

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 22

Мінск
«Права і эканоміка»
2017

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, В. Д. Міцкевіч

Навуковы рэдактар:
акадэмік *А. І. Лакотка*

Рэцэнзенты:

доктар мастацтвазнаўства
доктар гістарычных навук

Р. Б. Смольскі
В. Ф. Бацяеў

Рэдактар-укладальнік:

кандыдат філалагічных навук *А. Г. Алфёрава*

П95 **Пытанні** мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі. Вып. 22 /
Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН
Беларусі ; навук. рэд. А.І. Лакотка. – Мінск : Права і эканоміка, 2017. – 492 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
Брэста, Віцебска, Гомеля, Гродна). 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», 2017
© Афармленне. «Права і эканоміка», 2017

ЗМЕСТ

<i>Локотко А. И.</i> Белорусско-польские исследования в области культуры и искусств	7
РАЗДЗЕЛ I ПРАБЛЕМЫ АРХІТЭКТУРЫ, ВЫЯЎЛЕНЧАГА І ДЭКАРАТЫЎНА-ПРЫКЛАДНОГА МАСТАЦТВА	16
<i>Балейко В. В.</i> Усадебно-парковый комплекс Кокоричи	16
<i>Бунеева Д. Ю.</i> Салонны жывапіс сучаснай Беларусі	22
<i>Вакар Л. У.</i> Паэтыка ідыліі ў жывапісе І. Рымашэўскага і Л. Шчамялёвай	29
<i>Воробей А. В.</i> Исторические и социально-экономические условия, оказавшие влияние на развитие архитектуры города Бреста 2-й половины XIX – начала XX в.	36
<i>Габрусь Т. В.</i> Формы і семантыка вярхоў хрысціянскіх храмаў Беларусі: генезіс і эвалюцыя	42
<i>Ге Е. С.</i> Взаимодействие с художественным миром наивного искусства как одна из постмодернистских тенденций в современном изобразительном искусстве Беларуси	49
<i>Горанская Т. Г.</i> Зеркальная реальность современного города	56
<i>Ездакова Е. О.</i> Дизайн-проектирование интерьеров исторических зданий Беларуси на примере дворца Пусловских в Коссово	61
<i>Ивановская Д. А.</i> О совместной работе в создании художественных произведений мастеров Беларуси, России и Украины (в Свято-Духовом монастыре города Тимашёвска)	64
<i>Изофатова Е. В.</i> Реминисценции сюрреализма в белорусском изобразительном искусстве 1980 – 1990-х годов	71
<i>Кулагин А. Н.</i> Гродненские зодчие XIX – начала XX в. (новые архивные изыскания)	76
<i>Кушнярэвіч А. М.</i> Італьянскія майстры дойлідства Вялікага Княства Літоўскага XVI ст.	83
<i>Дарожка М. А.</i> Лінагравюра Беларусі і Украіны ў кантэксце кніжнай ілюстрацыі 2-й паловы XX – пачатку XXI ст.	90
<i>Макаревич Ю. М.</i> Образ природы в эстампах В. С. Садына 1960 – 1980-х годов	94
<i>Малікаў Я. Р.</i> Троіцкая царква ў горадзе Ельску	98
<i>Пікулік А. М.</i> Беларуская дзіцячая кніжная ілюстрацыя 1940 – 1950-х гадоў	105
<i>Ржевская Е. А.</i> Образный мир графических сюит Ирины Семёновой	109
<i>Фурик Д. М.</i> Тенденции в белорусской пейзажной живописи 1990 – 2000-х годов	115
<i>Шамрук А. С.</i> Художественные основания архитектурного творчества	122
<i>Шинианов В. А.</i> Дискуссия о вывеске в витебской печати первых послереволюционных лет	127
РАЗДЗЕЛ II ПРАБЛЕМЫ ТЭАТРАЛЬНАГА, ЭКРАННАГА І МУЗЫЧНАГА МАСТАЦТВА	
<i>Бевзюк-Волошина Л. А.</i> Монохромные миры украинского сценографа Игоря Несмеянова	135

<i>Безручко А. В.</i> Грани киноискусства Н. С. Винграновского (к 80-летию со дня рождения)	141
<i>Белоокая М. А.</i> Гендерные стереотипы и социальные модели поведения героев в белорусском кинематографе	146
<i>Бочкарёва О. В.</i> Диалогическая природа музыкального искусства	152
<i>Газизов Р. А.</i> Использование средств компьютерной графики при создании экранного образа в документальном кино Беларуси	158
<i>Голикова-Пошка Е. В.</i> Анимационный сериал «SpongeBob SquarePants» как пособие по изучению основных принципов ведения современного бизнеса	162
<i>Горбушина И. Л.</i> Поливерсионность фортепианного нотного текста в процессе его эволюции	168
<i>Двужильная И. Ф.</i> Образ Анны Франк в музыкальном искусстве	175
<i>Ермолович-Дащинский Д. Д.</i> Современная белорусская драматургия в репертуаре новых отечественных театров	181
<i>Жукоўская І. І.</i> Архаічнае інтанаванне і квартавая транспазіцыя ў натацыі беларуска-ўкраінскіх пеўчых кодэксаў	186
<i>Ковалёва Е. Н.</i> Особенности музыкального оформления телевизионных рекламных роликов для детей	192
<i>Ковалёва Е. Н.</i> Принципы формирования художественно-стилевых свойств визуального образа телевизионного рекламного ролика для детей	195
<i>Коновалова И. Ю.</i> Слово композитора в пространстве музыкальной культуры XX века	201
<i>Копытько Н. А.</i> Хронотоп Пути в «3-м Китайском Путешествии» Виктора Копытько	207
<i>Мальцев В. В.</i> Белорусский театр в поликультурной среде Минска в 1918 году	213
<i>Мантуш А. С.</i> Театральное и кинематографическое искусство начала XXI в.: теоретические проблемы взаимодействия и конфронтации в синтетических постановках	219
<i>Мельникова Л. И.</i> Белорусское телевидение XXI в. как смыслообразующий феномен	223
<i>Цмыг Г. П.</i> Вокально-хоровая виртуозность сакральной музыки из нотного собрания архива Радзивиллов как свидетельство высокого уровня исполнительства в Несвиже XVIII в.	230
<i>Ювченко Н. А.</i> Несвижская постановка оперы «Джаннат»	236
<i>Ярмалінская В. М.</i> Архітэктурныя пабудовы і трансфармацыя сцэны ў мастацтве сцэнаграфіі Беларусі: ад школьнага тэатра XVI – XVIII стст. да магнацкіх тэатраў XVIII ст.	241
<i>Яроміна К. П.</i> «Містыка» і «містычнае» ў пастаноўках Гродзенскага абласнога тэатра лялек пачатку XXI ст.: спектаклі А. Жугжды	247
<i>Loos H.</i> Zur Rezeption von «Wiener Klassik» und «Wiener Schule» als Schule: die Untersuchung der sachlichen Grundlagen	254

РАЗДЗЕЛ III ПРАБЛЕМЫ ЭТНАЛОГІ, АНТРАПАЛОГІ, ФАЛЬКЛАРЫСТЫКІ І СЛАВІСТЫКІ	259
<i>Алфёрова Е. Г.</i> Исторический контекст и его отражение в образах жилого пространства в белорусских и украинских социально-бытовых песнях	259
<i>Багаиёв А. Н., Фёдоров Р. Ю., Аболина Л. А.</i> Народное жилище крестьян-переселенцев из Полесья в Сибири и на Дальнем Востоке	266
<i>Белявина В. Н.</i> Развитие в Беларуси крестьянских (фермерских) хозяйств: проблемы и перспективы	273
<i>Бункевич Н. С.</i> Особенности традиций питания литовцев Республики Беларусь (середина XX – начало XXI в.)	279
<i>Вярэенка С. А.</i> Рэпрэзентацыя канцэпту вады ў беларускіх замовах	284
<i>Грунтоў С. У.</i> Драўляныя імітацыі каменных помнікаў на каталіцкіх могілках Гродзеншчыны канца XIX – сярэдзіны XX ст.	289
<i>Гуменюк О. Н.</i> Своеобразие воплощения мотива эмиграции в крымскотатарской народной песне «Оны да корьген бу кедай» («И всё приметно этому сказителю»)	295
<i>Ізергіна А. М.</i> Да праблемы этнічнай ідэнтыфікацыі беларусаў Літвы	301
<i>Карпенко С. Д.</i> Украинское сказковедение: современное состояние и перспективы развития	306
<i>Каспяровіч Г. І.</i> Гістарыяграфія развіцця жывёлагадоўлі беларусаў у сярэдзіне XIX – пачатку XXI ст.	312
<i>Кнурэва Я. С.</i> Выкарыстанне дзікарослых раслін у пахавальнай абраднасці беларусаў канца XIX – XX ст. (агульная характарыстыка)	319
<i>Ковалёва Р. М.</i> Мифоритуальная и эстетическая целостность основной песни «Стрелы»	324
<i>Козлова Н. Н.</i> Об особенностях развития православных церквей города Гомеля в 1-й половине XX в.	330
<i>Крумплевский В. С.</i> Детская смертность у католического населения Браславского Поозерья в конце XIX в. (на примере Видзовского прихода)	336
<i>Кухаронак Т. И.</i> Тенденции развития государственного праздника День Победы в Республике Беларусь	341
<i>Кучвальская Ю. М.</i> Сюжэты склад заходнепалескіх песень каляднага цыкла	347
<i>Ляшкевіч А. І.</i> Даследаванні Масленіцы ў працах беларускіх этнамузыкалагаў	354
<i>Ненадавец Я. А.</i> Сімвалічны вобраз Дуная ў фальклорных запісах Яна Чачота	360
<i>Новак В. С.</i> Веснавыя абрады і песні Століншчыны: рэгіянальна-лакальныя асаблівасці	365
<i>Паборцава К. В.</i> Вобраз палевіка ў міфалагічных апавяданнях Гомельшчыны	372
<i>Партнова-Шахоўская А. У.</i> Лексіка-граматычны каментарый да тэкстаў калыханак і загадак Рагачоўшчыны	375
<i>Раюк А. Р.</i> Нефармальныя сувязі паміж дваранствам Полацкай (Віцебскай) губерні ў 1772 – 1863 гг.	380

<i>Станкевіч А. А.</i> Асацыятыўна-вобразная роля параўнанняў у беларускім парэміялагічным дыскурсе	383
<i>Стишова Н. С.</i> Почитание умерших в осенней календарной обрядности украинцев	388
<i>Уласевіч Р. М.</i> Культура жыццезабеспячэння шляхты Вялікага Княства Літоўскага XVIII ст. (на прыкладзе роду Яленскіх)	395
<i>Хазанова К. Л.</i> Эматыўная прастора беларускага сямейна-абрадавага фальклору	401
<i>Шарая О. Н.</i> Проблемы методологии и достоверности данных при картографировании так называемых «кустовых фиксаций»	407
<i>Шрубок А. У.</i> Сюжэтна-матыўны фонд беларускіх замоў ад хвароб коней	414
<i>Шынкарэнка В. К.</i> Беларуская гістарычная проза і вуснапаэтычная традыцыя	420
<i>Яшчанка А. Р.</i> Гандаль у гарадах БССР у першыя пасляваенныя гады як фактар развіцця культуры побыту (па матэрыялах фонду Міністэрства гандлю БССР Нацыянальнага архіва Рэспублікі Беларусь)	427

РАЗДЗЕЛ IV ПРАБЛЕМЫ ЗАХАВАННЯ КУЛЬТУРНАЙ СПАДЧЫНЫ 434

<i>Белоокая М. А.</i> Проблемы сохранения национального культурного наследия и их отражение в телевизионном кино	434
<i>Беляева С. С.</i> Изображения креста в декоре народного жилища на территории Полесья	438
<i>Голикова-Пошка Е. В.</i> Белорусская экранная продукция как визуальный источник национального культурного наследия	442
<i>Дундяк И. Н.</i> Печатные иконы в церковном искусстве Украины 2-й половины XX века	449
<i>Забайта Р. В.</i> Бушанскі рэльеф як сяміятычны тэкст	455
<i>Костюк К. Ф.</i> Философско-эстетическая интерпретация категории «ужасное» в искусстве	461
<i>Лавыш К. А.</i> Восточное стекло из раскопок детинца (Замковой горы) средневекового Новогрудка	466
<i>Скворцова И. Н.</i> Слуцкіе поясы в частных собраниях Беларуси	472
<i>Трушина Т. Р.</i> Традиционная кукла в культуре белорусов	477
<i>Флікоп-Світа Г. А.</i> Іканастанс і бакавыя прысценныя алтары канца XVIII ст. у царкве Пакрова Божай Маці былога базыльянскага кляштара ў Талачыне: да пытання выяўлення, вывучэння і захавання ўніяцкіх помнікаў	483

БЕЛОРУССКО-ПОЛЬСКИЕ ИССЛЕДОВАНИЯ В ОБЛАСТИ КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВ

*Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси
(Поступила в редакцию 05.10.2016)*

Между учёными Беларуси и Польши существуют давние научные контакты. В 1986 г. в рамках Соглашения о научном сотрудничестве между Польской академией наук (ПАН) и Академией наук БССР был подписан договор между Институтом искусствоведения, этнографии и фольклора им. К. Крапивы АН БССР и Институтом искусств ПАН. В рамках этого сотрудничества проводились совместные исследования по темам: «Белорусско-польские связи XVII – XX вв. в области архитектуры, изобразительного искусства, театра, кино и телевидения, музыки, народного творчества» и «Польские документы и материалы, памятники культуры на территории БССР – белорусские документы и материалы, памятники культуры на территории ПНР». Результатом этого сотрудничества стали книги «Беларуска-польскія культурныя сувязі» (1991); «Культура беларускага замежжа» (Кн. 1, 1993 г.; Кн. 2, 1993 г.; Кн. 3, 1999 г.).

Кроме того, фольклористы Института искусствоведения, этнографии и фольклора им. К. Крапивы совместно с коллегами из Института славяноведения и Института литературных исследований ПАН разрабатывали совместный проект «Партизанский фольклор времён второй мировой войны». С Институтом истории материальной культуры ПАН этнологи Института искусствоведения, этнографии и фольклора им. К. Крапивы НАН Беларуси выполняли темы «Среда и материальные условия быта» и «Межэтнические связи белорусов и поляков в области материальной культуры XVIII – XIX вв.».

Основным направлением совместных научных исследований учёных Центра исследований белорусской культуры, языка и литературы и учреждений Польской академии наук является изучение взаимосвязей и взаимодействия культур славянских народов. Обмен с польскими учёными опытом, литературой, архивными материалами служит базой для определения типологии явлений материальной и духовной культуры наших народов. Действенной формой являются стажировки молодых учёных в учреждениях Польской академии наук. В настоящее время сотрудничество выражается в участии в научных конференциях, обмене научной литературой.

В целях развития взаимовыгодного научного сотрудничества необходимо заключить двухсторонний договор между Центром исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси и Институтом искусств ПАН. Целесообразна разработка плана совместных научных исследований, куда могут быть включены темы о белорусской и польской диаспорах, общих судьбах изобразительного искусства, архитектуры наших стран, особенностях современного художественного

процесса, контактах в области культуры и искусства. Необходимо наладить постоянный обмен научными сотрудниками для проведения архивных и полевых изысканий. Особенно существенным представляется также проектирование исследований тех перемен в менталитете и культурной самоидентификации, которые появляются вследствие социально-политических и культурных преобразований в наших странах.

Архитектура. Архитектурное наследие Беларуси имеет большое значение в формировании национальной культуры и самобытности народа, воплощая в материальной форме его духовные ценности, отражая эстетические категории, социальные нормы определённого исторического периода, тенденции в развитии белорусского зодчества.

Белорусские земли находились на стыке Восточной и Западной Европы, под влиянием различных культурных традиций и религиозных взглядов, что определило особенности региональной архитектуры, которая имеет богатую историю и отличается многообразием художественных форм и глубиной содержания.

С 1569 по 1795 гг. в создании самобытных художественных форм архитектуры белорусского барокко большую роль сыграли зодчие И. Фонтана III (Успенский собор, Воскресенская (рыночная) церковь, костёл Святого Антония Падуанского в Витебске), И. К. Глаубиц (костёл Иоанна Крестителя в Столовичах, церковь Спасского монастыря в Могилёве, собор Рождества Богородицы в Глубоком), Л. Гринцевич (костёл Обретения Святого Креста в Гродно), А. Осикевич (костёл Успения Богородицы в Дятлово) и другие.

В конце XVIII в. были проведены изменения в планировке и застройке белорусских городов, которые, тем не менее, сохранили традиции белорусского зодчества: расположение в центрах поселений православных и католических храмов, ратуш, формирующих их силуэт.

В конце XVIII – 1-й половине XIX в. был издан ряд публикаций по теории и истории архитектуры: И. Рогалинского «О строительном искусстве...» (1764); П. Свитковского «Сельская архитектура» (1782); Х. П. Айгнера «Сельское строительство из необожженного кирпича» (1791); Ф. Рауша «Сельская архитектура» (1779); Ф. К. Гижицкого «Об украшении сельских поселений» (1828); С. К. Потоцкого «Об искусстве у древних, или Польский Винкельман» (1815); Я. Снядецкого «О произведениях классицизма и романтизма» (1822); Г. Маркони «Об архитектурных ордерах» (1828); А. Идзиковского «Несколько замечаний об архитектуре, её прогрессе» (1843), в которых были рассмотрены проблемы обновления «языка» зодчества и возникновение теорий «неостилей» (М. Шульц, С. К. Потоцкий, Я. Снядецкий, А. И. Галич, А. К. Красовский и др.).

Во 2-й половине XVIII в. в Беларуси получили распространение эстетические идеи классицизма, реализованные в частных владениях (Залесский дворцово-парковый ансамбль, арх. М. Шульц; Дворцово-парковый комплекс в Щорсах, арх. Д. Сакко и др.).

В строительстве 1-й половины XIX в. значительную роль сыграли архитекторы и гражданские инженеры виленской школы К. Подчашинский, К. Шильдхауз, М. Шульц, Ф. Крамер, К. Хрщонович, А. Коссаковский и другие.

С середины XIX в. образцовым стилем стала ложная готика, мастерами которой явились архитекторы Г. Шахт, К. Войцеховский, И. Дьяконский, А. Гойбель. В произведениях этого стиливого направления широко использовалась кладка из высококачественного кирпича в сочетании с природным камнем.

Начало XX в. отмечено в европейской архитектуре расцветом стиля модерн, нашедшего отражение в произведениях архитекторов А. фон Гогена, Р. Марфельда, Т. Пойздерского, А. Клейна, В. Маркони, С. Шиллера.

В разных уголках белорусской земли остались замечательные произведения зодчих и теоретиков архитектуры: А. Идзьковского (Дворец Румянцевых-Паскевичей в Гомеле), Ф. Ящолда и В. Маркони (дворец в Коссово), Т. Растворовского (дворец Друцких-Любецких в Щучине), Г. Гая (Большой костёл в Волчковичах, Красный костёл в Минске) и других.

С 1921 г. и до 1939 г. церковное строительство продолжало существовать только в границах Западной Беларуси с центром в Вильно, где черты модерна, неоготики и необарокко сочетались с тенденциями конструктивизма и романтизма (костёл Матери Божьей в Солах, арх. А. Дубанович). Историзм выступал как средство сохранения и развития принципов строительства с фольклорными региональными мотивами («закопанский стиль»). Наиболее яркими представителями этого направления стали архитекторы С. Виткевич и Я. Кошчиц-Виткевич, Л. Витан-Дубейковский, И. Барковский, Ю. Клос, П. Богдевич, С. Лорентц, В. К. Геннеберг и другие.

Обращение современных архитекторов к традиционным формам и приёмам белорусской архитектуры, их возвращение в проектную деятельность отражает идеи историко-культурной обусловленности и преемственности в эволюции языка архитектуры.

Изучение истории формирования градостроительной культуры страны, определение вклада в мировую сокровищницу архитектурного теоретического и практического опыта в значительной степени должно способствовать дальнейшему развитию самосознания белорусского народа.

Театральные связи имеют давние традиции. Неслучайно существует много знаменитых теоретиков и практиков театра, которых мы в равной степени относим к двум культурам: белорусской и польской. Это – драматурги Каэтан Марашевский, Михал Тетерский, философ Матей Казимир Сарбевский, театральные деятели Матвей Кажинский, Саломея Дэшнер, Антон Шиман Жуковский, музыкант и композитор Михал Клеофас Огинский и другие. Как отмечает литературовед А. Мальдис, «белорусская земля дала Польше немало замечательных людей». Среди них, кроме всемирно известных А. Мицкевича, Т. Костюшко, С. Монюшко, основоположник польского сентиментализма Ф.-Д. Князьнин, отец польского

классицизма А. Нарушевич, драматург и реформатор театра Ф. Богомолец, поэт и драматург Ю.-В. Немцевич, прославленный поэт Ф. Карпинский, прозаик И. Быковский и другие. Эти классики польской литературы интересовались жизнью белорусского народа, записывали и использовали белорусский фольклор. Неразрывно связано с Беларусью и творчество талантливой писательницы Э. Ожешко.

Через Польшу из Западной Европы попал на Беларусь и в XVI – XVIII вв. получил в широкое распространение школьный театр, а в XVI в. – народный театр кукол – белорусская батлейка.

Отметим богатую практику Несвижского школьного театра. На несвижской сцене были поставлены 16 комедий, трагедий и оперных либретто, написанных на польском языке Ф. Уршулей Радзивилл. В Забельском школьном театре шли на белорусско-польской и польском языках произведения К. Марашевского, М. Тетерского, польского драматурга И. Юревича.

Особо выделяется деятельность основателя белорусского национального театра Винцента Дунина-Марцинкевича, который также писал свои пьесы на белорусско-польском языке: «Рекрутский еврейский набор», «Соревнование музыкантов», «Волшебная вода», «Крестьянка», «Залёты», «Пинская шляхта».

Широкое распространение в XVIII – XIX вв. на Беларуси приобретают гастроли польских трупп В. Богуславского, Д. Моравского, Я. Хелмиковского, В. Хелмиковского, В. Дроздовского, К. Шмидгофа, А.-Ш. Жуковского и других. На минской сцене дебютировали польские актёры И. Веровский, В. Ашпергер, К. Скибинский, по определению исследователя А. Миллера, «будущий польский Тальма». Потомки с благодарностью хранят память о М. Кажинском – создателе оперно-драматического театра в Минске; С. Дэшнер, стараниями которой начал работать постоянный театр в Гродно; А.-Ш. Жуковском, чья труппа работала на русском и польском языках в Шклове и Могилёве, и других.

Большим событием в истории театрального искусства Беларуси стало открытие Польского государственного передвижного театра БССР в Минске в 1929 г. В 1932 г. коллектив получил статус государственного и стал называться Польский государственный театр БССР.

Положительные сдвиги в области белорусско-польских театральных связей произошли в 1980 – 1990-х годах. Впервые начал широко проводиться обмен постановочными творческими труппами, значительно расширились гастрольные маршруты белорусских и польских драматических коллективов в Польшу и Беларусь, более активным становится участие театров в международных фестивалях. Именно в это время белорусский зритель получил возможность познакомиться с современной польской драматургией С. Мрожека, Т. Ружевича, С. Виткевича. Активизируется участие белорусских артистов в спектаклях польских коллег и наоборот. Брестский драматический театр налаживает обменные гастроли с драматическим коллективом Люблина. Брестчане вынесли на суд польского зрителя

постановку «Дети Арбата» А. Рыбакова (реж. С. Терейковский), а люблинцы показали в Бресте спектакль «Белый брак» известного польского поэта, прозаика, драматурга Т. Ружеви́ча.

В начале ХХI в. белорусско-польские театральные связи не прекращаются. Проявляется это в постановках как польских режиссёров на белорусской сцене, так и белорусских – на польской. В качестве примера можно назвать спектакль «Дом на границе» С. Мрожека в постановке А. Якимеца в Национальном академическом театре имени Я. Купалы и «Пинскую шляхту» В. Дунина-Марцинкевича на сцене Варшавского драматического театра. Сотрудничество проявляется и в постоянных участиях театров Польши и Беларуси в международных фестивальных показах: «Белая Вежа» (Брест), «Панорама», «Те-арт» (Минск), «Славянские театральные встречи» (Гомель), «Контакт» (Торунь), «Театральные конфронтации» (Люблин) другие.

Будет продолжаться сотрудничество между театральными коллективами Беларуси и Белостока. В этом городе постоянно проводятся Дни белорусской культуры, в которых принимают участие национальные театры.

Кинематография. Первый белорусский художественный фильм «Лесная быль» (1926 г., реж. Ю. Тарич) рассказывал о советско-польских событиях 1919 – 1921 гг. Отношения с Польшей так или иначе освещались в приключенческом фильме «Сосны шумят» (1928 г., реж. Л. Молчанов), современной драме «До завтра» (1929 г., реж. Ю. Тарич), киноэпопее «В огне рождённая» (1929 г., реж. В. Корш-Саблин).

Позднее были реализованы совместные постановки: в 1988 г. режиссёром В. Туровым был снят фильм «Переправа», где снимались белорусские и польские актёры. Речь шла о событиях 1944 г. в Яновских лесах Польши, где действовали отряды советских партизан и бойцы польского Сопротивления. Совместную историческую драму «...Аз воздам» (1993) сняли режиссёры Б. Степанов, М. Касымова, Б. Шадурский. Экранизация рассказа И. Бунина «Натали» была осуществлена в кинофильме «Лето любви» (1994) польского режиссёра Ф. Фалька.

Важный вектор в развитии кинематографических связей составляют экранизации произведений польской литературы. Это художественный фильм «Хам» по повести Э. Ожешко режиссёра Д. Зайцева. Самый продолжительный белорусский сериал (33 серии) «Проклятый уютный дом» (1998) режиссёра В. Орлова был снят по мотивам романа польского писателя С. Жеромского «Верная река».

Фестивальные связи между Беларусью и Польшей остаются самыми тесными. Так, на фестивале документального кино «Off Cinema» в Познани в 2013 г. документальный фильм «Алмаз» белорусского режиссёра В. Аслюка получил награду «Золотой замок». Популяризация белорусского кино, налаживание белорусско-польских контактов в области кинопродукции и продвижение молодых режиссёров проходят в рамках фестиваля белорусского кино в Варшаве «Bulbamovie», организатором которого

является Я. Гаврилюк. Здесь получали призы режиссёры А. Лобач («Простые вещи»), А. Полупанов («Жизнь в сумке в клетку»), А. Лаппо («Путешественник не вернётся»). В 2014 г. документальный фильм белорусского режиссёра А. Мирошниченко «Перекры́сток» получил две награды на юбилейном 30-м Варшавском международном кинофестивале.

В то же время польские киномастера часто приезжают в Беларусь для проведения мастер-классов, участия в Минском международном кинофестивале «Лістапад». Частым гостем является выдающийся кинорежиссёр К. Занусси. Директор Варшавского международного кинофестиваля С. Лаудин в 2013 г. приезжал на «Лістапад» и давал мастер-классы в Белорусской государственной академии искусств. В 2015 г. при поддержке Института Адама Мицкевича прошли мастер-классы К. Герата – известного польского культурного деятеля, директора Краковского кинофестиваля, одного из старейших в Европе.

На кинофестивале «Лістапад» польские фильмы нередко удостоиваются самых высоких наград: в 2013 г. главный приз фестиваля получил фильм «Ида» П. Павликовского, в 2015 г. большой резонанс вызвала документальная картина «Каса-Бланка» А. Мацюшек.

С другой стороны, в самой Польше Культурный центр Беларуси, созданный в Варшаве с целью популяризации белорусской культуры, организует разноплановые мероприятия не только в польской столице, но и в регионах страны.

Популяризации польского и белорусского кинематографа могут служить мероприятия, организованные Польским институтом в Минске, Музеем истории белорусского кино, Белорусской государственной академией искусств и Министерством культуры Республики Беларусь. Площадкой для показа фильмов могут стать не только кинотеатры страны, но и ВУЗы, средние учебные заведения, школы и т. д.

Возможно создание крупного телевизионного сериала о жизни и творчестве выдающегося композитора М. К. Огинского, фильмов о художниках (Ф. Рушиц и др.), писателях (А. Мицкевич, Э. Ожешко). В рамках популярного в Беларуси документального цикла «Обратный отсчёт» продолжается съёмка документальных фильмов об истории и культуре Польши, её крупнейших деятелях.

Профессиональная музыка. В музыкальной культуре обоих государств отобразилась сложность исторических судеб народов, переплетение многих факторов социальной жизни, территориальная близость. Неудивительно, что многих композиторов, в том числе уроженцев Беларуси, считают «своими» оба народа – и польский и белорусский. А иногда и три, как С. Монюшко, считающийся в Литве «литовским музыкантом», или И. Козловский, которому принадлежит музыка первого российского гимна «Гром победы, раздавайся».

Говоря о современной музыке различных направлений, в том числе авангардной, следует отметить значение для белорусской культуры в целом, и для композиторского сообщества в частности, Международного фестиваля

«Варшавская осень». Появившийся в конце 1950-х годов и существующий поныне, он стал основным источником современной музыкальной информации на территории Центральной и Восточной Европы. Именно здесь белорусские композиторы и музыковеды знакомились с современными тенденциями в музыкальном искусстве, в том числе на примере творчества польских композиторов К. Пендерецкого, В. Лютославского, Т. Берда, Г. Бацевич и других. На рубеже XX – XXI вв. белорусские композиторские имена также стали фигурировать в программах «Варшавской осени», в том числе Е. Поплавского, А. Литвиновского, К. Яськова.

Особое историческое значение в жизни обеих культур имеют вокально-инструментальные ансамбли. В Беларуси – польские «Червонные гитары» с С. Краевским, в Польше – «Песняры» с В. Мулявиным, который в 1980 г. стал заслуженным деятелем культуры Польши. Председатель Белорусского союза композиторов И. Лученок носит звание заслуженного деятеля искусств Польши. Реальным песенным воплощением связей двух культур стал Ч. Немен.

Традиции взаимообмена в области балетного искусства имеют давнюю историю. Известно, что в конце XVIII в. частновладельческие гродненская и слонимская труппы составили основу «Товарищества танцовщиков Его Королевского величества» в Варшаве. И первой солисткой с 1785 г. стала бывшая крепостная А. Тызенгауза Аполлония Даревская, воспитанница балетных школ в Гродно и Поставах. В XIX в. выдающийся польский танцовщик и балетмейстер М. Пион, директор «Театра народного», который затем сформировал свою балетную труппу, гастролировал в Минске, Могилёве и других городах и создал «Витебский балет Пиона». В 1979 г. белорусский хореограф В. Елизарьев поставил в Большом театре Варшавы программу «Балеты Валентина Елизарьева». А его ученица Наталья Фурман в начале XXI в. стала хореографом и постановщиком балета польского композитора Б. Павловского «Белоснежка и семь гномов», который около 10 лет шел на сцене Большого театра Беларуси.

Специфика исторических судеб народов отображена в различных современных музыкально-сценических композициях Беларуси. Так, среди персонажей белорусского балета В. Кузнецова «Витовт» встречается молодая королева Ядвига (постановка оперного театра в Минске, хореограф Ю. Троян, 2013 г.). Ягайло явился центральным героем спектакля «Софья Гольшанская», а его жена стала основательницей династии Ягеллонов. Это произведение в авторстве композитора В. Кондрусевича, поставленное в 2013 г. на сцене Белорусского государственного академического музыкального театра, позиционируется как «первый белорусский национальный мюзикл».

Белорусский композитор О. Залётнев создал оперу «Михал Клеофас Огинский. Неизвестный портрет». Не цитируя музыки М. К. Огинского, композитор, опираясь на мелодраматический сюжет, воссоздаёт романтическую «ауру» эпохи, в том числе с помощью авторского полонеза.

«Галька» С. Монюшко в постановке польского режиссёра Б. Янковского и белорусского дирижёра Я. Воцака стала событийным явлением 1975 г. Параллельно в спектаклях Оперного театра во Вроцлаве участвовали белорусские певцы З. Бабий, В. Кириченко, Л. Златова.

В преддверии 200-летия со дня рождения С. Монюшко, которое будет отмечаться в 2019 г., мы выдвигаем идею проведения в Минске совместной Международной научно-творческой конференции, посвящённой этой дате.

Этномузыкология. Обращаясь к народному музыкальному творчеству, следует вспомнить исследователей-первооткрывателей в этой области, учёных XIX – начала XX в., выдающихся деятелей и польской, и белорусской культуры О. Кольберга и М. Федеровского. Современная белорусская этномузыкология ценила контакты с А. Чекановской и её труды, в частности, курс лекций «Музыкальная этнография» (1983).

С начала 1990-х годов расширились связи этномузыкологов Польши и Беларуси, в том числе на уровне презентаций народных коллективов. Здесь отмечается выступление в Люблине группы народных певиц деревни Раёвщина Молодечненского района Минской области (1991).

Значительным достижением польских коллег последних лет является издание материалов архивного собрания Института искусств Польской академии наук, посвящённого прилежащему к белорусским границам региону Подлясье. Следующим шагом в целостном представлении культуры данного региона могло бы стать издание «собственно музыкальных» фондов Института в виде научно комментированных аудио- и нотных коллекций. Для осуществления такого проекта, одним из основных направлений которого является компаративистский подход, целесообразно проведение совместной работы польских и белорусских этномузыкологов.

Народоведение. Проблема межэтнического взаимодействия является важной для сотрудничества белорусских этнологов с учёными сопредельных стран. Во взаимодействии с польскими исследователями в конце XX в. изучалась традиционная культура белорусско-польского пограничья. Результаты этого исследования опубликованы в научном сборнике «Беларуска-польскія культурныя сувязі» (1991).

К настоящему времени осуществлён перевод на белорусский язык важнейших трудов классиков польской этнологии, посвящённых исследованиям традиционной культуры Беларуси: Ч. Петкевича «Речицкое Полесье» (2004) и «Гражданская культура Речицкого Полесья» (2015); Ю. Обрембского «Народ без родины» (2011) и «Сегодняшние люди Полесья» (2013); К. Мошинского «Восточное Полесье» (2014).

В последние годы на базе Центра исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси были проведены конференции, приуроченные к юбилеям Евстафия Тышкевича (2014), Михала Клеофаса Огинского (2015), Юзефа Обрембского и Казимира Мошинского (2014). По материалам Международной научной конференции «Беларусь вачыма польскіх этнографаў XIX – першай паловы XX ст. (да 200-годдзя Ю. Крашэўскага і 125-годдзя К. Машыньскага)», которая состоялась 18 – 20

октября 2012 г. в Минске, был опубликован сборник докладов (2013). Результаты Международной научной конференции «Навуковая спадчына Я. П. Тышкевіча (да 200-годдзя з дня нараджэння)», проходившей 18 апреля 2014 г. в городе Логойске, отражены в сборнике докладов (2014).

Белорусские этнологи регулярно стажировались в учебных и научных учреждениях Польши.

Фольклористика и славистика. Академические фольклористы имеют давние и налаженные творческие связи с польскими коллегами.

Отдел фольклористики и культуры славянских народов совместно с Институтом польским (Минск) 25-26 июня 2014 г. организовал Международный научный круглый стол «Асоба збіральніка ў захаванні нематэрыяльнай культурнай спадчыны (да 200-годдзя з дня нараджэння Оскара Кольберга)» с участием польских коллег-гуманитариев.

Сотрудничество белорусских и польских фольклористов перспективно по ряду направлений научно-практического и фундаментального плана. В архиве отдела фольклористики и культуры славянских народов хранятся фольклорные материалы, собранные студентами Педагогического института в Белостокском крае в 1950-е годы, а также тексты польских народных песен, записанных в разные годы сотрудниками отдела преимущественно в западных районах Беларуси. Эти материалы открывают перспективу белорусско-польского сотрудничества по подготовке и изданию отдельных томов белорусского фольклора Польши и польского фольклора Беларуси.

Важной, с точки зрения славистики, фундаментальной проблемой остаётся сравнительное изучение белорусского и польского фольклора, поиска в нём общих и специфических черт.

РЕЗЮМЕ

В статье рассмотрены важнейшие результаты белорусско-польского научного и культурного сотрудничества, а также определены перспективы дальнейших исследований в этой области.

SUMMARY

In the article the most important results of the Belarusian-Polish scientific and cultural cooperation are considered, and also prospects of further researches in this area are defined.

РАЗДЗЕЛ I

ПРАБЛЕМЫ АРХІТЭКТУРЫ, ВЫЯЎЛЕНЧАГА І ДЭКАРАТЫЎНА-ПРЫКЛАДНОГА МАСТАЦТВА

Балейко В. В.

УСАДЕБНО-ПАРКОВЫЙ КОМПЛЕКС КОКОРИЧИ

(Поступила в редакцию 06.02.2017)

Существующее положение. Усадебно-парковый комплекс «Кокоричи» находится в 5 км к западу от районного центра города Копыля, на обособленной территории у дороги между деревнями Якубовичи и Кокоричи. Вход на территорию комплекса с дороги организован по аллее с узкой проезжей частью, тесно обсаженной деревьями, кроны которых образуют свод.



Фрагменты застройки помещичьей усадьбы находятся на участке прямоугольного очертания, его границы определены существующим ограждением с воротами со стороны входной аллеи, лесным массивом с запада, изломом рельефа с понижением к пруду с севера и заболоченной низменностью с востока. Расположение территории застройки усадьбы на восточном склоне холма определяет её рельеф как умеренно пологий с хорошим водостоком.

Застройка территории комплекса представлена неоднородными объектами, возведёнными в разное время разными субъектами хозяйствования. Из всей застройки выделяется несколько объектов, имеющих признаки принадлежности к бывшей усадьбе: два больших каменных здания, два массивных столба (пилона), фрагменты фундамента дома, погреб.

Расположенные последовательно вдоль проезда два одинаковых больших здания со стенами из природного камня и арочными перемычками проёмов из кирпича имеют признаки реконструкции для использования по иному назначению. Размеры зданий 10,7х32,2х3,3 м, расстояние между ними вдоль проезда – 27 м. Длинными сторонами здания ориентированы от проезда в сторону понижения рельефа, отчего разность высот цоколя составляет 1,5 м. Кладка стен выполнена из валунов на цементном растворе с

заполнением больших швов мелким камнем и щебнем. Толщина стен – 0,8 м. Перекрытие чердачное по деревянным балкам 0,3х0,34х11,0 м. Крыша стропильная двухскатная. Не вызывает затруднения восстановить рисунок первоначального оформления фасадов с большими проёмами ворот и небольшими высоко расположенными оконными проёмами (рисунок 1), что соответствует условиям содержания лошадей [14].

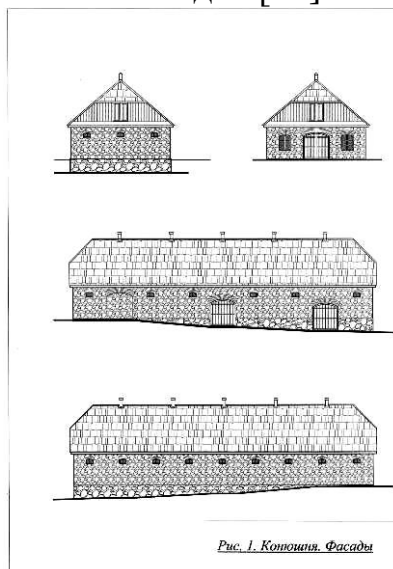


Рис. 1. Кокорица. Фасады

Ширина проёмов ворот – 2,8 м, высота – 2,4 м. На торцах зданий, обращённых к проезду, по обе стороны от ворот устроены оконные проёмы с размерами 1,3х1,5 м. Небольшие оконные проёмы (0,75х0,4 м) расположены на высоте 2,3 м на торцах зданий, обратных от проезда, и на длинных сторонах. Арочные перемычки проёмов выполнены из двух рядов керамического кирпича. Расположение ворот на фасадах длинных сторон, обращённых во внутреннее дворовое пространство (манеж), указывает на организацию конюшен в единый комплекс конезавода с возможностью размещения в стойлах до 40 лошадей. К примеру, самый крупный скаковой завод в Минской губернии в 1885 г. был у князя Радзивилла в Маньковичах Слуцкого уезда, где насчитывалось 5 чистокровных арабских жеребцов и 30 кобыл [2]. Наличие в усадебном комплексе Кокорицы подобного объекта заслуживает внимания.

Напротив двух каменных зданий, в 57 м от них, через проезд и свободный от застройки и насаждений участок территории на границе древостоя находятся два массивных столба (пилон) бывших парадных ворот (брамы). Пилоны, расстояние между которыми составляет 4,2 м, имеют размеры 1,25х1,25х5,5 м и трёхчастное членение объёма. Цокольная часть высотой 1,8 м выполнена из природного камня в обрамлении оштукатуренной кирпичной кладки с образованием ниш прямоугольной формы. Второй ярус высотой 1,8 м, отделённый от цоколя выступающим на 7 см пояском, возведён из оштукатуренной кирпичной кладки с образованием ниши прямоугольной формы с овальным завершением. Третий ярус высотой 1,5 м, отделённый от второго пояском, представляет собой шпиль пирамидальной формы с оштукатуренными поверхностями. Из

вершины пирамиды на высоту 0,3 м выступает металлический стержень. В цокольной части пилонов имеются металлические крюки для навески ворот.

За пилонами ворот на одной оси с ними в 55 м среди древостоя находятся фрагменты бутобетонных фундаментов бывшего главного здания усадьбы с размерами 15х24 м, длинной стороной обращённого к пилонам. У правого внутреннего угла имеется углубление от подвала с размерами 9х7 м, с арочным проёмом шириной 2 м в северной стороне. Высота сохранённых участков цоколя – около 0,4 м. Имеются следы от гидроизоляционного материала (толя) и отпечаток от бревна. Снаружи восточной части фундаментов есть углубление и проём в бутобетонном фундаменте входа в подвал, устроенный позже и имеющий следы переделки.

Свободная от застройки и насаждений территория между двумя каменными зданиями и пилонами ворот, имеющая следы бывшего благоустройства (большая круглая клумба посередине участка, покрытия дорожек, газоны), соответствует бывшему парадному двору усадьбы. С северной стороны участок ограничен протяжённым деревянным зданием 1950-х годов с пристроенной частью из силикатного кирпича под общей двухскатной крышей 1980-х годов постройки. За этими зданиями возле проезда находится надстройка погреба, вход в который устроен с северной пониженной стороны рельефа. Вход, выполненный из камня с арочной перемычкой из кирпича и двухскатной крышей, соответствует стилю и времени постройки двух каменных зданий (конюшен).

Схема размещения фрагментов усадебного комплекса указывает на регулярный характер бывшей застройки, имевшей две планировочных оси. Продольная ось совпадала с направлением проезда, идущего в продолжение входной аллеи через парадный двор до выхода к пруду. Поперечная ось композиционно объединяет два каменных здания конезавода, парадный двор, браму и главный усадебный дом.

В результате обследования территории выявлены не учтённые в перечне [1, с. 524; 15, с. 214] объекты, имеющие историко-культурную ценность:

- входная аллея;
- два здания конюшен комплекса конезавода;
- фрагменты фундаментов главного усадебного дома;
- погреб;
- парадный двор как планировочная структура.

Историческая справка. Историческое наименование усадьбы – фольварк Якубовичи (до 1779 г.) и Кокорици, находившийся в составе имения Нисковичи во владении Радзивиллов и его арендаторов: чешников Стонских (с 1868 и 1728 гг.), генерала Яблонского (с 1760 г.), секретаря князя Радзивилла Кароля Микуца (с 1779 г.), поручика бывших Польских войск Людвиг Загорского (с 1800 г.) [12]. В 1807 г. Людвиг Загорский отдаёт закладные фольварки Нисковичи и Кокорици своему брату Николаю. Имение Кокорици помещика Болеслава Николаевича Загорского, включавшее фольварк Кокорици, деревню Кокорици и два застенка Якубовичи, было

образовано в 1838 г. после раздела на 3 части наследуемого от отца имения Нисковичи. В 1846 г. в имении насчитывалась 61 крепостная душа, 720 десятин земли. В этом же году Загорский покупает без земли «на вывод» ещё 44 души крепостных крестьян. В 1852 г. в имении числилось 105 душ: 13 – в фольварке и 92 – в деревне Кокоричи [7]. Одновременно с фольварком имения Кокоричи Загорского в самой деревне находилось ещё несколько фольварков имений с аналогичным названием владельцев Забелло, Тарасевича, Янковского и казённого имения [11].

В 1862 г. в купчей крепости от Загорского Пашкевичам вместе с деревней «Кукоричи» записан застенек Якубовичи и «Юрисдыка» с общей численностью 101 душа [6]. В купчей крепости фольварк характеризуется «внова расстроенным прозываемым Реформа». В составе владений в 1140 десятин названы «водные угодья» (пруд), а в перечне строений названы «господские дома и заведения».

Пашкевичи – военный инженер, впоследствии статский советник Антон Осипович, его жена Анастасия Алексеевна и их наследник с 1887 г. Георгий – были последними владельцами фольварка. Участие Пашкевичей в строительстве усадебных объектов не установлено. Следовательно, приобретённый ими «фольварк внова расстроенный» принял свой окончательный вид, соответствующий современному усадебно-парковому комплексу, в период с 1851 до 1861 года при Болеславе Загорском.

Болеслав Николаевич Загорский родился в 1810 г. в семье помещика, был третьим из 9 детей; с именем Оттон-Болеслав крещён в Копыльском костёле, римско-католического вероисповедания; утверждён во дворянстве в 1829 г. [9]. В 1827 – 1835 гг. служил в Литовском и Бугском уланских полках Российских войск в чинах унтер-офицера, юнкера, портупей-юнкера, корнета. Принимал участие в подавлении польского мятежа 1831 г. Уволен с чином поручика. Владел имением Кокоричи с 1838 до 1862 гг. В 1851 – 1856 гг. был депутатом от дворян Слуцкого уезда в Минском губернском дворянском депутатском собрании [10].

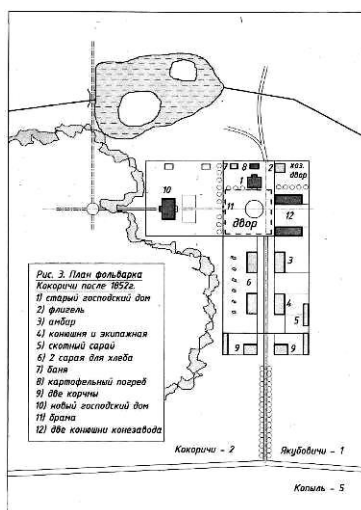
14.06.1853 г. Б. Загорский получил в Санкт-Петербурге заём в 6 300 рублей под залог имения в 105 душ. Одним из документов, составленных для этих целей, было Статистическое описание имения Кокоричи с описью строений от 30.09.1852 г. [7]:

1. Господский жилой дом на каменном фундаменте, гонтами крытый.
2. Флигель деревянный на каменном фундаменте, гонтами крытый.
3. Амбар из соснового дерева на каменном фундаменте, гонтами крытый.
4. Конюшня и экипажная из соснового дерева на каменном фундаменте, соломою крытые.
5. Скотный сарай из соснового дерева, соломою крытый.
6. Два сарая для склада хлеба из соснового дерева, соломою крытые.
7. Баня из соснового дерева, соломою крытая.
8. Картофельный погреб из соснового дерева, соломою крытый.
9. Две корчмы из соснового дерева, соломою крытые.

В описи отсутствуют главные объекты комплекса: новый деревянный двухэтажный господский дом и два каменных здания конюшен конезавода. Вероятно, именно для строительства этих необходимых для Б. Загорского объектов и был получен заём под залог имения. На это указывает и оценка имения при продаже Пашкевичам – 34 000 руб., включающая долг по займу – 6 505 руб., взятый на себя Пашкевичами и исключённый из суммы, причитающейся Б. Загорскому [6].

Необходимость изменений в застройке фольварка в этот период времени объясняется, во-первых, избранием Б. Загорского в 1851 г. депутатом Минского губернского дворянского депутатского собрания и, во-вторых, потребностями коннозаводчика – бывшего кавалериста. Стимулом к строительству конезавода послужила организованная в 1851 г. передача военных лошадей на содержание дворянам [8].

Схему застройки фольварка можно восстановить, приняв за основу планировку существующего усадебно-паркового комплекса, дополнив её некоторыми объектами, находившимися здесь в 1962 г. в составе детского дома и соответствовавшими описи строений 1852 г. Недостающие объекты из описи занимают места в порядке их перечисления слева направо, или «по солнцу».



Планировочная схема застройки фольварка до 1852 г. имела одну продольную ось с направлением юг-север, объединяющую три его части: входную аллею с двумя корчмами, зону экономических строений и усадьбу. После 1852 г., пренебрегая санитарными нормами, на территории усадьбы, потеснив старый господский дом, у парадного двора возводятся два больших каменных здания комплекса конезавода. На противоположной стороне двора, отвечая двум каменным зданиям, в ограде ставится два массивных пилон парадных ворот, задающих направление к новому господскому дому, величественно уединившемуся в природной среде. Таким образом, используя классический приём построения дворцово-парковых ансамблей, был создан новый усадебно-парковый комплекс фольварка. В новой планировочной схеме фольварка появилась вторая главная ось, имеющая направление восток-запад и композиционно объединяющая конезавод, парадный двор, браму и новый господский дом.

Автором проекта реконструкции фольварка мог быть брат хозяина Константин Николаевич Загорский, помещик имения Нисковичи Слуцкого уезда и военный инженер, изучавший архитектуру в Санкт-Петербургском институте Корпуса инженеров путей сообщения [13].

Новая схема фольварка наглядно демонстрирует и изменение направления деятельности его владельца. При сохранении прежнего хозяйственного назначения усадьбы (заготовка товарного хлеба), Б. Загорский – помещик и депутат Минского губернского дворянского депутатского собрания – отдаёт приоритет коневодству и повышению комфортности и престижности усадьбы.

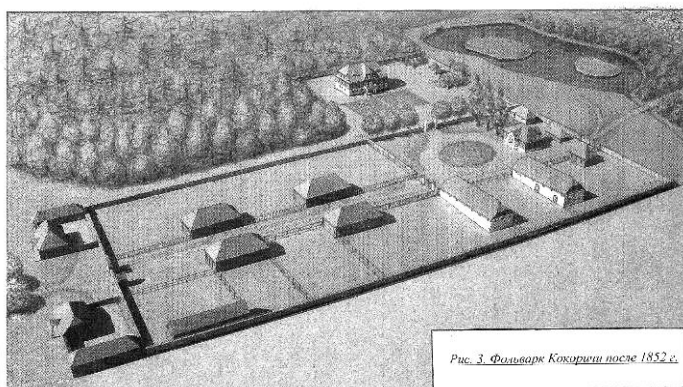


Рис. 3. Фольварк Кокорицы после 1852 г.

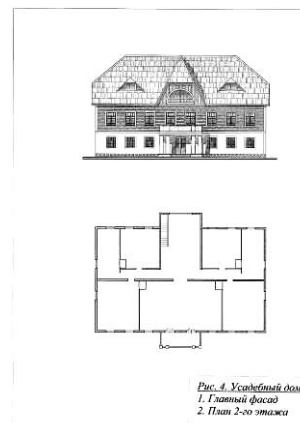


Рис. 4. Усадьбный дом.
1. Главный фасад
2. План 2-го этажа

Расположение фольварка Кокорицы в живописном месте с пересечённым рельефом у водоёма представляет собой классический пример размещения помещичьих усадебных комплексов на территории Беларуси в XVIII – XIX вв. [16, с. 248].

В построении объёма усадебного дома присутствует свойственная классицизму простота и лаконичность членения гладких стен с простым оформлением оконных проёмов, пластично обогащённая строгим приземистым портиком с массивными колоннами. В деталях ограждения балкона, скульптурном изображении герба владельца и в пластике крыши угадываются следы барокко. В традициях западного деревянного зодчества выполнены стены дома и высокая пластичная крыша с динамичным щипцом и уравнивающими слуховыми окнами.

С 1945 по 1962 гг. на территории усадьбы размещался детский дом [3; 4]. Двухэтажный усадебный дом использовался как общежитие, в 12 комнатах которого комфортно размещались 123 воспитанника. Дом находился обособленно от остальной территории, скрытый за густой растительностью палисадов, расположенных по обе стороны прохода к нему. В перспективе тоннеля аллеи, образованного кронами старых акаций, из всего дома виден был только один портик. Подобное несоответствие принципу наилучшего раскрытия главного объекта в комплексе застройки фольварка никак не могло быть при Б. Н. Загорском, для которого образ нового господского дома являлся объектом гордости, а вид из главных покоев дома непременно должен был включать конезавод и лошадей. Возможно, военный инженер путей сообщения и статский советник А. О. Пашкевич после развала в 1860-х годах фольварочно-барщинной

системы реформировал и фольварк, изолировал усадьбу в парке с прудом от остальной второстепенной для него экономической застройки и конезавода.

ЛИТЕРАТУРА

1. Дзяржаўны спіс гісторыка-культурных каштоўнасцей Рэспублікі Беларусь [Электронны рэсурс] / М-ва культуры Рэспублікі Беларусь, Бел. дзярж. ін-т праблем культуры. – Мінск : БелДІПК, 2007. – 1 CD-ROM.
2. Дубенский, Д. Коневодство и перевозочные средства Европейской России / Д. Дубенский. – СПб. : Тип. деп. уделов, 1891. – [2], II, 218 с.
3. Минский областной архив. – Ф. 1243. Оп. 6. Д. 86.
4. Минский областной архив. – Ф. 1243. Оп. 6. Д. 145.
5. Национальный исторический архив Беларуси (НИАБ). – Ф. 142. Оп. 1. Д. 1595.
6. НИАБ. – Ф. 146. Оп. 1. Д. 804.
7. НИАБ. – Ф. 146. Оп. 2. Д. 1355.
8. НИАБ. – Ф. 319. Оп. 1. Д. 1044.
9. НИАБ. – Ф. 319. Оп. 2. Д. 1162.
10. НИАБ. – Ф. 319. Оп. 3. Д. 175.
11. НИАБ. Ф. 653. Оп. 1. Д. 18.
12. НИАБ. – Ф. 694. Оп. 4. Д. 2117.
13. Соколовский, Е. 50-летие института Корпуса инженеров путей сообщений / Е. Соколовский. – СПб. : Тип. Торгового дома С. Струговщикова и К, 1859. – 149 с.
14. Урусов, С. П. Книга о лошади / С. П. Урусов. – 3-е изд. – СПб. : Деятель, 1911. – 744, VIII с.
15. Федорук, А. Т. Старинные усадьбы Минского края / А. Т. Федорук. – Минск : Полифакт : Лекция, 2000. – 415 с.
16. Чантурия, В. А. История архитектуры Белоруссии / В. А. Чантурия. – Минск : Высшая школа, 1977. – 319 с.

РЕЗЮМЕ

Историко-культурная ценность Беларуси – усадебно-парковый комплекс Кокоричи, находящийся возле Копыля, ранее исследован и описан А. Т. Федоруком. Однако перечень объектов комплекса и их описание не в полной мере соответствуют действительности. Вместе с тем не раскрыта история формирования усадьбы.

SUMMARY

Historical and cultural value of the Belarus Manor Kokorichi located near Kopyl previously researched and described by A. T. Fedoruk. However, the list of objects of the complex and their descriptions do not fully correspond to the reality. However, not disclosed to the history of the Manor.

Бунеева Д. Ю.

САЛОННЫ ЖЫВАПІС СУЧАСНАЙ БЕЛАРУСІ

*Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі
(Паступіў у рэдакцыю 03.10.2017)*

Узнікненне тэрміна «салоннае мастацтва» (франц. salon, італ. salone, sala – зала) звязана са штогадовымі выстаўкамі жывапісу, гравюр і скульптуры, што ладзіла французская Акадэмія вытанчаных мастацтваў, пачынаючы з XVII ст. На гэтых выстаўках была прадстаўлена пераважна

творчасць мастакоў акадэмічнага напрамку. З сярэдзіны XIX ст. асноўнымі наведвальнікамі такіх салонаў і пакупнікамі твораў сталі прадстаўнікі французскай буржуазіі. Наведвальнікі салонаў жадалі ўбачыць зразумелыя па-майстэрску выкананыя мастацкія творы, якія б пры гэтым мелі адценне пэўнай арыгінальнасці [3].

З часам тэрміны «салон» і «салоннае мастацтва» сталі ўжывацца не як уласнае імя, а ў якасці мастацтвазнаўчага тэрміна, што характарызуе творы, выкананыя на высокім прафесійным узроўні пры адсутнасці значнага сэнсавага ці энергетычнага насычэння. Эстэтычны складнік у падобных творах відавочна дамінуе над этычным. Асноўнымі прынцыпамі салоннага мастацтва сталі віртуознасць выканання і лёгкасць успрыняцця, а таксама здольнасць здзіўляць, аздабляць, уражваць публіку пікантнымі сюжэтамі, эфектнымі жывапіснымі і кампазіцыйнымі прыёмамі [3].

Як у Заходняй Еўропе, так і ў Расійскай імперыі ўзнікненне салоннага мастацтва стала магчымым, калі дастаткова развілася буйная буржуазія, прадстаўнікі якой сталі асноўнымі спажывальцамі мастацкіх твораў.

У XX ст. з яго войнамі, сацыяльнымі пераўтварэннямі і модай на авангардныя накірункі салоннае мастацтва на пэўны час здало свае пазіцыі. Калі эканамічная сітуацыя ў грамадстве стабілізавалася, з'явіўся дастаткова забяспечаны слой грамадства, прадстаўнікі якога былі гатовыя ўкладаць буйныя грашовыя сумы ў аздабленне сваіх інтэр'ераў, і салонны жывапіс вярнуўся на арэну мастацкага жыцця.

Асноўныя спажывальцы салоннага мастацтва ў сучаснай Беларусі паводле ўзроўню свайго дабрабыту набліжаюцца хутчэй да галандскіх бюргераў XVII ст., чым да французскіх прамысловых магнатаў, што не можа не ўплываць на маштабы і жанравую скіраванасць твораў. Гэта пераважна краявіды і нацюрморты невялікага памеру, разлічаныя на экспанаванне ў дастаткова камернай прасторы (у гэтым накірунку працуюць мастакі Васіль Пяшкун, Юлія Мацура, Уладзімір Масленікаў, Павел Масленікаў-малодшы і інш).

Адначасова ствараецца значная колькасць камерных кампазіцый, якія з'яўляюцца больш цікавым пластом для вывучэння, бо менавіта ў іх найбольш яскрава праяўляюцца адметныя рысы мясцовай школы.

Салоннае мастацтва на сучасным этапе ўсё больш адыходзіць ад акадэмізму ў строгім сэнсе гэтага слова і развіваецца ў рэчышчы постмадэрнізму, актыўна выкарыстоўваючы прыёмы розных стыляў і напрамкаў.

У сувязі з агульнымі тэндэнцыямі размывання межаў паміж рознымі мастацкімі напрамкамі выявілася безгрунтоўнасць ідэі супрацьпастаўлення кіча і салоннага мастацтва з аднаго боку і авангарда – з другога. Сучасны салон актыўна карыстаецца здабыткамі авангардных накірункаў. Мастакі нібы прымяраюць на сябе розныя маскі: сюррэалізму, рамантызму, прымітывізму, мадэрну. Прыналежнасць да падобнага мастацтва з'яўляецца цяпер сімвалам не бунтарства, а адукаванасці і прагрэсіўнасці, таму творы, якія карыстаюцца адпаведнай мастацкай мовай, маюць значную

папулярнасць. Эпоха постмадэрнізму дазваляе спалучаць, здавалася б, неспалучальныя рэчы: супрэматычныя кампазіцыйныя прыёмы, рэалістычную трактоўку формы і неверагоднае багацце фактуры жывапіснай паверхні.

Пры гэтым не толькі салон рухаецца ў бок абстракцыянізму, але і абстракцыянізм – у бок салона і кіча. Абстрактныя карціны сталі ледзь не абавязковым элементам моднага дызайну інтэр’ераў, знакам добрага густу спажываўца, а таксама прагрэсіўнасці і адукаванасці мастака, гэта значыць, таксама, па сутнасці, ператварыліся ў сімулякр. На думку брытанскага філосафа Р. Скрутана, адной з асноўных рыс кіча з’яўляецца засяроджанасць гледача не на аб’екце (творы мастацтва і яго эстэтычных якасцяў), а на суб’екце (самім сабе) [6]. Абстрактнае ж мастацтва на сучасны момант дае шырокі спектр магчымасцей адчуць сваю арыгінальнасць, значнасць і сучаснасць.

Большасць прыёмаў, якімі карыстаюцца сучасныя беларускія авангардысты, хоць і новая для постсавецкіх краін, але відавочна падгледжана ў амерыканскіх і заходнееўрапейскіх мастакоў, якія карысталіся гэтымі прыёмамі больш за паўстагоддзя таму. Гэта прыводзіць да думкі, што галерэя актуальнага мастацтва Беларусі «Ў», па сутнасці, з’яўляецца такім жа салонам, як яе быццам бы яе ідэйны праціўнік – галерэя «Мастацтва», а праблема супрацьстаяння кіча/салона і авангарда больш складаная, чым гэта ўяўлялася К. Грынбергу ў 1930-я гады [5].

У значнай ступені менавіта салонныя мастакі з’яўляюцца захавальнікамі майстэрства, набытага многімі пакаленнямі творцаў. На фоне вялікай колькасці няякасна зробленых твораў, дзе адсутнасць прафесійнай адукацыі маскіруецца за так званай крэатыўнасцю і актуальнасцю, якасна і густоўна зроблены салонны твор выклікае павагу.

Калі ў заходніх краінах праблема далучэння да кіча любога фігуратыўнага, тым больш па-эстэцку выкананага твора, узнікла значна раней і на сучасным этапе асэнсоўваецца мастацтвазнаўцамі [7], то ў Беларусі яна толькі цяпер набыла сваю вострыню.

Адным з мастакоў, у чыёй творчасці праяўляюцца салонныя рысы, з’яўляецца Віктар Альшэўскі. Часта яго параўноўваюць з Сальвадорам Далі, што можна звязаць як з пэўным знешнім падабенствам, так і з некаторымі сюррэалістычнымі рысамі ў творчасці. Сапраўды, з аднаго боку В. Альшэўскаму нельга адмовіць у выдатных якасцях мастака, а з другога – сімвалізм яго твораў у спалучэнні з гіперрэалістычнай трактоўкай дэталей адсылае да творчасці самага вядомага прадстаўніка сюррэалізму. Пры гэтым сімвалізм В. Альшэўскага менш агрэсіўны і эпатажны, а знакі, якімі ён карыстаецца ў творах, заўсёды вызначаюцца ідэалагічнай выверанасцю.

Адметнай рысай творчасці В. Альшэўскага з’яўляецца ўмоўная, плоская трактоўка прасторы ў жывапісных творах пры фатаграфічна спрацаваных дэталях. Дадзеная якасць увогуле характэрная для сучаснай беларускай школы жывапісу, асабліва для выпускнікоў аддзялення манументальна-дэкаратыўнага мастацтва. Гэты прыём дазваляе стварыць

адчуванне маштабнасці, знаканасці, абагульненасці вобраза і пазбегнуць залішняй ілюстрацыйнасці ці адчування бытавізму. Пры гэтым знешняя пафанаць твораў В. Альшэўскага не заўсёды адпавядае сюжэту. Гэты дысананс асабліва праяўляецца ў заказных партрэтах, калі мастак піша па фатаграфіі сучасных чыноўнікаў ці бізнесменаў, апранаючы іх у рыцарскія даспехі. Гэтым твораў уласціва тэатральнасць, маскараднасць, але напрошваецца таксама параўнанне з шырмамі для фатаграфавання: «Паляванне» (1996), «Партрэт Чыканьяні» (1998), «Рыцарскія забавы. Гульня ў бильярд» (1999) (малюнак 1).



Малюнак 1. В. Альшэўскі. Паляванне, палатно/алей, 200х100 см. 1996 г.

У «Паляванні» на палатне арачнай формы мастак змяшчае выявы трох мужчынскіх паўфігур, апранутых у рыцарскія даспехі. Ніжнюю частку карціны займае тигр, што павінен сімвалізаваць мужнасць і жыццёвую энергію заказчыкаў партрэта. Цёмны фон стварае атмасферу містычнасці. Пры гэтым вобраз мадэляў ніяк не адпавядае агульнай містычнай алегарычнасці твора.

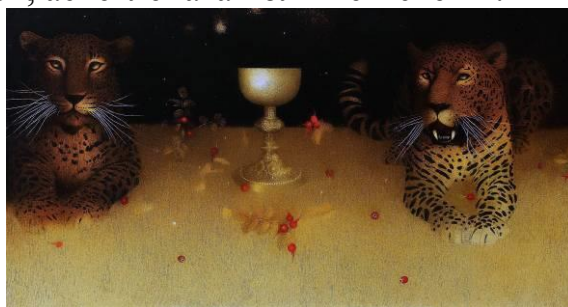
Рыцары, даспехі, шлемы і дзіды ўвогуле з'яўляюцца ўлюбёнымі сімваламі майстра. Яны прысутнічаюць і ў міфалагічных карцінах, і ў партрэтах, і ў творах на гістарычную тэматыку. Акрамя рыцарскай атрыбутыкі ў шэраг найбольш папулярных у мастака сімвалаў уваходзіць гадзіннік, леў ці тигр, птушкі і кветка лілеі, ракушка, калона і іншыя [4]. З нязначнымі адрозненнямі дадзеныя знакі пераходзяць з твора ў твор, ствараючы містычную атмасферу, характэрную для салоннага мастацтва XIX ст.

У пачатку 1990-х гадоў творчасць В. Альшэўскага стала яркай з'явай у беларускім мастацтве. Яго метады прынцыпова адрозніваліся ад мастацтва сацыялістычнага рэалізму, якое панавала ў нашай краіне на працягу некалькіх дзесяцігоддзяў. Зварот да нацыянальнай гісторыі, прытым не ў вяскова-сялянскім абліччы, а ў яе шляхетна-рыцарскіх формах, у спалучэнні з авангардысцкімі мастацкімі прыёмамі спрыяла ўвядзенню мастацтва Беларусі ў кантэкст сусветнай гісторыі і культуры. Аднак на сучасным этапе творчасць В. Альшэўскага страціла сваю вастрыню: даспехі і ракушкі

пераходзяць з твора ў твор, і кожная наступная праца ўсё больш нагадвае калаж з мінулых работ аўтара.

Акрамя таго, пры відавочных якасцях В. Альшэўскага як мастака шматгадовае маляванне па фотаздымках, безумоўна, адбілася на яго творчай манеры. Знешняе падабенства асоб не выклікае сумненняў, але творы губляюць сваю жывасць, героі карцін усё больш нагадваюць прыгожыя манекены.

Яшчэ адным значным прадстаўніком салоннага жывапісу сучаснай Беларусі з'яўляецца Уладзімір Ганчарук. Яго творчасці таксама ўласціва метафарычнасць мастацкай мовы. Цікавае ўражанне стварае спалучэнне рэалістычнай манеры пісьма аўтара з сюррэалістычнай атмасферай яго твораў (малюнак 2). Гэтага эфекту мастак дасягае з дапамогай спецыфічнай гульні святла: цёплае (залацістае ці чырвонае) святло ў спалучэнні з глыбокімі і таксама цёплымі ценямі, якія мякка пераходзяць у амаль чорны фон (гэты прыём узыходзіць да жывапісу Караваджа), стварае містычную атмасферу цёмнага пакоя, асветленага полымем свечкі.



Малюнак 2. У. Ганчарук. Чаша, палатно/алей, 65x120 см.

З другога боку, стварэнню фантастычнай атмасферы спрыяюць самі вобразы: дзеці з сур'ёзным, дарослым выразам твараў, апранутыя ў гістарычныя касцюмы, аголеныя жанчыны з пёрамі паўліна ў руках, экзатычныя звяры і птушкі (гэты напрамак прадстаўлены ў творчасці мастака надзвычай багата) і не менш экзатычная садавіна і агародніна. У творах У. Ганчарука не прысутнічае амаль нічога звычайнага, будзённага. У пераважнай іх большасці прасочваюцца арыенталістычныя тэндэнцыі.

Калі згаданыя вышэй мастакі хоць і ствараюць умоўную прастору твораў, але ў трактоўцы формы ў большай ці меншай ступені арыентуюцца на акадэмічныя прынцыпы, то творчасць такіх аўтараў, як Ганна Сілівончык і Наталля Іванова, адыходзіць ад традыцый акадэмізму яшчэ далей. У іх працах можна знайсці водгукі народнага мастацтва і прымітывізму, а таксама (асабліва ў Г. Сілівончык) – сюррэалізму, фавізму і іншых авангардных накірункаў 1-й паловы XX ст.

У творах Г. Сілівончык прысутнічае выразны гульнявы пачатак, часта адзін і той жа прадмет выступае ў некалькіх ролях: прадстаўляе самога сябе і намякае на іншы, схаваны з першага погляду сэнс. Так, кавун можа выступаць у ролі мужчынскай галавы, самавар з'яўляецца лялечным домікам і да т. п. Элемент гульні можа прысутнічаць і ў выбары матэрыялаў: мастачка любіць эксперыментаваць з фактурай палатна, выкарыстоўваць калажныя

элементы, а вялікая колькасць разнастайных арнаментаў адсылае да традыцый пэчварка.

Нягледзячы на бясспрэчны талент мастака, крэатыўнасць, выразную аўтарскую манеру і знешнюю разнастайнасць тэматычнага кола твораў (дзеці і дарослыя, анёлкі, фантастычныя і міфалагічныя істоты, прадстаўнікі як мясцовай, так і экзатычнай фаўны і флоры, якія складаюцца ў самыя розныя сюжэты – ад нявінна-дзіцячых да эратычных), неверагодная творчая актыўнасць Г. Сілівончык разам са значным камерцыйным поспехам у апошнія гады прыводзіць да з'яўлення штампавых і самапаўтараў, а таксама істотнага ўзрастання ілюстрацыйных рысаў. Творы мастачкі ўсё больш набліжаюцца да стылізаваных пад дзіцячы малюнак паштовак, выкананых алеем на палатне.

Дзіцячая тэма займае важнае месца і ў творчасці Наталлі Івановай. Людзі, жывёлы, птушкі і казачныя істоты фарміруюць вобразны свет мастака. Агульны каларыт твораў, як правіла, трохі разбелены, што дапамагае стварыць атмасферу лёгкасці і празрыстасці. Кампазіцыя твораў не прадугледжвае нейкіх вынаходніцтваў. Галоўны персанаж размяшчаецца прыкладна ў цэнтры карціннай плоскасці, фон фарбуецца лакальна, без спроб прарваць прастору палатна. Герой твора выяўляецца ў закрытай прасторы, часта фонам для яго служыць проста сценка. Калі ж мастак і ўводзіць прыродны фон (дрэвы, поле, кусты), яны вырашаюцца настолькі плоскасна і дэкаратыўна, што ўспрымаюцца нейкай вертыкальнай заслонай, накшталт тэатральных дэкарацый. Атмасфера тэатральнасці ўвогуле характэрна для карцін мастачкі, яе персанажы – гэта хутчэй не людзі, а героі лялечнага тэатра (малюнак 3).



Малюнак 3. Н. Іванова. Песня, палатно/алей, 70х55 см. 2012 г.

Мінімалістычнасць мастацкіх сродкаў не робіць творы прымітыўнымі, з'яўляецца вынікам не нізкай прафесійнай культуры мастака, а наадварот, асэнсаванага падыходу. Хоць чысціня, дабрыня, лірычнасць і сентыментальнасць дзіцячых вобразаў Н. Івановай часта балансуюць на мяжы з саладжавасцю, як правіла, у аўтара атрымліваецца не перайсці гэтую небяспечную мяжу.

Н. Іванова ўзводзіць свой творчы метада да народнага мастацтва і беларускага іканапісу [1]. На першых этапах творчага шляху яна займалася рознымі відамі дэкаратыўна-прыкладнага мастацтва, характэрнымі ў большай ступені для народнай культуры: ткацтвам, вышыўкай, габеленамі.

Паступова гэтая дзейнасць трансфармавалася ў алейны жывапіс, але жывапісныя творы Н. Івановай таксама вызначаюцца значнай ступенню дэкаратыўнасці.

Для салонных твораў увагуле характэрна блізкасць да дэкаратыўна-прыкладнага мастацтва. Яны маюць каштоўнасць не самі па сабе, а як патэнцыяльны элемент аздаблення інтэр'ера, такі ж, як дызайнерская мэбля, фіранкі і да т. п. Таму для салонных карцін важнае значэнне набываюць рамы, з дапамогай якіх твор упісваецца ў інтэр'ер [2].

Такім чынам, хоць знешне сучасныя салонныя творы істотна адрозніваюцца ад салона XIX ст., унутраная сувязь, безумоўна, прысутнічае. Салон заўсёды звязаны з дамінуючым стылем, а ўласцівыя сучаснаму мастацтву постмадэрнісцкія тэндэнцыі ствараюць шырокія магчымасці для знешняй варыятыўнасці твораў. Усе салонныя творы аб'ядноўвае павышаная дэкаратыўнасць і ўнутраная бесканфліктнасць.

Увага да фактуры жывапіснай паверхні і выразных фармальных прыёмаў, паводле якіх заўсёды можна пазнаць аўтара, аднолькава характэрна для салоннага мастацтва любога часу. Так, пастозны масціхінны мазок на напісаных з натуры пейзажах і нацюрмортах амаль беспамылкова выдае Васіля Пяшкуна, а зробленыя хутчэй штрыхамі, чым мазкамі амаль грызайльныя краявіды, што злёгку нагадваюць творчасць Эндру Уаэта, – Уладзіміра Шкарубу. Кожны з аўтараў мае яркі аўтарскі стыль, унутры якога кола мастацкіх прыёмаў, сімвалаў і сюжэтаў адрозніваецца невялікай варыятыўнасцю. У кожнага з мастакоў ёсць адна лірычная тэма, абыграная па-рознаму: рыцарская рамантыка, арыенталізм з атмасферай містычнай алегарычнасці, дзіцячыя сюжэты.

Салоннае мастацтва паводле пэўных крытэрыяў (функцый, тэматычнай скіраванасці, каларыстычнай культуры) падыходзіць даволі блізка да кіча. Пры гэтым салонных мастакоў нельга дакараць за адсутнасць мастацкага густу ці прафесійнасці. Паколькі ў сувязі са спецыфікай сучаснага беларускага арт-рынку праца ў падобным напрамку з'яўляецца адным з нешмалікіх спосабаў заробку, абвінавачанне салонных мастакоў у жаданні дагадзіць публіцы падаецца неканструктыўным, тым больш што немагчыма не захапляцца тым, з якой віртуознасцю яны гэта робяць.

ЛІТАРАТУРА

1. Артель: объединение художников [Электронный ресурс]. – Режим доступа: www.art-fakt.com/ru/gallery/ivanova. – Дата доступа: 01.05.2016.
2. Карпова, Т. Пленники красоты / Т. Карпова // Наше наследие. – 2005. – № 73. – С. 57 – 71.
3. Нестерова, Е. В. Поздний академизм и салон в русской живописи второй половины XIX века : автореф. дис. ... д-ра искусств. : 17.00.04 / Е. В. Нестерова ; Санкт-Петербургский государственный академический институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина. – СПб., 2004. – 34 с.
4. Шарангович, Н. Знаковая система произведений Виктора Ольшевского / Н. Шарангович // Виктор Ольшевский. Живопись : альбом / сост. и ред. текстов Н. Шарангович. – Минск, 2003. – С. 248 – 258.

5. Greenberg, C. Avant-garde and kitsch / C. Greenberg // Sharecom Industries Ltd. [Electronic resource]. – Mode of access: <http://www.sharecom.ca/greenberg/kitsch.html>. – Date of access: 07.04.2015.

6. Scruton, R. A Point of View: The strangely enduring power of kitsch / R. Scruton // BBC news [Electronic resource]. – Mode of access: <http://www.bbc.com/news/magazine-30439633>. – Date of access: 29.08.2015.

7. Scruton, R. Kitsch and the Modern Predicament / R. Scruton // City journal [Electronic resource]. – Mode of access: http://www.city-journal.org/html/9_1_urbanities_kitsch_and_the.html. – Date of access: 29.08.2016.

РЕЗЮМЕ

В статье на примере творчества таких художников, как Виктор Ольшевский, Владимир Гончарук, Анна Силивончик и Наталья Иванова, рассматривается современная белорусская салонная живопись. Притом, что внутренняя бесконфликтность, повышенная декоративность, внимание к формальным приёмам и фактуре живописной поверхности сближает её с салоном XIX в., отмечается такая специфическая особенность, как отход от академизма в строгом смысле этого слова и сближение с авангардными направлениями.

SUMMARY

The article investigates modern Belarusian Salon painting, using creativity of such artists as Victor Alsheuski, Uladzimir Hancharuk, Hanna Silivonchik and Natalia Ivanova as an example. Though the absence of inner conflict, high level of decorativeness and attention towards painting surface texture are common with the Salon painting of XIX century, the author reveals such specific features of modern salon painting as a breakaway from Academicism and a rapprochement with Avant-Garde.

Вакар Л. У.

ПАЭТЫКА ІДЫЛІ Ў ЖЫВАПІСЕ І. РЫМАШЭЎСКАГА І Л. ШЧАМЯЛЁВАЙ

*Віцебскі абласны цэнтр народнай творчасці
(Паступіў у рэдакцыю 10.03.2017)*

Наіўную, ідылічную карціну свету ў савецкім мастацтве пераважна распрацоўвалі самадзейныя творцы. Прафесійныя мастакі былі засяроджаны на выяўленні гераічнай гісторыі і грамадска-палітычных праблемах, аднак у 1990-я гады ідэалагічная ангажыраванасць мастацтва паслабляецца, і мастакі вымушаны шукаць новыя тэмы, якія былі б запатрабаваны новай аўдыторыяй. Сюжэты бестурботнага існавання чалавека ў прыродным атачэнні і гарадскім асяроддзі, шчаслівага прыватнага жыцця, правінцыяльнага побыту, камернага свету інтымных адносін і лірычнага стану душы склалі аснову новага жывапісу, што можна вызначыць як сучасны прымітывізм. У ім заўважна дамінаванне паэтыкі ідыліі, якую часам завуць казачным рэалізмам, новай наіўнасцю. Дадзеная праблематыка ўвайшла ў шматоблічны свет постмадэрнізму, супала з пашыранай у ім тэмай паўсядзённасці.

Жанр ідыліі ў сусветнай літаратуры і культуры бярэ пачатак у Антычнасці і мае развіццё падчас усіх гістарычных эпох. Характэрная для яго тэма гарманічнага існавання чалавека ў прыродзе і свеце мае своеасаблівыя інтэрпрэтацыі ў рэнесанснай, класічнай, рамантычнай і

мадэрнісцкай культуры. Асаблівасці ідылічнага хранатопу апісаў М. Бахцін. У якасці яго рыс ён вылучыў: адвечную прымацаванасць жыцця пакаленняў да аднаго месца – роднага краю, роднага дома; абмежаванасць рэалій ідылічнага жыцця асноўнымі момантамі нараджэння, кахання, шлюбу, працы, ежы і піцця, смерці; спалучэнне жыцця чалавека з рытмамі прыроднага жыцця [1, с. 374 – 375]. М. Бахцін падкрэсліў, што для сучаснага цывілізаванага чалавека, які, у адрозненне ад старажытнай родавай свядомасці, валодае індывідуальнай, дадзеныя каштоўнасці пазнаюцца як зноў здабытыя. Даследчык адзначаў прысутнасць ідылічных вобразаў і тэм у разнастайных сучасных жанрах, а сярод чыстых відаў ідыліі вылучаў: любоўную, земляробча-працоўную, рамесна-працоўную, сямейную.

Разнастайныя аспекты ідылічнай паэтыкі ў жывапісе плённа распрацоўваюць І. Рымашэўскі і Л. Шчамялёва, муж і жонка, якія жывуць у адным доме, аднак кожны мае сваё бачанне свету і ўласную манеру пісьма.

Творчасць Ігара Рымашэўскага (1959 г. н.) дае пераканаўчы ўзор укаранёнасці ў прастору сталіцы і яе наваколля: ландшафтныя вобразы складаюць кампазіцыйную аснову яго карцін [2, с. 465]. Здольнасць мастака да шматсюжэтнага апавядання вызначылася яшчэ ў школе, дзе ён, вучань студыі С. Каткова, любіў здзіўляць сваіх сяброў карыкатурамі і прыгодніцкімі рысаванымі гісторыямі. Падчас навучання на афарміцельскім аддзяленні ў Мінскім мастацкім вучылішчы пад уплывам В. Маркаўца ён захапіўся маляванымі дыванамі і дэкаратыўнасцю народнага мастацтва. Аддзяленне манументальнага жывапісу Беларускага тэатральна-мастацкага інстытута замацавала здольнасці І. Рымашэўскага стылізаваць форму і спалучаць складаныя прасторавыя кампазіцыі з плоскасным выяўленнем.

Большасць карцін І. Рымашэўскага прысвечана Мінску і мінчанам, жыццё якіх выяўляецца ў разнастайных сюжэтах і ўрбаністычных дэкарацыях. Як і належыць прымітывісту, мастак засяроджваецца на тэмах гулянняў, свята, адпачынку – тых момантах народнага жыцця, што нясуць атмасферу еднасці ўсёй супольнасці, далучанасці да святочнай стыхіі, сумеснага дзеяння [4, с. 9 – 14]. Пераважна гэта краявіды з гараджанамі, якія ідуць ў тэатр («Прэм’ера», 2007 г.; «Любімы тэатр», 2014 г.), запаўняюць трыбуны стадыёна («Усе на футбол», 2009 г.; «Стадыён “Дынама”», 2015 г.), спяшаюцца на адкрыццё выстаўкі («Наш музей», 2010 г.), катаюцца на каньках («Ледзяныя ўзоры», 1999 г.; «Каток», 2006 г.) або проста бавяць час на вуліцах горада («Канікулы», 2011 г.; «Аляксандраўскі сквер», 2014 г.; «Адпачывай», 2015 г.). Дэкаратыўны жывапіс сваёй вясёлкавай шматкаляровасцю ўзмацняе гульнявы настрой кампазіцый, прыўносіць у творы народную эстэтыку.

Выкарыстанне адзінага маштабу і паралельнай перспектывы, калі няма кропкі сыходжання і аднаго вугла агляду, набліжае карціны І. Рымашэўскага да ўсходняга мастацтва, нагадвае картаграфічныя прыёмы. У кампазіцыях «Праспект Ф. Скарыны» (2011), «Настальгія» (2012), «Свята горада» (2015) гарызонт увесь час уздымаецца ўгору і ўтварае шырокую панараму, усёабдымная цэласнасць якой дазваляе ўспрыняць гарадское жыццё як пэўны

сусвет. Разам з тым чалавек на карцінах І. Рымашэўскага не індывідуалізаваны, ён знаходзіцца па-за ўнутраным жыццём, уключаны ў агульныя працэсы, дзеянні, здарэнні. Яго выява мае па-дзіцячы спрошчаную, абагульненую форму і пры памяншэнні маштабу набліжаецца да ідэаграфічнага знака. Людзі на карцінах І. Рымашэўскага праз хаатычныя рытмы сваёй жыццядзейнасці выяўляюць цэласнасць адзінага арганізма.

Прыгажосць і ўпарадкаванасць гарадской прасторы ўтварае ідылічную карціну раю, насельнікі якога знаходзяцца ў гарманічных адносінах паміж сабой і светам. Часам героі І. Рымашэўскага дэманструюць адзінадушнасць у імкненні ўдасканаліць сваё асяроддзе. У карціне «За чысты горад» (2012) мінчане адмовіліся ад аўтамабіляў і запоўнілі запаведныя куткі гістарычнага цэнтра горада веласіпедамі. У рабоце «Мінскі пленэр» (2009) маляўнічая Свіслач і вуліцы тэрасамі ўздываюцца да неба, а ў іх прасторы размясціліся мастакі і на вачах пракожых натхнёна пішуць прыгажосць восеньскага горада-саду.

Мастак добра ведае архітэкттуру горада і віртуозна спалучае эпічнае выяўленне ландшафту з лірыкай і іроніяй. Персанажы размяшчаюцца ў цэнтры на фоне гарадской забудовы, якая раскрываецца зверху ў меншым маштабе. У карціне «Двое ў горадзе» (2000-я гг.) закаханыя, нібы Гуліверы, уздымаюцца над гарадскімі вуліцамі, пустата якіх падкрэслівае любоўную засяроджанасць герояў адзін на адным. Гарадскія дамы ў кампазіцыі «Вясёлы лімузін» (2012) расступіліся перад вялікім белым аўтамабілем, унутры і на даху якога размясцілася цэлае вяселле. Танцы гасцей і рознаскіраваныя фасады дамоў шматкаляровай забудовы ўтвараюць хаатычны рытм дзеяння, што ўласціва народнай карціне свята.

Пазнавальныя краявіды Мінска прысутнічаюць у нацюрмортных і інтэр'ерных кампазіцыях І. Рымашэўскага, дзе ён стварае паэтычны вобраз паўсядзённасці. Як правіла, гэтыя маляўнічыя куткі сталіцы з храмамі або іншай адметнай забудовай, якія раскрываюцца праз акно і пашыраюць камерную прастору кватэры, робяць яе часткай абранага ідылічнага горада. Мастак культывуе асаблівыя адносіны да ўсяго, што атачае чалавека, і робіць яго жыццё прыгожым, зручным, шчаслівым. Сярод побытавых рэчаў, музычных інструментаў і атрыбутаў творчай працы абавязкова прысутнічаюць хатнія жывёлы – каты і сабакі, якія надаюць прыватнаму жыллю завершанасць ідыліі і дадатковыя сэнсы. Мастак з іроніяй выяўляе ў карціне «Каціны вальс» (2000-я гг.) наравістую кошку, якая ў адсутнасць гаспадыні крочыць па клавішах піяніна з адкрытымі нотамаі; у нацюрморце «Пацягнула на лірыку» (2000-я гг.) – ката, гатовага ўскочыць на стол з пячатнай машынкай і раскіданымі аркушамі тэксту; у карціне «Спатканне» (2000-я гг.) – ката, які лёг на сталю вакол вазы з цюльпанамі і нібы чакае гасцю. Ва ўсіх выпадках каты замяняюць сабой людзей, якія толькі што пакінулі авансцэну дзеі.

Вобразы жывёл у карцінах І. Рымашэўскага выконваюць розныя ролі. Перш за ўсё, яны ўзяты з жыцця і з'яўляюцца арганічнай часткай сюжэта, яго звыклымі персанажамі, якія знаходзяцца ў пэўных адносінах з людзьмі і

дазваляюць раскрыць іх чалавечнасць. У карціне «Да хуткай сустрэчы» (2001) на чыгуначнай станцыі герой развітваецца з сабакам нібы з блізкім чалавекам; у карціне «Перапынак на абед» (2011) рабочы спусціўся ў яму, ўладкаваўся на каналізацыйных трубах і частуе каўбасой сваіх сяброў катоў. Кампазіцыя «Служба ўратавання» (2014) апавядае пра сучаснага вясковага дзеда Мазая, які падчас вясновай паводкі збірае з крыг змоклых катоў.

Паступова вобраз ката ў жывапісе І. Рымашэўскага сцвярджаецца ў ролі ўпадабанага персанажа, які робіць любое асяроддзе камфортным, прыносіць у яго ўтульнасць і пераўтвараецца ў знак сямейнай ідыліі, што набывае маштабы гарадскога жыцця. На палатне «Любімая вуліца» (2014) мастак намалюваў двух катоў на падаконніку – на мяжы кватэры і шырокай вулічнай перспектывы. Персанажамі карціны «Казка на ноч» (2000-я гг.) з’яўляюцца кошка-маці і трое кацянят, якія з кнігай утульна ўладкаваліся ў крэсле на балконе з відам на класічную архітэктuru Мінска. Такім чынам, героі мастака сталі адначасова хатнімі і вулічнымі гаспадарамі, аб’ядналі кватэру і горад у адзіную прастору, напоўнілі яе лірыкай і адчуваннем добрай усмешкі.

Гіпербалічнае павелічэнне памераў жывёлы суправаджаецца выяўленнем маскі блазна, што сведчыць пра метамарфозу вобраза ката ў выбранага героя кампаніі, плошчы, вуліцы. У карціне «Мой дом» (2015) вялікі рыжы кот спакойна адпачывае на даху за цэнтральным франтонам дома, у вокнах якога бачны сцэны сямейнага жыцця, а ў вітрынах кафэ першага паверха – профілі шчаслівых пар. Назва карціны дадзена ад імя ці аўтара, ці галоўнага персанажа – ката, які лапай паказвае на акно з жаночым і мужчынскім постацямі. Вялікі кот адначасова персаніфікуе сабой добры дух дома і ўмоўна замяняе самога аўтара, які двухсэнсоўна падпісаў палатно. Ю. Лотман сцвярджаў, што з’яўленне вобразаў блазнерскіх персанажаў неабходна аўтару для вызначэння ўласнай пазіцыі ў адносінах да адлюстраванага жыцця і што мэта дадзеных вобразаў – у выкрыцці ўмоўнасцей чалавечых адносін [3, с. 301 – 305].

Гульнявая сутнасць дадзенага персанажа праяўляецца ў разнастайных творах, якія набываюць фантастычна-казачны характар. У шэрагу кампазіцый мастак перамяшчае на галінкі дрэва побач з катом насельнікаў гарадскога сквера («Верхні горад», 2000-я гг.). Седзячы на паркавых лаўках, мінчане чытаюць газеты, гуляюць у шахматы, спяваюць, а таксама катаюцца на ровары і проста ходзяць па дрэве. Разгалістае дрэва нагадвае архетыпічны вобраз «дрэва жыцця», і яго сімвалічнае спалучэнне з карцінкамі паўсядзённасці надае сюжэту пазачасовы характар. У іншых творах вялікае тулава ката завісае над горадам і, нібы скамейка, утрымлівае на сабе гараджан, якія фатаграфуюцца, размаўляюць і сузіраюць горад. Вобраз ката пераўтвараецца ў сімвалічны знак ідылічнага жыцця.

Сваю здольнасць да стварэння райскага локусу І. Рымашэўскі рэалізаваў у манументальным маштабе ў 2010 г., калі яго краявіды былі выкарыстаны для афармлення павільёна Беларусі на Сусветнай выстаўцы ў Шанхаі. Панарамы Мінска і яго наваколля ў розныя поры года агарнулі

прамавугольную архітэкттуру стандартнага выставачнага павільёна, надалі яму надзвычай яркі, святочны характар. Перад мастаком была пастаўлена задача ўвасобіць ідэю «Лепшы горад – лепшае жыццё», што цалкам адпавядала паэтыцы яго твораў. Шматразова павялічаныя ландшафты шчаслівага жыцця набылі вартасці ідылічнай утопіі, звернутае да мінулага, сучаснасці і будучыні.

Людміла Шчамялёва (1960 г.н.) з характэрным жаночым светаўспрыманнем распрацоўвае ў сваім жывапісе паэтыку любоўнай і сямейнай ідыліі [2, с. 624]. Мастачка засяроджана на лірычных тэмах прадчування кахання, яго пошуках і здабыцці, сямейнага і мацярынскага шчасця і клопату. Сюжэты яе твораў простыя, нібы толькі што перажытыя аўтарам і з лёгкай непасрэднасцю пераведзеныя ў палатно. Свет інтымных перажыванняў увасоблены з жывапіснай арганікай, якая дазваляе казаць пра талент мастака-экспрэсіяніста. Л. Шчамялёва ўдала спалучае жывапіснасць, графічную арабескавасць і абагульненую спрошчаную выяву. Рысаваны цёмны контур, прадрапванне фарбаванай паверхні цвёрдым інструментам, выкарыстанне шырокага мазка і гладкага пісьма дапамагаюць мастачцы зрабіць пачуццёвыя маляўнічыя вобразы.

У многіх працах Л. Шчамялёвай галоўным з’яўляецца не сюжэт, а эмацыянальны змест, перададзены праз колера-фактурную выразнасць жывапісу. У карціне «Лета» (1991) ружова-блакітная гама дазваляе стварыць прывабны вобраз юнай дзяўчыны, якая сядзіць за дальнім вуглом вялікага стала перад немудрагелістым нацюрморам. Ён змешчаны на першым плане, што кажа пра сімвалічную значнасць вобраза. Букет кветак, талерка з адрэзаным пірагом, кошык і вядро з ягадамі, раскіданыя па сталу клубніцы з’яўляюцца субліміраванымі вобразамі кахання, у палоне якога знаходзіцца гераіня. У кампазіцыі «Залаты парасон» (2002) шырокія мазкі шэрай фарбы ўтвараюць вільготны фон дажджу, што струменямі сцякае на постаць гераіні. Яна схавалася пад квяцістым парасонам, і яго яркая ўзорыстасць раскрывае сакрэты шчаслівага задумення дзяўчыны. Мастачка стварыла дасціпную жывапісную кампазіцыю на аснове спалучэння пісьма рознай фактуры, рытму і колеру.

З самага пачатку творчасці Л. Шчамялёву цікавяць камерныя матывы, нават калі яны раскрываюцца на фоне эпічных краявідаў. У карціне «Зорная ноч» (1990) маладая жанчына прыйшла за вадой да калонкі і заглядзелася на неба. Кантраст зорнага начнога неба і заснежанай панарамы ўзгорыстага вясковага краявіду дазваляе аўтару супаставіць эпічны ландшафт і лірычны стан гераіні, падкрэсліць моц яе зачаравання. Вёска прываблівае Л. Шчамялёву цэласнасцю ідылічнага жыцця, яго сціслымі сувязямі з прыроднымі цыкламі. У карціне «Восень» (1993) мастачка змяшчае на першым плане вясковай вуліцы з жаночай постаццю гіпербалічна павялічаны кошык з садавіной, які становіцца сімвалічнай метафарай прыроднага багацця і шчодрата выніку працоўнага сезона. Лірыка-эпічны пейзаж «Бульба» (2006) са сцэнай капання бульбы дзвюма жанчынамі на вясковым агародзе ўслаўляе плённую працу. Роўныя барозны ўскапанай зямлі

ўздываюцца да высокага гарызонту, дзе жоўты дамок замыкае перспектыву і вызначае абмежаванасць гэтага кутка, аднак яго ўзнёсласць да нябёсаў кажа пра шчаслівае быццё чалавека ў суладдзі з прыродай.

У гарадскім краявідзе Л. Шчамялёва пазбягае панарам і выбірае фрагменты вулічнага і дваровага жыцця, напоўненыя лірыкай і чысцінёй простага матыву. У карціне «Птушыны базар» (2007) дзве галіны заснежанага дрэва з птушкамі аблямоўваюць мудрагелістым малюнкам акно, з цеплыні якога з цікаўнасцю назіраюць на птушынным жыццём дзяўчынка і кот. На першым плане кампазіцыі «Родны дворык» (2015) выяўлена буркаванне двух галубкоў, якое іранічна суадносіцца са сцэнай пацалунку закаханых пад аркай.

Асабліва маляўнічым атрымліваецца паказ курортнага жыцця, дзе чалавек знаходзіцца ў гарманічным адзінстве з прыродай. У сцэнах фатаграфавання сярод экзатычнай расліннасці («У квітнеючым садзе», 2000 г.), вячэры ў рэстаране на адкрытым паветры («Салодкі дэсерт», «Гарачыя закускі», абедзве – 1997 г.) чалавек выяўлены знакава, як частка паўднёвага краявіду з усёй яго спякотай і стомай. У карціне «Канец сезона» (2000) закаханая пара на імправізаваным пляжным пікніку развітваецца з морам. Іх напалову аголеныя постаці на фоне высокага гарызонту мора прачытваюцца як вобразы сучасных Адама і Евы. Запамінаецца падкрэсленая жывапісная фактурнасць у выяўленні пясчанага берага, зацягнутае рабізнай воднай прасторы і колеравая пяшчота блакітна-вохрыстай гамы.

У пошуках ідылічнага персанажа Л. Шчамялёва звяртаецца да вобразаў дзяцей і хатніх жывёл, нявіннасць якіх патрабуе апекі і адначасова абуджае адпаведнае пачуццё дарослых. У выяўленні дадзеных адносін мастачка выкарыстоўвае фрагментаванне, акцэнтуючы ўвагу на галоўным персанажы і забяспечваючы паўнату аўтарскага выказвання. У карціне «Любімчык» (1999) маленькае шчаня песцяць цёплыя рукі гаспадыні, постаць якой застаецца па-за фарматам карціны, а ў рабоце «Чыстае сумленне» (2000) гэтае шчаня з замілаваннем намалявана ў час сну пасярод прымятага кветніку, рознакаляровы дыван якога нібы абараняе сваёй прыгажосцю. У карцінах «Спі, мая радасць» (2011), «Клапатлівая ноч» (2014) дзеці спяць разам з хатнімі гадаванцамі, што ў дадзеным выпадку выконваюць ролю абаронцаў.

Часам гіпербалічна павялічаныя каты становяцца сімвалічнай падушкай для сваіх гаспадароў, напрыклад, у кампазіцыі «Заваркатаў ты мяне» (2007). На ёй гаспадар губляе свае натуральныя памеры і, нібы дзіця, засынае на жываце вялізнага ката, які пільна ахоўвае яго сон. У манеры выяўлення жывёлы праявілася характэрная для Л. Шчамялёвай схільнасць да знакавасці і адметная стылізацыя (дугападобная форма і сплюсчанасць), калі сілуэт малюецца цёмным контурам, а ўнутры выява набывае багатую жывапісную афарбоўку.

Л. Шчамялёва паэтызуе штодзённае жыццё. Побытавае асяроддзе ў яе карцінах простае і сціплае, але лірычна напоўненае. Мастачка паўсюль расстаўляе акцэнты, што кажуць пра шчасце і каханне. У карціне «Галоўней

за ўсё надвор'е ў доме» (2010) у пярэднім пакоі кватэры змешчаны на ўваходным дыванку толькі што знятыя і не адстаўленыя ўбок чырвоныя боты, побач стаіць вешалка з жаночым паліто, капелюшом і мужчынскай бейсболкай, раскрыты чырвоны парасон з белым катом пад ім, а на сцяне вісіць люстэрка, дзе праступаюць сілуэты хлопца і дзяўчыны, якія застылі ў абдымках. Нацюрморт «Добрая раніца» (2013) складаецца з туалетнага століка з вялікай колькасцю касметыкі, біжутэрыі і круглага люстэрка, дзе адлюстравана палова жаночага твару, а на заднім плане – ложка з мужчынам, які спіць. Мастачка ўдала кампануе фрагменты інтэр'ера, партрэта, нацюрморта і стварае арганічную карціну сямейнай ідыліі. Л. Шчамялёва добра валодае метадам фрагментавання і мантажу, што дапамагае ёй ствараць лаканічныя і змястоўныя творы.

І. Рымашэўскі і Л. Шчамялёва культывуюць паэтыку ідыліі ў разнастайных яе варыянтах. Эпічнае выяўленне ландшафту дазваляе І. Рымашэўскаму стварыць вобразы народнага жыцця, якія нясуць атмасферу еднасці ўсёй супольнасці, яе святочнай стыхіі. Л. Шчамялёва напаўняе камерныя сямейныя сюжэты лірыкай, яе жывапіс адметны колера-фактурнай выразнасцю.

ЛІТАРАТУРА

1. Бахтин, М. М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике / М. М. Бахтин // Вопросы литературы и эстетики: исследования разных лет / М. М. Бахтин. – М., 1975. – С. 374 – 375.
2. Беларускі саюз мастакоў: энцыклапедычны даведнік / аўт.-склад. Б. А. Крэпак (гал. рэд.) [і інш.]. – Мінск : Кавалер Паблішэрс, 1998. – 664 с.
3. Лотман, Ю. М. Художественная природа русских народных картинок / Ю. М. Лотман // Об искусстве / Ю. М. Лотман. – СПб., 2000. – С. 482 – 483.
4. Поспелов, Г. Г. «Бубновый валет»: примитив и городской фольклор в московской живописи 1910-х годов / Г. Г. Поспелов. – М. : Советский художник, 1990. – 271 с.

РЕЗЮМЕ

Рубеж XX – XXI вв. – это время нового интереса к искусству примитива. Профессиональные художники обращаются к его эстетическим особенностям в поисках новой выразительности, творческой независимости от доминирующих стилей. Во время глобализации мировой культуры возрастает ценность локальной культурной традиции отдельного народа и повседневной жизни родного города, деревни, семьи. На основе наивной поэтики развивается творчество И. Римашевского и Л. Щемелёвой, которые плодотворно интерпретируют в своей живописи образы идиллического локуса, социальной и частной жизни. Их произведения выделяются гармоничным мировосприятием, праздничной декоративностью, непосредственностью и органикой живописно-пластического языка.

SUMMARY

The turn of the XX – XXI centuries – a time of renewed interest in the art of primitive. Professional artists are turning to its aesthetic characteristics in the search for new expressive and creative independence from the dominant styles. During World Cultural globalization is increasing the value of local cultural traditions of individual people and the daily life of his native city, a village, a family. On the basis of the naive poetics develops creativity

I. Rimashevskij and L. Schemelova who fruitfully interpret in his paintings images of idyllic locus, social and private life. Their works are distinguished harmonious worldview, festive decorative, spontaneity and organic pictorial and plastic language.

Воробей А. В.

ИСТОРИЧЕСКИЕ И СОЦИАЛЬНО-ЭКОНОМИЧЕСКИЕ УСЛОВИЯ, ОКАЗАВШИЕ ВЛИЯНИЕ НА РАЗВИТИЕ АРХИТЕКТУРЫ ГОРОДА БРЕСТА 2-Й ПОЛОВИНЫ XIX – НАЧАЛА XX В.

*Брестский государственный технический университет
(Поступила в редакцию 10.03.2017)*

Архитектурный стиль представляет собой одну из сфер материального производства, характерную для определённого места и времени, выступает как единство идейно-художественного, функционального и конструктивного содержания. Он отражает в себе как художественное мировоззрение конкретной эпохи, так и её культуру. Уровень знаний и представлений развивается, эволюционирует и вместе со своей эпохой отмирает или переходит в новое качество.

Появлению любого стиля в архитектуре предшествует ряд исторических и социально-экономических предпосылок и факторов, которые создают почву для возникновения новых тенденций в искусстве. Статья является попыткой собрать и определить основные социально-экономические условия, повлиявшие на формирование архитектуры города Бреста 2-й половины XIX – начала XX в.

В вышеуказанный период город Брест находился в составе Российской империи, поэтому на его развитие влияли процессы, происходящие по всей стране. Важнейшее влияние на формирование новых течений в архитектуре оказывали следующие факторы: распад характерных для феодальных отношений форм экономики и социальных взаимоотношений; формирование капиталистической экономики и, соответственно, капиталистических отношений в государстве и обществе; значительное увеличение темпов экономического развития и технического прогресса; возникновение новых социальных слоёв общества – буржуазии и наёмных рабочих-пролетариата; развитие гражданского общества.

В середине XIX в. в Европе началась Вторая промышленная революция. Активно развивалась промышленность, для которой была необходима рабочая сила. Соответственно, в город переехало большое количество людей, а следовательно, возникла необходимость в строительстве жилья для рабочих, в результате чего формировались целые рабочие кварталы, производственные и транспортные зоны. Но из-за значительного роста населения появились такие проблемы, как увеличение плотности населения, ухудшение санитарно-гигиенических условий. Накопление капиталов, как результат развития промышленности, вызвало социальное неравенство, что часто приводило к конфликтам. Большое значение в данный период имеет активное строительство железных дорог, крупные узлы

которых, по сути, становятся, как и предприятия, новыми градообразующими центрами. Другой стороной медали являлось то, что часть полотна железной дороги, проложенной через исторические предместья, разрезала город на изолированные друг от друга участки.

Именно с этого момента классицизм, который являлся доминирующим стилем архитектуры вплоть до 2-й половины XIX в. перестал удовлетворять жизненным, идеологическим, социально-бытовым и другим требованиям современного общества. Планировочные решения, предлагаемые классицизмом, не могли вместить нового социального содержания и функций. Строительство актуальных на тот момент типов зданий, таких как магазины, фабрики, железнодорожные вокзалы, было невозможно по классической схеме. Она во многом ограничивала использование новых конструктивных средств и материалов, на развитие и применение которых также повлияла промышленная революция. Так как теория классической архитектуры не могла решить всех этих проблем, возникала необходимость в пересмотре принципов архитектуры, в результате чего появилась эклектика.

Всё вышесказанное актуально и для городов западной части Российской империи, в состав которой входил город Брест.



Рисунок 1. План города Брест-Литовск. Начало XX в.

В 1830 г. был утверждён план строительства крепости Брест-Литовск, предполагавшейся на месте древнего города Бреста, а 6 июня 1833 г. был заложен первый камень [1, с. 839; 4, с. 91; 7, с. 19]. Таким образом, старый город, просуществовавший не одно столетие, был фактически полностью уничтожен. В 1835 г. городскую застройку перенесли на 2 км восточнее, а на месте границы городских и крепостных земель установили межевые знаки. Новый город состоял из двух предместий: Кобринского (большой площади) и Волынского (на 100 дворов) [7, с. 19, 20]. Из двух частей нового города активное развитие получило Кобринское предместье, в основе генерального плана которого лежала строгая регулярная планировка улиц (рисунок 1). Это время можно считать новым этапом в истории города.

Уже в начале 2-й половины XIX в. Брест-Литовск являлся одним из крупнейших городов на территории Беларуси и Гродненской губернии. На протяжении всего рассматриваемого периода Брест развивался как торговый город. Этому сопутствовал ряд факторов.

Город имел хорошие как наземные, так и водные пути сообщения. Здесь пересекались четыре крупных дороги, связывающих Гродно и Вильно посредством Виленско-Брестского тракта [2, с. 204]; Киев через Киевско-Брестское шоссе II класса [2, с. 204, 205]; Варшаву и Москву посредством шоссе I класса, открытого в 1846 г. [2, с. 205, 213]. Кроме этого, через город проходили торговые, военные и этапные пути сообщения. Брестская пристань имела достаточно большой грузо- и товарооборот, поскольку при помощи канала связывала систему рек Днепр и Висла, а следовательно, Варшаву и Киев. Согласно «Материалам для географии и статистики России по Гродненской губернии», товарооборот брестской пристани на 1857 г. составил 568 411 рублей, больше, чем по гродненской, слонимской и мостовской пристаням вместе взятым. В городе было налажено строительство баркасов, полубаркасов, «берлинок» русских, галер и лодок [1, с. 843 – 844; 2, с. 258, 266 – 271, 277 – 287; 8, с. 56 – 58].

Важным фактором является развитие промышленности. В 1887 г. в городе действовал 41 завод и 8 фабрик, однако крупных промышленных предприятий не было. Наиболее значимыми являлись: табачная фабрика (1855), кожевенный завод (1873) и чугунолитейный завод (1874). Одними из самых значимых являлись гильзо-папиросные фабрики, первая из которых основана в 1878 г. В 1899 г. таких предприятий насчитывалось уже 9. В 30-е годы XIX в. начал работать кирпичный завод. В 1868 г. при Брест-Литовской крепости действовала печь овальной формы для обжига кирпича системы Гофмана, что позволило получать высококачественный керамический кирпич для строительства. С началом XX в. количество промышленных предприятий увеличилось, но, как и ранее, они представляли собой мелкие фабрики и заводы. К концу XIX – началу XX в. лидирующее положение заняли предприятия, обслуживающие брестский железнодорожный узел [1, с. 271, 284, 845 – 846; 4, с. 97 – 98; 5, с. 8; 8, с. 41].

Особое значение для города имела торговля. Ежегодно в Брест-Литовске проходили две ярмарки: первая – в день святого Николая, 9 мая; вторая, так называемая «Десятуха», – в десятую пятницу после Пасхи. Ярмарки имели достаточно большой товарооборот и прибыль [5, с. 8; 7, с. 23]. Кроме этого, в городе было 3 еженедельных базара. Немаловажной являлась и внутригородская торговля в магазинах. Согласно статистическому описанию, к середине 2-й половины XIX в. в городе насчитывалось: 177 магазинов, 1 корчма, около 60 харчевен и 22 арендных дома. В 1849 г. Брест занимал третье место по торговле среди городов губернии. Ежегодный оборот товаров в магазинах достигал более 300 000 рублей. Общий торговый оборот на 1909 г. «выразился в 10.000.000 рублей» [5, с. 8], а на 1911 г. Брест являлся вторым, после Белостока, городом по торговому значению с общим товарооборотом на сумму более десяти миллионов рублей.

Немаловажным фактором, повлиявшим на развитие Бреста во 2-й половине XIX – начале XX в. стала реконструкция Брестской крепости (1864 – 1888), а также строительство и развитие Брестского железнодорожного узла, объединившего Привисленские, Полесские и Московско-Брестские

железные дороги. Данный узел включал пассажирскую станцию «Брест-Центральный», товарные станции «Брест 1», «Брест 2» и «Брест 4», ряд обслуживающих предприятий [5, с. 8]. В 1865 г. пущена в эксплуатацию железная дорога Брест – Варшава. Направление имело большое значение, так как связало город с крупнейшими рынками Польши. В 1871 г. открыто направление Брест – Москва, связывавшее уездный город с крупнейшими центрами Российской империи [11, с. 3]. С этого момента Брест-Литовск становится крупнейшим железнодорожным узлом в западной части страны. Одновременно с этим начинается значительное увеличение численности городского населения. В 1872 г. основаны брестские вагоноремонтные мастерские, в 1873 г. открыта железная дорога Брест – Ковель, благодаря которой стало возможным движение поездов в Киев, а в 1886 г. – Брест – Гомель. Данные направления связали город Брест со всеми крупнейшими центрами Украины, Польши, Прибалтики (через отрезок Вильно – Лунинец) и России. Брестский железнодорожный узел работал на шести направлениях: Москва, Орша, Брянск, Киев, Варшава, Высоко-Литовск и Влодава. Он включал: 4 вокзала, 5 станций, 5 локомотивных и 2 вагонных депо, а также большое количество других предприятий, обслуживающих узел. В 1886 г. было построено здание Брестского железнодорожного вокзала, одно из крупнейших на территории Российской империи. Брестский железнодорожный вокзал и обслуживающие его предприятия стали важными рабочими центрами и, соответственно, градообразующими предприятиями, оказавшими влияние на развитие города и увеличение численности населения в том числе.

В результате анализа литературных и статистических источников данного периода [1 – 7; 9] можно наблюдать следующую тенденцию в росте городского населения: в 1841 г. в городе проживало 10 625 человек; в 1857 г. – 18 738 человек; в 1860 г. – 19 343 человек [1, с. 842]; в 1861 г. – 19 519 [10, с. 54]; в 1889 г. – 41 651, в 1897 г. – 46 565 [8, с. 40], в 1899 г. – 48 732, в 1904 г. – 47 408 граждан; в 1911 г. население увеличилось до 53 253 человек (рисунок 2) [8, с. 40].

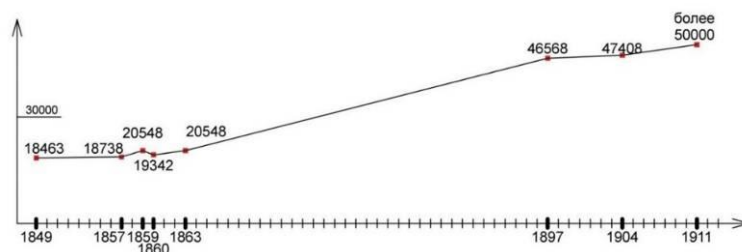


Рисунок 2. График роста численности городского населения Бреста 2-й половины XIX – начала XX в.

На протяжении истории города большими бедствиями являлись пожары (1884 г. – 11 пожаров, 1887 г. – 8, 1895 г. – 5, 1899 г. – 23 пожара). В 1895 г. случился первый, из двух крупнейших, пожар в истории нового города, который продлился с 4 по 5 мая [4, с. 94; 8, с. 36]. Во время этого пожара пострадало около 1 600 зданий в центральной части города.

Следующий, еще более масштабный пожар произошел 28-29 апреля 1901 г. [8, с. 37]. В результате полностью сгорели или значительно пострадали 14 жилых кварталов в центральной части города и гостиный двор. Был нанесён материальный ущерб в размере более 7 миллионов рублей. Большие потери от пожаров объясняются тем, что большая часть зданий в городе всё ещё была деревянной и лишь небольшое количество из кирпича.

Городская застройка достаточно быстро восстанавливалась. На месте старых деревянных домов возводились новые, в том числе из кирпича, о чём свидетельствуют слова из «Календаря-справочника города Брест-Литовска» 1913 г., составленного Я. М. Хмелевским: «На месте прежних деревянных хибарок выросли каменные двухэтажные дома красивой, во многих случаях стильной архитектуры» [8, с. 37] (рисунок 3).



Рисунок 3. Застройка улицы Збиричевской, Думская площадь (ныне Будённого).

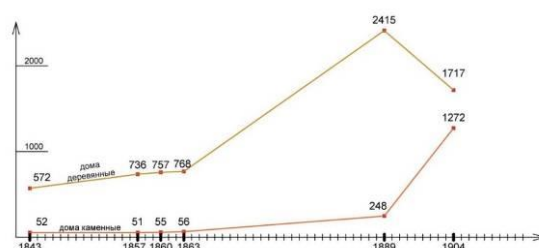


Рисунок 4. График изменения количества жилых домов города Бреста 2-й половины XIX – начала XX в.

Все вышеупомянутые факторы в значительной степени повлияли на застройку Бреста. Непосредственным показателем развития города являются статистические данные, показывающие количество жилых домов по определённым периодам. На графике (рисунок 4) показано изменение количества и соотношения каменных и деревянных жилых домов. Проанализировав социально-экономические факторы, показатели и события и соотнеся их между собой, мы можем сделать достоверные выводы о динамической тенденции роста города. К началу XX в. Брест превратился в крупный экономический центр Гродненской губернии с капитальной застройкой центральной части города каменными домами «стильной архитектуры» (приблизительно 57%) [8, с. 37]. За короткий период (1889 – 1904) численность каменных домов возросла более чем в 5 раз и к началу Первой мировой войны Брест стал самым большим городом Гродненской губернии с большим экономическим потенциалом.

ЛИТЕРАТУРА

1. Материалы для географии и статистики России, собранные офицерами генерального штаба. Гродненская губерния / сост. П. Бобровский. – СПб.: Тип. департамента Генерального штаба, 1863. – Ч. 2. – 1074 с.
2. Материалы для географии и статистики России, собранные офицерами генерального штаба. Гродненская губерния / сост. П. Бобровский. – СПб.: Тип. департамента Генерального штаба, 1863. – Ч. 1. – 866 с.
3. Материалы для географии и статистики России, собранные офицерами генерального штаба. Гродненская губерния / сост. П. Бобровский. – СПб.: Тип. департамента Генерального штаба, 1863. – Ч. 2. Приложения. – 1074 с.
4. Зоненберг, Х. История города Брест-Литовска 1016 – 1907 по достоверным источникам и правдоподобным заключениям / Х. Зоненберг. – Тересполь: Тип. И. Кобринца в Брест-Лит., 1907. – 104 с.
5. Историко-статистическое описание Гродненской губернии. 1911 / Центральный статистический комитет МВД. – СПб., 1911. – 21 с.
6. Краткий исторический очерк Гродненской губернии за 100 лет её существования, 1802 – 1902 / сост. Л. Солоневич. – Гродно: Губернская тип., 1901. – 106 с.
7. Шпилевский, П. М. Путешествие по Полесью и Белорусскому краю / П. М. Шпилевский. – Минск: Беларусь, 2004. – 251 с.
8. Хмелевский, Я. М. Календарь-справочник города Брест-Литовска на 1912 год / Я. М. Хмелевский. – Брест: Тип. И. Кобринца в Брест-Лит., 1912. – 86 с.
9. Первая всеобщая перепись населения Российской империи 1897 года / Издание Центрального статистического комитета МВД; под ред. Н. А. Тройницкого – СПб., 1904. – 319 с.
10. Городские поселения в Российской империи. – СПб.: Тип. тов. «Общественная польза», 1861. – Т. 2. – 587 с.
11. Московско-Брестская железная дорога / Варшавская подкомиссия. – Б. м., б. г. – 168 с.

РЕЗЮМЕ

В данной статье рассматривается вопрос о социально-исторических условиях и предпосылках, которые влияют на развитие архитектуры. Эти вопросы рассмотрены на примере социально-экономических изменений, произошедших в городе Бресте в период с конца XIX по начало XX в. Выводы подкреплены графиками, показывающими динамику изменения численности городского населения Бреста рассматриваемого периода, а также строительства жилья. Всё это позволяет в достаточной мере изучить процессы, повлиявшие на архитектуру Бреста конца XIX – начала XX в.

SUMMARY

This article examines the socio-historical conditions and backgrounds that affect the development of architecture. These issues are considered by the example of the social and economic changes that have occurred in the city of Brest between the end of XIX and the beginning of XX centuries. Conclusions supported by graphs showing the dynamics of change in the population of the Brest the period under review the population, as well as the dynamics of housing construction. This allows a better understanding of the processes that influenced the architecture of the Brest late XIX – early XX centuries.

ФОРМЫ І СЕМАНТЫКА ВЯРХОЎ ХРЫСЦІЯНСКІХ ХРАМАЎ БЕЛАРУСІ: ГЕНЕЗІС І ЭВАЛЮЦЫЯ

*Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі
(Паступіў у рэдакцыю 04.01.2017)*

Мовай архітэктуры з'яўляецца ўзаемадзеянне формы, функцыі і канструкцыі збудаванняў. У гэтым творчым цывілізацыйным працэсе архітэктурныя формы паступова набывалі пэўную знакавасць. Уся гісторыя архітэктуры сведчыць, што вертыкаль з'яўляецца сімвалам трансцэндэнтнага дыялогу з вышэйшымі сферамі. Адною з найбольш старажытных прасторавых архітэктурных форм гэтага дыялога выступае чатырохгранная піраміда, арыентаваная вяршыняй да космасу, а гранямі па баках свету, што адлюстроўвае ўяўленне старажытных егіпцянаў пра будову свету. Аднак у чалавечай дзейнасці форма піраміды мела не толькі касмалагічнае значэнне, але, відавочна, стала першай канструкцыяй для перакрыцця жылля. Будаўнічыя канструкцыі пірамідальнай і падобнай да яе конусападобнай формы, што сустракаюцца ў этнаграфічным дойлідстве розных народаў, вызначаюцца як «шатры», «намёты», «вежы», «каўпакі» і г. д. Вышыня гэтых канструкцый істотна вар'іравалася ў розныя гістарычныя перыяды і ў розных краінах.

Антычныя еўрапейскія цывілізацыі Міжземнамор'я мелі пантэон багоў, якія жылі высока на гары, але гара была на зямлі. Храмы, прысвечаныя ім, таксама будаваліся на ўзвышаных месцах, але строгія прамавугольныя перыптэры мелі плоскія дахі, адсутнічалі вышынныя часткі, скіраваныя ўверх для кантактаў з вышэйшай свядомасцю, таму што для старажытных грэкаў неба не было месцазнаходжаннем адзінага Бога. Вертыкалі калон і ўвесь антычны архітэктурны ордэр структурна інтэрпрэтавалі сабой язычніцкую ідэю Сусветнага дрэва і тагачасную пантэістычную светапоглядную сістэму [6]. Вынаходніцтва старажытнымі рымлянамі бетону дазволіла ім стварыць унікальны для антычнай цывілізацыі храм усіх багоў – Пантэон, перакрыты вялізным паўсферычным кесаніраваным купалам дыяметрам 43 м і пабудаваны ў 126 г. н. э. пры імператары Адрыяне. Велічны купал сімвалізаваў Неба, куды ўпершыню былі пераселены антычныя богі. Архітэктарам Пантэона лічыцца Апаладор Дамаскі, прозвішча якога скіроўвае генезіс унікальнай формы і канструкцыі купала на Бліжні Усход.

У постантычны перыяд большасць еўрапейскіх культур складалася ўжо ў рамках хрысціянскага монатэістычнага светапогляду. Архітэктурна-мастацкія формы і параметры вышынных дамінант былі абумоўлены магчымасцямі будаўнічага рамяства і традыцыямі пэўнага рэгіёна, а таксама сацыяльным заказам, які вызначаў іх канфесійную семантыку. Дойліды Усходняй Рымскай імперыі (Візантыйскай) увасаблялі ў сваіх саборах хрысціянскае бачанне будовы айкумены, надаючы архітэктурным формам і канструкцыям іерархічную сімволіку Царквы зямной і нябеснай з дапамогай грандыёзных купалоў. Візантыйскія тэалагі і дойліды былі апантаны ідэяй

купала і яго нябеснай сімволікі, таму што не існавала больш дакладнага зрокавага ўвасаблення Неба, як форма паўсферычнага купала [2]. Вышэйшым дасягненнем архітэктуры Візантыйскай імперыі стаў Сафійскі сабор у Канстанцінополі, узведзены ў 532 – 537 гг. дойлідамі Анфіміем з Трал і Ізідорам з Мілета, перакрыты светлавым рабрыстым купалам на ветразях дыяметрам 33 м. Дасканаласць архітэктонікі сабора сведчыць пра наяўнасць развітых будаўнічых традыцый, якіх прытрымліваліся стваральнікі гэтага шэдэўра, што таксама паходзілі з Малой Азіі.

Складаны гістарычны кангламерат шматлікіх этнасаў, якім была Візантыйская імперыя, на працягу тысячагоддзя выпрацоўваў адметную тыпалогію хрысціянскага храма. Паколькі асноўным будаўнічым матэрыялам візантыйскага арэала быў не трывалы прыродны камень, як у Заходняй Еўропе, а плінфа, узводзіць з яе купалы вялікіх пралётаў было складана. Першыя купальныя храмы Візантыі не мелі светлавых барабанаў – купал размяшчаўся непасрэдна на апорным кольцы, якое падтрымлівалі падпружныя аркі і ветразі. Пазней для лепшага асвятлення падкупальнай прасторы паміж купалам і апорным кольцам пачалі ўзводзіць круглыя вертыкальныя аб'ёмы (барабаны) са светлавымі вокнамі. У сярэдневізантыйскі перыяд быў выпрацаваны кананічны тып крыжова-купальнага храма з пяццю светлавымі купаламі. Храм гэтага тыпу меў узвышанае прасторавае ядро ў форме крыжа, над якім размяшчаўся большы з купалоў, што сімвалізавалі Распяцце і Узнясенне Хрыста Збавіцеля. Ва ўнутраных вуглах цэнтрычнага роўнаканцовага крыжа размяшчаліся больш нізкія аб'ёмы-кампартыменты, над якімі ставіліся чатыры астатнія светлавя купалы, што сімвалізавалі чатырох евангелістаў. Арыентацыя меншых купалоў не па баках свету, а па дыяганалях квадратнага плана азначала прынцыповы адыход ад пантэістычных касмаганічных уяўленняў пра скрынепадобную будову айкумены [3; 4].

Пункт адліку і вытокі станаўлення прафесійнага манументальнага мураванага дойлідства ўсходнеславянскіх народаў былі агульнымі і сацыяльна дэтэрмінаванымі, што звязвалася з прыняццем імя хрысціянства па візантыйскім узору ў канцы X ст. Росквіт «імперыі Рурыкавічаў» у 1-й палове – сярэдзіне XI ст. стымуляваў узвядзенне ў цэнтрах буйнейшых княстваў трох грандыёзных сабораў у гонар Сафіі – Іпастаснай Прамудрасці Божай – у Кіеве (1017 – 1037), Ноўгарадзе (1045 – 1052) і Полацку (1044 – 1066), якія сваёй веліччу ўвасаблялі ідэю дзяржаўнасці. Першапачаткова гэтыя крыжова-купальныя храмы атрымалі: Сафійскі сабор у Кіеве – 13 вярхоў, што сімвалізавала Хрыста і 12 святых першаапосталаў, у Вялікім Ноўгарадзе – 6 вярхоў, у Полацку – 7 вярхоў (пад вярхамі ў гэтым выпадку маюцца на ўвазе паўсферычныя купалы візантыйскага ўзору з крыжамі). Асабліваю ўвагу даследчыкаў прыцягвала сімволіка лічбы 7 у кампазіцыі полацкага Сафійскага сабора. Ёсць версія, што ён змяніў свяцілішча сямігаловага варажскага бога Ругавіта і таму меў сем вярхоў. Аднак у праваслаўнай традыцыі сакральная семантыка гэтай колькасці вярхоў

суадносіцца са старазапаветнай ідэяй стварэння Царквы на сямі слупах Прамудрасці Божай, сядміцай Уваскрэсення Хрыстова, сямю Усяленскімі саборамі [7]. У XII ст., у так званы княжацка-епіскапскі перыяд, узнікненне вялікай колькасці удзельных княстваў спрыяла трансфармацыі вялікіх шматгаловых крыжова-купальных храмаў у больш сціплы візантыйска-рускі варыянт з адным светлавым купалам у цэнтры. Паколькі ў старажытнарускі перыяд праваслаўныя храмы сімвалічна выконвалі функцыю сакральнага аб'ёра гарадоў, пакрыццё паўсферычных купалоў набыло шаломападобную форму, што нагадвала шышак усходнеславянскага ваяра.

Раннехрысціянскае і сярэдневечнае храмабудаўніцтва лацінскага арэала шырока выкарыстоўвала іншае архітэктурнае вынаходніцтва старажытных рымлян – крыжовыя скляпенні, якія сталі модульнай тэктанічнай адзінкай раманскіх базілік. Структура базілікі з прамавугольным планам і верхнім асвятленнем цэнтральнага нефа дазваляла рабіць храмы даволі вялікімі і ўмяшчальнымі. Перасячэнне галоўнага падоўжнага нефа і роўнавышыннага з ім папярочнага нефа (трансепта) у верхнім сячэнні збудавання ўтварала план будынка ў выглядзе выцягнутага ў заходнім напрамку крыжа, названага ў гісторыі архітэктуры «лацінскім». Сяродкрыжжа таксама перакрывалася крыжовым скляпеннем, а звонку вылучалася масіўнай чацверыковай вежай, завершанай востраверхім шатром. Іншы раз востраверхія шатровыя вежы ставіліся і на рамянах крыжа, па баках свету. З заходняга боку дынаміку базілікі спыняў аб'ём фасада-нартэкса, завершаны дзвюма магутнымі чацверыковымі вежамі па баках або адной вежай у цэнтры (з шатрамі ці без іх). Архітэктурную кампазіцыю раманскіх сабораў часта ўзбагачалі невялікія круглыя абарончыя вежы з вітымі усходамі, якія не мелі сакральнай сямантыкі.

Толькі з узмацненнем свецкага пачатку ў жыцці соцыума ў эпоху Адраджэння ў заходнееўрапейскім арэале адбылося вяртанне да ідэі антычнага купала, але ў іншых формах і канструкцыях: двух- ці нават трох-абалонкавых, з абрысам у выглядзе правіслага ланцуга (сабор Санта-Марыя дэль Фіёры ў Фларэнцыі). Пазней яны знайшлі сваё месца ў еўрапейскай архітэктуры барока (сабор св. Пятра ў Рыме, сабор св. Паўла ў Лондане) і класіцызму (шэраг сабораў Парыжа і Санкт-Пецярбурга).

У сакральным дойлідстве Беларусі «дыялог з Небам» меў адметныя асаблівасці і шматбаковы генезіс. Ён ажыццяўляўся пераважна з дапамогай кампазіцыйных дамінант, архітэктурна-мастацкія формы якіх мяняліся адпаведна з сацыяльна-гістарычнай сітуацыяй і стылявой эвалюцыяй. У старажытнарускі перыяд (XI – XIII стст.) праваслаўныя цэрквы на беларускіх землях не мелі баявых вежаў, паколькі абарончыя функцыі выконвалі прыродныя і штучныя ўмацаванні гарадоў. Дамінантная роля ў кампазіцыі храмаў адводзілася купалам шаломападобнай формы. Пазней, у так званы абарончы перыяд, у Вялікім Княстве Літоўскім назіралася ўжыванне фартыфікацыйных элементаў (вежы, байніцы, машыкулі і інш.) у структуру храмаў. На мяжы XV – XVI стст. у шэрагу ўнікальных помнікаў беларускай праваслаўнай готыкі знайшла ўвасабленне адметная архітэктанічная сістэма з

чатырма круглымі баявымі вежамі па вуглах прамавугольных храмавых аб'ёмаў, накрытых высокімі клінаватымі дахамі. За выключэннем сабора Дабравешчанскага манастыра ў Супраслі на Беласточчыне (1505 – 1510), светлавая купалы ў помніках беларускай готыкі цалкам адсутнічалі, хоць іх дзевяціпольная (а не базілікальная) сістэма перакрыцця ўнутранай прасторы крыжовымі скляпеннямі з'яўляецца рэмінісцэнцыйнай візантыйскай структуры крыжова-купальнага храма. Круглыя баявыя вежы, якія фланкіруюць будынкі цэркваў беларускай готыкі, звычайна накрыты невысокімі конусападобнымі шатрамі, больш нізкімі за асноўны дах. Відавочна, што яны не з'яўляліся кампазіцыйнымі сакральнымі дамінантамі, а толькі выконвалі абарончую функцыю. Менавіта тут цюркскае слова «вежа», што азначае шацёр, юрту [1, с. 31; 9, с. 69, 10, с. 57], перайшло на ўсю фартыфікацыйную канструкцыю. У беларускім дойлідстве больш ранняга перыяду цэнтральныя абарончыя збудаванні мелі славянскія назвы «столбцы» ці «круглікі».

У сярэдзіне XVI ст. па землях Вялікага Княства Літоўскага, як і па ўсёй Еўропе, прайшла магутная хваля рэфармацыйнага руху. У культавай архітэктуры ідэалогія Рэфармацыі знайшла ўвасабленне ў будаўніцтве кампактных пратэстанцкіх храмаў (кальвінскіх збораў) залавага тыпу з адной магутнай вежай-вестверкам на галоўным заходнім фасадзе. Ватыкан супрацьпаставіў агульнаеўрапейскаму рэфармацыйнаму руху ідэалагічную праграму контррэфармацыі і новы архітэктурна-мастацкі стыль барока. У апошняй чвэрці XVI ст. на беларускіх землях з'явіўся першы ў Цэнтральна-Усходняй Еўропе каталіцкі храм тыпу крыжова-купальнай базілікі з бязвежавым фасадам, узведзены ў стылі барока архітэктарам-італьянцам Д.-М. Бернардоні па заказе князя М.-К. Радзівіла. Дамінантную ролю ў кампазіцыі збудавання і нават усяго мястэчка з нізкай драўлянай забудовай атрымаў велічны 10-метровы ў дыяметры купал. Д.-М. Бернардоні карыстаўся дапамогай архітэктара Д. Брыззіа, спецыяліста па ўзвядзенні купалоў, запрошанага ў Нясвіж з Падуі ў студзені 1592 г. [8]. На праектным плане нясвіжскага касцёла, створаным Д.-М. Бернардоні ў 1587 г., як і на іншых яго праектах храмаў у Беларусі, прысутнічаюць невялікія круглыя вежачкі з вітымі ўсходамі і байніцамі, накрытыя конусападобнымі шатрамі, чым аддадзена даніна мясцовай гатычнай традыцыі.

Стварэнне ў 1596 г. на царкоўным Саборы ў Брэсце ўніяцкай (грэка-каталіцкай) царквы прывяло да суіснавання ў Вялікім Княстве Літоўскім чатырох хрысціянскіх канфесій. З гэтай прычыны архітэктурная тыпалогія беларускіх храмаў 1-й паловы XVII ст. вельмі разнастайная. Працягвалася будаўніцтва цэркваў з адной магутнай вежай на галоўным фасадзе, адначасова пачала фарміравацца кампазіцыя мясцовага барочнага каталіцкага храма з двухвежавым фасадам. У стылявой эвалюцыі праваслаўнага і ўніяцкага храмабудаўніцтва XVII ст. назіраецца імкненне карыстацца новымі сродкамі барочнай архітэктуры. Найбольш рэпрэзентатыўныя праваслаўны Багаяўленскі сабор у Магілёве і ўніяцкі Успенскі сабор у Жыровічах адносяцца да тыпу крыжова-купальнай базілікі з двухвежавым фасадам і велічным купалам на сярэднякрыжжы. Аднак складанасць узвядзення купалоў

вялікага пралёта з цэглы абумовіла абмежаванасць іх ужывання у помніках беларускага барока.

Роля дамінанты ў кампазіцыі касцёлаў перайшла да сіметрычных вежаў на галоўным фасадзе, якія ўжо не фланкіравалі вуглы збудаванняў, як у помніках беларускай готыкі, а былі арганічна ўключаны ў структуру фасадаў і мелі цалкам кампазіцыйнае прызначэнне. У перыяд ранняга барока вежы касцёлаў звычайна былі накрыты невысокімі чатырохграннымі шатрамі, увенчанымі крыжамі. На фоне агульнаеўрапейскай эстэтыкі канца XVII – 1-й паловы XVIII ст. характэрнай лапідарнасцю вонкавага аблічча, што нагадвае крапасныя збудаванні, вызначаецца група мураваных беларускіх храмаў: касцёл Міхаіла архангела ордэна аўгусцінцаў у Міхалішках (Астравецкі р-н), Троіцкі касцёл у Засвіры (Мядзельскі р-н), касцёл Звеставання Дзеве Марыі ордэна дамініканцаў у Клецку, фарны касцёл Праабражэння Божага ў Навагрудку, што акрэслены намі як узоры «сармацкага барока» [5]. Па эвалюцыі іх вярхоў можна назіраць паступовы пераход ад шатра-«каўпака», які меў форму старажытнай чатырохграннай піраміды, да фігурных купалоў позняга беларускага («віленскага») барока.

У 2-й трэці XVIII ст. падкрэсленая суровасць і аскетызм архітэктурных форм сармацкага барока змяняе пластычнае багацце, імклівы вертыкалізм віленскага барока. Асаблівая роля ў мастацкім абліччы храмаў надаецца вежам, верхнія ярусы якіх тэлескапічна змяншаюцца ў памерах, што візуальна робіць іх больш лёгкамі, стварае ўражанне духоўнага ўзлёту. Разнастайныя вярхі вежаў у выглядзе шмат’ярусных купалоў-«бань» з выпукла-ўвагнутымі абрысамі вызначаюцца неўтаймаванай фантазіяй іх творцаў. Тэрміны «баня» і «банька» для вызначэння вялікіх і малых фігурных гранёных купалоў у вячальных масах помнікаў барока на тэрыторыі Рэчы Паспалітай паходзіць ад лацінскага слова «banеum», якім вызначаўся выпуклы посуд для абмывання ў каталіцкіх храмах. Гэты тэрмін часта сустракаецца ў старажытных інвентарах святынь, у наш час захаваўся ў польскім і ўкраінскім мастацтвазнаўстве [11, с. 42 – 47]. У беларускім мастацтвазнаўчым ужытку ён амаль знік з прычыны існавання адпаведнага рускага слова, якое азначае лазню. Аднак відавочна, што выкарыстанне тэрміна «баня» для барочнага купала павінна быць адноўлена, паколькі ён увасабляе мастацка-стылявыя традыцыі мясцовага сакральнага дойлідства. Характэрная гранёная форма купалоў-«бань» абумоўлена ўплывам прыёмаў драўлянага будаўніцтва на мастацкі вобраз мураваных храмаў.

Адпаведна рысы сармацкага і віленскага барока паступова трансфармаваліся і ў традыцыйным драўляным дойлідстве. Найбольш яскравымі прыкладамі мастацка-стылявых характарыстык сармацкага барока з’яўляюцца касцёлы ў вёсках Хоўхлава Маладзечанскага (1738) і Дудак Іўеўскага (1772) раёнаў, а віленскага барока – уніяцкія цэрквы ў вёсках Дзівін Кобрынскага (1740) і Валавель Драгічынскага (1766) раёнаў. Апошнім часам прыгожыя барочныя купалкі на беларускіх храмах, якія адлюстроўваюць эстэтыку свайго часу і народа, татальна сталі замяняцца цыбулепадобнымі галоўкамі на тонкіх шыйках, якія маюць зусім іншае паходжанне.

Пасля трох падзелаў Рэчы Паспалітай і далучэння беларускіх зямель да Расійскай імперыі ў канцы XVIII ст. у айчынным мастацтве стала панавать эстэтыка класіцызму. З прычыны сваёй ідэйнай арыентацыі на антычнасць яна прывяла да знікнення ў сакральнай архітэктуры вежавых дамінант і вяртання вядучай ролі ў кампазіцыі мясцовых храмаў вялікапралётнага паўсферычнага купала на светлавым барабане: Петрапаўлаўскі сабор у Гомелі (1808 – 1816), касцёл св. Тэрэзы ў Шчучыне (1826 – 1829) і іншыя. Апазіцыйная класіцызму плыня рамантызму і народжаныя ёю гістарычныя стылі ў канцы XIX ст. зноў вярнулі вежам кампазіцыйную значнасць і семантыку. Праяўленні так званых гістарычных стыляў у беларускім як праваслаўным, так і каталіцкім дойлідстве XIX – пачатку XX ст. неслі рысы не нацыянальнай архітэктурнай традыцыі, а «істинно-русской» ці заходнееўрапейскай, што яшчэ больш падкрэслівала размежаванне канфесій. Адбывалася вымушанае прафанае «пересоздание» нацыянальнай мастацкай спадчыны на падставе эстэтычных ідэй славянафільства.

У XVI – XVII стст. у Маскоўскай дзяржаве, з заваяваннем Казані і Сібіры, старажытнае візантыйска-рускае пяцігалоўе паступова страціла сваю канструкцыйную аснову, светлавыя барабаны замянілі танклявыя глухія шыйкі з цыбулістымі макаўкамі, з’явіліся ярусы кілепадобных дэкаратыўных какошнікаў і званіцы з востраверхімі шатрамі. Гэтыя формы маскоўска-яраслаўскай школы дойлідства леглі ў аснову канона псеўдарускага царкоўнага стылю, які пачаў актыўна насаджацца на беларускіх землях пасля паўстання 1863 – 1864 гг. Для помнікаў псеўдарускага стылю характэрна чатырохчасткавая структура храма з дадатковай «трапезнай» і прыбудаванай званіцай з высокім шатром. Звычайна асноўны аб’ём кубічных прапорцый завяршаўся несапраўдным кананічным праваслаўным пяцігалоўем, якое мела толькі ідэалагічны змест. Пад уплывам творчасці расійскага архітэктара К. Тона ў праваслаўным дойлідстве Беларусі ў межах Расійскай імперыі знайшлі ўвасабленне мастацкія формы рэтраспектыўнага візантыйска-рускага стылю, прадстаўленыя саборамі з пяццю светлавымі купаламі.

З новай формай дзяржаўнасці ў межах БССР і СССР звязаны пачатак 70-гадовага панавання атэістычнай ідэалогіі, што прывяло да значнага перапынку ў храмабудаўніцтве. У 2-й палове 1990-х гадоў пачалося актыўнае будаўніцтва пераважна праваслаўных храмаў, што абумоўлена падтрымкай дзейнасці Беларускага экзархата на дзяржаўным узроўні. У выніку значнай інтэнсіўнасці і новых сацыяльна-ідэалагічных задач культавае будаўніцтва навейшага часу пастаўлена перад вырашэннем складаных задач стварэння адметнай мастацкай вобразнасці сучаснай сакральнай архітэктуры. Базавым тэзісам фарміравання архітэктурна-мастацкай вобразнасці сучасных цэркваў дэкларуецца адаведнасць рускаму праваслаўнаму канону і традыцыі. Але ж у сваім 1000-гадовым гісторыка-культурным развіцці традыцыі нацыянальнага храмабудаўніцтва знайшлі рознабаковае шматграннае ўвасабленне. Задачай сучаснага сакральнага мастацтва Беларусі, як і ўсяго грамадскага жыцця нашага народа, павінна быць не ўзаемнае выключэнне, а дапаўненне духоўных каштоўнасцей розных канфесій. Адраджэнне будаўніцтва храмаў

розных канфесій у нашай рэспубліцы актуалізуе праблему іх семантычнага напаўнення ў новай мастацкай інтэрпрэтацыі.

ЛІТАРАТУРА

1. Булгаков, Ф. И. Художественная энциклопедия : иллюстрированный словарь искусств и художеств : в 3 т. / Ф. И. Булгаков. – СПб : Тип. А. С. Суворина, 1886. – Т. 1. – 402 с.
2. Бычков, В. В. Малая история византийской эстетики / В. В. Бычков. – Киев : Путь к истине, 1991. – 407 с.
3. Вагнер, Г. К. Византийский храм как образ мира / Г. К. Вагнер // Византийский временник. – М., 1986. – № 47. – С. 16 – 41.
4. Вагнер, Г. К. Канон и стиль в древнерусском искусстве / Г. К. Вагнер. – М. : Искусство, 1987. – 288 с.
5. Габрусь, Т. В. Мураваныя харалы. Сакральная архітэктура беларускага барока / Т. В. Габрусь. – Мінск : Ураджай, 2001. – 287 с.
6. Габрусь, Т. В. Сакральность доминанты в храмоводательстве Беларуси / Т. В. Габрусь // Духовно-нравственное воспитание на основе отечественных культурно-исторических и религиозных традиций и ценностей : материалы Междунар. науч.-практ. конф., Жировичи, 27 мая 2010 г. / НАН Беларуси, Отд-е гуманитарных наук и искусств, Ин-т философии, Белорусский экзархат Московского патриархата. – Минск, 2010. – С. 372 – 374.
7. Габрусь, Т. В. Семантыка і архітэктурны вобраз усходнеславянскіх Сафійскіх сабораў старажытнарускага перыяду / Т. В. Габрусь // Пытанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі / НАН Беларусі, Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры ; навук. рэд. А. І. Лакотка. – Мінск, 2013. – Вып. 14. – С. 20 – 29.
8. Paszenda, J. Kościół Bożego Ciała (pojezucki) w Nieświeżu / J. Paszenda // Kwartalnik architektury i urbanistyki. – Warszawa, 1976. – № 21. – Zesz. 3. – S. 195 – 216.
9. Плужников, В. И. Термины российского архитектурного наследия : архитектурный словарь / В. И. Плужников. – М. : Искусство-XXI век, 2011. – 424 с.
10. Согоян, Н. Ш. Иллюстрированный словарь архитектурных терминов и понятий / Н. Ш. Согоян. – М. : Архитектура-С, 2006. – 380 с.
11. Тарас, Я. Українська сакральна дерев'яна архітектура / Я. М. Тарас. – Львів : Ін-т народознавства НАН України, 2006. – 582 с.

РЕЗЮМЕ

В статье рассмотрены характерные для сакрального зодчества композиционные доминанты, которые имели отличительный генезис и семантику, при этом эволюционировали соответственно изменениям истории социума.

SUMMARY

This paper explores the characteristic compositional dominants of the sacral architecture, which have had different origin and semantics and have been developed according to historic changes of the society.

ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ С ХУДОЖЕСТВЕННЫМ МИРОМ НАИВНОГО ИСКУССТВА КАК ОДНА ИЗ ПОСТМОДЕРНИСТСКИХ ТЕНДЕНЦИЙ В СОВРЕМЕННОМ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ БЕЛАРУСИ

Витебский государственный университет им. П. М. Машерова

(Поступила в редакцию 19.09.2016)

Сюжеты, образы и мотивы, характерные для наивного искусства, занимают значительное место в творчестве профессиональных художников, поскольку в постмодернистской художественной системе фольклорный дискурс используется как один из языков. При этом архетипические образы в их первичной обобщённости и невинности часто становятся предметом переосмысления и стилизации в постмодернистской игре современных художников.

Проследить данные тенденции поможет исследование становления и переосмысления образной системы графики члена Белорусского союза дизайнеров Елены Гуриной, живописи члена Белорусского союза художников (БСХ) Александра Демидова, живописи и графики членов БСХ Анны Силивончик, Ивана Семилетова, Зои Луцевич. Это исследование позволяет не только уяснить своеобразие творческих установок упомянутых художников, но и лучше понять определённые постмодернистские тенденции в изобразительном искусстве Беларуси: игра, авторское переосмысление архетипических образов, обращение к эстетике наивного искусства.

Важно использовать именно термин «наивное искусство», так как, согласно Л. В. Вакар, это определение касается образности, а сочетание «инситное искусство» подчёркивает автономность каждого творческого явления и неструктурированность данного типа культуры [1, с. 4 – 5].

Изучая проявления постмодернистских тенденций в графике и живописи, мы выбрали лишь отдельные, наиболее распространённые типологические характеристики этой художественной системы, прежде всего: игровое начало как способ существования в искусстве, интертекстуальность, наличие широкого культурологического контекста.

Елена Гурина вступает в полилог с античной (серия «Бестиарий», «Елена Троянская», «Европа») и библейской («Юдифь») мифологией, эстетикой ар-нуво («Балаганчик», «Одиночество», серия «Кошки»), наивного искусства («Автопортрет», «Не молчи», «Подарок от возлюбленного», «Созерцание Адама и Евы»), творчеством А. Матисса («Любимый кот художника Матисса»), поэзией В. Высоцкого (образы птиц из его песни «Колокол»), рок-музыкой («Твоя медленная звезда»).

В сюжетно-тематических композициях художницы отчётливо представлены традиционные для произведений наивного искусства архетипические образы. Основные из них: дом, женщина, дерево, сад (одна из персональных выставок автора так и называлась «Секретный сад»), путь, он и она.

Свойственное постмодернистскому творчеству игровое начало проявляется в сосуществовании на плоскости картин элементов фантастического мира и бытовых реалий повседневности. Сближает образную систему графики Е. Гуриной с постмодернистской эстетикой и актуализация мифологической модели времени. С концептом времени во многом связана трансформация в работах художницы архетипического образа женщины в зооморфный образ и в образ птицы. Слова композитора О. Мессиана: «Бездна – это время со своими печалью и горестями. Птицы – это противоположность времени, это наша жажда света, звёзд, радуги и бессловесного ликования во славу жизни» [2], – вербально выражают птицеподобный образ музыки, побеждающей время посредством творчества. Впервые появление зооморфного образа в творчестве Е. Гуриной зафиксировано в 2013 г.: работа «Автопортрет» и серия «Дневник музыки» представлены в проекте «MUZA» творческого объединения m'ART, постоянным участником которого является художница. В «Автопортрете» неслучайно обращение автора к характерному для творчества наивных художников образу птицы Сирин (впервые использование образов, характерных для наивного искусства, отмечено в 2012 г. в работе «Любимый кот художника Матисса», однако это было чисто эстетическим приёмом). Мотивация такого шага была сходна с мотивацией великих примитивистов начала XX в.: стремление обрести чистоту взгляда на мир. Таким образом, двойственная концепция лежит в основе переосмысления художницей архетипического образа женщины, трансформация его в образ птицы. При этом обращение к эстетике наивного искусства является осознанной стратегией: снова открыть наивность и невинность времени. Мы видим проявление постмодернистской игры: данная муза может быть музой некоего идеала наивного художника, который не занимается иллюстрацией окружающего мира, а стремится осмыслить его через архетипические образы.

Переосмыслен художницей и топос дома. Он подвергся трансформации: дом («Чёрное солнце», «Старый город», «Город V») – интерьер («Одиночество», «Кошки») – натюрморт («Натюрморт и птица», «Твоя медленная звезда», «В полдень будет вдохновение»). Этот образ в графике Е. Гуриной амбивалентен. Он может репрезентовать как рай, гармонию, самодостаточное одиночество, так и тайну, лабиринт, поиск. Образ дома на определённом этапе творчества художницы становится компонентом натюрморта. Проявлением анимизма можно считать одушевлённость каждой вещи в натюрморте, присутствие в нём зооморфных образов. Воображение людей некогда наделило идею души вещей визуальным образом: нимфы, музы, сирениды, феи. Облик женственный, птичий, коварный, нечто не совсем определённое – то ли живое существо, то ли просто концепция. Душа делает вещи вневременными. Так, траектория движения «медленной звезды» соединяет живое и неживое; настоящее, прошлое и будущее. Вот почему столько нежных и забавных созданий живёт в натюрмортах, а каждая вещь освобождена от своего прямого

предназначения, она не могла бы быть использована, ни даже интерпретирована как символ, она есть – без определений и дополнений. В работе «Натюрморт и птица» главным является образ женщины-птицы на призме, являющейся частью натюрморта из стилизованных предметов и содержащей изображения домов. На картине «Медленная звезда» крылатая муза пролетает над стилизованными чашами, которые как бы тянутся к ней; в работе «Форточка. Кофейный завтрак» среди ярких предметов натюрморта не сразу распознаётся птица. В серии «В полдень будет вдохновение» незримое присутствие птицы обозначено перьями. Зооморфные образы, фантастические животные и птицы – равноправные жители мира вещей, репрезентирующего дом.

Трансформировался также архетипический образ «Он и Она». Например, работа «Кольцо на троих» представляет собой триптих на досках с изображениями женщины и влюблённых в неё мужчин, при этом предусмотрены разные варианты расположения составляющих частей в зависимости от того, с кем женщина может составить идеальную пару. В диптихе «Созерцание Адама и Евы» такая пара представлена зооморфными образами на фоне условного пейзажа.

Мотив пути в творчестве Елены Гуриной решён как буквально, так и символически. В работе «Город V» маршрут пути прочерчен на плоскости, на которой, как на сцене перед зрителем, расположен стилизованный, «игрушечный» город. В картине «В поисках любви» яркая стилизованная фигура женщины на коне находится в начале пути, проходящем через условный пейзаж, наполненный знаками-символами (ключ, спираль, лист) к символической цели – сердцу; однако достижимость цели под вопросом, что подчёркивается расположением женской фигуры на дополнительной красной плоскости. В работе «Двойной шах. Угроза королю» на шахматном поле обозначены будущие передвижения фигур, а также запретные зоны. В триптихе «Путешественники» зооморфные персонажи движутся по направлению к розе ветров. В серии «Ладья Харона. Посвящение А. Досужеву» образ пути – это смена образов, символизирующая переход из земной жизни в вечную; графические листы представляют берега ожидания, образ чёрной ладьи и ладью с золотым деревом жизни.

Часть творчества Елены Гуриной, в которой она активно работает с архетипическими образами, можно условно разделить на три группы.

1. Монохромная графика на бумаге: серии «Дневник музыки», «Кошки», «Одиночество», натюрморты.

2. Графика на бумаге с применением коллажа и цветовых акцентов: «Чёрное солнце», «Натюрморт и птица», «В полдень будет вдохновение», «Твоя медленная звезда», «Созерцание Адама и Евы», «Наблюдатели» и другие. В этих графических работах на бумаге трепетное отношение художницы к материалу раскрывает вдумчивость, спокойствие и собранность автора. И бумага «отвечает взаимностью», чутко хранит напряжённость борьбы за верность стилю и выверенность композиции, передаёт сложные взаимоотношения и взаимозависимости предметов. Тема одиночества,

заявленная в одноимённом диптихе, скорее, выступает как тема ожидания, которым окрашено настроение большинства работ («В полдень будет вдохновение», серии «Кошки», «Натюрморт с акцентом»). Чтобы ожидание не было грустным и скучным, Елена Гурина заселяет пространство вещами, наполняющими жизнь содержанием. Так возникает её обитаемый натюрморт.

3. Работы в технике дерево/акрил, иногда с применением коллажа, металла: «Автопортрет», «Не молчи» (рисунок 1, 2), «Подарок от возлюбленного», «В поисках любви», «Старый город» и другие.



Рисунок 1. Е. Гурина. Автопортрет.
2013 г., дерево, акрил



Рисунок 2. Е. Гурина. Не молчи.
2013 г., дерево, акрил

Эти работы отмечены использованием стилистики наивного искусства. Выбор материалов (во многих работах по дереву Е. Гурина использует старые деревянные форточки, столешницы, полки и другие предметы, носящие на себе отпечаток времени) типичен для творчества «наивных» художников. Такие приёмы, как обобщение образов, яркий колорит, внимание к деталям, стилизация форм, применяются во всех работах; цветочный орнамент используется в картинах «Укравшая Луну», «В стране тюльпанов». Однако яркий колорит не означает использование локального цвета, наоборот, здесь присутствует тонкая колористическая работа, граттаж, создание различных фактур, эффектов состаривания материала. Многочисленные детали не являются одинаково важными, как это можно наблюдать в наивном искусстве, а служат средством для создания композиции.

Выявленные в графике Елены Гуриной тенденции переосмысления архетипических образов и обращения к философии и эстетике наивного искусства можно назвать актуальными на данном этапе развития белорусского изобразительного искусства для ряда художников, которые, не являясь приверженцами реализма, стремятся в своем творчестве сохранять образность и фигуративность.

Ярким примером проявления этих тенденций выступает живопись минского художника Александра Демидова. По словам О. С. Коваленко, «в творчестве Александра Демидова поиск гармонии реализуется в его диалоге с традицией. Прежде всего важна и значительна для Демидова традиция высокой духовности и пристального внимания к волнениям человеческого сердца. Картины художника населены наивно-трогательными, даже

сентиментальными персонажами. Они живут своей особой, отстранённой от реальной действительности “кукольной” жизнью» [3].

Интертекстуальность живописи А. Демидова проявляется в сопоставлении и взаимосвязи разных мотивов: библейских аллюзий, творчества символистов и художников группы «Наби», наивного искусства, волшебных сказок.

Образная система живописных произведений Александра Демидова строится на трансформированной ценностной семантике мифа: преобразование хаоса в космос, упорядочивание, гармонизация мира, поиск/обретение потерянного рая. Основными архетипическими образами, которые А. Демидов переосмысливает и использует для создания художественного мира, являются ребёнок, животное, дом, дерево, цветок, путь.

Образ дома и сада (дерево, цветок) в живописи Александра Демидова отчётливо репрезентует рай. В отдельных работах дом, как и в работах Е. Гуриной, становится компонентом натюрморта («Натюрморт с трубкой и письмом», «Жёлтый свет», «Три цветка. Провинция», «Цветы и фрукты», «Цветы и девочка» и др.), при этом присутствующее на картине буквальное изображение дома воспринимается лишь как часть образа.

Образ ребёнка взаимодействует с образом животного, представляя состояние единства жизни, чистого, гармоничного существования («Адам и Ева. Хозяйка», «Дети» (рисунок 3), «Двое. День рождения», «Прогулка к морю», «Гармония»).

Образ пути представляет собой начало приближения к чему-либо сакральному/таинственному/волшебному («Процессия» (рисунок 4), «Прогулка к морю», «Начало путешествия»). Подобное состояние присутствует в работе Е. Гуриной «В поисках любви». Мотив пути как смены состояний проходит через целый пласт живописи А. Демидова, так как большинство работ художника отражает состояние ожидания, движения и, в итоге, гармонии.



Рисунок 3. А. Демидов. Дети. 2015 г., холст, масло



Рисунок 4. А. Демидов. Процессия. 2015 г., холст, масло

Архетипичность образов живописи А. Демидова усиливается нарочитой условностью работ. Эффект условности, театральности,

«магического реализма» достигается с помощью низкой линии горизонта («Процессия», «Большой дом», «Сёстры», «Жёлтый свет»), зеркальной симметрии поз персонажей, в которой всегда есть уловки-отличия («Бесконечный разговор», «Сёстры», «Две Евы»), варьированием пропорций («Рай», «Большой цветок», «Ожидание. Вечер», «Три цветка. Провинция», «Сон», «Любимые цветы» и др.), статичностью отдельных элементов при движении других («Порыв ветра», «Ожидание», «Начало путешествия»). Условность ситуации заключается в обобщениях: каждый цветок или плод – это вся природа; ребёнок или животное, по библейскому выражению, «душа живая» (недаром одна из работ с изображением ребёнка и животного обобщённо называется «Дети»); светящееся окошко – дом. Художник обращается к эстетике и философии наивного искусства: яркий колорит (сложный, в отличие от «наивных» художников), значимость контура, ритмичное расположение предметов; стремление к гармонии, отсутствие ложной сдержанности и боязни создания идеала («Рай», «Гармония», «Синий кот и розовая лошадь», «Две Евы»).

Тенденция взаимодействия с художественным миром наивного искусства прослеживается в той или иной степени у художников, разных по авторской позиции и отношению к искусству, творческим методам и подходам.

Художественный мир Анны Силивончик населён невероятным количеством персонажей, причём самые фантастические из них кажутся реальными, а самые реальные – удивительными и неожиданными. Позитивное настроение живописных работ, их сказочность, использование яркого колорита, содержательность, «литературность» картин – всё это влечёт за собой определённое количество публикаций в интернете об этой популярной художнице, где её искусство характеризуется как наивное. Живопись А. Силивончик сложна и фактурна, а чувство юмора и «позитив» окрашены здоровой иронией. Стилистика произведений автора содержит многое от книжной иллюстрации, работы в мультипликации, а нарративность работ может быть обусловлена, в частности, тем, что художница также является литератором.

В живописи Ивана Семилетова связь с наивным искусством проявляется в стилизации изображения, обобщении, анимизме, одушевляющем все предметы в изображении, создающем их взаимоотношения друг с другом и со зрителем. Художник рассказывает о своём изучении наивного искусства и ар-брют: «В 2005 году я познакомился с искусством ар-брют – искусством душевнобольных людей, одиночек, медиумов, аутсайдеров и других. Параллельно я начал изучать наивное искусство. Впечатления от этого нового мира, который я открыл для себя, были очень сильные... Ар-брют можно назвать кладезем образов» [4]. В наивном искусстве и творчестве аутсайдеров И. Семилетова привлекает исповедальность и аутентичность.

В творчестве Зои Луцевич посредством использования стилистики наивного искусства создаётся игровая ситуация, вовлекающая зрителя в мир

зыбких, изменчивых, многозначных образов. Тема взаимодействия с миром наивного искусства представлена в проекте 2012 года «Дом, который построила Зоя». Основная идея проекта состоит в объединении расписанной художницей в стилистике наивного искусства мебели и предметов быта с картинами в единое эстетическое пространство, воспринимаемое как обитаемый дом, отражающее через этот образ темы любви, памяти, преемственности.

Обращение профессиональных художников к эстетике наивного искусства является продуманным ходом по созданию сообщения между двумя художественными мирами (А. Данто): авторским миром современного художника и миром наивного искусства. Художники обогащают своё персональное видение ключевыми мотивами, выработанными художественной культурой, что ведёт к многомерности художественного мира.

Наивное искусство для многих современных художников является одной из заметных референций. Таким образом, постмодернистские тенденции в творчестве ряда белорусских художников проявляются в рамках представления о постмодернистской ситуации в искусстве как о состоянии, заключающемся в построении художественных миров, отсылающих к образам и эстетике различных пластов культуры, в том числе наивного искусства, что подтверждает слова теоретика трансавангарда А. Бонито Оливы о распространении и росте культурной ткани одновременно как вверх, так и вниз.

ЛИТЕРАТУРА

1. Вакар, Л. В. О первичности творчества и его формах в наивном / Л. В. Вакар // Декоративное искусство. – 2000. – № 1-2.
2. Образы птиц в искусстве / подгот. Н. Белага [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.dubnapress.ru/music/3918-2013-05-22-08-49-21>. – Дата доступа: 10.07.2016.
3. http://artdemidow.narod.ru/_pressa/modern_art_in_belarus/modern_art_in_belarus_RU.html. – Дата доступа: 10.07.2016.
4. Гость Артишок: Иван Семилетов [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://vk.com/topic-61546782_33991726. – Дата доступа: 14.09.2016.

РЕЗЮМЕ

В статье рассматривается творчество Е. Гурино, А. Демидова, А. Силивончик, И. Семилетова, З. Луцевич в контексте обращения художников к стилистике и поэтике наивного искусства. Данная тенденция характерна для творчества ряда белорусских художников, она проявляется в рамках представления о постмодернистской ситуации в искусстве как о состоянии, заключающемся в построении художественных миров, отсылающих к образам и эстетике различных пластов культуры.

SUMMARY

The article observes creativity of E. Gurina, A. Demidov, A. Silivonchik, I. Semiletov, Z. Lutsevich in the context of their recourse to the stylistics and the poetics of naive art. This tendency is typical for creativity of a number of Belarusian artists; it is manifested as part of the

submission of the postmodern situation in art as a condition, which consists in construction the art worlds that refer to images and aesthetics of different layers of culture.

Горанская Т. Г.

ЗЕРКАЛЬНАЯ РЕАЛЬНОСТЬ СОВРЕМЕННОГО ГОРОДА

Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси

(Поступила в редакцию 15.03.2017)

В XXI столетии происходят трансформации городского пространства в связи с изменением строительных технологий и материалов, развитием медиа, использованием телекоммуникаций и т. п. Прозрачные и зеркальные поверхности зданий, электронные экраны – окна «в реальном времени» [1, с. 280], порождающие иллюзии движущихся, растворяющихся в пространстве архитектурных объектов, придают городу иное измерение. Эффект отражения создаёт новые условия для восприятия и переживания человеком пространства-времени города и его интерпретации как множественности реальностей, где одновременно сосуществуют прошлое-настоящее-будущее. В современном городе, по словам С. Маккуайра, происходит «кризис ... границ, систем координат и измерений. Каковы координаты близкого и далёкого? Что случается, когда “здесь” и “там” больше не разделены и грозят слиться друг с другом?» [1, с. 29].

Стеклянные поверхности – ровные и искривлённые, разного цвета, с различной степенью прозрачности и рефлексии – позволяют создать многообразие визуальных деформаций городских объектов. Изображение в них может быть чётким, представляя зеркального «двойника» города и бесконечно умножая его отражения, а также, в зависимости от формы поверхности, отличаться от оригинала: увеличиваться, уменьшаться и т. п. Изменение (смещение и наложение) в отражающих поверхностях пространственных перспектив города, пропорций и масштабов архитектурных объектов, нечёткость их силуэтов нарушили границу между городской действительностью и вымыслом, создали ощущение неопределённости существования в городском пространстве.

Современный город утрачивает материальность и стабильную целостность, дробится (распадается) на фрагменты¹ (осколки) мозаики отражений в окнах домов, витринах магазинов, лужах воды на мокром асфальте, стеклах автомобилей и т. д. Каждый из элементов зеркальной мозаики, с одной стороны, сохраняет целостный образ городского пространства, с другой – многократно его умножает и/или искажает, в результате чего он утрачивает определённость и уникальность, а с третьей – части городской мозаики, как в калейдоскопе, собираются вместе, создавая иное измерение города.

Наиболее чутким камертоном изменений городского пространства является художник, творчество которого выявляет характерные черты

¹ Фрагментация, как отмечал С. Маккуайр, «это состояние отчуждения, характерное для жизни... города, а также главный приём его анализа» [1, с. 126].

архитектуры современного города, представляет существующие социальные реальности.

Отдельные вопросы использования зеркального отражения в произведениях изобразительного искусства рассмотрены в работах Н. Волкова, И. Даниловой, С. Мельшиор-Бонне и других.

Применение зеркального отражения в изображении города художниками позволяет создать на полотне ощущение одновременной проницаемости и непроницаемости границ городского пространства-времени, а также выявить логическую соподчинённость фрагментов «городской мозаики». По словам Н. Волкова, приём создания другого пространства в зеркале предполагает две возможности: «В первом случае пространственный синтез предполагает мысленный перенос зеркального пространства в реальное, и смысловые связи покоятся на единстве двух пространств – зеркального и реального.

Во втором случае и отражение, и отражённый предмет находятся в одном пространстве, и смысловые связи устанавливаются между зрительно сопоставленными оригиналом и его отражением ... Синтез двух пространств – прямого и зеркального - ... Его результатом всегда будет расширение пространства посредством воображения, подсказанное предметной связью – “зеркало – реальность” – и появление новых смысловых связей в расширенном пространстве» [2, с. 112, 113].

Различные философские и эстетические аспекты феномена зеркальности исследовали М. Бахтин, П. Флоренский, А. Лосев, Ю. Лотман, У. Эко, О. Чулков и другие. М. Рон отмечает, что «в силу своих свойств и качеств отражающие поверхности могут порождать смысловые модификации образов» городского пространства [3]. Многообразие интерпретаций зеркального отражения в культуре, сложившееся на протяжении истории и основанное на амбивалентности его восприятия человеком, когда раскрываются «основные семантические, эстетические, аксиологические и гносеологические аспекты» [3], в настоящее время синтезируется и выражается в изобразительном искусстве в следующих образах: «чистое зеркало», «колдовское зеркало», «зеркало-символ».

«Чистое зеркало» – это отражение объективной реальности города, которое создаёт углубление как перспективы архитектурного пространства, так и смыслового содержания холста. На полотне В. Коваленчиковой «The Reflected Reality» («Отражённая реальность») (рисунки 1) «менее чем когда-либо простое воспроизведение реальности что-либо говорит о реальности» [1, с. 127]. Выбор художником низкой точки зрения и цветовой гаммы подчёркивает замкнутость пространства безлюдного городского двора. За стенами невысоких домов почти не видно неба, но оно отражается в лужах на мокром неровном асфальте. Отражение в луже «разрывает» закрытое пространство двора, являясь композиционным и смысловым центром картины. Отражение «не уводит зрителя в мир за-зеркалья, а, напротив, обращает его ... к пред-зеркальному пространству» [3].



Рисунок 1. В. Коваленчикова. The Reflected Reality, 2010 г., холст, масло, 200х130 см

«**Колдовское зеркало**» обладает памятью и способно соединять прошлое-настоящее-будущее. Отражение в нём связано с представлениями об «ином» пространстве-времени (теория множественности миров) или «двойнике», а сама зеркальная поверхность трактуется как граница-портал (проницаемая или непроницаемая).

На картине В. Коваленчиковой «Deformation» («Деформация») (рисунок 2) изображено два фрагмента города, создающие единое непрерывное пространство за счёт использования художником кинематографического приёма – монтажа, когда в зависимости от последовательности их «прочтения» смысловое содержание холста может быть различным. Сложно однозначно определить, где верх, а где низ полотна и какое пространство является подлинной реальностью города, а какое – её зеркальным отражением, поскольку они не тождественны друг другу. В первом варианте «прочтения» стены домов деформируются и «перетекают» тонкими вертикальными струями в зеркало воды у их основания, которое выявляет их истинную сущность. Во втором варианте два города – «пред-» и «за-зеркальный» – создают зыбкое, неустойчивое равновесие пространства метаморфоз, стирая границы архитектурных объектов и нивелируя оппозиции внутреннее/внешнее, своё/чужое и т. п.



Оригинал
(вариант 1)



Перевернутое изображение
(вариант 2)

Рисунок 2. В. Коваленчикова. Deformation, 2010 г., холст, масло, 160x120 см

«**Зеркало-символ**» выражает амбивалентное свойство зеркального отражения: замену левое/правое, которая «становится знаком структурной реорганизации, а зеркало, таким образом, выступает как граница семиотической организации между “нашим” и “чужим” мирами» [4]; «Поверхность зеркала продуцирует или репродуцирует образы и, в некотором смысле, поглощает и удерживает их» [5].

Две части диптиха «Infinity III» (Бесконечность III) В. Коваленчиковой (рисунок 3) создают впечатление одновременного сосуществования в пространстве одного города параллельных реальностей, которые могут бесконечно изменяться, пересекаться и/или накладываться друг на друга.

Построение композиции диптиха по принципу «калейдоскопа», соединение двух перспективных изображений с разными линиями горизонта создают иллюзию одновременной множественности точек зрения на городское пространство. Левое полотно выполнено с точки зрения снизу-вверх. Его перспективу образуют стены многоэтажных зданий с глухими окнами, размытые контуры которых освещаются зыбкой прозрачной проницаемой мембраной, сквозь неё просвечивается нечёткий абрис городской улицы. Светящаяся поверхность имеет глубину и создаёт множество своих отражений в окнах домов. Правое полотно исполнено во взгляде сверху-вниз на чёткие очертания городского двора с арочным проходом на дальнем плане, что позволило усилить глубину пространства-времени города.



Рисунок 3. В. Коваленчикова. Infinity III (diptych), mixed media, 2013, холст, масло, 210x260 см

Использование приёма отражения в современном изобразительном искусстве позволяет художнику представить городскую архитектуру в разных ракурсах и с различных точек зрения одновременно, выделить определённые фрагменты городской среды, создать синтез нескольких пространств, выявить множественность интерпретаций сущности города. В трактовке художников зеркальная реальность города перестаёт быть связана с действительностью, создавая за-зеркальное пространство, для которого характерны: неопределённость границ архитектурных объектов, фрагментарность (мозаичность) в построении композиции холста, сочетание проекций, фронтальной и угловой перспективы.

ЛИТЕРАТУРА

1. Маккуайр, С. Медийный город. Медиа, архитектура и городское пространство / С. Маккуайр. – М. : Strelka Press, 2014. 392 с.
2. Волков, Н. Н. Композиция в живописи / Н. Н. Волков. – М. : Искусство, 1977. – 263 с.
3. Рон, М. В. Метаморфозы образа зеркала в истории культуры : автореф. дис. ... канд. культурологии : 24.00.01 / М. В. Рон // Человек и наука [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://cheloveknauka.com/metamorfozy-obraza-zerkala-v-istorii-kultury>. - Дата доступа: 10.03.2017.
4. Перепелова, Н. В. Изобразительно-символические функции мотива зеркала : автореф. дис. ... канд. философ. наук : 09.00.04 / Н. В. Перепелова // Человек и наука [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://cheloveknauka.com/izobrazitelno-simvolicheskie-funksii-motiva-zerkala>. - Дата доступа: 10.03.2017.
5. Каневская, М. Семиотическая значимость зеркального отображения: Умберто Эко и Владимир Набоков / М. Каневская // Журнальный зал [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/nlo/2003/60/mkan.html>. - Дата доступа: 10.03.2017.

РЕЗЮМЕ

В статье рассмотрены приёмы использования отражения в произведениях изобразительного искусства, которые позволяют раскрыть особенности архитектурного пространства современного города.

SUMMARY

The article examines the reception of using of reflection in contemporary visual art allows to present urban architecture in different angles and from different points of view simultaneously.

Ездакова Е. О.

ДИЗАЙН-ПРОЕКТИРОВАНИЕ ИНТЕРЬЕРОВ ИСТОРИЧЕСКИХ ЗДАНИЙ БЕЛАРУСИ НА ПРИМЕРЕ ДВОРЦА ПУСЛОВСКИХ В КОССОВО

Белорусская государственная академия искусств

(Поступила в редакцию 23.02.2017)

В начале XXI в. вопросы сохранения и ревитализации памятников архитектуры как историко-культурных ценностей становятся в Республике Беларусь всё более актуальными. Это обусловлено возрастающим интересом к национальной культуре и истории, формированием бренда государства и созданием положительного имиджа страны, проблемами развития регионов и организации новых рабочих мест [6]. Поставленные задачи решаются разработкой новых туристических маршрутов с целью развития туристско-рекреационной сферы, что отражено в Государственной программе «Беларусь гостеприимная» на 2016 – 2020 годы, а также в Концепции национальной стратегии устойчивого социально-экономического развития Республики Беларусь до 2030 года (в разделе 5.5.2 Туризм).

Архитектурные объекты, обладающие историко-культурной ценностью, такие как усадьбы и дворцы, сегодня наделяются новыми функциями и адаптируются для эффективного современного использования. Помимо музейных экспозиций, в них организуют гостиницы, рестораны, сувенирные магазины, санатории (архитектурные комплексы в населённых пунктах Мир, Несвиж, Сула, Опса, Радзивилки).

Наряду с такими жемчужинами белорусского зодчества, как Мирский и Несвижский замки, дворцово-парковый комплекс, принадлежавший в XIX в. графу Пусловскому, в местечке Коссово, может стать не менее привлекательным и популярным туристическим объектом с развитой инфраструктурой. Обладая выразительным обликом, богатой историей, связанной со знаменитыми родами Пусловских, Трубецких и Костюшек, выгодным расположением вблизи автодороги, ведущей из районного центра Ивацевичи в историческое местечко Ружаны (бывший Ружанский тракт), Коссовский дворцово-парковый комплекс уже сейчас является частью многих туристических маршрутов Беларуси [2, с. 128].

Заложенный в 1838 г. графом Вандалином Пусловским по проекту архитектора Франтишка Ящолда в стилистике средневековых готических замков дворец является образной и смысловой доминантой ансамбля, расположенного на возвышенности около фольварка Меречёвщина. Помимо дворца, комплекс ранее включал три въездных браны, часовню, террасированный парк в романтическом духе. Дворец обладает традиционной классицистической симметричной планировкой, а его фасады

оформлены элементами, которые позволяют отнести здание к неоготическому стилю (стрельчатые окна и арки, башни с зубчатыми завершениями, карнизы, напоминающие машикули, витражи) [3, с. 151].

О внутреннем убранстве дворца известно крайне мало. Автором аутентичных интерьеров стал архитектор В. Маркони и художник Ф. Жмурко. Сохранились сведения об уникальных колористических решениях интерьеров и функциональном назначении некоторых помещений, наличии системы парового отопления в здании, богатом убранстве (декоративные каминные, гобелены, скульптуры), использовании в оформлении стен фресковой живописи и стуккового декора [4, с. 400].

Интерьеры являются неотъемлемой частью архитектурных объектов и важнейшим фактором повышения аттрактивности исторических зданий, приспособляемых под туристско-рекреационные комплексы, и требует не меньшего внимания профессионалов, реставраторов и проектировщиков, чем внешний облик памятника и окружающий культурный ландшафт.

С историей и интерьерами дворца связано большое количество легенд, таких как наличие подземного тоннеля, соединяющего Коссовский замок с резиденцией Сапегов в Ружанах, аквариума, вмонтированного в стеклянный пол на первом этаже, и другие. Подобные мифы, связанные с историческими объектами, повышают степень заинтересованности потенциальных посетителей и могут быть использованы как дополнительный фактор аттрактивности синтезируемого дизайн-образа исторического объекта. Такой приём является характерным инструментом мифодизайна, главная задача которого – формирование привлекательного имиджа объекта проектирования.

Художественно-образные решения. Современная организация внутренней предметно-пространственной среды во дворце Пусловских предполагает соответствие её художественно-образных решений интерьерам 40-х годов XIX в. [1, с. 43]. Внутреннее пространство должно быть своеобразным преломлением его внешнего архитектурного образа. Интерьер «вступает в диалог» с декоративным оформлением фасадов, архитектурной стилизацией замка. Так, декоративные молдинги (накладные профилированные элементы), образующие стрельчатые арки на стенах помещений, полностью дублируют оконные шпросы (элементы декоративного членения окон), создавая при этом эффект «зеркала» в помещении, таким образом, гармонично интегрируя виды окружающего ландшафта в интерьеры. Раскреповка стен в помещениях подчёркивает их стилистическую связь с неоготическими решениями фасадов здания. Панорамные стрельчатые окна в будущем «бальном» зале на втором этаже центральной части дворца «впускают» в помещение живописный пейзаж и вид на восстановленный в 2004 г. усадебный дом Тадеуша Костюшко, подчёркивая смысловое единство и романтическую концепцию дворцово-паркового ансамбля и фольварка. На фасаде дворца устроен балкон, который даст возможность туристам обозреть возродённый парк и окружающий ландшафт с водной системой.

Привнесение архитектурных элементов в интерьер позволяет создать целостный ретроспективный художественный образ, образуя систему «интерьер – дворец – ландшафт», обеспечивая единство объёмно-пластических решений.

Усадебный дом Т. Костюшко, расположенный неподалёку, был введён в эксплуатацию в 2004 г., а мероприятия по реставрации дворца Пусловских начались в 2008 г. и осуществляются филиалом «Брестреставрацияпроект» ОАО «Белреставрация» в рамках второго этапа ревалоризации комплекса. На сегодняшний день объект официально закрыт для посетителей. В силу повышенного интереса у туристов и благодаря возобновлению финансирования, в 2017 г. планируется открытие четырёх отреставрированных помещений Коссовского замка, где будут выставлены разнообразные экспонаты, собранные в результате археологических исследований, и фотографии [5].

Функциональное зонирование и техническое оснащение. Коссовский замок будет приспособлен под общественно-культурно-туристический центр. В здании появится гостиничный комплекс, ресторан, кафе, музейно-экспозиционная зона и зона общественно-культурного назначения, куда включены помещения для проведения торжеств и конференций, комнаты отдыха [1, с. 42]. Организация подобных функциональных зон диктует необходимость соответствия современным техническим требованиям, регламентированным строительными нормами и правилами (СНиП), а принадлежность архитектурных объектов к историко-культурным ценностям налагает на проектировщиков обязательства руководствоваться реставрационными нормами и правилами (РНиП).

В помещениях прокладываются необходимые коммуникации (вентиляция и кондиционирование, канализация, отопление, электросети), которые монтируются в перекрытиях, стеновых перегородках и за подвесными потолками, в шахтах бывшего парового отопления. Аутентичные стены дворца сохраняются, возводятся дополнительные перегородки для обеспечения новой схемы функционального зонирования. Элементы технического оснащения предполагается выполнить скрытыми, гармонично вписанными в ретроспективные интерьеры.

Помимо эстетических, технических, функциональных аспектов дизайн-проектирования интерьеров исторических зданий важнейшим остаётся этический аспект. Процессы приспособления архитектурных памятников в Беларуси к новым современным функциям по сей день вызывают много споров и разногласий среди специалистов. Открытыми остаются вопросы применения инновационных материалов и технологий в оформлении интерьеров и их сочетания с сохранившимися, аутентичными элементами отделки и убранства.

В заключение отметим, что процесс дизайн-проектирования интерьеров исторических зданий в Беларуси становится устойчивым, что выражено в постоянном переосмыслении проектировщиками, архитекторами и дизайнерами художественно-образных решений, поиске гармоничных сочетаний

аутентичности и инноваций, системном подходе к осуществляемым мероприятиям по приспособлению и адаптации архитектурных памятников, бережном отношении к истории. Дворец Пусловских в Коссово, который ещё до открытия экспозиции притягивает большое количество туристов, представляет яркий пример перспективного объекта для создания культурно-исторического комплекса и организации развитой туристической инфраструктуры. Главной тенденцией дизайн-проектирования интерьеров исторических дворцов Беларуси сегодня является ретроспективный подход. С его помощью проектировщики пытаются отразить культурную эпоху, свидетелями которой были восстанавливаемые архитектурные памятники.

ЛИТЕРАТУРА

1. Казаков, В. Коссовский ансамбль: дорога к осознанию... / В. Казаков // Архитектура и строительство. – 2010. – № 2. – С. 38 – 43.
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. Тур, Э. А. Реставрация Коссовского дворца Пусловских и решение возникших при этом технических проблем / Э. А. Тур // Архитектурное наследие Прибужского региона. Проблемы. Исследования. Тенденции развития : сб. науч. трудов V Междунар. науч.-практ. конф. / под общ. ред. В. Ф. Морозова. – Брест, 2014. – С. 151 – 155.
4. Федорук, А. Т. Старинные усадьбы Берестейщины / А. Т. Федорук. – Минск : БелЭн, 2004. – 576 с.
5. Туристов начнут водить по Коссовскому замку в 2017 году [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.belta.by/culture/view/>
6. Туристическая мозаика Беларуси / А. И. Локотко [и др.]. – Минск : Белорусская наука, 2011. – 683 с.

РЕЗЮМЕ

Статья посвящена вопросам развития дизайн-проектирования современных интерьеров исторических зданий Беларуси. В качестве примера рассмотрен дворец графа Пусловского в Коссово.

SUMMARY

The article is devoted to the development of designing of modern interiors in historic Belarusian buildings. The Palace Count Puslovsky in Kossovo was considered as a prime example.

Ивановская Д. А.

О СОВМЕСТНОЙ РАБОТЕ В СОЗДАНИИ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ МАСТЕРОВ БЕЛАРУСИ, РОССИИ И УКРАИНЫ (В СВЯТО-ДУХОВОМ МОНАСТЫРЕ ГОРОДА ТИМАШЁВСКА)

*Белорусский национальный технический университет
(Поступила в редакцию 14.03.2017)*

Монументальная живопись – это род живописи, неразрывно связанный с архитектурой, являющийся её частью. Она может быть пространственной, масштабной, окружающей человека с разных сторон, за счёт чего оказывает

воздействие на зрителя. Поэтому государство и церковь часто используют монументальные произведения для создания определённого психологического и эмоционального состояния, влияния на мировоззрение людей.

Так как подобные работы являются частью архитектуры, для их создания, как правило, используются долговечные материалы: стекло, камни, краски на натуральных пигментах, глубоко проникающие в стену, и другие. Такие произведения доходят сквозь века. Поэтому художники обращаются не к временным, актуальным на короткий промежуток времени темам, а к вечным, интересующим большинство – любовь, смысл жизни и другие.

На территории Беларуси с X в. монументальная живопись развивалась во дворцах, замках, храмах (фрески Спасо-Преображенской церкви в Полоцке, XII в.; мозаика из натурального камня, керамических элементов в Борисоглебской (Колóжской) церкви в Гродно, XII в. и др.). По большей части использовалась техника росписи.

В советский период работа монументалистов при оформлении общественных зданий строилась в рамках идеологии СССР. Работы были посвящены Великой Отечественной войне, простым труженикам, учёным. Художники экспериментировали с различными техниками монументальной живописи, обращаясь к витражу, сграффито, росписи, мозаике и другому. Из-за отсутствия больших материальных средств часто использовались отходы керамической плитки, цветные стёкла клеились на эпоксидную смолу.

Родоначальником витража в советской Беларуси является В. Поздняк. В технике мозаики много работал А. Кищенко и другие авторы. На современных монументалистов повлиял Ю. Королевич, преподававший у них работу в материале и прививший любовь к данной технике.

Важные события, отразившиеся на монументальной живописи Беларуси, происходят в 1960-е годы. Была организована системная подготовка профессиональных кадров в Белорусском театральном художественном институте. Это произошло во многом благодаря художникам Г. Ващенко и А. Кищенко, которые получили художественное образование во Львове. В это же десятилетие на художественном комбинате были созданы мастерские для монументалистов, учреждён художественно-архитектурный совет.

В 1970 – 1980-е годы ослабевает идеологическое давление государства и усиливаются духовные поиски авторов. В работах появляются лирические ноты: темы малой родины, места человека во Вселенной и другие. Наблюдается разнообразие в использовании материалов монументальной живописи. Появляются произведения в более сложных дорогостоящих техниках: энкаустике, монументального гобелена, литого витража и других.

Но в 1990-е годы происходят изменения в монументальной живописи. Распадается СССР, разрушается созданная инфраструктура. Часть материалов стала недоступной, заказы практически прервались. Это отразилось на работах художников, где появилась драматичность видения (гобелен «Чернобыль» А. Кищенко, созданный для интерьера ООН, и др.).

В эти годы молодые люди, которые шли учиться на художников, обладали не только талантом, но и большой любовью к своей специальности, поскольку работы практически не было.

В конце 1990-х – начале 2000-х годов монументальная живопись постепенно начинает возрождаться, развиваясь в разных направлениях. Появляются частные заказы на оформление помещений, работы выполняют релаксационную функцию и перестают посвящаться высоким идеям. Основные используемые техники – роспись и классический витраж.

В городской среде возникают граффити – специфические росписи, выполненные неспециалистами, без тщательной подготовки (эскиза в натуральную величину и т. д.), за короткий срок, с нарушением технологии (баллончиками для покраски автомобилей). Иногда данные артефакты несут пустые или агрессивные идеи, зачастую при обращении к позитивным темам имеют банальное решение.

В монументальном искусстве временами появляется государственный заказ, и при его выполнении продолжают развиваться тенденции предыдущих десятилетий. Но в области применения материалов, как правило, не используются трудоёмкие высококачественные техники: литой витраж, энкаустика.

В это же время возрождается строительство храмов, которые традиционно украшаются монументальными произведениями. Здесь максимально реализуется духовное воздействие этого рода живописи. Кроме того, используются дорогостоящие и трудоёмкие техники: фреска по сырой штукатурке, мозаика с включением золотой смальты, витраж с применением фьюзинга. В целом, схожие процессы происходят в большинстве государств бывшего Советского Союза. Художники многих стран часто работают и выставляются вместе.

Особенно плотно сотрудничают монументалисты Беларуси, России, Украины для работы в православных храмах. Это вызвано наличием заказов, географической близостью, потребностью при оформлении церкви в достаточно большом количестве специалистов, отсутствием языкового барьера, близкой или общей школой подготовки художников, а главное – общей православной верой. Это единство, или, как говорят в церкви, соборность, отличает большинство таких рабочих групп от многих светских творческих коллективов. Как правило, задачей людей в них является служение Богу и ближнему, а не самовыражение, желание прославиться, много заработать. Иконописные работы не подписываются, и мы можем даже не знать авторов.

С распадом СССР на территории ближнего зарубежья строится большое количество православных храмов. Ряд белорусских авторов работает в российских творческих коллективах (Е. Крот, Р. Алексеенко и др.). Белорусские художники выполняли произведения на Украине (мастерские Свято-Елисаветинского монастыря – мозаика в Кафедральном соборе А. Невского в г. Каменец-Подольский, 2008 г.; мозаика в Кафедральном соборе во имя Веры, Надежды, Любви, г. Тернополь, 2012 г. и

др.). Специалисты из Украины, России работают в Свято-Елисаветинском монастыре в Минске (З. Мухамадеев, Л. Чернов, О. Кныш и др.).

На объекте, который находится в России, можно увидеть пример такого сотрудничества. Здесь совместно работали белорусские, российские и украинские специалисты, сотрудники Свято-Елисаветинского монастыря [1 – 9]. Здание, над которым трудились художники, расположено в городе Тимошевске – одном из первых поселений казаков на Кубани [10]. Особенности работы в данном месте заключались в большой удалённости от Минска, иных климатических условиях, продолжительном временном периоде.

После анализа архитектурной среды специалисты Свято-Елисаветинского монастыря обозначили основное направление благоуукрашения помещения. Работы по эскизной части велись в Минске. Художники вдохновлялись византийскими мозаиками. Нарботанный материал, эскизы и набранную на временную, покрытую пластилином основу мозаику привозили в Тимашёвск, чтобы выложить уже в раствор, на стену. Многое приходилось переделывать и уточнять на месте. В процессе работы художники экспериментировали, пробовали возможные варианты. Например, было сделано три разных витража в законченном виде. Их транспортировали в Тимашёвск и на месте выбрали наиболее подходящий.

Погодные условия для работы были сложные (летом жарко, зимой помещение не отапливалось), поэтому трудились на объекте в основном весной и осенью. Работа растянулась во времени (ведётся с 2013 г.). В ней приняло участие большое количество специалистов, так как состав мастерских за это время обновился. С одной стороны, это создавало дополнительную сложность для сохранения цельности объекта, с другой – произведения обогащались индивидуальным подходом каждого мастера.

Одним из объектов, где работали художники, является часовня-усыпальница в Свято-Духовом мужском монастыре, где покоится тело чтимого старца. Это место задумывалась как обитель праведной души и Отца небесного.

Перед художниками Свято-Елисаветинского монастыря стояла сложная задача: передать визуальным языком идею вечности, показать, что у Бога все живы, сформировать образ того, что непосредственно изобразить невозможно [11], чтобы, глядя на земное сооружение, можно было увидеть небесное. Для решения этой задачи авторы использовали разные средства и техники. Большую часть интерьера выложили мозаикой, которая благодаря цельной и в то же время неоднородной поверхности хорошо воспринимается с дальнего расстояния, а при приближении за счёт взаимодействия модулей разного размера, формы, фактуры и цвета зрителю открываются новые эстетические качества. Выгодной особенностью мозаики является и то, что она работает, «живёт» даже при недостаточном освещении: достаточно зажечь пару свечей – и кубики смальты сияют отражённым светом, в то время как остальные объекты погружаются в темноту.

При работе с цветом художники использовали много золота, символизирующего вечность, образ сакрального света: «Бог есть свет, и нет в нём никакой тьмы» (I послание Иоанна 1.5). В сюжете работы центральным является образ ангелов, прикрывающих крыльями праведников. От центрального купола в устье храмового барабана изображение радуги расходится по четырём углам сводов, символизируя знамение при втором пришествии, а также выражая связь со старозаветным символом примирения Бога и человека (Быт.9:12-17), соединения неба и земли. В центральном куполе изображена этимасия – престол, уготованный для второго пришествия Иисуса Христа, Евангелие, крест, трость, копье и Святой Дух в виде голубя.

Важной составляющей, которая влияла на благоукрашение, стала архитектура: крестовокупольное здание с четырьмя входными проёмами. Под куполом размещены свободные ниши продолговатой формы, но изображать там что-либо нецелесообразно. Специалисты Свято-Елисаветинского монастыря решили установить четыре декоративных колонны, символизирующих четырёх евангелистов. На эти колонны и опускается выложенная смальтой радуга.

В наружном декоре стен часовни использован валун, и художники развили эту тему во внутреннем оформлении, используя местный камень. Когда экстерьерные элементы проникают в интерьер, то, находясь внутри помещения, человек как будто видит и наружную часть, угадывается идея города в городе. Пояс стен с четырьмя входами мыслился как стены Иерусалима, здесь художники применяли камни, вставки из стекла. Использование золотой смальты дополняет идею: «...город был чистое золото, подобен чистому стеклу» (Апокалипсис, XXI:18).

Композиционное решение интерьера по колориту и фактурам построено на сочетании разноцветных элементов с золотыми плоскостями наверху. Тему ярких цветов поддерживают витражи в окнах и некоторые вставки на стене. Фоном служит светлый известковый раствор стен. В них вмонтированы сдержанные по цвету натуральные камни и кирпичи, им противопоставляются белые колонны. Гипсовые пояса на разных уровнях делят храм на сегменты. Использование таких поясов в отделке можно назвать отличительной особенностью мастерской Свято-Елисаветинского монастыря.

Нижний ярус помещения выложен валунами, чтобы создать визуальное чувство устойчивости, основательности. Но чем выше поднимается декор, тем чаще используется мелкий модуль и сохраняются светлые стены для придания ощущения лёгкости. Изображения из самых мелких элементов как бы парят на сводах под куполом.

Разрабатывая украшения стен, авторы старались подчеркнуть их драгоценность. К вставкам на стене из стекла добавили фарфоровые тарелочки, а также керамические элементы, заимствованные из стран с тёплым климатом. Эта душевная техника делает помещение ближе к человеку. Фактура использованного для декора кирпича контрастирует с

глянцевой смальтой и стеклом. Форму кирпича умышленно поменяли. Появилось другое ощущение пропорций, более сомасштабное человеку, а также разнообразный модуль для создания орнамента. На стенах художники изобразили кресты. Авторы вдохновлялись Борисоглебской церковью в Гродно.

Этот ход с использованием мозаики под куполом в сочетании с левкасной стеной и подобными элементами декора развили в Минске, в храме святых мучениц Веры, Надежды, Любви и матери их Софии, Воскресной школе Свято-Елисаветинского монастыря (2017).

Витражи, украшавшие окна и дверные проёмы часовни, создавались с учётом мозаичных работ, в которых прослеживается чёткий сюжет и фигурные изображения. Поэтому композиционная схема витражей минималистичная, изобразительных элементов немного, а выразительность достигается простотой геометрического решения. В сочетании с отделкой стен и элементами декора обрамлённые арками окна и двери воспринимаются как камни в оправе, продолжая тему драгоценных стен небесной обители.

Стёкла, которые авторы использовали для усиления этого впечатления, имели разные текстуры, похожие на разводы натурального камня. Художники сочетали классический витраж из свинцовой жилы с техникой Тиффани. Это позволило создать более интересное объёмное произведение. Некоторые акценты в витраже сделаны в технике фьюзинг. При включённом свете витражные стёкла играют различными цветами, что усиливает впечатление при посещении часовни.

Таким образом, художники создали среду, в которой передаётся определённая духовная реальность: под видом земного приоткрыть неизвестное, Горнее, передать победу над смертью, что подтверждается и надписью на стене в монастыре Хора: «Иисус Христос – пространство живых» [12].

Православная архитектура и её убранство выражают мировоззрение церковных людей: веру в вечную жизнь, их радость, надежду на спасение. Дух рождает форму. В храмах отражено наглядное явление Христа в этом мире, образно передаётся ощущение пространства, не имеющего границ, расширяющегося до вселенских масштабов.

Таким образом, развитие монументальной живописи на территории Беларуси прошло сложный путь от памятников древности, светских и культовых, до общественных зданий советского периода. На подготовленной базе современная монументальная живопись развивалась в нескольких направлениях, присутствуя в: а) государственных, гражданских объектах, б) частных заказах; в) культовой архитектуре.

Одним из ярких современных течений является возрождение церковного искусства. Специалисты Украины, России, Беларуси часто работают вместе на территориях названных стран. В ходе такого сотрудничества появляются интересные объекты, средствами искусства в душе человека пробуждается прекрасное, высшие устремления.

ИЛЛЮСТРАЦИИ



Рисунок 1-4. Оформление часовни-усыпальницы Свято-Духова монастыря, г. Тимашёвск. Мастерские Свято-Елисаветинского монастыря, 2017 г.

ЛИТЕРАТУРА

1. Интервью с Д. Кунцевичем. 20.02.2016.
2. Интервью с С.Козырем. 03.09.2016.
3. Интервью с М. Лавшуком. 04.09.2016.
4. Интервью с М.Дударевым. 04.09.2016.
5. Интервью с С. Кудлачем. 08.06.2016.
6. Интервью с А.Трусовским. 08.07.2016.
7. Интервью с Л. Черновым. 23.02.2016.
8. Интервью с М. Бородичем. 19.02.2016.
9. Гойко, Ю. Мозаичная красота. Беседа с художником Дмитрием Кунцевичем / Ю. Гойко [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.pravoslavie.ru/75594.html>.
10. Тимашёвск. Свято-Духов монастырь [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://ru.wikipedia.org/wiki/Тимашёвск>. – 03.09.2016.
11. Стародубцев, О. В. Символика православного храма / О. В. Стародубцев [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.pravoslavie.ru/jurnal/683.htm>.
12. Лидов, А. Икона и иконическое в сакральном пространстве / А. Лидов [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://polit.ru/article/2010/07/16/icon/>

РЕЗЮМЕ

В статье говорится об истории развития монументальной живописи Беларуси, создании базы, на основе которой работают современные авторы. Показано, что при оформлении православной архитектуры часто сотрудничают специалисты Украины, Беларуси и России. В качестве примера рассмотрена часовня, где архитектурно-художественными средствами создаётся среда, оказывающая позитивное воздействие на душу человека.

SUMMARY

The article deals with the history of the monumental painting of Belarus, shows created base, which the modern authors use. In our time, Ukrainian, Belarusian, Russian experts often cooperate in the design of Orthodox architecture. This is shown in the article by the example of the chapel, where the architectural and artistic means exert a positive impact on human soul.

Изофатова Е. В.

РЕМИНИСЦЕНЦИИ СЮРРЕАЛИЗМА В БЕЛОРУССКОМ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ 1980 – 1990-Х ГОДОВ

Национальный художественный музей Республики Беларусь

(Поступила в редакцию 14.03.2017)

Среди различных художественных направлений авангарда, влияние которых отразилось в творчестве белорусских художников конца XX в., выделяется сюрреализм, который не оформился в яркое явление, а, скорее, носил локальный характер, воспринимался как необходимое звено в системе художественного осмысления авангарда. Частично это можно объяснить отсутствием исторической традиции сюрреализма на нашей территории. Несмотря на существующие до 2-й половины 1920-х годов контакты с европейским искусством, сюрреализм фактически полностью «обошёл» наше пространство. Поэтому интерес к искусству сюрреализма в конце XX в. не был сопряжён с идеей реставрации и реактивации исторического наследия, а скорее был данью увлечения этим направлением оппозиционно-интеллигентского круга советского общества. За изображениями, балансирующими на грани реальности и ирреальности сновидения, виделись недоступные ценности, прежде всего, свобода самовыражения.

Белорусское искусство конца XX в. не изобилует примерами «чистых» последователей сюрреализма, однако косвенная принадлежность творчества многих художников к этому направлению очевидна. Одних привлекала рафинированная «сделанность» живописного языка сюрреализма, другие восприняли от него концептуальную комбинаторику, принцип мышления и организации пространства, третьи – интерес к бессознательному.

Первые ростки всевозможных проявлений «новой сюрреальности» в белорусском культурном пространстве можно фиксировать серединой 1970-х годов. Художники буквально интуитивно осваивали поэтику, эстетику и стилистику сюрреализма. Источниками информации были редкие статьи в журналах «Искусство» и «Творчество», в которых публиковались репродукции работ классиков сюрреализма.

Появление в творчестве белорусских художников произведений, коррелирующих с сюрреалистической эстетикой, было в определённой степени предопределено собственными художественными тенденциями «эпохи застоя». Когда пафос и идейность соцреализма начали терять свою силу, возникла установка на иную мировоззренческую, идеологическую реальность. Ощущение безвременья, тупика спровоцировали ностальгическую реакцию приобщения к ушедшему времени, к искусству прошлых веков. В противовес табуированию определённых тем, вытеснению подсознательных стремлений в искусстве соцреализма художники обратились к «запретному» с тем, чтобы поискать самих себя. Активизировался интерес к религиозной картине, реинтерпретации библейских сюжетов, к национальной проблематике через обращение к народному, фольклорному искусству; второе рождение получил неоакадемизм.

Одной из главных в белорусском искусстве 1970 – 1980-х годов стала тенденция историзма с национальным акцентом, обозначенная в искусствоведческой литературе как «национальный романтизм». Интерес к истории стал основополагающей художественной стратегией. Художники начали поэтизировать искусство ушедшего времени, активно внедрять в образную структуру произведения цитаты, фрагменты хрестоматийных произведений искусства, одновременно создавая собственную авторскую реальность. Вопросы старого и нового, соединения разных временных слоев вплотную приближали мастеров к созданию трансисторического мифа. Постмодернистские стратегии интерпретации, цитирования в 1970-х годах проявились в творчестве М. Савицкого, А. Марочкина, Г. Скрипниченко, Л. Дударенко, В. Марковца. Антикварные и музейные объекты, книги, рукописи, фрагменты скульптурных групп, предметы народного творчества, картины, вазы, старинные часы присутствуют в образном и смысловом строе их произведений.

Какой бы косвенной не казалась эта позиция, но интеграция различных историко-культурных составляющих в определённой степени предварила «сюрреальность» творчества белорусских художников 1980-х годов. Характерные для сюрреализма многоплановость символики, семантическая нагруженность образов, погружение в другие исторические времена были характерны направлению «национального романтизма».

Параллелизм с сюрреализмом проявился и в отходе от аскетических средств выразительности, суровости, свойственных искусству 1960-х годов. Влияние сюрреализма прослеживается в активизации интереса к высокой технической «сделанности», в возвращении живописности, пластических и колористических эффектов классической живописи.

Одной из самых значительных фигур белорусского искусства, чьё творчество наследует и отражает сюрреалистические художественные идеи, стал А. Родин. Он принадлежит к поколению художников белорусского нонконформизма, пришедших в искусство в 1970 – 1980-х годах. Участник первых андеграундных выставок в Беларуси в 1972 и 1973 годах, резидент

знаменитого берлинского сквота «Тахелес», автор монументальных полотен в духе французской «свободной фигуративности», он внёс свой вклад в творческую интерпретацию сюрреализма. Индивидуализм А. Родина проявился в специфическом соединении социально-критической содержательности и зрительной избыточности образов, «клиповой визуальности». Специфика визуальной наррации А. Родина заключена в характерной галлюцинаторной форме повествования, в непрерывном порождении новых форм и образов.

Тематической доминантой его творчества стала критика утопической идеи прогресса развития человечества, которая выкристаллизовалась в основной спектр сюжетов и мотивов: проблемы экологии, разрушительное воздействие индустриализации, драматические политические события, пророческие апокалиптические видения. И всё это, нередко вместе взятое, разворачивается на крупноформатных полотнах, достигающих 5-6 метров в ширину, подчёркивая эпохальность и монументальность воплощения человеческого Бытия. Мифологические и андрогинные человеческие существа, технические достижения цивилизации, солярные знаки, древние тотемы, биороботы, архитектурные достопримечательности, Восток и Запад – всё непрерывно циркулирует, «умножается» и «превращается», воплощая зримую метафору исторического нарратива.

Характеризуя работы художника 1980-х гг., немецкий исследователь Иоахим Пензел соотносит их с творчеством выдающихся художников прошлого: «Эти картины кажутся апокалиптическими видениями средневекового провидца в технократическую эпоху – как если бы Альбрехт Дюрер, Иероним Босх, Маттиас Грюневальд восстали из мёртвых, чтобы рисовать так, как будто они смотрят глазами современных людей – с их причудливыми сценариями о божественных созданиях и Судном Дне, в этих тёмных панорамах мира, в которых соединяется земное и космическое, где шум самолётов поглощается звуком небесных тел» [1, с. 8].

«Лоскутная» чрезмерная повествовательность А. Родина представляет собой сплав художественной эстетики разных времен, изобилует множеством формальных отсылок, скользящих вдоль всего мирового искусства: от немецкой алтарной живописи позднего средневековья до эстетики научно-фантастических фильмов, включая фантастичность творчества И. Босха, принцип атомизации мира П. Филонова. Инстинктивность «автоматического», безотчётного заполнения полотна без лакун и пустот сближает его творчество с сюрреалистической эстетикой.

В плоскости метанарратива находится и творчество В. Мартынчика, художника легендарного художественного объединения «Форма», который более 25 лет живёт и работает в Лондоне. В основе художественного мышления В. Мартынчика, по признанию самого художника, лежит аналитический метод построения изображения из «живописных атомов» П. Филонова. Его полотна представляют всё тот же симбиоз фигуративности и «орнаментальной абстрактности», геометрических модулей и антропоморфных элементов. «Бесконечные» полотна мастера строятся, по

словам Л. Михневич, «как живые организмы, где развитие идёт от частного к общему, а структура изображения растёт будто бы путём деления клеток, каждая из которых обладает собственной организацией» [2, с. 8]. В конгломерате «строительных материалов», используемых в создании изобразительных структур, можно обнаружить различные геометрические элементы, ящики, трубы, архитектурные модели, часовые механизмы, всевозможные модули, пирамиды, ракеты и т. п.

Свои первые большие композиции В. Мартынчик назвал «Зонами», апеллируя к зоне свободного творчества. Для художника первичной «зоной» является городская среда как концентрат, воплощающий человеческую цивилизацию, где, по словам автора, «спрессованы человеческие интеллекты», своего рода «суперкомпьютер» [2, с. 9]. С одной стороны, калейдоскопическая комбинаторика форм в «зонах» создаёт впечатление деконструкции, разрушения цивилизационного порядка. С другой стороны, природные и техногенные формы приобретают целостность и неделимость многомерного космического универсума, выстроенного по принципу кристаллической структуры ДНК.

Среди источников, инспирирующих творчество художника, – компьютерное искусство, конструктивистская эстетика, эксперименты искусства оп-арта В. Вазарелли. Трудоёмкость пластического воплощения, основанная на множестве мелких, тщательно сработанных деталей, избыточность повествования отсылают его искусство к сюрреализму.

Среди белорусских художников 1980-х годов, за которыми в художественной критике закрепилось представление как художников различного рода исторических мистификаций, следует также назвать Г. Скрипниченко. Уже ранним работам художника свойственны притчевый характер повествования, сверхреальная трактовка бытовых сюжетов. В дальнейшем его поэтика обогатилась такими классическими принципами и приёмами сюрреализма, как монтаж, анаморфоза, «натуралистическая пермутация», соединение телесного и вещественного, которые ещё более усилили фантазмагоричность звучания полотен.

Большую группу полотен художника составляют работы, инспирированные сюжетами из Ветхого завета, античной мифологии, окрашенные поэтикой «субъективного историзма». Такие работы, как «Святой Себастьян», «Похищение Европы», «Адам и Ева», «Дон Кихот XX столетия» воспринимаются не столько в контексте общепринятых трактовок, сколько интерпретированными автором в соответствии с современным миропониманием, в соответствии с вольностями авторского мифотворчества.

К излюбленным мотивам его работ следует отнести и женские образы, нередко с портретными чертами в пространстве сюрреалистического интерьера – «Жертва», «Вечерняя рапсодия». Для этих работ характерен привкус фантазмагии, преобразования реальности в романтическом ключе.

Влияние творчества сюрреалистов просматривается в работах «Плач кукушки», «Экологическое равновесие». Здесь художник уделяет большое внимание всевозможным метаморфозам: фрагменты тел удваиваются,

перетекают по принципу сообщающихся сосудов, напоминая работы С. Дали, а оцепенелостью формы отсылая к Р. Магритту.

Оригинально, через призму нарочитой театральности, взглянул на сюрреализм С. Малишевский. Художник сочиняет картины-ребусы – сложные, зашифрованные сюжетные композиции, напоминающие своеобразный «монтаж аттракционов». В его изобразительном спектакле есть мизансцены цирковой клоунады, варьете, моменты театрального закулисья, маскарада и столь важный для системы сюрреализма эротический элемент.

Создавая замысловатые живописные шарады, С. Малишевский активно использует приём пародийного гротеска. Художник усиливает эксцентричность и игровой характер образов путём острого соединения человеческого и животного, органического и неорганического, что является основополагающей чертой сюрреалистической эстетики. Так, со всеми персонажами С. Малишевского происходят телесные метаморфозы: причёски героинь слагаются из различных архитектурных элементов, вавилонских башен, за широкими кринолинами прячутся всевозможные механизмы, часы, колёсики, пружины и музыкальные инструменты.

Художественный язык С. Малишевского близок сюрреалистической образности, творчеству И. Босха и Д. Арчимбольдо, однако в его работах отсутствует какое-либо цитирование. Отталкиваясь от эстетики сюрреализма, художник находит собственную поэтику и авторский мир образов, где властвует стихия карнавала и театрального перевоплощения.

Примером особого отстранённого параллелизма с сюрреализмом является творчество таких белорусских мастеров, как Н. Селещук и В. Слаук. Художники создали своеобразный вариант «национального сюрреализма», тонко соединив эстетику наива, тематику белорусского фольклора и элементы народного мистицизма с пластическими принципами сюрреализма.

По сути, вот этими несколькими фигурами и ограничивается вклад белорусского искусства в то явление, которое получило в художественной критике такие определения, как «постсюрреализм» или «неосюрреализм». Учитывая количество художников и характер их творчества, говорить о прямой связи с сюрреалистической традицией не приходится. Относительно многих художников вообще неправомерно высказываться о каком-либо непосредственном влиянии концепций «чистого психического автоматизма», «параноико-критических доктрин» сюрреализма. В отношении большинства художников можно рассуждать лишь об отдельных сюрреалистических приёмах, подходах и мотивах.

Укоренённость в собственных содержательных тенденциях 1970 – 1980-х годов предопределила иные эмоционально-смысловые доминанты и ассоциативные ряды в работах белорусских художников. Преобладание национально-исторической проблематики, выход за пределы установленных стилистических рамок, включение в арсенал средств художественной выразительности визуальных кодов символизма, экспрессионизма и других направлений свидетельствовали о полистилистике эпохи постмодернизма, формировании трансавангардных стратегий.

Интуитивный и художественно плодотворный этап освоения наследия сюрреализма в белорусском искусстве закончился с началом 1990-х годов. Во 2-й половине последнего десятилетия XX в. он начинает привлекать внимание более широкого круга художников, однако становится в большей степени коммерческим, переходя в откровенный китч. Образцы массовой культуры, живописные фэнтези в духе С. Дали заменяют самобытную и художественно оригинальную переработку наследия классиков XX в.

ЛИТЕРАТУРА

1. Rodin, A. Global Warning: Werke aus dem Kunsthaus Tacheles, Berlin = Global Warning: Works from Arthouse Tacheles, Berlin / A. Rodin ; mit Beiträgen von J. Döllner, M. Reiter, J. Penzel. – Ostfildern : Hatje Cantz, 2012. – 95 p.
2. Міхневіч, Л. Фрагменты татальнай структуры / Л. Міхневіч // Мастацтва. – 2013. – № 5. – С. 8 – 9.

РЕЗЮМЕ

В статье рассматривается творчество белорусских художников конца XX в. с точки зрения сюрреалистической эстетики. Автор определяет взаимосвязь между содержанием образов художников и характером универсальных принципов сюрреализма.

SUMMARY

In the article, the work of belarusian artist is studied from the point of view of artistic reinterpretation of the principles of surrealism. The interrelation between the contents of image of universal principle formations of the form of surrealism is defined.

Кулагин А. Н.

ГРОДНЕНСКИЕ ЗОДЧИЕ XIX – НАЧАЛА XX В. (НОВЫЕ АРХИВНЫЕ ИЗЫСКАНИЯ)

*Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси
(Поступила в редакцию 10.11.2016)*

Произведение архитектурного, как и художественного творчества не должно оставаться безымянным. Не дело, когда в энциклопедических и монографических публикациях даётся высокая оценка белорусским архитектурным произведениям и при этом отсутствует их датировка и авторство. Поэтому цель статьи – восполнить этот пробел, основываясь на исследовании документов Гродненского исторического архива.

Беларусь вошла в состав передовой русской архитектурной культуры практически не имея своих архитектурно-строительных кадров. С закрытием в 1831 г. Виленского университета, готовившего местных зодчих, Беларусь лишилась и собственной специальной образовательной базы. В результате проектно-строительная деятельность в белорусских губерниях осуществлялась через широкую плеяду русских зодчих. Реализация широкомасштабной архитектурно-строительной программы, развёрнутой российским правительством в белорусских губерниях после разделов Речи Посполитой, ложилась на плечи архитекторов, инженеров и землемеров строительных отделений губернских правлений. Костяк Строительного

отделения Гродненского губернского правления составляли архитекторы и инженеры В. Донцов, Мейер [9, д. 13, л. 95], Тихвинский, Каленкевич, Гросман. Проектную практику осуществляла плеяда российских зодчих: губернские архитекторы Ф. Афанасьев, Плотников, В. А. Срока, Терновский, Каленкевич, Савич, губернские инженеры Золотарёв, Кржижановский, В. Ф. Небольсин. Русский архитектор Д. И. Grimm в 1874 г. возвёл в центре Брестской крепости монументальный Николаевский собор.

Афанасьев Ф. Гродненский гражданский инженер, младший архитектор. В 1879 г. – производитель работ по ремонту церкви в деревне Хорошевичи (Слонимский р-н) [9, д. 274, л. 89]. 14.12.1879 г. проектирует церковь для деревни Мало-Ельня (Каменецкий р-н) [7, д. 294, л. 174]. В 1880 г. проектирует деревянную церковь на 275 прихожан для села Страдечь Брестского уезда, ориентируясь на традиции народного деревянного зодчества и используя элементы стиля классицизм [9, д. 203, л. 208 – 209]. И наоборот, в проекте деревянной церкви на 300 человек для села Новосёлки Кобринского уезда, составленном в том же году, архитектор исходит из ретроспективно-русского храмового зодчества [9, д. 466, л. 44 – 45]. В 1880 г. ему поручено составление проекта на постройку церкви в деревне Зубачи (Березовский р-н) [7, д. 278, л. 2]. 29.01.1880 г. Ф. Афанасьев проектирует церковь для села Новосёлки, а 27.03.1880 г. подаёт проект деревянной церкви в селе Блоты (Кобринский р-н) [9, д. 456, л. 4 – 5, 171 – 172]. В 1881 г. архитектор осуществляет надзор за восстановлением сгоревшей церкви в деревне Лысково (Пружанский р-н) и составляет проект реконструкции каменного костёла в православный храм [7, д. 294, л. 104 об.; 9, д. 146, л. 52, 82 – 83]. 13.10.1881 г. составлен проект иконостаса для церкви деревни Самуйловичи (Мостовский р-н) [6, д. 1557, л. 13 об.; 7, д. 294, л. 168, 207; 9, д. 184, л. 73 – 73 а].

Бартошевский М. Брестский городской архитектор. В 1864 г. составил смету на постройку каменной церкви в деревне Вороцевичи (Ивановский р-н) [9, д. 377, л. 4 – 25, 68]. Много внимания уделял памятникам архитектуры. В 1865 г. работал по преобразованию костёла в деревне Бездеж (Дрогичинский р-н) в православную церковь [6, д. 1557, л. 67], в 1869 г. подал исправительный проект деревянной церкви в деревне Чемери (Каменецкий р-н) [6, д. 1557, л. 6 об.], в 1870 – 1871 гг. изготовил обмерные чертежи костёла середины XVIII в. в местечке Волчин (Каменецкий р-н) [9, д. 145, л. 62 – 63], 01.06.1871 г. – проекты на перестройку церкви в деревне Мало-Ельня Брестского уезда [6, д. 1557, л. 100; 9, д. 316, л. 2, 4, 7] и сгоревшей каменной церкви в местечке Хомск Кобринского уезда [9, д. 273, л. 33, 39]. 15.09.1867 г. составил проект на возведение церкви в деревне Мотоль (Ивановский р-н) [6, д. 1557, л. 112]. В 1869 г. осуществил строительство церкви в деревне Городец и надзор за строительством церкви в деревне Дивин (Кобринский р-н) [9, д. 154, л. 108, 119, 224 об.]. 22.03.1870 г. подал рапорт о составлении сметы на переделку костёла в деревне Рось (Волковысский р-н) на православную церковь [6, д. 1557, л. 22 – 23]. Гродненское губернское присутствие в 1870 г. поручило М. Бартошевскому,

как автору (1868), осмотреть неоконченную ограду вокруг церкви в деревне Вельямовичи (Брестский р-н) и составить смету «на приведение оной в надлежащий порядок» [6, д. 1557, л. 48 об.; 9, д. 19, л. 91, 102]. В 1870 г. как составитель сметы архитектор являлся производителем работ по возведению церкви в деревне Озяты (Жабинковский р-н) [6, д. 1557, л. 20]. В этом же году (13 декабря) М. Бартошевский сообщил о составлении проекта иконостаса для церкви в деревне Вавуличи (Ивановский р-н) [9, д. 16, л. 334]. 21.04.1871 г. сопровождал проект на переделку приходской церкви в деревне Церковники (Каменецкий р-н) и постройку при ней колокольни [6, д. 1557, л. 90]; 23.08.1871 г. – на возведение новой деревянной церкви в селе Тростяница (Каменецкий р-н) [6, д. 1557, л. 107]. 28.09.1871 г. М. Бартошевскому поручили составление проекта церкви и иконостаса для деревни Орехово (Малоритский р-н) [6, д. 1557, л. 118 а], 14.10.1871 г. – переделку фасада церкви в деревне Гвозница (Малоритский р-н) [6, д. 1557, л. 127]. В 1872 г. архитектор составил смету на возобновление сгоревшей церкви в местечке Хомск (Дрогичинский р-н) [8, д. 68, л. 11]. В 1876 г. он подготовил проект на ремонт церкви в деревне Гудевичи (Мостовский р-н) [9, д. 123, л. 3]; в 1877 г. – проект и смету на строительство церкви в деревне Буховичи (Кобринский р-н) [9, д. 276, л. 36].

Беттин Осип. Брестский архитектор итальянского происхождения. 24.06. – 28.07.1826 г. рассматривалось дело о зачислении его на названную должность [1, д. 1511, 1522].

Богемин. Гродненский губернский архитектор. Ему принадлежит починка части дома Огинского и казармы юнкеров в Гродно (1822), смета на починку полкового лазарета и подъёмного моста в уездном городе Кобрине (25.05.1825 г.) [6, д. 6, л. 1, 2, 26 – 27]. В 1825 г. составил проект и смету на постройку почтовой станции в имении Крупчицы (Жабинковский р-н) [6, д. 11, л. 14 б]. 04.12.1825 г. Богемин рапортовал: «Во исполнении предписания Вашего Превосходительства от 26-го мая составил план и смету на постройку почтового со службами Дома Новогрудского повета в местечке Столовичах ... а также на постройку такового же Дома в Гродно» [6, д. 19, л. 1].

Бондаренко А. Землемер. 16.03.1906 г. снял план местности, составил фасад и план католической часовни в местечке Зельва Волковысского уезда [7, д. 1829, л. 4].

Введенский. Младший инженер. В 1873 г. составил проект на постройку каменной церкви в деревне Молодово (Ивановский р-н) [9, д. 278, л. 12 об.]. 29.03.1874 г. составил проект церкви в деревне Гутово (Дрогичинский р-н) [9, 377, л. 29]. В 1877 г. после смерти брестского городского архитектора занял его место [9, 276, л. 36].

Венденбаум. Архитектурный помощник. 28.12.1861 г. предоставил проект церкви в городе Кобрине [6, д. 1327, л. 3, 8].

Власов. Частный архитектор. 24.12.1866 г. из-за болезни архитектурного помощника Барташевского составил проект на починку церкви в деревне Гудевичи (Мостовский р-н) [9, д. 123, л. 4, 6].

Выгановский Ф. К. Инженер. В 1903 г. осмотрел и исследовал костёл в деревне Великие Эйсмнты Гродненского уезда [5, д. 104, л. 63], а 21.06.1904 г. составил проект на строительство нового в стиле неоготики [5, д. 1011, л. 63, 82].

Гарбузов А. Инженер путей сообщения, создал проект деревянного летнего театра-цирка в Городском саду города Бреста (1906) [7, д. 1869, л. 5, 12, 15]. Был сторонником неорусского стиля.

Гродецкий Александр. Архитектор. В 1838 – 1839 гг. ходатайствует перед Гродненским губернским правлением о предоставлении ему должности [3, д. 883].

Гросман. Гродненский архитектор. В 1867 г. составил чертёж колокольни при церкви в деревне Рясно Брестского уезда [9, д. 45, л. 98].

Гурьев. Архитектурный помощник, младший архитектор. В 1868 г. проектировал деревянную церковь в местечке Порозово Волковысского уезда [9, д. 199, л. 1 – 10]. В 1870-е годы составил схематический план имения Ятвеск Волковысского уезда с указанием места под постройку новой церкви [9, д. 242, л. 31]. 23.05.1870 г. представил смету на ремонтное исправление Софийского собора в Гродно [6, д. 1557, л. 29], в 1871 г. – на окончание строительства церкви в деревне Березница (Пружанский р-н) [6, д. 1557, л. 110], создал генплан города Гродно [6, д. 1263, л. 48]. 18.08.1871 г. приступил к избранию места для постройки каменной церкви в деревне Вензовец (Дятловский р-н) [9, д. 72, л. 43, 45]. 04.09.1871 г. сделал обмерные чертежи древней церкви в деревне Великая Лапеница (Волковысский р-н) и составил смету на её разборку [6, д. 1557, л. 108], проект Александрово-Невской церкви в городе Гродно в память события 4 апреля 1866 г. [9, д. 492, л. 9 – 11]. Как автор 30.09.1871 г. представил смету на произведенные работы по её завершению [6, д. 1557, л. 131; 9, д. 492, л. 9 – 11]. 03.05.1872 г. препроводил в Строительное отделение смету на исправление Троицкой церкви в Слониме [8, д. 68, л. 37]. 24.04.1872 г. составил смету на ремонтное исправление церкви в деревне Высоцк (Слонимский р-н) [8, д. 68, л. 23], проект на возобновление сгоревшей церкви в местечке Хомск (Дрогичинский р-н) [8, д. 68, л. 11]. В 1873 г. составил заключение о совершенной ветхости церкви в деревне Лунно (Мостовский р-н) и необходимости возведения нового храма [9, д. 443, л. 1]. 09.03.1873 г. – проект церкви на 700 прихожан для села Пески Слонимского уезда [9, д. 358, л. 8]. В 1878 г. Гурьев снял с натуры план и фасад упразднённого костёла в селе Ольшево Слонимского уезда с целью его приспособления под православную церковь [9, д. 107, л. 244 – 245]. 03.02.1886 г. составил смету на строительство церкви в деревне Гутово (Дрогичинский р-н) [9, д. 377, л. 57 об].

Дженеев. Губернский инженер, статский советник. Член гродненской губернской строительной и дорожной комиссии (1864), председатель уездного комитета по строительству церкви в Пружанах [9, д. 3, л. 1 – 2].

Донцов В. Гродненский губернский гражданский инженер, младший губернский архитектор. Член комиссии по приёмке архитектурных проектов (1866). В 1908 г. составил проекты и сметы на строительство костёлов в селе

Жабинка (Брестская обл.), деревне Пески (Мостовский р-н) [5, д. 1276, л. 36, 39, д. 1279, л. 44]. В 1914 г. в характерной цветной отмывке спроектировал в стиле модерн кинотеатр «Сатурн» в Гродно [7, д. 2167, л. 8 – 9].

Жаворонков Леонтий. 15.11.1902 г. назначается младшим архитектором Строительного отделения Гродненского губернского правления [12, с. 50]. В январе 1903 г. освидетельствовал преобразованную в церковь католическую часовню в имении Ожешков Закозель (Дрогичинский р-н) [7, д. 1557, л. 14].

Жиберин. Губернский инженер. 20.12.1883 г. составляет карандашный эскиз на перестройку Софийского собора в Гродно [10, д. 61, л. 32].

Золотарёв И. Гродненский гражданский инженер, младший архитектор. В 1874 г. проектировал для местечка Малечь (Березовский р-н) каменную церковь на 700 прихожан [9, д. 379, л. 239]. 07.05.1878 г. составил проект на реконструкцию бывшего костёла в деревне Хорошевичи (Слонимский р-н) под православный храм [9, д. 274, л. 34], проект Рождественской церкви и иконостаса в Пружанах (12.05.1879) [7, д. 241, л. 4, 64, 85; 9, д. 153, л. 94]. 15.01.1881 г. предоставил проект и смету на возведение церкви в местечке Свислочь [7, д. 271, л. 8], проекты церквей и иконостасов к ним в селе Хорошевичи (1880) и местечке Лысково (1883) Волковысского уезда [9, д. 146, л. 165, д. 274, л. 136 – 139 а]. В 1881 г. производитель работ по преобразованию костёла в деревне Лысково (Пружанский р-н) в православный храм [9, д. 146, л. 108]. В 1882 г. И. Золотарёв произвёл съёмку с натуры упразднённого костёла в селе Ольшево Слонимского уезда и проектирование для устройства в нём православного храма и колокольни [7, д. 324, л. 83 – 83 об., 146; 9, д. 107, л. 246 – 249]. В августе 1883 г. составил проект реконструкции церкви в деревне Тетеровка (Берестовицкий р-н) [7, д. 401, л. 2 – 5]. 20.12.1883 г. И. Золотарёву, как «заведующему по распределению занятий казёнными постройками в г. Гродно», поручается составить проект и смету на перестройку Софийского собора. С этой целью ему предоставлен карандашный эскиз губернского инженера Жиберина [10, д. 61, л. 32]. В 1884 г. архитектор составил смету на постройку новой каменной церкви в деревне Крупчицы (д. Чижевщина Жабинковского р-на) [7, д. 362, л. 18]. 03.02.1886 г. утверждается его проект церкви в деревне Гутово (Дрогичинский р-н) [7, д. 557, л. 24; 9, д. 10 а, л. 47, 77, 84]. 02.11.1881 г. И. Золотарёв создал проект церкви в деревне Мало-Ельня (Каменецкий р-н) [7, д. 294, л. 151, 226], 31.08.1881 г. составил смету на ремонт деревянной церкви в деревне Речица (Каменецкий р-н) [7, д. 294, л. 131]. 11.12.1881 г. освидетельствовал новоустроенную церковь в селе Новоселки (Кобринский р-н) [7, д. 294, л. 226], в 1882 г. осуществил строительство церкви в деревне Блоты, а в 1884 г. – в деревне Верхолесье (Кобринский р-н), для которой составил проект иконостаса [7, д. 324, л. 112, д. 422, л. 4 – 5, 9, 13].

Ивединский. Младший инженер. В 1882 г. составил проект новой каменной церкви на 315 прихожан для села Новосёлки Кобринского уезда [9, д. 355, л. 14 – 15].

Каленкевич Иван Игнатьевич. Гродненский губернский архитектор, статский советник. В 1864 – 1865 гг. разработал проект каменной церкви вместимостью 150 прихожан и колокольни для деревни Вельямовичи Брестского уезда [6, д. 1367, л. 32; 9, д. 19, л. 44, 154 – 155]. В 1864 г. назначен производителем работ по Бельскому уезду. 26.03.1865 г. архитектору поручается составление проекта на постройку церкви на 800 прихожан в местечке Скидель (Гродненский р-н) [9, д. 66, л. 6, 29, 38]. Проект православной церкви на 150 человек, предполагаемой в селе Левшовцы Волковысского уезда, принят к руководству 09.08.1865 г. [9, д. 242, л. 193 – 194 а] В сентябре-октябре 1867 г. рассматривалось дело о назначении коллежского асессора И. И. Каленкевича на должность губернского архитектора [4, д. 1000]. Член комиссии по приёмке архитектурных проектов. Создал проект на постройку каменной церкви в селе Ятвеськ Волковысского уезда (1873) [9, д. 242, л. 149 – 149 а]. В 1876 г. баллотировался на должность гродненского городского архитектора, но изъявил желание занимать её лишь два года [11, д. 2, л. 13]. В 1877 г. разработал проект каменной церкви на 550 прихожан в селе Головачи Гродненского уезда [9, д. 428, л. 61 – 62 об., 214 – 215]. 03.03.1879 г. представил проект перестройки каменной церкви в местечке Индура (Гродненский р-н) [9, д. 442, л. 102 – 103]. 12.09.1879 г. составил план выгоревшей местности на Школьном дворе в городе Гродно [7, д. 256, л. 1 – 4]. 13.12.1880 г. выполнил проект иконостаса для новопостроенной церкви в местечке Индура (Гродненский р-н) [9, д. 442, л. 447 – 448].

Карансинский Иван. Архитектор. Ряд архивных документов даёт представление о его служебных назначениях. Прошение воспитанника Санкт-Петербургского института глухонемых Карасинского Ивана о назначении его на должность гродненского городского архитектора от 10 июня 1830 г.: «На представление ко мне Гродненского губернского правления от 29-го прошедшего мая... даю знать, что воспитанник по Архитектурной части Санкт-Петербургского института глухонемых Карансинский определён уже помощником Виленского губернского архитектора, а потому – определение его в городские архитекторы по городу Бресту, сим самым случаем сделалось ныне неудобным» [6, д. 90, л. 15]; «Гродненскому гражданскому губернатору господину действительному статскому советнику Бобатинскому. Жительствующий в городе Ковно воспитанник С.-Петербургского института глухонемых Иван Карасинский, прошением об определении его к какому либо месту по архитектурной части. – Его Высочество по уважению имеющихся у Карасинского документов, о способностях его к употреблению по Архитектурной части, равно и потому, что упомянутый глухонемой от исполнения долгое время должности лишён способов к снисканию другими средствами пропитания, в повелении Комитета 9 сего февраля предписать изволил иметь его в виду и буде представилась бы возможность употребить означенного человека с пользою при открытии будущей весны для надзора за какими-либо постройками или другими работами, впредь до упразднения архитектурной вакансии, на

которую мог бы он быть определён, то сделать этим надлежащее распоряжение и Его Высочеству об оном донести. В исполнение изъясненного повеления Его Высочества, я предлагаю вашему превосходительству иметь означенного Карасинского в виду, и буде представилась бы по Гродненской губернии возможность употребить его с пользою при открытии будущей весны, для надзора за какими-либо постройками или другими работами, впредь до упразднения архитектурной вакансии, на которую мог бы он быть определён, в таком случае сделать о том надлежащее распоряжение, меня об оном уведомить» [6, д. 90, л. 1 – 2].

Кельм К. (?) В 1886 г. составил проект каменной еврейской богадельни в городе Гродно [7, д. 554, л. 218 – 219].

Кешковский Карл. Гродненский уездный землемер. В 1858 г. ему было поручено составить план и смету на перестройку церкви в местечке Дрогичин (Брестская обл.) [6, д. 1223, л. 1 – 4].

Клейн А. Гражданский инженер (виленское строительное бюро). 03.05.1906 г. составил проект католической часовни-усыпальницы на кладбище местечка Дятлово (Гродненская обл.) [7, д. 1843, л. 3].

ЛИТЕРАТУРА

1. Национальный исторический архив в г. Гродно (НИАБ). – Ф. 1. Оп. 2.
2. НИАБ. – Ф. 1. Оп. 3.
3. НИАБ. – Ф. 1. Оп. 4.
4. НИАБ. – Ф. 1. Оп. 6.
5. НИАБ. – Ф. 1. Оп. 18.
6. НИАБ. – Ф. 8. Оп. 1.
7. НИАБ. – Ф. 8. Оп. 2.
8. НИАБ. – Ф. 1. Оп. 4.
9. НИАБ. – Ф. 97. Оп. 1.
10. НИАБ. – Ф. 97. Оп. 2.
11. НИАБ. – Ф. 125. Оп. 1.
12. Правительственные распоряжения по Министерству внутренних дел // Зодчий. – 1902. – № 4.

РЕЗЮМЕ

В статье приводятся малоизвестные факты о деятельности гродненских архитекторов XIX – начала XX в.

SUMMARY

In the article the little-known facts about activity of the Grodno architects of XIX – the beginnings of the XX century are given.

ІТАЛЬЯНСКІЯ МАЙСТРЫ ДОЙЛІДСТВА ВЯЛІКАГА КНЯСТВА ЛІТОЎСКАГА XVI СТ.

*Мінскі дзяржаўны лінгвістычны ўніверсітэт
(Паступіў у рэдакцыю 13.03.2017)*

Для доўгатэрміновага прагназавання перспектывы развіцця беларуска-італьянскіх стасункаў варта ўлічваць не толькі даўнія палітычныя і эканамічныя адносіны паміж краінамі, але і шматвяковыя культурныя сувязі, пакуль недастаткова вывучаныя. Так, у беларускім мастацтвазнаўстве не даследавана пытанне аб удзеле італьянскіх творцаў у развіцці готыка-рэнесанснай выразнасці дойлідства Вялікага Княства Літоўскага (ВКЛ). У сувязі з гэтым нашу ўвагу найперш прыцягнулі шляхі інфільтрацыі рэнесанснага стылю ў дынастычную культуру названай дзяржавы.

У 2-й палове XV – пачатку XVI ст. мастацтва італьянскага Адраджэння пачынае хутка распаўсюджвацца па краінах як Заходняй, так і Усходняй Еўропы. Асноўнымі носьбітамі новых ідэй былі італьянскія архітэктары, якія з-за глыбокага палітычнага крызісу на радзіме ў канцы XV ст., заваявання Рыма войскамі Карла V Габсбурга і наступлення каталіцкай рэакцыі прыехалі са шматлікімі майстрамі-мулярамі і скульптарамі ў пошуках заказаў да двароў еўрапейскіх манархаў-мецэнатаў: Маціяша Корвіна і Уладзіслава II Ягелона ў Венгрыі, Жыгімонта I Старога у Польшы, Генрых VIII у Англіі, Францыска I у Францыі [1, с. 68 – 69]. Аднымі з першых прыбылі ў Кракаў на Вавель з Венгрыі майстры-фларэнтыйцы Франчэска дэ Фірэнцэ і Барталамеа Бярэці (гады працы з 1502 – 1516 і з 1530 – 1537). Побач з імі згадваюцца Антоніо і Гільельма дэ Фьезоле, Нікола дэ Касцільоне Фьерэнціна, Бернардзіна Занобі дэ Джаноці, а таксама іншыя майстры-выхадцы з Тасканы – месца зараджэння італьянскага рэнесансу. З 1530 г. прыток тасканскіх мастакоў у Карону Польскую і ВКЛ праз Венгрыю спыніўся, а іх месца занялі ламбардскія майстры, якія прыехалі вялікай эміграцыйнай хваляй і былі больш нізкай кваліфікацыі, чым іх вышэйзгаданыя калегі [1, с. 74 – 75].

Франчэска дэ Фірэнцэ, празваны палякамі «фларэнчыкам» («фларэнційцам»), пачаў у 1502 г. перабудову гатычнага Вавельскага замка ў рэнесансную рэзідэнцыю. Пасля яго смерці ў 1516 г. кіраўніцтва працамі на Вавелі перайшло да Б. Бярэці, які прыбудаваў да вавельскага сабора капэлу Жыгімонта ў тасканскім стылі (1517 – 1533). Крыніцы сведчаць, што сярод калег Б. Бярэці самымі высокааплачанымі майстрамі былі Б. дэ Джаноці і Д. Чыні. Ураджэнец Сіены архітэктар і скульптар Д. Чыні прыехаў у Польшчу ў 1519 г. з другой хваляй італьянскіх майстроў-эмігрантаў, прывёзшы з сабой скульптураў, выхадцаў з Тасканы. Іх трэцім кампаньёнам быў яшчэ адзін памочнік Б. Бярэці – Ф. Б. дэ Фьезоле [2, с. 75]. У гэты час паслядоўная мецэнацкая дзейнасць Жыгімонта I Старога была арыентавана не на паўночнаітальянскіх майстроў з Венецыі і Ламбардзіі, носьбітаў больш адсталых мастацкіх густаў, звязаных з дэкаратыўнымі традыцыямі готыкі [1, с. 74], а на прадстаўнікоў высокага фларэнційскага рэнесанснага мастацтва.

У 1517 г. Б. Бярэці наведаў рэзідэнцыю Жыгімонта ў Вільні з мэтай распрацоўкі праекта рэканструкцыі мясцовага кафедральнага сабора Станіслава і Уладзіслава пасля пажару. У прыватнасці, ён прапанаваў вялікаму князю некалькі макетаў капліц для кафедры. Магчыма, гэты архітэктар з'яўляецца аўтарам праекта па перабудове ў 1520 – 1530 гг. вялікакняжацкага палаца Ніжняга замка [4, с. 210]. У Вільню з Кракава прыехалі таксама іншыя прадстаўнікі творчай майстэрні Б. Бярэці: Д. Чыні, Б. Занобі, Ф. Фьезоле. Магчыма, ужо ў гэты час да аднаўленчых прац у кафедральным саборы меў дачыненне Д. М. Москі, празваны Падавана, які працаваў на Вавелі, перабудоўваў пасля пажару будынак Сукенніцэ ў Кракаве і стварыў ківорый Мар'яцкага касцёла. Разьбу па дрэве для сабора і замка ў Вільні выканаў С. Гуччы, які таксама працаваў над кракаўскімі Суконнымі радамі. Тым не менш лічыцца, што асноўным кіраўніком прац у Вільні, як і на Вавелі, быў Б. Бярэці – вучань Андрэа Феручы [2, с. 76].

Яшчэ большаму прытоку італьянцаў у Кракаў і Вільню садзейнічаў шлюб у 1518 г. Боны Сфорцы д'Арагон з вялікім князем ВКЛ і каралём Польшчы Жыгімонтам I Старым. Бона сабрала пры двары ў Вільні італьянскіх музыкантаў, архітэктараў, скульптараў і ўрачоў, таму тут, як і пры буйных еўрапейскіх дварах, панавала гуманістычная атмасфера. Пры гэтым і сам Жыгімонт меў добрую гуманістычную адукацыю, валодаў некалькімі еўрапейскімі мовамі. У маладосці тры гады (1499 – 1502) правёў у свайго старэйшага брата, караля Чэхіі і Венгрыі Уладзіслава II Ягелона ў Будзе, дзе ў той час працавала шмат тасканскіх майстроў, запрошаных венгерскім каралём. Там Жыгімонт пазнаёміўся з італьянскімі майстрамі А. Феручы, Б. дэ Маяна і іншымі творцамі, якіх затым запрашаў працаваць у ВКЛ і Карону Польскую [1, с. 69].

У 1534 г. Б. Джаноці заключыў дагавор аб канчатковым аднаўленні кафедральнага сабора ў Вільні, моцна пашкоджанага пажарам 1530 г. Партнёрамі дойліда ў гэтым дакуменце згадваюцца Д. Чыні і Ф. дэ Фьезоле. Пасля смерці ў пачатку 1541 г. Б. Джаноці ў дакументах віленскай капітулы названы толькі Д. Чыні. Менавіта ён працягваў з гэтага часу займацца аднаўленнем кафедральнага сабора. У працэсе рамонтных прац гатычнаму помніку былі нададзены стылістычныя прыкметы рэнесанснай архітэктуры [4, с. 210]. Пры гэтым дойлід паралельна выконваў заказы ў Кракаве, таму яму даводзілася часта курсіраваць паміж двума гарадамі. Д. Чыні пэўны час жыў у Вільні, меў тут маёмасць і праводзіў будаўнічыя працы адначасова ў кафедральным саборы і вялікакняжацкім замку [2, с. 75].

Рэнесансная перабудова палаца Ніжняга замка ў Вільні, пачатая Жыгімонтам Старым, была праведзена ў 20-я гады XVI ст. У час пажару 1530 г., які знішчыў значную частку горада і замка, палац захаваўся. Паводле вынікаў археалагічных даследаванняў, працэс будаўніцтва ўяўляецца наступным чынам: у ранейшых гатычных усходнім і паўднёвым карпусах нарошчаны трэці паверх, падоўжаны паўночна-ўсходні корпус, пашыраны ўнутраны двор палаца (50x50м), узведзены новы паўночны корпус; ва ўнутраным двары знесена галерэя ўсходняга корпуса і пабудавана новая,

больш шырокая ў паўднёвым корпусе. У адрозненне ад папярэдніх гатычных пабудоў вонкавыя мury палаца былі атынкаваны. Палац прымыкаў да ўсходняга фасада сабора Станіслава і Уладзіслава, а на поўдзень ад рэзідэнцыі быў разбіты сад. У выніку яна ўяўляла сабой прыклад італьянскага *palazzo* нерэгулярнага тыпу [4, с. 22 – 27; 5, с. 419]. Верагодна, да канца XV – пачатку XVI ст. гатычная рэзідэнцыя вялікіх князёў у Вільні знаходзілася ў Верхнім замку. Вітаўт перабудоваў і пашырыў віленскія замкі, каб правесці ў іх урачыстасці з нагоды сваёй каранацыі. Магчыма, вялікі князь Аляксандр Ягелончык перанёс галоўную рэзідэнцыю з Верхняга замка ў Ніжні, пабудоваўшы там палац у познегатычным стылі, што адпавядаў рэпрэзентатыўным традыцыям і патрабаванням двара таго часу.

Значны ўплыў на далейшае развіццё рэзідэнцыі ў рэнесансным стылі аказала Бона Сфорца, якая імкнулася ператварыць віленскі палац у сучасную прадстаўнічую рэзідэнцыю дынастыі Гедымінавічаў-Ягелонаў. Праекты рэканструкцыі палаца ў тая часы маглі быць выкананы Б. Бярэці і палякам Бенедыктам з Сандаміра. Тут, працаваў і мастак Б. Джаноці. Вялікі князь літоўскі і кароль польскі, апошні прадстаўнік літоўскай дынастыі Ягелонаў Жыгімонт Аўгуст працягваў далейшае пашырэнне рэнесанснага будынка за кошт прыбудовы так званага Новага палаца. Гэтымі працамі кіраваў Д. Чыні. Разам з ім працавалі Д. М. Моска Падавана, Ф. дэ Фьезоле, а таксама майстры з Літвы, Польшчы і іншых цэнтральнаеўрапейскіх краін. Пасля пажару 1618 г. палац быў адбудаваны ў стылі паўночнаеўрапейскага маньерызму пад кіраўніцтвам галандца Петра Нонхарта і немца Вільгельма Поля. У 20-я гады XVII ст. палац зноў закранула рэканструкцыя, ён набыў рысы ранняга італьянскага барока. Тады ж была ўзведзена і капліца Св. Казіміра пры Віленскай кафедры. Будаўнічыя працы ўзначалілі італьянскі архітэктар Канстанцін Тэнкала і яго брат каменячос Якуб, які раней працаваў у Рыме з архітэктарам Карла Мадэрна [6, с. 16 – 17]. У 1551 г. на месцы ранейшага храма Ганны Д. Чыні пачаў узводзіць па ініцыятыве Жыгімонта II Аўгуста касцёл Ганны і Варвары на тэрыторыі Ніжняга замка. Запланаваны помнік быў значна большых памераў за першапачатковы – аднанефавы, з галоўным фасадом, які меў крывалінейныя паўцыркульныя абрысы, не ўласцівыя мясцоваму храмабудаўніцтву. Контрфорсы падзялялі сцены храма на асобныя праслы. У цаглянай муроўцы была выкарыстана гатычная перавязка швоў. Гзімсы і аконныя адхоны афармлялі складанапрафіляваныя блокі з вапняку [4, с. 176]. Т. В. Габрусь памылкова атаясамлівае ўзвядзенне храма з будаўніцтвам Аляксандрам Ягелончыкам у канцы XV ст. вялікакняжацкай капліцы Ганны [6, с. 30], побач з якой крыху пазней быў пастаўлены бернардзінскі касцёл [8, с. 83 – 95]. Пасля смерці Жыгімонта II Аўгуста ў 1572 г. будаўнічыя працы спыніліся. У час шматлікіх войнаў XVII ст. помнік быў моцна пашкоджаны. У 1666 г. кароль і вялікі князь Ян II Казімір дазволіў разабраць касцёл Ганны-Барбары на рамонт кафедральнага сабора [4, с. 176 – 177; 9, с. 421].

У пошуках адказу на пытанне, хто мог быць архітэктарам Мураванкаўскай царквы, нашу ўвагу найперш прыцягнула сакральная

архітэктура Мазовіі. Тут у 1520 – 1570 гг. актывізавалася мураванае будаўніцтва. У прыватнасці, паўстала група готыка-рэнесансных касцёлаў (Плоцк, Шрэ́нск, Пясочнае, Брохаў, Брок, Глогавец, Пултуск і інш.). У іх будаўніцтве і аздабленні прымалі ўдзел таксама італьянскія творцы: Ян Бапціста з Венецыі, і вышэйзгаданыя Б. Бярэці, Д. Чыні, Б. дэ Джаноці [10, с. 80 – 87]. Згодна з рэнесанснымі тэорыямі аб дасканалай сакральнай пабудове, асноўны аб’ём павінен быў мець план круглай або квадратнай формы і заканчвацца кароткім прэсбітэрыем з паўкруглай апсідай [11, с. 30 – 31]. Гэтыя прынцыпы архітэктонікі рэнесанснага храма ўжыты не толькі ў Мураванкаўскай царкве, але і ў шэрагу касцёлаў Мазовіі, якія таксама мелі залавы характар арганізацыі ўнутранай прасторы і аналагічную форму алтарнай часткі. Ілюстрацыйныя матэрыялы [10, мал. 143] паказваюць шмат агульнага не толькі ў форме плана, але і ў архітэктурнай пластыцы «Мураванкі» з касцёламі 1-й паловы XVI ст. у Шрэ́нску, Пясочным. Гэтыя помнікі стылёва збліжае прасторавы тып храма, а таксама характар і арганізацыя дэкору фасадаў. Так, у трактоўцы ніжняй часткі галоўнага фасада іх аб’ядноўвае завяршэнне цокаля ў выглядзе скосу, над якім вымураваны рад парэбрыка. У верхняй частцы галоўнага фасада ўжыта глыбокая паўцыркульная ніша вялікіх памераў з круглым акном у завяршэнні, а ў фронтоне – аднолькавае паяруснае размяшчэнне плоскіх падвоеных, з гіркамі арачных ніш. Кампаноўка вежаў Мураванкаўскай царквы вельмі блізкая да вежачак, што акцэнтуюць вуглы касцёла ў Пясочным. У вядомых нам храмах абарончага тыпу, ўзведзеных італьянскімі дойлідзямі ў Мазовіі (касцёл у Брохаве, 1551 г., архітэктар Я. Бапціста), як і ў Мураванкаўскай царкве, не былі размежаваны сакральныя і мілітарныя зоны. Да таго ж ва ўсходнім фронтоне «Мураванкі» былі ўжыты даволі характэрныя для заходнееўрапейскай фартыфікацыі XV – XVI стст. байніцы ў форме перавернутага замочнага шчыліны (з круглай адтулінай унізе і вузкай вертыкальнай шчылінай уверх) [12, с. 47].

Па фармальна-стылістычных прыкметах відавочна, што Мураванкаўскую царкву будавалі італьянскія дойліды, якія паставілі касцёлы ў Шрэ́нску і Пясочным. Кіравалі гэтымі працамі італьянскія архітэктары Б. дэ Джаноці, Д. Чыні, Я. Бапціста [10, с. 80 – 87]. Хутчэй за ўсё, Мураванкаўская царква пабудавана ў прамежку часу паміж аднаўленнем кафедральнага сабора і ўзвядзеннем касцёла св. Ганны-Барбары ў Вільні і яе творцам быў адзін з італьянскіх архітэктараў: Б. Джаноці або Д. Чыні.

Італьянскі архітэктар кіраваў і будаўніцтвам фарнага готыка-рэнесанснага касцёла ў Гродна. Т. В. Габрусь лічыць, што стваральнікам праекта гэтага помніка, узвядзенага ў 1584 – 1587 гг., быў Ян Марыя Бернардоні [7, с. 67]. У свой час маскоўская даследчыца гісторыі беларускай архітэктуры А. Д. Квітніцкая лічыла, што мураваны храм быў пабудаваны на сродкі Стэфана Баторыя ў 1579 – 1586 гг. і ў яго ўзвядзенні прымаў удзел італьянскі муляр Антоній Дзікрып (ці Сцігрып) [13, с. 34]. Не выключана, што аўтарству Я. Бернардоні належыць і готыка-рэнесансны касцёл у вёсцы

Чарнаўчыцы, узведзены па фундацыі Мікалая Радзівіла Сіроткі адначасова з касцёлам езуітаў у Нясвіжы [7, с. 70 – 71].

А. дэ Кгрыпа (Дзікрып) удзельнічаў не толькі ў будаўніцтве фарнага касцёла, але і ў перабудове для вялікага князя літоўскага і караля польскага Стэфана Баторыя замка ў Гродна. Архітэктарам жа замка С. Баторыя ў Гродна лічыцца або Скота з Пармы, або Юзаф Райсцін са Львова, або Санці Гучы. Не выключана, што ўсе яны працавалі па чарзе на замку, дапаўняючы творчыя напрацоўкі адзін аднаго. З гэтага часу і да 1598 г. А. дэ Кгрып выконваў функцыю замкавага муляра, жыў у Гродна, належаў да мяшчанскага саслоўя, меў пажыццёва дадзены манархам зямельны надзел (валокі), уласную цагельню ў вёсцы Сухой (ці Гарадніцы) і арандаваў у дадатак суседнія царкоўныя землі. Працяглае жыццё і дзейнасць ў Гродна (больш за 18 гадоў) сведчаць пра яго не як пра простага тэхнічнага выканаўцу, што працаваў па часовым кантракце, а як пра галоўнага будаўніка горада часоў С. Баторыя і Жыгімонта III Вазы. Таму ў многім дзякуючы намаганням і майстэрству А. дэ Кгрыпа Гродна ператварыўся ў сапраўдную сталіцу ВКЛ і Рэчы Паспалітай [14, с. 18 – 25].

З прыведзеных украінскім даследчыкам Б. В. Каласком звестак вынікае, што для перабудовы кафедральнага сабора ў Луцку ў 2-й чвэрці XVI ст. у чатырохвежавы храм абарончага тыпу быў запрошаны мясцовым біскупам Ю. Хвальчэўскім італьянскі дойлід Лукаш з Прэшова, які па прычыне смерці ў 1541 г. не закончыў будаўніцтва [15, с. 46].

Верагодна, італьянскі архітэктар быў аўтарам праекта і Мірскага замка, хоць яго даследчык В. В. Калнін адзначае, што «цагляны дэкор помніка падобны на аздобу малдаўскіх і румынскіх цэркваў: той жа доўгі радок парэбрыкаў і арачных ніш рознай велічыні» [16, с. 23]. Таму, на яго думку, дойлід гэтага замка быў з Малдовы ці Трансільваніі. Сапраўды, знешняе аздабленне помніка выгадна адрознівае яго ад простых і суровых гарадскіх умацаванняў, надаючы яму выразны характар палацавай пабудовы, у чым нам бачацца духоўна-гуманістычныя ўплывы рэнесанснай архітэктуры. Яны былі выказаны ў архітэктуры Мірскага замка, верагодна, усё ж з дапамогай італьянскіх дойлідаў. Падставай для такіх меркаванняў з'яўляецца той факт, што ў культуры Італіі XIV – XV стст. адбылася эстэтызацыя інтэр'ера, які стаў адным з відаў дэкаратыўна-ўжыткавага мастацтва і адразу звярнуў увагу жывапісцаў. Іх разуменне раўназначнасці ўнутранай прасторы і знешняга аб'ёму будынка праявілася ў жаданні паказаць у карціне адначасова інтэр'ер і вонкавыя формы. Затым гэты мастацкі прыём атрымаў распаўсюджванне ў манументальным дойлідстве. Таму архітэктура інтэр'ераў і мэбля паўтараліся ў выглядзе дэкару на фасадах, фронтонах, гзімсах будынкаў. У выніку адбылася своеасаблівая манументалізацыя інтэр'ера, якая прымушала гледача губляцца ў атаясамліванні яго з унутранай або знешняй архітэктурнай прасторай [17, с. 252 – 253]. Аналагічны мастацкі прыём, у прыватнасці, у выглядзе паўкалонак ужыты ў вонкавым афармленні паўднёва-заходняй, паўночна-ўсходняй вежаў і ў незавершанай частцы ўсходняга фасада Мірскага замка. У багатай архітэктурнай арнаментальнасці

фасадаў ордэрным матывам была адведзена роль аздаблення, у чым праявілася арыентацыя аўтара на мастацкія густы заказчыка, выхаванага на павышанай дэкаратыўнасці познегатычнай цаглянай архітэктуры. Таму па задуме аўтара праекта такое сумеснае ўжыванне гатычных і класічных элементаў у аздабленні замка павінна было надаць яму знешняе падабенства да рэнесанснага *palazzo*. У помніку фартыфікацыйныя італьянскія рысы прасочваюцца ў байніцах падэшвеннага бою і байніцах-машыкулях, хоць яны і не мелі распаўсюджвання ў замках гэтай краіны [12, с. 47]. Таму на аснове фармальна-стылістычных і фартыфікацыйных прыкмет лічым, што аўтарам праекта замка ў Міры быў італьянскі архітэктар, а ў будаўнічых працах маглі ўдзельнічаць не толькі замежныя, але і мясцовыя майстры.

З разгледжанага матэрыялу бачна, што ў дойлідстве ВКЛ, як і астатніх тагачасных еўрапейскіх дзяржаўных утварэнняў, своесаблівым субстратам, на які ўздзейнічала Адраджэнне, выступала мастацкая культура позняй готыкі. У пэўнай ступені такая сітуацыя была ўласціва і Італіі, таму незалежна ад розных адценняў, якія набыла готыка ў кожнай з еўрапейскіх краін, італьянскія майстры ў пэўным сэнсе апынуліся ў звыклай для сябе мастацкай атмасферы, што дазволіла ім стварыць цэлыя творчыя дыяспары пры дварах многіх еўрапейскіх манархаў-мецэнатаў [1, с. 83].

У выніку італьянскія дойліды надалі готыка-рэнесанснаму дойлідству ВКЛ значную кампазіцыйную разнастайнасць, высокую тэхнічную і эстэтычную дасканаласць. У адрозненне ад барока, нязначная колькасць захаваных да нашага часу помнікаў, узведзеных з іх удзелаў, не дазваляе больш грунтоўна выявіць рэнесансныя ўплывы на мастацка-стылявую эвалюцыю готыкі дадзенай балта-славянскай дзяржавы. На працягу XVI ст. італьянскія майстры стварылі ў яе межах даволі значную і разнастайную архітэктурна-мастацкую спадчыну, былі фаварытамі ў яе дойлідскіх справах, а даволі масавы іх прыезд сюды стаў пачаткам новага перыяду ў архітэктуры і фартыфікацыі ўсходнееўрапейскага рэгіёна.

ЛІТАРАТУРА

1. Подьяпольский, С. С. Деятельность итальянских мастеров на Руси и в других странах Европы в конце XV – начале XVI в. / С. С. Подьяпольский // Советское искусствознание. – 1986. – № 20. – С. 62 – 91.
2. Дмитриева, М. Э. Италия в Сарматии. Пути Ренессанса в Восточной Европе / М. Э. Дмитриева. – М. : Новое литературное обозрение, 2015. – 424 с.
3. По следам Великого Княжества Литовского. Литва [Электронный ресурс]. – Режим доступа: reports.travel.ru/lettes/111678.html. – Дата доступа: 20.02.2017.
4. Kitkauskas, N. Vilniaus pilys. Statyba ir architektūra / N. Kitkauskas. – Vilnius : Mokslas, 1989. – 229 p.
5. Дзярновіч, А. Віленскі вялікакняжацкі палац / А. Дзярновіч // Вялікае княства Літоўскае : энцыклапедыя : у 2 т. / рэдкал. : Г. П. Пашкоў [і інш.]. – Мінск, 2005. – Т.1. Абаленскі-Кадэнцыя. – С. 419 – 420.
6. Археалагічныя знаходкі рэзідэнцыі Вялікіх Князёў Літоўскіх: штодзённасць Віленскага двара : каталог міжнар. выставы, 29 красавіка – 11 верасня 2016 г. / Нацыянальны гісторыка-культурны музей запаведнік «Нясвіж» ; П. Блажэвічус [і інш.]. – Мінск : Дзяржаўны мастацкі музей РБ, 2016. – 30 с.

7. Габрусь, Т. В. Мураваныя харалы. Сакральная архітэктурна беларускага барока / Т. В. Габрусь. – Мінск : Ураджай, 2002. – 287 с.
8. Kaczmarzyk, D. Kaplica św. Anny przy kościele bernardynów w Wilnie / D. Kaczmarzyk // Teka Komisji Historii Sztuki. – Warszawa – Poznań – Toruń, 1976. – T.VI. – S. 83 – 137.
9. Кушнярэвіч, А. Віленскі касцёл Ганны і Барбары / А. Кушнярэвіч // Вялікае княства Літоўскае : энцыклапедыя : у 2 т. / рэдкал. : Г. П. Пашкоў [і інш.]. – Мінск, 2005. – Т.1. Абаленскі-Кадэнцыя. – С. 421.
10. Puciata, O. Mazowsze. Krajobraz i architektura / O. Puciata. – Warszawa : Arkady, 1964. – 124 s.
11. Kunkel, R. Jan Baptysta wenecjanin, budowniczy i obywatel Płocki / R. Kunkel // Biuletyn Historii Sztuki. – Warszawa, 1983. – R. XLI, № 1. – S. 25 – 51.
12. Носов, К. С. Итальянское влияние на русское оборонное зодчество / К. С. Носов // Военно-исторический журнал. – 2009. – №5. – С. 46 – 51.
13. Квитницкая, Е. Д. Приходской костел в Гродно / Е. Д. Квитницкая // Проблемы истории архитектуры народов СССР. – М., 1977. – Вып. 9. – С. 30 – 37.
14. Шаланда, А. І. Антоні дэ Кгрып, муляр гарадзенскага замка, і яго род у канцы XVI – першай палове XVIIст. / А. І. Шаланда // Каралеўскія і вялікакняжскія замкі на тэрыторыі Рэчы Паспалітай : матэрыялы Міжнар. навук. канф., Гродна 22-23 верасня 2011 г. – Гродна, 2012. – С. 17 – 26.
15. Колосок, Б. В. Кафедральні споруди Луцька : историко-архитектурне дослі́дження / Б. В. Колосок. – Білий Дунаец – Острог : Воля з Волині, 2002. – 224 с.
16. Калнін, В. В. Мірскі замак : гісторыка- архітэктурны нарыс / В. В. Калнін. – Мінск : Беларусь, 2002. – 155 с.
17. Анисимова, В. Предметная среда в картинах итальянских художников XV в. / В. Анисимова // Вопросы искусствознания. – 1996. – Вып. 8. – № 1. – С. 250 – 267.

РЕЗЮМЕ

Статья посвящена деятельности итальянских архитекторов XVI в. в Великом Княжестве Литовском. Охарактеризовано их участие в реконструкции кафедрального собора Станислава и Владислава, строительстве костёла Анны-Барбары и ренессансной перестройке дворца Нижнего замка в Вильно, возведении кафедрального собора Троицы в Луцке. Автором на основе анализа формально-стилистических признаков высказано предположение, что они являлись также создателями проектов Мирского замка и церкви оборонного типа в деревне Мурованка (Гродненская обл.).

SUMMARY

The article is devoted to the Italian architectures activity in GDL in XVI century. Their partnership in reconstruction of Snt. Stanislav and Vladislav Cathedral, building Anna-Barbara church, renaissance reconstruction of the Low castle palace in Vilno, building Trinity church Cathedral in Lutsk is revealed. The analysis of formal-stylistic attributes allowed the author to suppose that Italian architectures created the projects of Mir castle and defense church in Murovanka (Grodno region).

ЛІНАГРАВЮРА БЕЛАРУСІ І УКРАЇНЫ Ў КАНТЭКСЦЕ КНІЖНАЙ ІЛЮСТРАЦЫІ 2-Й ПАЛОВЫ ХХ – ПАЧАТКУ ХХІ СТ.

*Беларуская дзяржаўная акадэмія мастацтваў
(Паступіў у рэдакцыю 15.03.2017)*

Лінагравюра – выпуклая гравюра на лінолеуме, якая з’явілася ў канцы ХІХ – пачатку ХХ ст. [2]. Упершыню лінолеум выкарысталі ў 1905 г. у якасці матэрыялу для гравіроўкі нямецкія мастакі суполкі «Мост» пры друку буйнафарматных плакатаў для сваёй выстаўкі. Самым распаўсюджаным відам друкаванага выдання, дзе выкарыстоўваецца лінагравюра, з’яўляецца кніга. У сувязі з невялікім памерам ілюстрацыі ўласцівы такія характэрныя якасці, як лаканічнасць і стылізацыя. Для кніжнага выдання выкарыстоўваюць розныя віды лінагравюры: чорна-белая (абразная і звычайная), каляровая і падфарбаваная водарастваральнымі фарбамі, што характэрна для мастацкіх твораў у друкаваных выданнях.

Нягледзячы на геаграфічную блізкасць і падабенства культур мастацтва Беларусі і Украіны ў пэўныя перыяды, яны мелі як падобныя рысы, так і кардынальныя адрозненні ў стылістыцы і тэматыцы. Гэта звязана з сукупнасцю палітычных, эканамічных фактараў, стасункамі з замежнымі краінамі, менталітэтам.

У 2-й палове ХХ ст. можна вылучыць тры перыяды, звязаныя з культурна-гістарычным кантэкстам. Лакальны гістарычны кантэкст заўсёды ставіць перад мастаком канкрэтныя задачы, якія знаходзяць сваё вырашэнне ў тэматыцы твораў і іх мастацкай мове.

Першы перыяд (1940 – 1960-я гг.). На развіццё беларускай і ўкраінскай графікі гэтага перыяду вялікі ўплыў мелі падзеі Вялікай Айчыннай вайны і першых двух пасляваенных дзесяцігоддзяў. Падчас вайны назіраўся спад у развіцці эстампных відаў графікі ў цэлым. У першыя пасляваенныя дзесяцігоддзі беларуская і ўкраінская графіка адлюстроўвала тэму аднаўлення сельскай гаспадаркі, прамысловасці і будаўніцтва. Найбольшая перавага надаецца тэме «вяртання да мірнага жыцця». Пасляваенная эстампная графіка дзвюх краін вызначаецца імклівым развіццём і значнымі мастацкімі дасягненнямі. На тэматыку і стылістыку ўплывае ўзмацненне савецкай ідэалогіі камуністычнай партыі. Украінскія мастакі-графікі шмат увагі надавалі выяўленню рыс нацыянальнай самабытнасці, пошукам яскравай мастацкай мовы нават у межах савецкіх тэндэнцый.

У Беларусі вялікае значэнне для лінагравюры мела адкрыццё ў 1953 г. графічнага аддзялення ў Беларускам дзяржаўным тэатральна-мастацкім інстытуце і стварэнне эстампнай майстэрні ў 1956 г. пры Мастацкім фондзе БССР. Гэтыя падзеі спрыялі не толькі вяртання на Радзіму беларускіх мастакоў, якія скончылі мастацкія ВНУ ў Маскве, Ленінградзе, Вільнюсе і Кіеве, але і прыходу новых майстроў. Вынікам гэтага стала актывізацыя мастацкага жыцця Беларусі і перайманне вопыту суседніх краін. Новае пры

стварэнні твораў у тэхніцы лінагравюры прыўнесла А. Лось, якая скончыла Дзяржаўны мастацкі інстытут у Вільнюсе ў 1955 г., навучалася ў І. Кузьмінскага і В. Чэрняўскайтэ, працавала мастаком у Вышэйшай партыйнай школе і выдавецтвах Літоўскай ССР і ў Маскве, пасля чаго ў 1960-я гады прыехала ў Мінск [3]. У Беларусі А. Лось займалася дзіцячай ілюстрацыяй («Саўка ды Грышка», «У каго дзеткі, у таго і ягадкі»).

Дзякуючы папярэдняму дзесяцігоддзю, ў 1960-х гадах адбываецца ўздым відаў эстампнай графікі. У гэты час вялікая колькасць беларускіх мастакоў спрабуе сябе ў тэхніцы лінагравюры, арганізоўваецца шэраг выстаў, на якіх прадстаўлены працы, выкананыя ў гэтай тэхніцы. Адбываецца ўзбагачэнне ідэйна-мастацкага зместу твораў, пашыраецца дыяпазон вобразных сродкаў мастацтва (С. Герус, «У полі») [4]. Бліжэй да канца пераходнага перыяду (1960-я гг.) з'яўляецца новы жанр – партрэт працоўнага чалавека (С. Герус, «Будаўнік Мінска»).

Украінскія графікі ўсё больш узмацняюць свае творчыя сувязі з мастакамі іншых сацыялістычных і капіталістычных краін. Менавіта ў пасляваенныя гады ва Украіне адбываецца росквіт кніжнай ілюстрацыі, створанай у тэхніцы лінагравюры.

У пасляваенным перыядзе кніжнай графікі Украіны вылучаецца два этапы, якія адрозніваюцца па прынцыпах ілюстравання кнігі. Для першага этапу (1950-я гг.) характэрным з'яўляецца арыентацыя на мастацкія традыцыі XIX ст.

На другім этапе (1960-я гг.) адбываюцца пошукі новых форм у макетаванні, ілюстраванні і афармленні кнігі ў цэлым. Мастакі кнігі засяроджваюць увагу на старадруках і савецкай кніжнай графіцы 1920 – пачатку 1930-х гадоў, калі кніга ўспрымалася як адзіны цэласны мастацкі аб'ект. Яскравым прыкладам з'яўляюцца пасляваенныя ілюстрацыі В. Касіяна, якія па сваім характары падобныя на станковыя творы мастака 1920-х гг. Гэта тлумачыцца тым, што графік ілюстрыруе кнігі пісьменнікаў, якімі захапляўся ў маладосці. Яго ілюстрацыі вельмі экспрэсіўныя. В. Касіян абірае сюжэтную лінію з дакладна вызначанай сацыяльна-выкрывальнай накіраванасцю твораў літаратуры. Тыповымі з'яўляюцца ілюстрацыі да «Кобзаря» Т. Шаўчэнкі, створаныя ў 1954 г.

Стылістыка другога перыяду развівалася ў гуртах маладых мастакоў даволі павольна праз недахоп прафесійнай падрыхтоўкі, паступова выпрацоўваецца прынцыпова новае разуменне асноў кніжнага афармлення. У гэты час адбываецца пералом традыцыйных тэндэнцый у афармленні, якія склаліся ў выдавецкай дзейнасці. Яскравы прыклад – ілюстрацыі ў тэхніцы лінагравюры В. Літвіненкі да казак Л. Украінкі «Бяда навучыць» (1962) і І. Франко «Асёл і Леў» (1966). Выявы жывёл і птушак анатамічна верныя, аднак разам з тым аўтар надзяляе іх рысамі, падобнымі да чалавечых характараў. Ілюстрацыі В. Літвіненкі не кранулі залішняга натуралістычнасць і фармалістычнасць характару выяў. Для дадзеных твораў мастак абраў лінагравюру з падфарбоўкай акварэллю.

Другі перыяд (1970 – 1990-я гг.). Яго пачатак вызначаецца працягам развіцця тэндэнцый 1960-х гадоў, якія застаюцца пануючымі да сярэдзіны 1970-х гадоў.

1970 – 1980-я гады з’яўляюцца пераходным перыядам. Паралельна з індустрыяльнай, ваеннай тэматыкай і партыйнымі партрэтамі мастакі Беларусі і Украіны, якія працуюць у тэхніцы лінагравюры, пачынаюць актыўней звяртацца да пераасэнсавання спадчыны традыцыйнага мастацтва [1]. Творам гэтага дзесяцігоддзя ўласціва выкарыстанне народных матываў. Мастакі шукаюць натхненне ў фальклору і этнаграфіі: збіраюць паданні і спевы, замалёўваюць прадметы побыту, вопратку, засвойваюць велізарны пласт народнай культуры, вандруючы па невялікіх мястэчках і вёсках (К. Ліс, «Беларускія абрады»).

У гэты час з’яўляюцца ілюстрацыі да беларускіх народных вершаў, песень, казак і прымавак. Напрыклад, кніга для дзяцей А. Дзеружынскага «Кую-кую ножку» (1967) аформлена А. Лось у тэхніцы лінагравюры. Узнікае жанр партрэту дзеячаў культуры, прадстаўлены як «самастойнымі» (станковымі) творами, так і ў выглядзе ілюстрацыі, часцей за ўсё размешчаных на тытульным аркушы (Я. Ціхановіч, «У. І. Галубок»; С. Герус, «Я. Купала»). У цэлым, 1960 – 1980-я гады характарызуюцца моцным уплывам папярэдняга перыяду, з’яўленнем новых тэндэнцый і спалучэннем новых стылістычных асаблівасцей з тэматыкай папярэдняга перыяду (Г. Паплаўскі, «Аснастка трала»).

У апошнія дзесяцігоддзі дадзенага перыяду адчуваецца ўплыў школы старых майстроў, такіх, як С. Юдовін і Р. Малакаў, працягваюць творчую дзейнасць мастакі першага перыяду. Такім чынам, нягледзячы на знікненне Савецкага Саюза і абвясчэнне незалежнасці Беларусі і Украіны, з 1991 г. новыя тэндэнцыі ўзаемадзейнічаюць з тэндэнцыямі, характэрнымі для 1980-х гадоў.

Трэці перыяд (2000-я гг. – наш час). У гэты час для мастацтва як Беларусі, так і Украіны характэрна адсутнасць адзінага стылістычнага напрамку, што датычыцца не толькі кніжнай графікі, але і мастацтва ў цэлым. У пачатку XXI ст. працягваюць творчую працу ілюстратары «савецкага» перыяду і пачынаюць свой шлях маладыя мастакі. У дадзены перыяд кожны з ілюстратараў мае магчымасць свабодна абіраць уласную стылістыку. Адны абапіраюцца на здабыткі папярэдніх пакаленняў, другія арыентуюцца на агульнасусветныя тэндэнцыі, а трэція імкнуцца вынайсці асабісты мастацкі почырк.

На сённяшні дзень у параўнанні з мінулымі перыядамі лінагравюра не з’яўляецца вядучай тэхнікай эстампа на прасторы Беларусі. Мастакі часцей абіраюць водарастваральныя фарбы, аловак і камп’ютарную графіку. Аднак у Беларускай дзяржаўнай акадэміі мастацтваў на кафедры графікі распрацавана свая метадыка навучання тэхніцы лінагравюры, аб паспяховым засваенні якой сведчаць удалыя дыпломныя работы Р. Сустава, А. Семчышын і іншых.

Адным са сталых мастакоў, якія працуюць у тэхніцы лінагравюры, з’яўляецца А. Правалінскі. У 2012 г. выйшла кніга «Усяслаў Чарадзеі», створаная ў тэхніцы двухколернай лінагравюры, што сумяшчае абразную і звычайную гравюру. Ілюстрацыі маюць пэўную ступень стылізацыі: вобразы спрошчаныя, вылучаюцца статычнасцю і манументальнасцю. Аўтар абірае стрыманыя колеры, таму ў выявах адсутнічае кантраснасць, характэрная для чорна-белай гравюры.

Ілюстрацыі размяшчаюцца як ў тэксце, так і на асобных старонках, што дазволіла пазбегнуць аднолькавай кампазіцыйнай насычанасці.

Ва Украіне на сённяшні дзень лінагравюра таксама дастаткова рэдкая з'ява ў сучасным мастацтве, аднак у параўнанні з Беларуссю выкарыстоўваецца часцей.

У 2015 г. выйшла кніга твораў Васіля Стэфаніка, аформленая лінагравюрамі І. В. Астафійчука. Афармленне ўяўляе сабой шэраг графічных выяў, створаных у тэхніцы чорна-белай лінагравюры: ілюстрацыі на разварот і маленькія застаўкі. Творы ў дадзенай кнізе стылістычна можна супаставіць з традыцыйнай драўлянай пластыкай гуцулаў. У ілюстрацыях лаканічна спалучаюцца лінейныя формы, якія арнаментальна запаўняюць прастору аркуша са стылізаванымі выявамі, замкнутымі ў шырокую рамку ў цэнтры аркуша. Пластыка даволі жорсткая, асноўнымі сродкамі мастацкай выразнасці з'яўляецца контур і дэкаратыўны спрощаны арнамент.

Таім чынам, першае дзесяцігоддзе другога перыяду з'яўляецца пераходным у развіцці беларускага мастацтва. У 1950 – 1960-я гады ў творчасці беларускіх мастакоў яшчэ не адбываецца відавочных змен ні ў тэматыцы, ні ў пластычным вырашэнні твораў. У стылістыцы па-ранейшаму захоўваецца манументальнасць, але некаторыя мастакі пачынаюць шырэй выкарыстоўваць фактуру ў сваіх працах.

У другі перыяд, 1960 – 1980-я гады, мастакі-гравёры звяртаюцца да пераасэнсавання народнай беларускай творчасці. Для гэтага часу характэрна высокая ступень стылізацыі, выявы падобныя да форм народнага мастацтва. У лінагравюры імітуюцца прыёмы, характэрныя для лубка, выкарыстоўваюцца фальклорныя матывы. Акрамя станковых аркушаў, пачынаюць з'яўляцца і ілюстрацыі да беларускіх народных вершаў, песень, казак і прымавак. Таксама з'яўляецца жанр партрэта дзеячаў беларускай культуры. У цэлым гэты перыяд характарызуецца моцным уплывам другога, з'яўленнем новых тэндэнцый і накладаннем новых стылістычных асаблівасцей тэматыкі папярэдняга перыяду.

У пачатку трэцяга перыяду (1990-я гг.) ілюстрацыі вызначаюцца неаднастайнасцю. У першыя гады адчуваецца ўплыў школы старых майстроў, такіх, як С. Юдовін і А. Тычына.

У сучаснай эстампнай графіцы Беларусі і Украіны друкаваным выданням, створаным за апошнія 16 год, уласціва не адна агульная стылістыка, а выпрацоўка індывідуальнай пластычнай мовы кожным з мастакоў. Падабенства беларускай і ўкраінскай кніжнай графікі звязана з працэсамі інтэграцыі мастацкай творчасці.

ЛІТАРАТУРА

1. Баразна, М. Р. Беларуская кніжная графіка 1960 – 1990-х гадоў / М. Р. Баразна. – Мінск : БелЭн, 2001. – 208 с.
2. Лінагравюра [Электронны ресурс]. – Режим доступа: <https://ru.wikipedia.org/>. – Дата доступа: 27.10.2014.
3. Художники-иллюстраторы детских книг. Е. Г. Лось [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://odub.tomsk.ru/>. – Дата доступа: 09.03.2017.

4. Шматаў, В. Ф. Беларуская станковая графіка / В. Ф. Шматаў. – Мінск : Беларусь, 1978. – 286 с.

РЕЗЮМЕ

Статья посвящена периодизации и основным этапам развития линогравюры в печатных изданиях Беларуси и Украины 2-й половины XX – начала XXI в., характеристике факторов воздействия и художественных течений. Выявлены истоки стилистических особенностей белорусской линогравюры. Для определения характерных художественных тенденций линогравюры Беларуси и Украины для каждого периода её развития использован метод сравнения.

SUMMARY

The article is devoted to periodization and main stages of development in linocut print media in Belarus and Ukraine 2nd half of the twentieth century-the beginning of the XXI century. Characteristics and influencing factors of artistic currents. Revealed the origins of the stylistic features of the Belarusian linocuts. To identify specific trends of art linocuts for each period of its development Belarus and Ukraine used the method of comparison.

Макаревич Ю. М.

ОБРАЗ ПРИРОДЫ В ЭСТАМПАХ В. С. САДИНА 1960 – 1980-Х ГОДОВ

*Брестский государственный университет им. А. С. Пушкина
(Поступила в редакцию 13.03.2017)*

Окружающая действительность находит оригинальное воплощение в различных жанрах изобразительного искусства. Жанр пейзажа не только изображает природное пространство в разных видовых вариациях, но и служит художественной формой отражения реальности, авторских мыслей и отношения к природе. Вместе с тем, пейзаж имеет собственный круг сюжетов и идейно-художественные задачи, выражающие тот или иной содержательный подтекст (экологический, патриотический, исторический, национальный и др.).

Пейзаж является одним из востребованных жанров и в белорусской станковой графике, в частности, он ярко проявился в графических произведениях 2-й половины XX в. Об актуальности жанра пейзажа в отечественной станковой печатной графике 1960 – 1980-х годов позволяет говорить количество произведений и их особая художественная значимость, обусловленная идеологическим, экологическим, культурным и иными аспектами [1 – 3]. Пейзаж с его пластическими возможностями построения пространства и характерным эмоциональным звучанием способствовал творческой интерпретации жизненных реалий порой не хуже, чем другие жанры. В свою очередь, выразительные средства графики позволяли воплощать авторскую концепцию произведения в достаточно лаконичном и сдержанном виде, что, на наш взгляд, по степени своей художественно-образной выразительности абсолютно не уступало живописным полотнам тех лет. Пейзажные эстампы этого периода характеризуются наличием не только высокого уровня профессионального мастерства, но и патриотизма, который нашёл отражение в углублённом изучении художниками жизни

белорусского народа, истории и современности нашей страны. Графические листы наполнены особой идейностью, значимостью и уважением к духовным ценностям народа.

О популярности пейзажа в эти годы в белорусской станковой тиражной графике позволяет говорить постоянное обращение к нему художников разных поколений, так называемых «старшего» и «среднего», чьи пейзажные эстампы принимают участие в различных вернисажах и входят в состав авторских художественных альбомов [4 – 10].

В данной статье мы сосредоточимся на творчестве белорусского художника Владимира Степановича Садина, чьи графические произведения являются классикой отечественной станковой печатной графики [3; 4].

К станковой печатной графике (линогравюре, офорту) В. С. Садин обратился в 1960-е годы, одним из любимых мотивов становится природа во всём её видовом разнообразии, а также городские архитектурные ландшафты, индустриальные и сельские пейзажи (линогравюры «В тайге енисейской», 1963 г.; «Зимой в лесу», 1966 г.; «В Саянах», 1968 г. и др.). Художника привлекали пейзажные виды как Беларуси, так и Закарпатья, Сибири, Кавказа, Прибалтики, Урала, Подмосковья и зарубежных стран. Например, в линогравюре «Осенние кружева» (1963) одновременно чувствуется тепло осеннего солнца и лирическое минорное настроение, так характерные для этой поры года. Красоту природы автор оригинально передаёт через лаконичность изобразительных средств: графическая ажурность линий и силуэтов деревьев и кустарников, контрастирующая по тону со светлым фоном неба. Этот эстамп отличает вытянутый горизонтальный формат, что помогает художнику выгодно не только выделить композиционную доминанту произведения (улетающий в тёплые края клин журавлей), но и лаконично и оригинально передать эмоциональные оттенки осеннего пейзажа.

В пейзажных эстампах В. Садина наравне с конкретными изображениями пейзажных видов той или иной местности представлен собирательный образ белорусской природы. Интерес представляют линогравюры «Зимний вечер» (1951 – 1959), «Косули. Беловежская пуца» (1960), «Утро в Беловежской пуце» (1963), «Летний вечер» (1964), «Зимой в лесу» (1966) и другие. В этих графических листах автор изображает отдельные пейзажные виды белорусского края, его неброскую красоту и внутреннюю гармонию. Названные эстампы объединяет реалистическая манера исполнения, сюжетная образность и эмоциональная наполненность, характерная для каждого передаваемого природного состояния. Однако в этих работах выделяются детали, не отличающиеся разнообразием фактур, они более контрастны и «тяжеловесны» по тону и силуэтам, что является характерным для творчества художника этих лет. Данная особенность объясняется тем, что только в начале 1960-х годов В. Садин обращается к линогравюре и её выразительным изобразительным возможностям, позволяющим создавать достаточно «живые» по манере исполнения графические произведения. До этого времени он был больше известен как

живописец, что наложило отпечаток и на его графику. Большинство пейзажных эстампов В. Садина своей композицией, сюжетной образностью, пластикой форм и стилистикой схожи с живописными полотнами мастера.

Более насыщенным декоративным звучанием, которое достигается благодаря техническим особенностям линогравюры, наполнены относительно более поздние работы мастера (конец 1960 – начало 1970-х гг.): «В Саянах» (1968); «Шушенское. Журавлиная горка», «Шушенское. Песчаная горка», «Шушенское. Озеро Перова», «Шушенское. Дом крестьянина Зырянова», «Шушенское. Дом крестьянки Петровой» (все – 1969 г.) и другие. Эти пейзажные эстампы отличает богатая линейная графика, сочетание светлых и тёмных по тону плоскостей, крупных акцентных форм и видов дальних планов, наличие яркой декоративности и условной стилизации элементов. Активно используя основные изобразительные средства графики (линию, штрих, пятно, светотень и фактуру), В. С. Садин удачно показывает не только нюансы настроения каждой создаваемой композиции, но и характер природных форм и перспективу пейзажного пространства. Художник передаёт живописное разнообразие как белорусской природы, так и пейзажей, запечатлённых во время его пленэрных поездок на строительство Саяно-Шушенской ГЭС, по Ленинским местам и т. д. Несмотря на широкую географию, пейзаж в этих работах, на наш взгляд, в большей степени можно определить как собирательный образ природного разнообразия великой страны (тогда ещё СССР).

В пейзажных эстампах конца 1960 – начала 1970-х годов В. С. Садин приходит к большей композиционной завершённости, линейной чёткости и декоративности. В эти годы образ природы в его станковой печатной графике нашёл художественное воплощение в изображении пейзажных видов, связанных с «малой родиной» мастера, – городом Слуцком. Любовь к своему городу художник выразил в линогравюрах «Слуцк, улица Ленина», «Осень в поле», «Зимний мотив», «Аллея в д. Весея», «Парк зимой», в которых доминантой является природа в её традиционном виде: парковые аллеи с вековыми деревьями, поля, леса, зимние пейзажи и т. д. Например, листы «Парк зимой» и «Аллея в д. Весея» похожи композиционно: наличие «кулис» из силуэтов деревьев словно приглашает в глубь работы. В обеих картинах художник показывает обычные, на первый взгляд, пейзажные виды мест, близких его сердцу. Это состояние природы в разные времена года (зимой и осенью), объединённое немного минорным по эмоциональному звучанию настроением. Достаточно плотное по штриховой манере графическое решение кроны деревьев и фона делает гравюру «Парк зимой» немного тяжеловесной для восприятия. В свою очередь, в листе «Аллея в д. Весея» кружевное переплетение линий (ветви деревьев) работает на создание поэтического образа окружающей природы, наполненного выразительным ритмом вертикалей и горизонталей. В целом, умелое сочетание выразительных средств линейной графики и владение техникой линогравюры наглядно демонстрирует художественный темперамент

В. С. Садина как мастера пейзажа, придавая его творчеству достаточную узнаваемость, что видно на примерах его работ последующих лет.

В работах 1970 – 1980-х годов, более «форматных» по композиции и декоративности графического языка, образ природы представлен в различных своих видах: зачастую это уютные уголки естественной природы лесов, озёр и безграничные просторы полей и лугов; самобытность деревенских пейзажей; «воспоминания» о пленэрных поездках, выраженные в пейзажных эстампах с видами Слуцка, а также Подмосковья, Закарпатья, Черноморского побережья; индустриальные объекты (более актуальные в 1960-е годы) и культурно-исторические архитектурные виды, сочетающиеся с пейзажным пространством. Всё это результаты впечатлений и переживаний художника из детства, его натурных поездок по родной стране и зарубежью (офорты 1970 – 1980-х гг. «Святогорский монастырь», «Михайловское. Дом поэта», «Зима в Михайловском» и др.; линогравюры 1970 – 1980-х гг. «Полесье. На трассе», «Листья падают», «Рига», «Снежная зима», «Лето на Полесье», «Полесский пейзаж», «Исследователи», «Разбуженный край» и др.). Пейзажные эстампы В. С. Садина наглядно иллюстрируют правду жизни и совершенное мастерство автора.

В. С. Садин посредством своих графических произведений учит видеть и ценить прекрасное вокруг нас. Но изображение окружающей природной среды не является конечной целью его творчества. Пейзаж по-своему опосредовано передаёт авторские переживания и настроение, что можно прочесть и в отборе сюжетов графических листов художника, в их трактовке и содержательном подтексте (экологический, патриотический, исторический), в характере взаимоотношений «человек-природа». И чем содержательней внутренняя составляющая художественного образа, тем более заметны в нём время и характеристики страны.

Творчество В. С. Садина придало пейзажному эстампу достойный художественный, идейно-образный уровень в отечественном изобразительном искусстве 2-й половины XX в. и способствовало дальнейшему развитию этого жанра в ещё более широком спектре творческих поисков.

ЛИТЕРАТУРА

1. Шматаў, В. Ф. Беларуская станковая графіка / В. Ф. Шматаў. – Мінск : Беларусь, 1978. – 287 с.
2. Шматаў, В. Ф. Сучасная беларуская графіка, 1945 – 1977 / В. Ф. Шматаў. – Мінск : Навука і тэхніка, 1979. – 128 с.
3. Искусство народов СССР : в 9 т. / под. ред. Б. В. Веймарна [и др.] – М. : Изобразительное искусство, 1982. – Т. 9. Искусство народов СССР 1960 – 1977 годов. – Кн. 1. – 439 с.
4. Уладзімір Садзін. Графіка : каталог выстаўкі / аўт. тэксту А. М. Пянькоўская. – Мінск : Беларусь, 1987. – 69 с.
5. Рэспубліканская мастацкая выстаўка «50 год ЛКСМБ» : каталог / склад. П. М. Герасімовіч [і інш.]. – Мінск : Полымя, 1971. – 35 с.

6. «Мастакі Беларусі – У. І. Леніну» : каталог рэспубліканскай мастацкай выстаўкі, прысвечанай 100-годдзю з дня нараджэння У. І. Леніна / склад. : П. М. Герасімовіч [і інш.]. – Мінск : Полымя, 1970. – 39 с.

7. Рэспубліканская мастацкая выстаўка: жывапіс, скульптура, графіка, работы мастакоў тэатра і кіно, прыкладное мастацтва : каталог / склад. О. А. Баравік [і інш.]. – Мінск : Б. в., 1960. – 85 с.

8. «Мастакі Беларусі – 50-годдзю Кастрычніка»: Рэспубліканская юбілейная выстаўка : каталог / склад. Э. І. Вецер [і інш.]. – Мінск : Полымя, 1968. – 48 с.

9. Рэтраспектыўная выстаўка твораў беларускіх мастакоў 1944 – 1974 : каталог / склад. Л. Марыкс, Л. Фількенштэйн. – Мінск : Беларусь, 1976. – 89 с.

10. «СССР – наша Радзіма». Рэспубліканская мастацкая выстаўка, прысвечаная 50-годдзю ўтварэння СССР : каталог / склад. П. М. Герасімовіч [і інш.]. – Мінск : Полымя, 1973. – 54 с.

РЕЗЮМЕ

В статье на примере пейзажных эстампов 1960 – 1980-х годов белорусского художника-графика В. С. Садына раскрываются особенности изображения пейзажа в станковой графике. Объектом исследования выступает жанр пейзажа в станковой графике В. С. Садына.

SUMMARY

The article reveals the features of the landscape image in the easel chart on the example of V. S. Sadin's landscape prints 1960 – 1980-ies (the belarusian graphic artist). The object of research is the landscape genre in V. S. Sadin's easel chart.

Малікаў Я. Р.

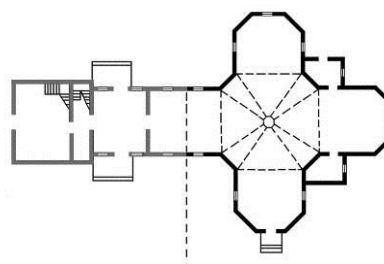
ТРОЦКАЯ ЦАРКВА Ў ГОРАДЗЕ ЕЛЬСКУ

*Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт транспарту
(Паступіў у рэдакцыю 13.03.2017)*

Троіцкая царква – адзіны на Ельскі раён помнік архітэктуры, уключаны ў Дзяржаўны спіс гісторыка-культурнай спадчыны Рэспублікі Беларусь (шыфр № 1а1Н500827, рашэнне № 71 ад 28 лютага 2002 г.) (малюнак 1). Аднак апублікаваныя гістарычныя звесткі пра гэты храм вызначаюцца сціпласцю і фрагментарнасцю.



Малюнак 1. Троіцкая царква ў Ельску.
Сучасны стан



Малюнак 2. План Троіцкай царквы ў Ельску
з пазначэннем захаванай першапачатковай
часткі, узведзенай у 1777 г., і прыбудаванай
у час рамонту 1871 г.

Найбольш поўнае апісанне гэтага храма змешчана ў 1985 г. А. М. Кулагіным у «Зборы помнікаў гісторыі і культуры Беларусі. Гомельская вобласць» [1]. У энцыклапедычным даведніку «Праваслаўныя храмы на Беларусі» (2001) аўтар дае ўдакладненыя звесткі пра храм, у прыватнасці адзначае, што царква была ўзведзена ў 1769 – 1780 гг. з дрэва, перабудавана ў 1870 – 1871 гг. (прыбудавана шатровая званіца) і з’яўляецца помнікам народнага дойлідства з рысамі стыляў барока і класіцызму [2]. Аўтар не даў спасылак на крыніцы сваёй інфармацыі аб пабудове храма ў 1769 – 1780 гг., бо 11 гадоў для ўзвядзення драўлянага храма – вялікі для традыцыйнага дойлідства перыяд, а выяўленыя пры падрыхтоўцы дадзенага артыкула звесткі падаюць іншыя даты.

У Нацыянальным гістарычным архіве Беларусі захоўваецца справа з візітацыямі рэвізораў уніяцкіх цэркваў Мазырскага, Рэчыцкага і Бабруйскага паветаў за 1777 – 1778 гг. і 1786 – 1787 гг. (на польскай мове), у тым ліку пададзена дзве візітацыі Ельска-Каралінскай царквы ў імя Святой Троіцы [24].

Візітацыя 1777 г. падае наступныя звесткі: «Царква парафіяльная Ельска-Каралінская, дзяцэзіі Тураўскай дэканату Петрыкаўскага, пад назвай Святой Троіцы ў фундатарстве яснавяльможных Мацея Казіміра і Караліны са Стоцкіх Аскеркаў ... візітатара дня 10 месяца Лютага года 1777 звiзiтавана ... Пасля таго, як згарэла даўнейшая царква, што візітацыя 1770 г. апісала, каплічка тая ж самая, што і была на яе месцы, па гэты дзень засталася. Новая царква, бо і дрэва ўжо прывезенае ... з надыходам вясны маецца пачынацца і будавацца, цяперашняя візітацыя апісваць не паказалася» [24, арк. 49].

З пералічанага вынікае, што папярэдняя царква згарэла да 1770 г. і на яе месцы была пастаўлена каплічка, якую і ўбачыла візітацыя 1777 г. Аднак па словах фундатараў Мацея Казіміра Аскеркі, маршалка Мазырскага павета, і яго жонкі Караліны са Стоцкіх, вясной 1777 г. павінна было пачацца будаўніцтва новай царквы.

У візітацыі 1787 г. адзначана: «Царква парафіяльная Ельска-Каралінская пад назвай Святой Троіцы адносіцца да дэканату Петрыкаўскага ... візітатара генеральнага ў дні 3 лютага 1787 года звiзiтавана. Візітацыя і інвентар узгаданай царквы, яе абсталявання, пробашча і парафіян... Пасля разбурэння каплічкі, апісанай мінулай візітацыяй, якая пасля пажару ў царкве да таго часу была, зараз царква новая з дрэва на падмурку структуры добрай і якаснай... пасярод мястэчка самага ёсць пастаўлена. Вежа адна пасярэдзіне, а чатыры навокал яе годна ўзносяцца. Крыжы на іх добрыя Дах увесь гонтам крыты, дзверы адны ... з замком унутраным і зашчэпкай. Падлога ... цагляная. Вокнаў ва ўсім доме царкоўным з вежамі белага шкла – 23 штукі. Цвiнтар неагароджаны» [24, арк. 224, адв.].

Нягледзячы на тое, што сёння царква мае толькі адзін цэнтральны купал над сяродкрыжжам, з апісання вынікае, што першапачаткова тут была адна вежа ў цэнтры і чатыры меншыя вежы вакол яе, над бакавымі прыдзеламі, уваходам і апсідай. Такі варыянт пяціглавага вырашэння верху храма з’яўляецца тыповым для пяцірубных драўляных храмаў XVII –

XVIII стст. на ўсходзе і поўдні Беларусі – аналагічную кампазіцыю мелі Ільінская царква ў Віцебску, царква ў вёсцы Глухі Быхаўскага павета [28, с. 466], а таксама шматлікія храмы на беларуска-ўкраінска-бранскім памежжы: у вёсках Стары Ропск і Новы Ропск Клімаўскага раёна Бранскай вобласці [27, с. 283 – 287, 292 – 293], горадзе Корап і вёсцы Пакуль Чарнігаўскай вобласці і іншыя [29, с. 132, 136].

Падобныя пяцізрубныя храмы былі шырока распаўсюджаны на былых тэрыторыях усходу Рэчы Паспалітай, якія ўваходзілі ў склад праваслаўнай Кіеўскай мітраполіі, асобнай у сваіх дзеяннях ад Маскоўскай мітраполіі, у тым ліку ў выбары правобразаў і кампазіцый архітэктурных збудаванняў. У адрозненне ад пяціглавых храмаў XVII – XVIII стст. на тэрыторыі Маскоўскай мітраполіі (дзе меншыя главы ставіліся над вугламі храма – па дыяганалі), у пяціглавых храмах Кіеўскай мітраполіі меншыя вежы ставіліся «па крыжу» – над уваходам, апсідай і двума бакавымі прыдзеламі, што з’яўляецца больш глыбокай традыцыяй, якая ўзыходіць да храмаў Грэцыі і Балкан [28, с. 257, 461].

План такіх пяцізрубных храмаў уяўляў сабой роўнаканечны ці блізкі да яго крыж. Пры параўнанні з вядомымі аналагамі цэркваў XVII – XVIII стст. з тэрыторыі былой Кіеўскай мітраполіі можна меркаваць, што чатыры меншых вежы-главы Ельскай царквы канца XVIII ст. кампазіцыйна павінны былі нагадваць паменшаныя і спрошчаныя варыянты цэнтральнага купала на барабане (які мае стрыманы, класіцыстычны характар, у параўнанні з яруснымі барочнымі вежамі храмаў XVII – XVIII стст.). Невядома, які памер мелі гэтыя чатыры незахаваныя меншыя вежы: па аналогіях яны маглі быць як дастаткова вялікімі, адкрытымі ў інтэр’ер храма, так і маленькімі, дэкаратыўнымі. Звяртае ўвагу характарыстыка, дадзеная гэтым вежам: «...а чатыры навокал яе годна ўзносяцца».

Візітацыя 1777 г. таксама ўтрымлівае і апісанне званіцы пры царкве: «Званіца даўнейшая, у якой і зруб, і дах яшчэ ёсць добрыя. Званоў на ёй невялікіх тры, чацвёрты ... вялікі і кляпала, алтарны – адзін» [24, арк. 49].

Па аналогіі з вядомымі драўлянымі званіцамі пры храмах у беларускай архітэктурцы [3] гэтая званіца павінна была ўяўляць квадратны ў плане асобны будынак у два (радзей у тры) ярусы, крыты чатырохсхільным дахам, з ніжнімі паверхамі зрубнай канструкцыі і адкрытым верхнім (дзе былі званы) каркаснай канструкцыі, з частковай шалёўкай дошкамі.

Паводле візітацыі 1787 г., «званіцы новай няма, але яшчэ даўнейшая старая ўтрымліваецца, з боку царквы размешчаная, на якой званоў адпаведных тры, а чацвёрты меншы, у царкве алтарны – адзін» [24, арк. 225].

У 1793 г. у выніку другога падзелу Рэчы Паспалітай, тэрыторыя сучаснага Ельскага раёна была далучана да Расійскай імперыі. Паступова пачаўся перавод былых уніяцкіх цэркваў у праваслаўныя. Гэтаму ў значнай меры садзейнічала і сама пазіцыя ўніяцкіх святароў, якія бачылі падтрымку новай адміністрацыяй Расійскай імперыі праваслаўных храмаў і святароў, у тым ліку і матэрыяльную.

Такім чынам, у 1795 г. ельская Троіцкая царква з уніяцтва была пераведзена ў праваслаўе. Традыцыйна лічыцца, што яна перададзена ў праваслаўе ў 1796 г., што пацвярджаюць і звесткі з кліравых ведамасцей за 1835, 1836 і іншыя пазнейшыя гады [10; 11]. Аднак у кліравых ведамасцях ранейшых гадоў (1811, 1815, 1819) называецца менавіта 1795 г., што больш праўдападобна, бо на той час было свежым успамінам [7 – 9].

Для аналізу гісторыі ельскага храма ў канцы XVIII – пачатку XX ст. карыснымі з’яўляюцца звесткі штогадовых кліравых ведамасцей, якія дасылаліся ў духоўную праваслаўную кансісторыю. Яны амаль ідэнтычныя, складаліся на аснове ведамасцей за папярэдні год, але змяшчалі ўсе новаўвядзенні, што адбываліся з прыходам і храмам за год, таму па іх дастаткова лёгка прасачыць гісторыю царквы.

Кліравыя ведамасці за 1796 – 1811 гг. характарызуюць будынак царквы так: «стоит в твёрдости», «деревянная крепкая», «починки не требующая» [5 – 7]. Гэта лагічна, бо царква была пабудавана нядаўна. Аднак кліравая ведамасць 1832 г. паведамляе: «... 2. Зданием деревянная ветхая, перестройки требующая; на таковую перестройку отпущено из казны ассигнациями 1000 руб.» [25].

У які год быў праведзены рамонт, высветліць не атрымалася, але ўжо ў кліравых ведамасцях за 1835 [10], 1836 [11], 1837 [26] гады адзначаецца, што царква «...2. Зданием деревянная, с таковою ж колокольнею, крепка».

Нягледзячы на праведзены ў 1833 – 1834 гг. рамонт, за наступныя 70 гадоў будынак зноў прыйшоў у неналежны стан. Ведамасць за 1866 г. адзначае: «...В церкви необходимо сделать починки следующие: 1. Сделать новый каменный фундамент; 2. Вновь покрыть; 3. Покрасить внутри и снаружи, 4. Сделать новый пол и 13-ть больших окон, также необходима новая ограда, 6-х. Колокольню необходимо сделать новую» [12]. Аналагічны пералік змешчаны і ў ведамасці за 1868 г. з дадаткам: «Обшить снаружи, покрасить внутри и снаружи» [13].

Кліравая ведамасць за 1870 г. зноў звяртаецца да стану храма: «...В церкви необходимо сделать следующие починки: 1-е. сделать новокаменный фундамент; 2-е. вновь покрыть; 3-е. ошить снаружи, покрасить внутри и снаружи, сделать новый пол и девять больших окон ... 6-е. колокольню необходимо сделать новую» [14].

Верагодна, большасць пералічаных праблем храма была вырашана ў час рамонт у 1871 г., пра што лаканічна сведчыць запіс у кліравай ведамасці за 1872 г.: «1. Церковь ельская построена иждивением помещика Казимира Оскерки, но в котором году, неизвестно. В 1871 году она возобновлена на приходския средства с пристройкою к ней колокольни в три яруса. 2. Здание ельской церкви а., покрыто железом б., внутри покрашена клеевою краскою, а снаружи масляною» [15]. Гэтыя ж звесткі даслоўна паўтараюць у кліравых ведамасцях за 1875 і 1879 гг. [16; 17]. Тое, што новая званица была прыбудавана да царквы, азначае, што папярэдняя стаяла асобна. Верагодна, менавіта ў час капітальнага рамонт у 1871 г. з даху храма былі знесены і чатыры малыя вежачкі-главы.

Дадатковыя звесткі пра рамонт адлюстраваны і ў кліравых ведамасцях наступных гадоў. Так, у 1893 г. адзначана, што ельская царква «...2. Зданием деревянная с такою же колокольнею, пристроенною в 1871 году на средства прихожан и снаружи ошита шалёвкою. В стенах кроме колокольни и притвора ветха» [18].

Не да канца зразумелым застаецца пытанне, ці быў у час рамонту 1871 г. прыбудаваны прывтор, што значна павялічыла і падоўжыла ўваходную частку храма. Аднак у кліравых ведамасцях за 1893, 1896, 1897, 1899, 1902 і 1912 гг. [18 – 23] амаль нязменна паўтараецца фраза «церковь в стенах, кроме колокольни и притвора, ветха». Улічваючы, што асобная прыбудова прывтора раней за 1871 г. у дакументах не фіксуецца, відавочным з'яўляецца той факт, што прывтор і званіца маглі быць пабудаваны адначасова толькі ў час рамонту 1871 г. (малюнак 2)

Натурнае абследаванне інтэр'ера храма ў прывторнай частцы (паміж званіцай і васьмігранным зрубам асноўнага памяшкання), праведзенае аўтарам у верасні 2014 г., дазволіла выявіць мяжу-пераруб паміж дзвюма часткамі прывтора: у заходнім адгалінаванні крыжовага плана храма, на адлегласці 3 м ад цэнтральнага васьміграннага зруба, і каля 2,3 м ад дзвярэй прывтора. Мяжа вельмі выразная, што асабліва заўважна пры параўнанні ўжытага бруса: каля 30-35 см вышынёй у прылеглай да цэнтральнага зруба (цалкам складзенага з такога ж бруса), і 20-27 см вышынёй у частцы, прылеглай да прывтора і званіцы (таксама складзеных з бруса такой жа велічыні). Выяўлены пераруб сведчыць, што яго заходняя частка была ўзведзена разам са званіцай падчас рамонту 1871 г.

Астатнія тры канцы крыжовага плана храма (два прыдзелы і апсίδα) маюць зрэзаныя (гранёныя) вуглы, а выяўлены астатак заходняга канца крыжа першапачатковага плана ў даўжыні (3 м) амаль роўны аналагічным сценам на прыдзелах і апсідзе (3,5-3,8 м). Таму відавочным з'яўляецца той факт, што і разабраная заходняя (уваходная) частка першапачаткова таксама мела зрэзаную канструкцыю вуглоў, ідэнтычную апсіднай і на прывторах, што ўласціва пяцізрубным пяціверхім храмам XVII – XVIII стст. пад юрысдыкцыяй Кіеўскай праваслаўнай мітраполіі на беларуска-ўкраінска-бранскім памежжы. Розніца ў даўжыні сцен стала вынікам пераробкі касога (на вугал 45°) першапачатковага злучэння (замка) зруба ў прамы разгорнуты (180°), дзеля чаго старое злучэнне было цалкам зрэзана і на яго месцы зроблена новае.

Адзінай крыніцай інфармацыі пра лёс храма ў XX ст. з'яўляюцца ўспаміны старажылаў горада Ельска. Так, пасля рэвалюцыі 1917 г. царква працавала да канца 1930-х гадоў. У час Вялікай Айчыннай вайны пры немцах яна зноў была адкрыта. У першыя гады пасля вайны святара ў храме не было, аднак ужо з 1950 г. пачалі праводзіцца службы.

У сучасны перыяд Троіцкая царква ў горадзе Ельску ўяўляе сабой драўляны храм, складзены з бруса на каменным (з цэглы і часткова бутавага каменю) падмурку, з планам у выглядзе падоўжанага крыжа, выцягнутага па лініі ўсход-заход. Найбольш старая, першапачатковая частка храма 1777 г.

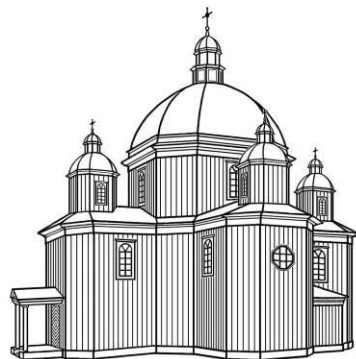
пабудовы – пяцізрубная, крыжова-купальнай кампазіцыі, складаецца з васьміграннай у плане малітоўнай залы з бакавымі пяціграннымі прыдзелямі, пяціграннай апсіды (да якой прымыкаюць дзве невялікія бакавыя рызніцы) і прамавугольнага прытвора. Цэнтральны васьмігранны зруб пераходзіць у масіўны светлавы барабан, накрыты паўсферычным купалам з макаўкай. Да першапачатковага прытвора з заходняга боку храма ў 1871 г. быў прыбудаваны дадатковы зруб новага прытвора (што значна падоўжыла ўваходную частку храма і дазволіла размясціць над ёй хоры) і трох’ярусная (васьмярык на двух чацверыках) шатровая званіца. Частка храма, узведзеная ў 1777 г., складзена з бруса вышыняй 30-35 см, званіца і частка прытвора 1871 г. – з драбнейшага бруса вышыняй 20-27 см.

Бакавыя прыдзелы і апсіда храма накрыты нізкімі двухсхільнымі дахамі з вальмамі на тарцах, прытвор паміж купалам і званіцай – невысокім двухсхільным дахам, званіца – высокім васьмігранным шатром. Дах на ўсім храме з белай бляхі. Для адводу дажджавой вады са сцен і дадатковай абароны каменны падмурак па перыметры абшыты дошкамі, накіраванымі ўверх, з невялікай прызбы, якая зрокава на ўзроўні зямлі ўраўнаважвае масіўнасць карніза ўверсе. Сцены будынка (акрамя трох ярусаў званіцы) плоскасна вертыкальна ашалаваны і зверху заканчваюцца шырокім плоскім фрызам, які пераходзіць у далёка аднесены ад сцяны прафіляваны карніз-падстрэшыну.

Ужыванне барочнай стылістыкі ў драўлянай вясковай царкве сведчыць аб працы архітэктара з еўрапейскай адукацыяй, які зрабіў для фундатора М. К. Аскеркі праект дадзенага храма.

Аналіз афармлення вокнаў і іх размяшчэння на асноўнай частцы храма, паводле архіўных дакументаў, дазваляе зрабіць рэканструкцыю іх найбольш верагоднага размяшчэння. Пры гэтым тры невялікія васьмігранныя акна на тарцах апсіды і бакавых прыдзелаў (маюць шматлікія аналогіі ў храмах XVII – XVIII стст. Беларусі і Украіны), а таксама чатыры акна на светлавым барабане купала (сіметрычныя вокнам на сценах) з’яўляюцца найбольш старымі, першапачатковымі, зробленымі яшчэ ў час будаўніцтва храма ў 1777 г.

Такім чынам, праведзенае даследаванне дазваляе з апорай на крыніцы і аналогіі з вялікай доляй верагоднасці рэканструяваць першапачатковы выгляд Троіцкай царквы ў горадзе Ельску, адпаведны часу ўзвядзення (1777) і згублены за час існавання храма (малюнак 3).



Малюнак 3. Графічная рэканструкцыя першапачатковага выгляду Троіцкай царквы ў Ельску паводле апісання 1787 г. і мастацка-архітэктурных аналогій. Малюнак Я. Малікава.

ЛІТАРАТУРА

1. Збор помнікаў гісторыі і культуры Беларусі. Гомельская вобласць / рэдкал. : С. В. Марцэлеў [і інш.]. – Мінск : БелСЭ, 1985. – 384 с.
2. Кулагін, А. М. Праваслаўныя храмы на Беларусі : энцыклапедычны даведнік / А. М. Кулагін. – Мінск : БелЭн, 2001. – 328 с.
3. Лакотка, А. І. Драўлянае сакральна-манументальнае дойлідства Беларусі / А. І. Лакотка. – Мінск : Беларусь, 2003. – 224 с.
4. Морозов, В. Ф. История архитектуры Беларуси. Эпоха классицизма : учебное пособие / В. Ф. Морозов. – Минск : БНТУ, 2006. – 152 с.
5. Нацыянальны гістарычны архіў Беларусі (НГАБ). – Ф. 136. Воп. 1. Спр. 40393.
6. НГАБ. – Ф. 136. Воп. 1. Спр. 40421.
7. НГАБ. – Ф. 136. Воп. 1. Спр. 40476.
8. НГАБ. – Ф. 136. Воп. 1. Спр. 40501.
9. НГАБ. – Ф. 136. Воп. 1. Спр. 40532.
10. НГАБ. – Ф. 136. Воп. 1. Спр. 40633.
11. НГАБ. – Ф. 136. Воп. 1. Спр. 40637.
12. НГАБ. – Ф. 136. Воп. 1. Спр. 40877.
13. НГАБ. – Ф. 136. Воп. 1. Спр. 40892.
14. НГАБ. – Ф. 136. Воп. 1. Спр. 40909.
15. НГАБ. – Ф. 136. Воп. 1. Спр. 40924.
16. НГАБ. – Ф. 136. Воп. 1. Спр. 40938.
17. НГАБ. – Ф. 136. Воп. 1. Спр. 40963.
18. НГАБ. – Ф. 136. Воп. 1. Спр. 41062.
19. НГАБ. – Ф. 136. Воп. 1. Спр. 41084.
20. НГАБ. – Ф. 136. Воп. 1. Спр. 41092.
21. НГАБ. – Ф. 136. Воп. 1. Спр. 41108.
22. НГАБ. – Ф. 136. Воп. 1. Спр. 41133.
23. НГАБ. – Ф. 136. Воп. 1. Спр. 41150.
24. НГАБ. – Ф. 136. Воп. 1. Спр. 41240.
25. НГАБ. – Ф. 878. Воп. 1. Спр. 3.
26. НГАБ. – Ф. 878. Воп. 1. Спр. 5.
27. Свод памятников архитектуры и монументального искусства России. Брянская область / редкол. : В. П. Выголов [и др.]. – М. : Наука, 1998. – 640 с.
28. Слюнькова, И. Н. Храмы и монастыри Беларуси XIX века в составе Российской империи. Пересоздание наследия / И. Н. Слюнькова. – М. : Прогресс-Традиция, 2010. – 616 с.
29. Юрченко, П. Г. Дерев'яна архітектура України / П. Г. Юрченко. – Київ : Будівельник, 1970. – 192 с.

РЕЗЮМЕ

Статья посвящена истории и архитектуре Троицкой церкви в городе Ельск, Гомельской области, возведённой в конце XVIII в. и перестроенной во 2-й половине XIX в. Статья вводит в научный оборот графическую реконструкцию первоначального вида этого храма, сделанную автором на основе изучения письменных источников и архитектурных аналогий.

SUMMARY

The article is devoted to the history and architecture of the Trinity Church in Yelsk, Homel oblast, constructed in the late XVIII century and rebuilt in the second half of the XIX century. The article introduces a graphic reconstruction of the original view of the church, made by the author on the basis of the study of written sources and architectural analogies.

БЕЛАРУСКАЯ ДЗІЦЯЧАЯ КНІЖНАЯ ІЛЮСТРАЦЫЯ 1940 – 1950-Х ГАДОЎ

*Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі
(Паступіў у рэдакцыю 02.03.2017)*

Мастацтва беларускай дзіцячай кнігі 1940 – 1950-х гадоў – складаны і далёка не самы яскравы перыяд у гісторыі яго развіцця, але і ён, адзначаны пэўнымі здабыткамі, здолеў адыграць сваю ролю ў станаўленні гэтай цікавай з’явы нацыянальнай мастацкай культуры.

Другая сусветная вайна з акупацыяй Беларусі (1941 – 1944) цалкам змяніла палітычны, сацыяльна-эканамічны і культурны ландшафт краіны. Тым не менш і ў гэты трагічны гістарычны перыяд выдавецкая справа не спынілася цалкам: сучасныя гісторыкі беларускай кніжнасці вылучаюць наступныя выдавецкія плыні ваенных часоў: тылавы друк; падпольны і партызанскі друк; акупацыйны друк; эмігранцкі друк [3, с. 323 – 387]. Зразумела, што асноўны рэпертуар выданняў 1941 – 1944 гг. быў звязаны з ідэалогіяй і прапагандай. Галоўную ролю ў тылавым друку адыграла арганізаванае ў 1942 г. у Маскве выдавецтва ЦК(б)Б «Савецкая Беларусь», дзе друкаваліся не толькі палітычныя кнігі, але і мастацкая літаратура на беларускай мове. Напрыклад, тут былі выдадзены зборнікі вершаў Я. Коласа «Голас зямлі» (1943), П. Броўкі «Насустрэч сонцу» (1943), паэма М. Танка «Янук Сяліба» (1943), апавесць А. Стаховіча «Шумяць лясы» (1944) і іншыя. Мастацкае аздабленне гэтых кніг, над якім працавалі Б. Малкін, І. Ахрэмчык, Я. Красоўскі, М. Філіповіч, было надзвычай сціплым, выданні не ілюстраваліся.

Практычна не друкавалася дзіцячая літаратура, выключэнне складалі вучэбныя кнігі, выданне якіх на тэрыторыі Беларусі імкнуліся наладзіць нямецкія акупацыйныя ўлады. Восенню 1941 г. для нагляду за працай школ быў створаны Школьны інспектарат, які падрыхтаваў і выдаў 13 праграм навучання на беларускай і нямецкай мовах. Там жа падрыхтавалі каля 20 новых падручнікаў на кірыліцы, якія, аднак, не былі выдадзены ў сувязі з рашэннем аб паступовым увядзенні лацінцы ў народныя школы Беларусі [3, с. 330 – 333]. Адзіная дазволеная нямецкімі акупацыйнымі ўладамі грамадзянская арганізацыя Беларусі «Беларуская народная самапомач» (БНС) здолела выдаць «Лемантар пераходны з лацінцы на кірыліцу» Я. Станкевіча (Мінск, 1942), «Беларускі лемантар “Зорка”» (Баранавічы, 1942). Арганізаванае ў 1942 г. Выдавецтва школьных падручнікаў і літаратуры для моладзі (ВШПЛМ) за час свайго існавання (1942 – пачатак 1943 г.) выпусціла каля 10 вельмі сціплых па мастацкім аздабленні падручнікаў на кірыліцы і лацінцы. Сярод аўтараў былі П. Кісель, А. Лёсік, Я. Станкевіч, З. Дабранская, Б. Тарашкевіч і іншыя [1, с. 310].

Пасля вызвалення Беларусі ад фашысцкай акупацыі спатрэбіўся працяглы час для аднаўлення ўсіх сфер гаспадарчага і культурнага жыцця, у

тым ліку выдавецкай справы. Вялікія страты пацярпела беларуская паліграфічная прамысловасць, было цалкам разбурана 87 будынкаў друкарняў і выдавецтваў, зруйнаваны ці вывезены за мяжу ўсе друкарскія станкі. Амаль цалкам была знішчана паліграфічная база Мінска, захаваўся толькі будынак Дома друку [2, с. 471]. Выданне літаратуры, у тым ліку дзіцячай, значна замарудзілася. Прыходзілася пачынаць практычна з нуля: амаль усё пасляваеннае дзесяцігоддзе беларускія выданні ажыццяўляліся на даволі нізкім паліграфічным узроўні, што значна перашкаджала творчым намаганням мастакоў: някасная папера, далёкія ад арыгіналаў фарбы нібы вярнулі дзіцячую кнігу ў паслярэвалюцыйнае дзесяцігоддзе. Нават прынятая восенню 1945 г. пастанова ЦК КП(б) «Аб выданні дзіцячай і юнацкай літаратуры Дзяржаўным выдавецтвам БССР» не здолела карэнным чынам палепшыць сітуацыю. На задавальняючы ўзровень паліграфічнага выканання дзіцячая кніга вярнулася толькі ў сярэдзіне 1950-х гадоў, чаму спрыяла з'яўленне ў рэспубліцы афсетнага друку.

Цяжкія выпрабаванні ваенных і пасляваенных часоў унеслі значныя змены ў расстаноўку творчых сіл у кніжным мастацтве Беларусі. Адбылася змена пакаленняў мастакоў, многія майстры менавіта ў гэты час прыехалі ў рэспубліку пасля заканчэння навучальных устаноў, некаторыя змянілі творчую спецыялізацыю і г. д. Падрыхтоўка прафесійных кадраў аднавілася і ў Беларусі: у 1947 г. было арганізавана мастацкае вучылішча ў Мінску, зноў адчыніла свае дзверы Віцебскае мастацкае вучылішча НКА БССР, аднак ні адна з гэтых устаноў не рыхтавала спецыяльна мастакоў-ілюстратараў.

Праблема ў пэўнай ступені вырашылася толькі ў 1953 г., калі на базе Беларускага дзяржаўнага тэатральнага інстытута быў створаны мастацкі факультэт. У 1959 г. адбыўся першы выпуск жывапісцаў, скульптараў і графікаў, аднак вузкай спецыялізацыі мастакоў кнігі не было і там – мастакі-кніжнікі былі вымушаны назапашваць неабходны вопыт у працэсе практычнай дзейнасці. Пэўную дапамогу аказвалі майстры цэнтральных выдавецтваў, якія нярэдка выконвалі асобныя заказы для Дзяржаўнага выдавецтва БССР. Так, над беларускімі выданнямі працавалі М. Качаргін, Г. Фіцінгоф, Б. Варанецкі (Ленінград), У. Басаў, Г. Нікольскі (Масква) і іншыя.

Як і ў папярэдні час, беларускія дзіцячыя кнігі ў пасляваеннае дзесяцігоддзе нярэдка ілюстравалі і мастакі-жывапісцы і графікі-станкавісты: І. Давідовіч, М. Манасзон, Б. Забораў, В. Грамыка, Р. Кудрэвіч, Л. Ран, Л. Лейтман і іншыя. У большасці выпадкаў яны стваралі серыі амаль станковых твораў, якія ігнаравалі спецыфіку кніжнага мастацтва, хоць іх творам нельга адмовіць у эстэтычных якасцях.

Галоўную ролю ў развіцці дзіцячай кніжнай ілюстрацыі пасляваеннага перыяду па-ранейшаму адыгрывалі мастакі, якія прыйшлі ў беларускія выдавецтвы яшчэ ў 1930-я гады, і цэнтральнай фігурай, безумоўна, стаў А. Волкаў. Багата адораны ад прыроды, выхаваны ў сям'і мастака, ён даволі рана знайшоў свой, адметны і пазнавальны творчы почырк. Нягледзячы на шчырае захапленне станковай акварэллю і малюнкам, галоўнай для сябе мастак абраў працу ў дзіцячай кнізе. Феномен яго творчага лёсу заключаецца

ў тым, што асабістая творчая манера мастака здолела ўвасобіць найбольш характэрныя рысы беларускай дзіцячай ілюстрацыі свайго часу ў цэлым: «беларуская дзіцячая ілюстраваная кніга» і «кніга А. Волкава» сталі амаль сінонімамі. Мастак працаваў пераважна ў тэхніцы контурнага малюнка пяром, падфарбаванага акварэллю, імкнуўся да стварэння разгорнутага і падрабязнага выяўленчага апавядання, востра адчуваў гумарыстычныя і сатырычныя моманты ў літаратурным творы, добра ведаў і любіў сваю аўдыторыю і дакладна адчуваў псіхалагічныя асаблівасці дзяцей розных узростаў.

Яшчэ ў 1938 г. А. Волкаў выканаў ілюстрацыі да народнай казкі «Пых» (перавыдадзена з дапаўненнямі ў 1948 г.), якую можна лічыць ці не першай у гісторыі беларускага кніжнага мастацтва сапраўднай «кніжкай-карцінкай» з мінімальным тэкстам і ілюстрацыйным радам, які ўспрымаецца цэльным і зразумелым нават непадрыхтаваным гледачом. Да таго ж тыпу дзіцячых выданняў можна аднесці і кніжку А. і П. Барто «Дзяўчынка-ровачка» (1939), народныя казкі «Рэпка» (1946), «Саламяны бычок» (1949).

Для дзяцей малодшага школьнага ўзросту былі прызначаны ілюстрацыі мастака да казкі М. Багдановіча «Мушка-зелянушка і камарык – насаты тварык» (1947), казак «Лёгкі хлеб» (1948), «Каток – залаты лабок» (1955), «Бацькаў дар» (1957) і іншых, дзе мастак стварае больш падрабязнае, бясконца вынаходлівае графічнае апавяданне з моцным гумарыстычна-сатырычным настроем. А. Волкаў ілюстравалі і выданні, адрасаваныя больш старшым школьнікам (А. Васілевіч «Заўтра ў школу», 1956 г.), але галоўныя дасягненні майстра ўсё ж датычацца кніг для маленькіх. Гэтыя выданні з цягам часу набывалі ўсё большую каларыстычную прывабнасць.

У пасляваенныя гады працягваў сваю творчую дзейнасць і адзін з самых таленавітых мастакоў беларускай дзіцячай кнігі В. Ціхановіч. Паступова набываючы ўсё новы і новы мастацкі вопыт, ён пашырыў у гэты перыяд свае даляглыды ў галіне анімалістыкі: праілюстравалі раскладную кніжку А. Якімовіча «Вераб’ёвы госці» (1945), казку У. Гаршына «Лягушка-падарожніца» (1948), З. Бядулі «Мурашка-Палашка» (1948), народную казку «Як кот звяроў напалохаў» (1949) і іншыя. Гэтыя творы відавочна сведчаць аб узмацненні антрапаморфнага пачатку ў выяве звяроў. Калі ў 1930-я гады натуральнае ў творах майстра перамагала казачнае, то ў пасляваенны час яны ўжо суіснуюць нароўні: героі казак мастака не страцілі асноўныя звярыныя звычкі, але «ачалавечыліся» да той ступені, якая дазволіла ім не толькі апрануцца ў сапраўднае чалавечае адзенне, але і паводзіць сябе і дзейнічаць як людзі. Ілюстрацыі майстра гэтых гадоў па-ранейшаму выконваліся пераважна ў акварэлі і набылі нябачаную раней дэкаратыўнасць: колер стаў больш яркім і выразным, акварэль набыла дадатковую шчыльнасць.

У пасляваенны час у беларускай дзіцячай кніжнай ілюстрацыі пачалі працаваць мастакі, якія з цягам часу здолелі заняць цэнтральнае месца ў развіцці дзіцячай кніжнасці, шмат у чым вызначыўшы напрамак яе развіцця надалей. Так, галоўным мастаком Дзяржаўнага выдавецтва БССР быў прызначаны М. Гуціеў, які, набываючы мастацкі і арганізатарскі вопыт, ва ўмовах недастатковага

развіцця мастацкай крытыкі стаў не толькі актыўным майстрам-практыкам, але і тэарэтыкам кніжнай справы ў Беларусі. М. Гуціеў сярод іншых ілюстраваў і дзіцячыя выданні (А. С. Пушкина «Сказки» (1948), «Казка пра рыбака і рыбку» (1956) і інш.). Яго артыкулы, прысвечаныя розным праблемам кніжнага мастацтва рэспублікі, часта з'яўляліся на старонках газеты «Літаратура і мастацтва».

Працягвалася выданне ілюстраваных кніг для сярэдніх і старшых школьнікаў і падлеткаў. Нягледзячы на наяўнасць некаторых удалых твораў (ілюстрацыі П. Астроўскага, А. Луцэвіча) нельга не заўважыць, што менавіта ў гэтых кнігах часцей за ўсё з'яўляліся залішне падрабязныя апавядальныя серыі «танальных», выкананых чорнай акварэллю ці тушшу ілюстрацый, якія сваім станкавізмам разбуралі прастору кніжнай старонкі і не спрыялі цэласнасці ўспрыняцця кнігі. Такія прэтэнзіі можна прад'явіць некаторым творам С. Раманава, М. Бельскага, Ю. Пучынскага і іншых.

Некалькі паасобку ў пасляваенны перыяд развівалася творчасць Д. Красільнікава, які прыехаў у Мінск у 1944 г. і ў галіне кніжнай графікі праявіў сябе ці не адзіным мастаком, які ў гэты час ясна і прафесійна ствараў шрыфтавыя кампазіцыі, высокамастацкія вокладкі, пра што пераканаўча сведчыць, напрыклад, яго афармленне казкі В. Віткі «Вавёрчына гора» (1949), тытульны аркуш да апавядання Я. Брыля «Ліпка і клёнік» (1949).

Такім чынам, агляд беларускай дзіцячай кніжнай графікі першага пасляваеннага дзесяцігоддзя сведчыць пра тое, што, хоць яна, як і ў перадваенныя часы, развівалася ва ўмовах моцнага ідэалагічнага ціску, дзіцячае кніжнае мастацтва Беларусі захавалася як эстэтычна значная з'ява і ў творах вядучых мастакоў здолела прадэманстраваць відавочныя дасягненні. Жывы, непасрэдны і займальны характар надавала ў гэты час дзіцячым ілюстрацыям іх непасрэдная сувязь з беларускай сатырычнай графікай. Гэтаму садзейнічала агульнае для многіх беларускіх мастакоў ваеннае мінулае: праца ў самадзейным сатырычным мастацтве партызанскіх атрадаў, актыўнае супрацоўніцтва з сатырычным часопісам «Вожык» у пасляваенны час.

ЛІТАРАТУРА

1. Гісторыя беларускай кнігі : у 2 т. / рэдкал. : М. В. Мікалаеў (гал. рэд.) [і інш.]. – Мінск : БелЭн, 2011. – Т. 2. Кніжнасць новай Беларусі (XIX – XXI стст.) / М. В. Мікалаеў (рэд. тома) [і інш.]. – 435 с.
2. Марцелев, С. В. Печать Советской Белоруссии / С. В. Марцелев. – Минск : Беларусь, 1967. – 511 с.
3. Туронак, Ю. Беларуская кніга пад нямецкім кантролем (1939 – 1944) / Ю. Туронак // Мадэрная гісторыя Беларусі / Ю. Туронак. – Вільня, 2006. – С. 323 – 387.

РЕЗЮМЕ

В статье рассмотрены особенности развития белорусского искусства книги для детей 1940 – 1950-х годов, творчество ведущих художников-графиков А. Волкова, В. Тихоновича и других.

SUMMARY

The article discusses the features of the development of Belarusian art books for children 1940 – 1950, graphic works of leading graphic artists A. Volkov, V. Tihonovich, etc.

ОБРАЗНЫЙ МИР ГРАФИЧЕСКИХ СЮИТ ИРИНЫ СЕМЁНОВОЙ

*Российская академия художеств
(Поступила в редакцию 03.01.2017)*

Графические сюиты Ирины Семёновой (1962 – 2012) по мотивам литературных произведений представляют собой исключительно рисунки пером. Согласно выбранной технике, каждое из них создано в единственном экземпляре и потому неповторимо. Их отличает особая выразительность и схожесть с тончайшими антикварными кружевами *Rose Point* (самое нежное и дорогое игольное кружево). Многие графические листы заполнены тонкой паутинкой штрихов, удивляя изящностью переплетения, как вуаль для королевы Елизаветы (1922), которая была выполнена из 12 000 000 стежков.

Ирине Семёновой наиболее близким стало мягкое и эмоциональное лирическое начало в произведениях литературы. Одновременно нота, которая преимущественно звучит в «начертательной магии» её искусства, минорная. Можно провести параллели с творчеством скульптора А. С. Голубкиной, после персональной выставки которой С. Н. Булгаков писал: «И в душе каждого невольно оживает его собственная, никогда не умолкающая, а только затихающая тоска, как русская даль... излияния скорбного и страстного, сурового и нежного, унылого и верующего женского сердца» [1, с. 52]. Подобное ощущение возникает и после знакомства со многими работами И. Семёновой, как от печальных звуков адажио Б. Марчелло и Т. Альбинони.

Как творческая личность, И. Семёнова сделала прочитанную литературу – А. С. Пушкина, И. С. Тургенева, И. В. Гёте, У. Шекспира – своим достоянием. Кроме того, свободно говоря на французском языке, она в оригинале читала П. Мериме, П. Верлена, Ш. Бодлера, Т. Готье.

К произведениям излюбленных писателей, которые И. Семёнова трактовала не просто как иллюстратор, но и как импровизатор, она создала серии графических работ. Поэтичность мироощущения в сочетании с глубокой любовью к искусству послужили тому, что она стала профессиональным художником. Подтверждение тому не только выставки в России и за рубежом, но и непосредственно сами творения, самобытность и оригинальность их пластического решения.

Искусство И. Семёновой словно эхо Серебряного века. К этому ведёт и излюбленный художниками модерна пластический язык графики, и создание композиций в двухмерном пространстве, а при непосредственном знакомстве с её творчеством возникает ассоциативная связь с О. Бердслеем, Н. П. Феофилактовым, графикой Н. Н. Сапунова, В. Д. Милиоти, Ф. Э. Рушица, Г. Климта. Ещё П. Валери утверждал, что «никто не способен уклониться от подражания». Однако в случае с И. Семёновой имеет смысл говорить не столько о подражании, сколько о духовной близости с творцами того времени.

Каждое произведение из графических серий И. Семёновой можно подолгу рассматривать, настолько сложна техника исполнения: от сплошных заливок, где чёрные локальные плоскости высвечивают силуэты фигур на сложном фоне, до

тонкой паутинки штриховых рисунков, где всё построено на полутонах и едва уловимых градациях. Порой создаётся впечатление, что она изобрела свою технику перьевого рисунка. Подобное ощущение возникает от работ из серии «Фантазии» (1992), где женские образы плывут в эфемерном тумане, а всё пространство соткано из «тонких властительных связей», наполнено мельчайшими штрихами, точками; здесь нет резких тональных переходов, всё построено на изысканных валёрах. И такой порой ирреальный мир для искусства книжной графики составляет саму суть этого искусства, о котором С. Маковский писал: «Предоставляя живописи и прочим “большим” искусствам всю реальность мира, всю воплощённость форм, живые краски, светотень рельефа, иллюзии перспективы, она оставляет себе только то, что ей принадлежит по праву: тени и грани, лёгкую роскошь контурных линий, не существующих в природе, подкрашенный узор, чёрное кружево силуэта. В этой призрачной области она всемогуща. Одухотворение этих бесплотных форм – её секрет» [5, с. 9].

Подобное ощущение возникает от работ из серии «Маркизы» (1990), выполненных приблизительно в той же графической манере, что и «Фантазии» (рисунок 1, 2). В интерьерных композициях с дамами в старинных нарядах, как и в работах к повести-сказке Э.-Т. Гофмана «Крошка Цахес, по прозванию Циннобер» (1990), несмотря на декоративную стилизацию форм, царит гармония. Стремление к метафорам сближает «Маркизы» с графикой объединения «Голубая роза» – символом мечты; эмоциональное же воздействие на зрителя созвучно лиричным картинам В. Э. Борисова-Мусатова: «Сколько безумцы исповедовали стремление ко сну золотому – пусть даже и не для всего мира, но для себя только. И не это ли стремление постоянно воспроизводится в человеческом бытии во всех точках времени и пространства: забыться в мире грёз, вымысла, в придуманной кем-то красивой сказке» [2, с. 6].



Рисунок 1. [И. Семёнова. Маркизы. Иллюстрации по Э.-Т. Гофману «Крошка Цахес, по прозванию Циннобер», тушь, перо, бумага. 1990 г.](#)



Рисунок 2. [И. Семёнова. В цветах, тушь, перо, бумага. 1993 г.](#)

О таинственной взаимосвязи категории времени и искусства И. Семёновой высказался В. А. Мишин на открытии её персональной ретроспективной выставки «Серебряная нить» в Центре эстетического

воспитания «Мусейон» в марте 2015 г.: «Вся творческая жизнь Ирины есть, в каком-то смысле, и победа над временем. Представляя себе бесконечные часы, посвящённые рисованию, мы почти физически ощущаем, как отведённое ей жизненное время перетекало в её рисунки» [6, с. 45].

Однако Аркадия в мире сюит И. Семёновой имеет свои контрапункты и минорные звучания. Обращаясь к Э.-Т. Гофману, она чувствует характер конфликтов, лежащий в основе произведения писателя. Поэтому неслучайно в её работе главный герой Крошка Цахес на контрасте с прекрасными дамами выглядит маленьким уродцем, посредством этого раскрывается разлад между мечтой и действительностью, заложенный в фабуле произведения немецкого романтика. Театральность сюжетных ситуаций гофмановской сказки легла в основу графических работ И. Семёновой.

Пластический язык этих произведений раскрывает декоративное направление её творчества: «Аналогию же декоративной живописи составляет графика книги, – считал Николай Радлов, – то, что обыкновенно подразумевается под словом “графика” в узком смысле» [3, с. 9].

В ряде работ И. Семёнова стремится к более реалистичной трактовке сюжетов произведений классической литературы. К примеру, графические листы триптиха к «Фаусту» И. В. Гёте (1987) выполнены в штриховой манере, где тональные переходы чуть более контрастны, чем в серии «Фантазии», что обусловлено драматизмом фабулы произведения. Символическое насыщение этим работам дают светлые и тёмные пространства: здесь «белое» говорит о присутствии Божественного света, а «чёрное» раскрывает мрачные стороны человеческой души. Так, из переплетений паутинки тёмных штрихов вырисовываются мистические чудовища, напоминающие химер, готовых сорваться с кровель и карнизов готических соборов. Подобные чудовища в иллюстрациях к «Фаусту» словно пытаются проникнуть в нашу явь из поэтического мира её рисунков, согласно замыслу И. В. Гёте, олицетворяя праздную, пустую идею. И. Семёнова вносит в нашу «явность» щемящие ноты не только тоски и тревоги, но и надежды. В серии к «Фаусту» трагедия Гретхен раскрывается через индивидуальный опыт переживания.

Словно из капель дождя или серебряных нитей, сотканы рисунки к «Властелину колец» Дж. Р. Р. Толкина (1989), самому популярному роману XX в. в стиле фэнтези, вобравшему в себя лучшие мифы средневековой Европы. Серия работ к эпической поэме «Песнь о Нибелунгах» (1994) выявляет несколько иную манеру исполнения: сплошные заливки чёрной туши на белой плоскости бумаги. Здесь в окружении силуэтов главных героев, выполненных одной контурной линией, главенствуют фантастические цветы в стиле модерн, которые то растворяются в пространстве чёрного фона, рождая необычные ассоциативные картины, то вновь «распускаются» в другой части композиции. На некоторых листах эти сказочные цветы «переходят» в деревья, облака, фигуры людей, подобно мистическим превращениям в «Метаморфозах» Овидия. И сама техника рисунка словно уподобляется перевоплощениям образов героев.

Не менее выразительны «образы изменчивых фантазий» в серии о короле Артуре. Концентрируясь на ключевых эпизодах эпоса, художница по-своему решила сюжет поклонения мечу Экскалибуру, наравне со святым Граалем выступающему символом легенд о рыцарях Круглого стола. История данного меча связана с древними кельтскими обычаями затопленного оружия, согласно которым, клинок, отслужив своему хозяину, должен вернуться в священный водоем, к Владычице Озера.

О подвигах короля Артура и его рыцарей существуют многочисленные легенды. Со времени написания Т. Мэлори романа «Смерть Артура» и на протяжении более пятисот лет эта книга вдохновляла творцов всех континентов на создание индивидуальных интерпретаций текста. Очевидно, работая над английским эпосом, И. Семёнова интересовалась не только текстом Т. Мэлори, но и японскими сказками о короле Артуре. В её иллюстрациях на данную тематику проявляется флёр восточности, как в работе «ЯсокА», где герои словно порождены сверканием драгоценных камней меча Экскалибура.

И. Семёновой дорого рыцарское представление о любви, с мотивами служения даме, феодальной чести и верности. В «Песне о Нибелунгах» достойнейших и лучших ждала безвременная смерть, но в награду за доблесть им была дарована вечная жизнь души. По преданию, король Артур спит вечным сном на Аваллоне – «острове блаженства» – в ожидании дня, когда воспрянет ото сна, чтобы спасти Британию. Используя стилистические принципы модерна, И. Семёнова сближает знаменитые эпосы в единстве их первоосновы. По-своему переосмысливает художница гибель героев, вслед за авторами бессмертных поэм утверждая их воскрешение.

Многие выдающиеся графики модерна, начиная с англичан, к примеру Данте Габриэля Россетти и Артура Рэкхема, обращались к графической интерпретации не только эпосов, но и сказки. И. Семёнова не обошла своим вниманием этот удивительный жанр литературы.

В её композициях на тему той или иной сказки проявляется лиричность, мягкость и тонкость эмоционального начала, как и в вышеупомянутой серии к «безумной сказке» (так сам писатель её охарактеризовал) Э.-Т. Гофмана. В графическом листе к «Королю Дроздобороду» (1993) из первого сборника «Детские и домашние сказки» братьев Гримм история любви короля и строптивой принцессы раскрывается в ритмически сложном сюжете композиции.

Тема «двоих» полифонично обыгрывается художницей в таких работах, как «Любовь» (по мотивам немецкой поэзии) (1987), а также многих композициях, имеющих разнообразные апелляции к литературным текстам: («Венецианский карнавал» (1994), «Поцелуй» (1994), «Рим» (1994), «Макс 2» и др.), что свидетельствует о философском мироощущении автора. Но особая чувствительность в переживаниях раскрылась в работе «Долгое прощание барабанщика» (1996 – 1997). Здесь трагедия расставания влюблённых выражена в трогательных объятиях и соответствующем их чувствам насыщенном «сумрачном» колорите (рисунки 3).



Рисунок 3. [И. Семёнова. Долгое прощание барабанщика, тушь, перо, бумага. 1997 г.](#)

По-своему выразительна многофигурная композиция «Сватовство майского жука» (1996) к сказке Х. К. Андерсена «Дюймовочка», где в отличие от предыдущей статики «замирания» всё – колыхание, движение и устремлённость к полёту. «Туалеты» сказочных существ подобны переливающимся крыльям насекомых. Но белоснежный узор вырисовывается прихотливым контуром только на наряде главной героини – Дюймовочки, эльфа (нем. elf – от alb ‘белый’). Её крылья становятся символом окрылённости, вдохновения, которое у истинного художника выше общественного мнения. Стремясь показать волшебную сущность эльфа, И. Семёнова в воображении, видимо, представляла самых экзотичных бабочек, в итоге претворяя в композициях их собирательный образ.

К воплощению своих графических фантазий и прозрений к произведениям литературы она пришла от внимательной и кропотливой работы с натуры. Сохранились её многочисленные зарисовки цветов, бабочек, экзотических и простых полевых растений, которые имеют самостоятельную художественную ценность.

В работе «Ave, Caesar, morituri te salutant» («Славься, Цезарь, идущие на смерть приветствуют тебя», 1998 г.) не выявляются очертания бабочки как существа, но в вихревом, закругляющемся движении линий чудятся взмахи её крыльев. На таком сложном фоне женские образы, как на картине «Реквием» В. Борисова-Мусатова, подобны звукам музыки, слагающимся в гаммы. Наибольшей проникновенностью наполнена героиня, изображённая в нижней части композиции: лицо её печально, веки сомкнуты, подчёркнуто плавные очертания силуэта вызывают ощущение ускользания или перехода в иное – Божественное – пространство.

Особая тема в творчестве художницы – «японески». В серии графических работ по мотивам японской классической поэзии И. Семёнова разгадала многие тайны графики мастеров укиё-э. Она раскрыла их в серии «Японские куклы» (1987 – 1996), над которой работала в течение десяти лет, черпая вдохновение в искусстве художников Страны восходящего солнца. Наряду с этим сама техника работы пером была на Востоке наиболее высоко чтима. Ещё китайские «художники-интеллектуалы», начиная со времен Ван Вэя (VIII в.), считали что «среди путей живописца тушь простая превышает всего, она раскроет суть природы, она закончит деяние творца».

Тема человека и его бытования в мире по-разному обыгрывается художницей. В работе «Храм Создателя» (1991) она не столько выстраивает очертания храма и каноническое решение его пространства, сколько, возможно, раскрывает глубокую мысль апостола Павла из Первого послания к коринфянам, что человек есть Храм Бога Живого. Абстрактная композиция построена из сложнейших пересечений плавных линий, разных по конфигурации и тону плоскостей – всё это ассоциируется с отражениями в сферических зеркальных поверхностях.

В творческом наследии художницы есть работы, не привязанные к конкретной теме или литературному произведению. Но особенность её искусства в том, что даже отвлечённые темы в интерпретации И. Семёновой могут ассоциироваться с той или иной книгой писателя.

Чуткая к разным стилистическим направлениям, для воплощения своих сложных замыслов художница прибегает к абстрактному искусству, например, в графических листах из серии «Бабочки» (1991 – 1995). В очертаниях этих крылатых существ едва уловимо угадываются женские силуэты – снова очевидны метаморфозы, свойственные бабочке. Богатство цветовых нюансов решено чёрным и белым. В мерцании линий рисунка отражается суть бабочки: она вестница иного мира.

Графический язык этих работ частично перенесён И. Семёновой в произведение «Карта Средиземья» (по Д. Р. Р. Толкину, 1995 г.), где в линиях больше закруглений, вызывающих ощущение движения, преобразования.

В абстрактном искусстве художницы глубокие подтексты. Так, сюжет композиции «Противостояние» (1996) отсылает к истоку модерна – «Альпийским фиалкам» Г. Обриста. Но волновое движение «удара бича» на рубеже нового века и даже тысячелетия в работе И. Семёновой претворяется в своеобразную картину «Сотворение мира», трактованную через динамику сложных форм-миров и мирозданий, противостоящих статике Божественного – бесконечного и вечного пространства.

В произведениях И. Семёновой линия, очерчивающая прихотливые и изменчивые формы, служит раскрытию замысла многих выдающихся литературных текстов: «плывут» в миражах силуэты героев, держат друг друга в объятиях влюблённые, кружится в танце Турандот, ускользает в иные пространства душа человека.

Стремясь полнее раскрыть свои внутренние переживания, художница подбирала новые средства для их выражения, искала более глубокое и проникновенное звучание, в некоторых работах тонко добавляя цвет: акварели «Том Бомбадил и Златеника» (по Д. Р. Р. Толкину «Возвращение Государя», 1998 г.). Но неизменным в них оставался свет (трактованный через белый цвет), струящийся мощным потоком или только мерцающий.

Ритм и пластика её сюит, тональная градация делают их музыкальными, неслучайно она любила творить, слушая классическую музыку: И. С. Баха, И. Ф. Стравинского, С. В. Рахманинова, Н. А. Римского-Корсакова. Нетривиальную мысль высказала Т. П. Семёнова, находясь под большим влиянием искусства дочери: «Чёрное – не траур, белое – не

блаженство. Она разрабатывала своё видение в графике – в контрасте, игре, переплетении, тушью и пером ткала тончайшее полотно с оттенками, как звуки в симфонии, создавая собственный мир, который затягивает, завораживает» [4, с. 7].

Через искусство Ирины Семёновой зрителю раскрывается индивидуальное прочтение идей великих писателей и поэтов минувшего. Её графика обогатила каждое произведение литературы, к которому она обращалась как художник и интерпретатор, новым параллельным миром изобразительного искусства. И даже более того – стала камертоном для каждой выбранной ею книги в такой сложной технике, как рисунок пером.

ЛИТЕРАТУРА

1. Булгаков, С. Н. Тихие думы / С. Н. Булгаков. – СПб. : Изд-во О. Абышко, 2008. – 624 с.
2. Дунаев, М. М. Борисов-Мусатов / М. М. Дунаев. – М. : Искусство, 1993. – 191 с.
3. Радлов, Н. Э. Современная графика и рисунок / Н. Э. Радлов. – СПб. : Тип. Р. Голике, А. Вильборг, 1913. – 21 с.
4. Семёнова, И. Графика : альбом / И. Семёнова. – М. : Гайдмарк, 2015. – 126 с.
5. Современная русская графика / текст Н. Радлова, ред. С. Маковского. – Петроград : Свободное искусство, 1917. – 148 с.
6. Ржевская, Е. А. Серебряная нить / Е. А. Ржевская // Мир музея. – 2015. – № 5.
7. Ржевская, Е. А. Феины сказки / Е. А. Ржевская // Юный художник. – 2013. – № 4.

РЕЗЮМЕ

В статье рассматриваются изящные графические произведения Ирины Семёновой, выполненные в технике рисунка пером и тушью. Образы своих «изменчивых фантазий» художница преимущественно черпала в литературных произведениях великих писателей. Искусство Ирины Семёновой выявляет связи с графикой художников рубежа XIX – XX вв. в стиле модерн.

SUMMARY

In article the graceful graphic works of Irina Semyonova made in technology of the drawing by a feather and ink are considered. The artist mainly scooped images of the of «changeable imaginations» in literary works of great writers. Irina Semyonova's art reveals communications with graphics of artists of a boundary of the XIX – XX centuries in modernist style.

Фурик Д. М.

ТЕНДЕНЦИИ В БЕЛОРУССКОЙ ПЕЙЗАЖНОЙ ЖИВОПИСИ 1990 – 2000-Х ГОДОВ

*Витебский государственный университет им. П. Машерова
(Поступила в редакцию 13.03.2017)*

Создавая пейзажи, художники всегда размышляли об устройстве природы, осмысливали проблемы мировоззренческого характера, проявляли

личное отношение к природе, бытию человека. При создании произведения каждый автор по-своему интерпретирует природные образы и символы.

Пейзаж – жанр, наиболее богато раскрывающий дух природы. Созвучие природы и индивидуума являет собой как бы отпечаток человеческой сущности в природном универсуме. Для художника становится важным отыскать в самом простом те интимные, трогательные черты, которые особо ощущаются в белорусском пейзаже и воздействуют на восприятие.

Цель статьи – определить основные тенденции белорусской пейзажной живописи 1990 – 2000-х годов.

Материалом послужили произведения художников, демонстрировавшиеся в различных галереях в указанный период. При работе над статьёй использовались следующие методы исследования: искусствоведческий, описательно-аналитический и метод контекстного анализа.

Современное искусство разнопланово и многообразно. В живописи Беларуси в начале 1990-х годов выделяется ряд тенденций, остававшихся актуальными на протяжении изучаемого периода: традиционно-реалистическая, образно-метафорическая, знаково-символическая, нео-поп, неоэкспрессивная, декоративная, фотореалистическая (гиперреалистическая).

В ходе данного исследования были изучены произведения художников (И. Кособуко, В. Кожух, К. Сечко, О. Сковородко, И. Лисица, Н. Бушик, В. Ересько, В. Шкарубо и др.), созданные в 1990 – 2000-х годах и воплощающие лирические мотивы и яркую экспрессивность художественного образа.

В пейзажной живописи этого периода особенно выделяются две тенденции: а) фотореалистическая; б) декоративная. В фотореалистической манере работают В. Ересько, В. Шкарубо.

Художник В. Ересько часто изображает осень: «Осеннее настроение» (2011), «Осенний мотив» (2014), «Осенняя красота» (2015). В последней из названных работ автор использует дробный мазок, передний план имеет насыщенный темноватый тон, задний план написан в светлом колорите. Пейзаж содержит сдержанную цветовую гамму, использовано сочетание дополнительных цветов для выделения главного: светло-коричневые ветви деревьев более активны на фоне зелени, жёлтый цвет листвы дополнительно выделяет их в сочетании со светло-голубым небом. Повседневное и поэтическое органично сливаются здесь воедино. Структура композиции отличается ясностью и простотой, продуманностью в отборе элементов природного мотива. Спокойствие и красота изображённой природы определяют основную концепцию данного произведения. Во всех работах В. Ересько передаёт состояние единения человеческой души с природой.

Валерий Шкарубо в сдержанных по колориту полотнах изображает скромную прелесть родной природы во всем её многообразии. В картинах большое внимание уделено деталям, переданным лёгкими точечными движениями кисти: мелкие светлые мазки на фоне более тёмных и густых

создают эффект света из глубины холста. Композиция работ построена на множестве нюансов, помогающих раскрыть закономерности и скрытый, потаённый смысл [4].

Художник стремится показать образ Родины через мотивы родной природы. Так, возвышенно-ностальгическое настроение присутствует в пейзаже «Молчание» (1990). В таких картинах, как «Старая школа» (1990), «Журавли прилетели» (1991), простая по характеру манера живописца зачаровывает особой поэтичностью.

В ярко выраженной декоративной манере работают художники И. Кособуко, В. Кожух, К. Сечко, О. Сковородко, И. Лисица, Н. Бущик.

Пейзажи Илоны Кособуко преисполнены дневным светом и спокойствием. Картины словно похожи на сны прошедшего лета, такие же прекрасные, нежные. В произведениях автора проявляется склонность к символизму и обобщению вместе с романтическим видением природы. Живопись И. Кособуко, аристократичная и утончённая, рассчитана прежде всего на зрителя-эстета. Работы при непосредственном их восприятии вызывают горько-нежное очарование. Пейзажи сочетают в себе эстетику модерна, японской гравюры укие-э (изображение моментов обыденной жизни) и традиции европейской академической школы живописи. Композиция полотна «Обычно утром» (2010) отличается камерностью, сюжет прост и незамысловат, колористическая гамма выдержана в серовато-голубых и охристых тонах.

И. Кособуко использует свободную и динамичную манеру письма. В её холстах широкие экспрессивные мазки сочетаются с изысканной, деликатной линией и тонким колоритом, выстроенным на сближенных тонах. И сдержанность цветового строя, и общая архитектура произведений, и чувственное восприятие мира – всё это обретает значение символа. В картинах заключено стремление художника к созерцательности и медитативности. В малом она способна увидеть целый мир, Вселенную. Такой подход во многом созвучен традиционной живописи Японии, для которой характерно восприятие природы как безупречного божественного творения. В произведении И. Кособуко «Танец травы» (2015) удачно найден баланс холодных и тёплых цветовых отношений, что создаёт особую музыкальную напевность пейзажа. Картина как бы приглашает зрителя пережить эти мгновения бытия и насладиться ими, окунуться в мир гармонии и красоты.

Автор с присущей ей оригинальностью переосмысливает принципы традиционной японской пейзажной живописи, придавая своим работам настроение глубокой лиричности и неповторимую индивидуальность.

В своих картинах И. Кособуко живописными средствами выразительности выстраивает тот самый танец, способный уравновесить силы природы и установить гармонию в мире. При внимательном рассмотрении каждого из её произведений можно уловить лёгкое дуновение ветра, переходящее из одного сюжета в другой, колеблющее то верхушки деревьев, украшающих улицы Минска, то тонкие стебли тростника, то

нежные лепестки прекрасных цветов. И. Кособуко с помощью богатых оттенков холодного серого цвета создает ощущение лирической сдержанности. В большом числе работ, имеющих этюдное живописное решение, подчёркивается созерцательный характер образной трактовки сюжета.

Основным мотивом живописных полотен в творчестве В. Кожуха является олицетворение сил природы, обращение к фольклору. В картинах преобладает романтический характер.

Декоративная манера автора очень индивидуальна. Плоскостная живопись напоминает декоративные панно, в них почти отсутствует классическая объёмная моделировка пространства. В композицию картин иногда вводятся стилизованные фигуры аллегорических персонажей, почерпнутые автором из литературы и мифологии. В них просматриваются лаконичные, линейно изысканные силуэты, характерные для православного иконописного канона, и мотивы восточной миниатюры: «Осенний простор» (1996), «Церковь в зелёном» (2005), «Синее на золотом» (2005).

Полотно «Осенний простор» (1996) полно тонких нюансов серо-голубых, зелёно-синих красок. Композиция картины отличается лиризмом и гармоничностью всех компонентов. В этой лирической тональности раскрывается жизнь провинциальной окраины в единении человека и природы. Лёгким контрастом тёплых и холодных тонов тонко передано состояние осенней поры.

В картине «Церковь в зелёном» (2005) с помощью сочетания розового со светло-зелёным художник подчёркивает особое состояние жаркого летнего дня. Холст привлекает насыщенностью цвета и тонкостью в подборе красок: светло-зелёная листва, голубые и пепельно-светлые тона. Отмечена стройность композиционного решения. В том же ключе написано полотно «Синее на золотом» (2005).

Автора привлекают гармония, поэтичность наблюдаемых ландшафтов. В работах превалирует декоративность, идеализация образа природы. Большинство картин посвящено отображению первозданной природы. Мотив эстетизируется в заданном фольклорном ключе. Но даже несмотря на это живопись остаётся материальной, образное отображение на холсте видоизменяется в соответствии с авторской задумкой, художнику удаётся совместить в одном образе черты старого и нового.

Живопись К. Сечко нежная по колориту. Красочный слой имеет пастозный характер. Работам присуще чувство тихой радости или задумчивости. Полотна передают утончённость, изысканность скромных мотивов.

В работе «Сирень цветёт» (2015) художница удачно воплотила образ всё преображающей нежной весны. Несколько монотонны, спокойны избранные мотивы. К. Сечко любит не пресыщенно красочное цветение летней природы, а весенние или осенние ландшафты. Полотна, наполненные трепетной эмоциональностью, ощущением радости бытия, отличаются декоративностью колорита, плавными композиционными ритмами. Полные

любви к земле, они различны по настроению, и даже одна и та же улица, пора года изменяются в зависимости от конкретного душевного состояния автора. В картинах К. Сечко подкупает непосредственность впечатлений, острая наблюдательность, умение сосредоточиться на самом главном, существенном, характерном.

В аналогичном ключе выполнены работы «Новогодний вечер, долгожданный снегопад» (2015), «Озеро, лодка, облако» (2015), «Яблони в парке цветут» (2016), «В парке» (2016), «Начало осени» (2016).

Работа «В парке» (2016) отличается экспрессивностью письма, что прослеживается в упрощении формы изображаемых предметов, использовании острых контуров. Выделяется на фоне некоторых других работ тонкостью нанесения красочного слоя. Также близка по цветовому строю и тонкости письма картина «Начало осени» (2016).

Картины О. Сковородко наполнены цветовыми контрастами ярких, чистых красок. Художник смело обобщает форму, его произведениям присущи формальная стилизация и образный символизм. Характерным для всех работ автора является оригинальное колористическое решение. Это проявляется в ряде произведений: «На старом хуторе» (1998), «Октябрь» (1999), «Предчувствие весны» (2000), «Летний вечер» (2003), «Костёл около озера» (2007), «Ритмы Браслава» (2007), «Над Ушаччиной» (2007), «Старая церковь» (2007), «Поэзия осени» (2008), «Дом около озера» (2008), «Жёлтый вечер» (2008), «Пейзаж с лодками» (2009), «Пейзаж с белой хатой» (2010).

Живопись О. Сковородко отражает стремление автора к обновлению и новациям в современном белорусском искусстве. В произведениях мастера соединяются наработки разных художественных школ, ощущается влияние модерна, экспрессионизма, импрессионизма, переложенных на почву белорусской действительности. Образная система произведений художника построена на чувственном и эмоциональном восприятии.

Живописец обладает выразительной манерой, своим стилем, эмоционально-экспрессивной пластикой изобразительного языка. Его полотна являются свидетельством неординарности творца. Образы картин О. Сковородко полны таинственности и загадочности.

Самобытная образно-стилевая система его полотен строится на синтезе локальных соотношений цветовых плоскостей, живописной декоративности и особом мировоззрении. В живописи художника ощущаются явные отголоски «сезанновского» отображения жизни с налётом некоторой таинственности, передачи авторского впечатления от неё.

Колорит его полотен, состоящий из мощных красновато-бордовых, зеленовато-охристых тонов, имеет суровую плотность (особенно в отношении фона). Так, образ природы на полотнах «Жёлтая осень» (2000), «Осенний мотив» (2001) и раскрывается через особую пластику соединений цвета, гармонию и диссонанс тёплых и холодных оттенков. Колорит достаточно резкий, состоящий из мощных пятен переднего плана и локальных цветовых плоскостей в решении фона. Но во всём чувствуется баланс, композиция полотен имеет цельный характер.

Художника И. Лисицу отличает умение отражать на полотнах динамику жизни природы. Изучая природную стихию, он наделяет окружающую действительность особым оптимизмом и гармонией [1, с. 56]. Картины И. Лисицы отличает фантастический, почти миражный характер. Гармоничные композиции настраивают на трепетную созерцательность каждого мгновения. Художник широко прописывает поверхность холста, прибегает к лессировкам. Колорит преимущественно состоит из жёлто-зелёных и охристых тонов. Это прослеживается в пейзажах «Лепель» (1990), «Лето» (1992), «Осень» (1999) и других.

Притягательной силой обладает полотно И. Лисицы «Лепель» (1990), где нашло отражение духовное богатство белорусской земли, её прошлое и настоящее. Поэтизация неоднократно виденных уголков родины достигается тонкой музыкальностью красочной палитры, яркой динамикой естественных ритмов природы. Движение, передаваемое цветом, является выражением чувства, размышлений автора, а не просто воспроизведением натурной окраски окружающего мира.

Произведения Н. Бушника «Вечер в Витебске» (1995), «В лучах заката» (2003), «Возвращение» (2004), «Золотой звон» (2008), «Звонкий вечер в Слониме» (2010) яркие и чистые по цвету, особое место в них занимает отражение сотен нюансов природы и окружающего мира. Именно через цвет Н. Бушник стремится донести до зрителя свою философию, взгляд на мир. Он трансформирует образы окружающей действительности вплоть до формальной ясности знака.

Работы мастера удивляют чёткостью в построении композиции, резким контрастом холодных оттенков переднего плана и тёплых (в целом) – дальнего.

В некоторых пейзажах, оживлённых стаффажными фигурами людей, рассветное или закатное небо загорается тем ярким пламенем, которое редко можно передать красками. Почти чистый красный, создающий ощущение зарева, встречается в работах «В лучах заката» (2003) и «Звонкий вечер в Слониме» (2010).

В картине «Вечер в Витебске» (1995) преобладают тёмно-синие тона, ярким акцентом полотна является дорога, ведущая в глубь пространства и переданная оттенками красно-бордового цвета. Яркий, энергичный мазок усиливает эффект движения масс на переднем плане. Широкие цветовые пятна формируют сложную композицию и впечатление подвижности. Художник создаёт сложную игру линий и пятен.

Работа «В лучах заката» (2003) также близка по эмоциям и звонкости колорита. Ярко-красное небо, покрытая багрянцем закатного неба земля, силуэты зданий вдалеке – всё как бы создаёт особую атмосферу мимолётности природного состояния. Композиция состоит из больших локальных плоскостей яркого цвета. Это привносит в картину сконцентрированный торжественный ритм.

В полотне Н. Бушника «Золотой звон» (2008) превалируют яркие жёлтые оттенки. Здесь художник отражает неиссякаемую природную красоту

осенней поры. Работа имеет декоративный характер. Воспринимая полотно, словно осязаешь жёлто-золотые зёрна холста, хрустящие белила, лёгкий шорох серого цвета и неожиданно чистый, но холодный красный цвет. Интенсивными являются цвета в левой части картины, так как этот участок лучше освещён, а следовательно, более яркий. Здесь присутствует контраст по насыщенности, потому что в картине есть много оттенков зелёного цвета, контрастирующих между собой. Холодный колорит в картине смягчается за счёт вкраплений красного цвета. Композиция не расщепляется на отдельные детали, а остаётся целостной.

Таким образом, проведя исследование белорусской пейзажной живописи 1990 – 2000-х годов, мы выявили что из общего ряда живописных тенденций выделяются две основных: декоративная – актуализируется в работах таких представителей отечественной пейзажной живописи, как И. Кособуко, В. Кожух, К. Сечко, О. Сковородко, И. Лисица, Н. Бущик; фотореалистическая – у В. Ереско, В. Шкарубо. Данные направления чётко выделяются в современном белорусском искусстве, несмотря на общий характер живописных мотивов. В картинах очевидно желание показать лирические чувства, энергию, отобразить яркую изменяющуюся действительность, отличительной чертой становится синтез художественных средств и приёмов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Медвецкий, С. В. Белорусская тематическая живопись 1960 – 1990-х годов / С. В. Медвецкий. – Витебск : ВГУ им. П. М. Машерова, 2006. – 135 с.
2. Беларускае мастацтва дваццатага стагоддзя : альбом-каталог / склад. Г. Б. Багданава [і інш.]. – Мінск : Чатыры чвэрці, 2001. – 265 с.
3. Волков, Н. Н. Композиция в живописи / Н. Н. Волков. – М. : Искусство, 1977. – 263 с.
4. Мастацтва суверэннай Беларусі – Искусство суверенной Беларуси – The Art of Sovereign Belarus : альбом / склад. : К. В. Ізафатава [і інш.]. – Мінск : БелЭн, 2016. – 232 с.

РЕЗЮМЕ

В статье рассматриваются яркие тенденции в белорусской пейзажной живописи. Окружающая действительность открывает художнику новые грани и аспекты восприятия. Во многом это связано с постоянными изменениями как окружающей действительности, так и духовного мира самого мастера-живописца. В искусстве Беларуси наблюдаются изменения, касающиеся творческого осмысления накопленных предыдущими поколениями художественных традиций. Белорусский пейзаж развивался как явление по-своему уникальное и самобытное. Он пережил значительную эволюцию, повлиявшую на стилистические и структурные особенности произведений художников, обладающих индивидуальными творческими чертами, но, несмотря на это, пейзажный жанр всегда развивается, сохраняя элементы преемственности. В статье даётся анализ произведений современных мастеров пейзажного жанра.

SUMMARY

The article examines the main trends in Belarusian landscape painting. Reality opens the artist to new facets and aspects of perception. This is largely due to the constant change of reality and the spiritual world of the master-painter. In the art of Belarus, there are different changes

regarding creative thinking, accumulated by previous generations of artistic traditions. Belarusian landscape has evolved as a phenomenon unique and original. He experienced a significant evolution, influenced the stylistic and structural features of works of artists with very individual creative traits, but despite this, the landscape genre is always evolving while maintaining elements of continuity. This article analyzes the works of modern masters of the landscape genre.

Шамрук А. С.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОСНОВАНИЯ АРХИТЕКТУРНОГО ТВОРЧЕСТВА

*Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси
(Поступила в редакцию 09.03.2017)*

Архитектуру как вид искусства характеризуют особенности, определяемые лежащими в её основе смыслами и выразительными средствами. Искусство архитектуры на протяжении многовековой истории формировалось в удовлетворении реальных жизненных потребностей и воплощении метафизических идей, выражающих духовные и религиозные ориентиры общества, с использованием характерного для своего времени и местности языка, построенного в соединении архитектурных и пластических средств.

В основе создания многих архитектурных сооружений лежат прагматические цели, детерминированные функциональными, социальными и экономическими требованиями. Масштабы современной застройки, осуществляемой на индустриальной основе, обостряют проблему художественных оснований архитектурного творчества и вопросы принадлежности архитектуры к искусству. Создание уникальных объектов зачастую ориентировано на критерии имиджевости и внешней привлекательности, обусловленные влиянием массовой культуры и законов рынка. И тем не менее современная эпоха расширила диапазон возможностей в воплощении художественных идей в архитектуре, освободила формообразование от жёсткой функционально-конструктивной предопределенности, способствовала обогащению архитектурного языка приёмами других видов искусства, литературы, философии, открытиями в современной науке и цифровых технологиях. Достоянием современного архитектурного творчества стало освоение концептуальности, дискурсивности, феноменологии, осознание самоценности формы, роли тактильно-чувственного восприятия. В архитектуре, как и в прежние эпохи, сохраняется потребность в формировании картины мироздания, отвечающей современным представлениям человека о мире, что находит отражение в идеях и концепциях новейшего зодчества. Самостоятельная область архитектуры, которая находится на пересечении искусства и ряда дисциплин, связанных с развитием и функционированием города, – урбанистика. Действия по развитию города осуществляются в том числе и с помощью художественных стратегий, направленных на формирование городского

организма как художественно осмысленного целого, художественной формы города.

Архитектурное творчество аккумулирует и преломляет различные смыслы архитектуры, переводя их с языка жизненной реальности на язык вневременного трансцендентного звучания, используя художественно-эстетические образы, символы, аллегии, культурные коды. Художественная образность рождается в соединении пространства и формы, метафизических смыслов и тактильных ощущений, логики и интуитивизма, зашифрованных в формах символов, кодах и эмоциональности, чувственности, общей композиции и деталей, цветовых и светотеневых модуляций, статичности и динамики, тяготеющей к земле массы и побеждающей гравитацию устремлённости в небо. Трансцендентные основания связывают индивидуальное существование человека и вовлечённость в мировые процессы, реальную жизнь и её духовное содержание, сиюминутность и вневременное существование, природную и искусственную среду, условия конкретной местности и глобальный мировой контекст. Архитектурная постройка, возведённая по законам искусства, артикулирует своим существованием особенности культурного ландшафта, подчёркивая и выявляя характерные черты и формируя его культурную идентичность. Архитектура формирует жизненное пространство человека и создаёт эмоциональную атмосферу, генерирует многообразие ассоциаций, аллюзий, тактильно-чувственных ощущений, которые влияют на реализацию жизненных функций и участвуют в постижении художественных качеств произведений зодчества.

На протяжении истории в художественном осмыслении архитектуры доминировали те или иные ориентиры – тектонические, функциональные, социальные, знаково-символические, феноменологические и др. Итогом работы архитектора, относящегося к проектированию как творческому акту, становилось преобразование конструкции, функции или социальной идеи в художественный образ с применением профессиональной палитры средств: формы, пространства, композиции, архитектурной детали, фактуры, ритма, света, цвета и других. В разные периоды истории доминирующим объектом творчества зодчего становился объём с присущей ему массой и пластикой; пространство – артикулированное или непрерывное, перетекающее и объединяющее внешнюю среду и интерьеры; конструкция, обладающая собственной выразительностью и философией; социальная идея, диктующая свою логику художественно-эстетических предпочтений. При этом ни в один из периодов истории нельзя обнаружить прямого подчинения формального решения функции, конструкции, социальному заказу или контексту. В руках талантливых зодчих они лишь служили отправной точкой построения художественной концепции сооружения.

Художественный образ в архитектуре является итогом творческой рефлексии автора на тему стиливого канона, актуальных концепций, задания на проектирование, условий контекста, выразительных возможностей материалов и конструкций, функциональной программы и воплощения этих

составляющих в формальной структуре сооружения. Художественный уровень произведения зависит от того, насколько органично все его составляющие слиты в единый целостный организм. Архитекторы создавали в пределах стилевых канонов и универсальных тектонических схем уникальные произведения, которые были признаны объектами высокого искусства (А. Палладио). Тектонические схемы приобретали значение стилевых канонов и художественно-эстетических систем (ордер, готическая тектонико-художественная система). Законы архитектоники работали в унисон с законами искусства, а тектонические элементы были органической частью художественного целого. Объявленная функционализмом обусловленность формы функцией в творчестве крупных зодчих была трактована как художественная тема, иллюстрирующая авангардную эстетику и получившая многообразие индивидуальных прочтений. Следование внешним приметам новой эстетики зачастую реализовывалось в иной трактовке – следовании функции за формой (Мис ван дер Роэ). Непрерывность пространственно-временного континуума и аскетичность геометрического формообразования, создававшие иллюзию функционализма, работали в большей степени на воплощение художественных идей и метафизических категорий.

Пользуясь общими критериями оценки, в зодчестве можно выделить высокохудожественные уникальные произведения, демонстрирующие глубину воплощения смыслов архитектуры в художественных образах, наиболее ярко и выразительно отражающие художественно-стилевые особенности эпохи и культурную идентичность местности, и рядовые постройки невысокого художественного уровня. Г. Зедльмайр подчёркивает неполноценность оценки произведения только лишь с точки зрения формального подхода, «когда в нём видят только структуру, но не исходящую из его подлинного центра жизнь» [1, с. 147]. В архитектуре эта жизнь непосредственно связана с реальной жизнью человека – от её земных проявлений до трансцендентных оснований. Только в высокохудожественных произведениях достигается высшая цель зодчества как искусства – создание модели Универсума, в которой связаны реальный мир человека и картина мироздания в его метафизическом измерении.

Объекты, не попадающие в категорию значительных произведений искусства и составляющие основной массив застройки, в совокупности характеризуют художественно-стилевую систему исторической эпохи. По мнению Г. Зедльмайра, «посредственные произведения являют в себе дух времени или народа столь же хорошо (если не лучше), что и шедевры» [1, с. 124]. Всё многообразие проявлений художественно-стилевых характеристик, их повторяемость и вариативность, независимо от художественного уровня произведений, дополняют и углубляют картину развития стилей. К примеру, наиболее проблемная с точки зрения художественного качества область архитектуры, представленная типовым домостроением, демонстрирует характерные подходы к решению градостроительных образований 1960 – 1970-х годов, углубляя

представления о художественно-эстетических ориентирах в искусстве (непрерывность пространственно-временных параметров, открытость, динамика, минимализм средств и др.).

В сложном переплетении течений и направлений отечественной архитектуры на протяжении XX – начала XXI в. можно наблюдать рождение на фоне массовой рядовой застройки уникальных художественных объектов, запечатлевших противоречивый дух эпохи. Скоротечность периода авангарда в советской архитектуре не позволила в полной мере воплотить и развить на практике идеи, составившие ему славу в мировом масштабе. Прерванные в советской архитектуре периодом неоклассики идеи авангарда 1920-х годов были развиты в мировом модернизме, продемонстрировав возможности художественного воплощения новой эстетики, пространственных концепций и принципов формообразования, выражения при помощи современного архитектурного языка смыслов архитектуры, отвечающих жизненным реалиям и социальным устремлениям времени. В советской архитектуре свободное развитие художественных процессов было приостановлено волевым актом официальной политики. В городах Беларуси сохранился ряд уникальных конструктивистских построек, воплотивших в архитектурном формообразовании авангардную эстетику и утопические социальные идеи. Художественные открытия советского конструктивизма, находившиеся на вершине мировой архитектурной мысли начала XX в., были вновь открыты и переосмыслены в деконструктивистских опытах западных архитекторов на рубеже XX – XXI вв.

В архитектурном наследии Минска межвоенного периода постройки И. Лангбарда выделяются как уникальные знаковые объекты. Художественная интуиция автора позволила ярко воплотить стилевые тенденции периода перехода от конструктивизма к неоклассике, используя приемы стиля Ар Деко, учесть градостроительную ситуацию, точно найти масштабные и композиционные параметры сооружений, ставших опорными точками будущего ансамбля проспекта, создать уникальные пластические образы зданий, которые будут в последующие годы ассоциироваться с образом столицы, грамотно решить задачи их функционирования, создать условия реализации идеи синтеза искусств. Высокохудожественное решение всех смыслов архитектуры сделало постройки И. Лангбарда подлинными произведениями искусства и ценной частью архитектурного наследия Беларуси XX в.

Произведения периода советской неоклассики сегодня высоко оцениваются как уникальный художественно-стилевой и культурный феномен, построенный на переплетении ордерной классики и концептов коммунистической идеологии. Этот феномен интересен миру как уникальное явление культуры, ярко и масштабно запечатлевшее один из периодов советской истории. Вместе с тем, при оценке художественного уровня построек этого времени грубый и брутальный характер интерпретации архитектурных элементов и декоративных деталей, отличающих их от классических образцов прошлых эпох, не позволяет высоко оценить

художественное достоинство большинства возведённых в этот период объектов. Архитектура данного времени является примером искусства, ориентированного на решение не свойственных ему идеологических задач, когда центр художественного произведения рождается не творческим сознанием художника, а привносится извне.

В 1960 – 1970-е годы, в период советского индустриального домостроения, распространившего принципы типизации и унификации в том числе и на область проектирования уникальных объектов, архитектура подошла к границе своего существования в качестве вида искусства. Низкое качество строительных работ, применяемых материалов, выполненных из типовых деталей декоративных элементов, снижало художественный уровень построек. Лаконизм архитектурного языка, переносившего акцент на динамизм и пластику объёмно-пространственных композиций, создание эффекта перетекающих пространств, при условии низкого качества работ затрудняют восприятие художественных достоинств произведений. С временной дистанции, после десятилетий буйства постмодернистского китча и бездумного жонглирования формами, объекты предыдущего периода воспринимаются зачастую как более художественно осмысленные в их уравновешенной гармонии, убедительных соотношениях частей и целого, жизненного содержания и художественной идеи. Мастера архитектуры, работавшие в этот период, продемонстрировали профессионализм во владении доступными для них художественными средствами и пониманием значений произведения архитектуры как средства жизнеобеспечения, как градостроительного и художественного объекта (Г. Заборский, Н. Шпигельман, И. Есьман, В. Малышев, А. Духан, Л. Левин и др.).

В архитектуре постсоветского пространства, в отличие от мировой архитектуры, постмодернизм был рождён не противостоянием модернизму, который в советском зодчестве не состоялся, а подражанием западному постмодернизму и проявился в двух основных направлениях – контекстуализме и поверхностном заимствовании приёмов цитирования, стилизации, жонглирования элементами разных эпох и стилей. Отсутствие концептуальной идеи и осмысленности в использовании тех или иных приёмов, которые в западной архитектуре были ответом на определённые смыслы архитектуры, в большинстве постмодернистских построек Беларуси свидетельствует об их невысоком художественном уровне.

Проблема художественного качества архитектуры актуализируется в связи с распространением в конце XX в. концепции контекстуальности, в соответствии с которой идея проектируемого в исторической среде объекта направлена не на создание уникального образа с собственным центром и взаимосогласованностью формально-смысловой структуры, а на имитацию стилистики окружающей застройки. Концепция контекстуальности, с таким энтузиазмом воспринятая в 1980-е годы советскими зодчими и продолженная в постсоветский период, продемонстрировала ограниченность выражения художественных возможностей архитектуры, нивелирование таких категорий как аутентичность и уникальность.

В современный период архитектурные смыслы, лежащие в основе архитектурного творчества и сформировавшегося на протяжении столетий архитектурного языка, приобрели новую окраску и звучание, что обусловлено изменениями парадигматической системы культуры информационной эпохи. После активных неоавангардных экспериментов с формообразованием, определявшим основное направление художественных поисков в архитектуре на рубеже веков, можно отметить расширение диапазона направлений архитектурного творчества. В экспериментальном поле архитектуры последних лет можно выделить направления: нового рационализма, развивающегося как противодействие внешней аттрактивности; материального фундаментализма, ориентированного на ценности натуральных материалов; социального проектирования, учитывающего требования разных социальных групп населения; технологического экспериментаторства, основанного на цифровом проектировании; концептуализма, осваивающего идеи философии; контекстуализма, уделяющего доминирующее внимание связям с контекстом; популизма, ориентированного на понимание потребителем упрощения языка и генерирование внешней аттрактивности. В каждом из этих направлений авторы демонстрируют преобразование той или иной исходной идеи (философской, этической и т. д.) в художественные образы, которые определяют лицо современного искусства архитектуры.

ЛИТЕРАТУРА

1. Зедльмайр Г. Искусство и истина. Теория и метод истории искусства / Г. Зедльмайр ; пер. с нем. Ю. Н. Попова. – СПб. : Axioma, 2000. – 272 с.

РЕЗЮМЕ

Статья посвящена анализу архитектуры как искусства. Критерии оценки художественного уровня произведений рассматриваются на примере объектов современного зодчества. Акцентируется значение взаимосогласованности истоков смыслообразования и выразительных средств в архитектурном творчестве.

SUMMARY

This article is devoted to analyzes of the architecture as an art. Criteria for assessing the artistic level of works are considered by the example of objects of modern architecture. The attention is accented to the consistency between the sources of meaning and expression in the architectural creativity.

Шишанов В. А.

ДИСКУССИЯ О ВЫВЕСКЕ В ВИТЕБСКОЙ ПЕЧАТИ ПЕРВЫХ ПОСЛЕРЕВОЛЮЦИОННЫХ ЛЕТ

*Витебский областной краеведческий музей
(Поступила в редакцию 16.09.2016)*

Вывеска имеет многовековую историю, но только в начале XX в. этот элемент городской среды стал предметом изучения историков рекламы и городского быта. И только художники русского авангарда оценили вывеску

как произведение искусства «примитива», активно используя её приёмы в своём творчестве. Пристрастие к примитиву, в частности, к вывеске проявилось в творчестве Михаила Ларионова, Натальи Гончаровой, Михаила Ле Дантю, Ильи Машкова, Петра Кончаловского, Ивана Пуни, Казимира Малевича и других.

В лекции, состоявшейся в ноябре 1912 г. в Петербурге, Давид Бурлюк поставил вывески в один ряд с произведениями признанных мастеров живописи и призвал сохранять и собирать ещё и потому, что под натиском типографской рекламы «кустарное искусство» исчезает [2]. Защита живописных выставок вызвала полемику в прессе, усилившуюся в 1914 г. после постановления петербургского градоначальника о запрещении помещать на вывесках что-либо, кроме названия фирмы и рода торговли [13, с. 118]. Довольно жёсткая регламентация внешнего вида вывесок (во всяком случае, на центральных улицах) приводила к их типизации и художественному обеднению сюжетов.

После Октябрьской революции большая часть вывесок оказалась неактуальной, и значительные усилия по их собиранию и сохранению в музейном собрании приложила Вера Ермолаева, по инициативе которой в петроградском Музее города был создан отдел вывесок [5].

В январе 1919 г. В. Ермолаева опубликовала в газете «Искусство коммуны» статью «Петербургские вывески» [3], на протяжении десятилетий остававшуюся единственным исследованием этого вида творчества. Автор отметила, что живописные вывески «катастрофически» исчезают из-за закрытия лавок, чистки фасадов и из-за ухода традиций мастерства: «Старая показательная вывеска больше не нужна, возросшая грамотность требует буквенной рекламы, мода – мимолётного плаката. Рынок заполнила краска низкого качества, появились эмалевые, стеклянные и прочие не живописные по существу техники вывески. Те, что сохранились в настоящее время, охватывают период времени не больше 25 лет, более старые погибли, в дальнейшем хорошего ждать нельзя» [3].

В. Ермолаева привела краткий обзор сюжетов, композиций, характерных для различных групп товаров, торговых мест и мастерских: «Вывески не нарушают целостности стены, на которой они выросли: изображения их близки к плоскости. Наиболее каноничные имеют одноцветный фон, изображения придвинуты к самому краю поверхности, кубические формы распластаны условной перспективой. Цибик, ящики с макаронами и папиросами показывают свою внутренность; горизонтально расположенные круги сыра и конусообразные головы сахара слабой разбелкой ограничивают глубину; миски и воды на вывесках трактиров и чайных имеют плоскую подставку и круг верхнего сечения, опрокинутый на зрителя. В мясных (бык на горе и овцы) при всей реальности заднего фона, неба и пейзажа не нарушено единство плоскости, что достигается разными приемами: неожиданными размерами, участием золота и внезапной силой цвета» [3].

В отличие от Москвы и Петербурга, других крупных городов Витебск не может похвастаться обилием визуальных источников о вывесках.

Сохранилось два снимка, которые В. Ермолаева вывезла в Петербург – мороженщика и мясной лавки [13, с. 184]. Витебские вывески можно увидеть на живописных и графических работах Мстислава Добужинского, Марка Шагала, Ивана Пуни, Соломона Юдовина.

Яркие описания вывесок витебских харчевен, питейных заведений, парикмахерских и мастерских содержатся в воспоминаниях Н. Я. Никифоровского [12, с. 60 – 63].

Однако главный источник – почтовые открытки начала XX в., на которых можно рассмотреть вывески. Это позволяет сделать определённые выводы о состоянии городской рекламы, главным образом на центральных улицах, наиболее часто становившихся сюжетами для открыток [4]. Как можно заметить, доминируют шрифтовые вывески. Живописные изображения довольно однообразны: женские головки, фигуры, представляющие одежду, композиции из товаров, соответствующих профилю торгового заведения. Как и в столичных городах, живописные вывески уступают место изображениям, выполненным различными способами печати и представленным в застеклённых стендах-витринах.

После Октябрьской революции Витебск превратился в своеобразное поле для художественных экспериментов новых направлений. Первым таким опытом стало украшение города к празднованию первой годовщины Октябрьской революции.

Однако художники с энтузиазмом брались и за решение насущных задач преобразования городов. В апреле 1919 г. в вышедшем в Витебске сборнике «Революционное искусство», появилась статья И. Пуни «Вывески и искусство на улицах», где провозглашалась необходимость для искусства «выйти на улицу» с целью «завоевания жизни»: «Искусство найдёт себе дорогу на стены вокзалов, общественных учреждений, дворцов труда, на стены домов ... Быть может, за первым шагом последуют другие; быть может, наружная роспись домов и новая архитектура, союз архитектуры с живописью создадут новое искусство – искусство улиц и городов» [15].

Значительное внимание И. Пуни уделял анализу ситуации с вывесками, называя никчемным занятием «писание» вывесок-картин, производство которых следовало бы прекратить, допустив лишь шрифтовые: «Ибо – вывеска-картина была нужна в рваном буржуазном обществе, вывеска – прямой продукт конкуренции; она имела целью завоевать, сманить к себе покупателя от соседнего магазина» [15].

Делая вывод о ненужности вывески-картины, И. Пуни лишь подводит к решению задач искусства улицы, но не указывает пути решения: «Прямых своих обязанностей она [вывеска. – В. III.] не выполняет: значит, её остаётся понимать иначе – только как цветное пятно на доме или как картину – так её теперь и понимают главным образом ... с этой точки зрения вывеска-картина тоже только претендует на решение задачи “искусства на улицах”» [15].

Таким образом, И. Пуни подводил к выводу о необходимости решения задачи средствами супрематизма (приверженцем которого сам являлся в это время), когда геометрические и цветовые построения, не неся информационных функций, должны были задавать ритм архитектуре улиц.

В Витебске такие эксперименты стали проводиться после приезда осенью 1919 г. Казимира Малевича и создания в январе 1920 г. группы УНОВИС.

Больше известны супрематические росписи и их эскизы для улиц Витебска, однако существовали и вывески различных учреждений: от эскиза вывески народной консерватории Эль Лисицкого, где ещё сохраняется сопутствующий предметный ряд (барабан, молот, ноты), до чисто супрематических построений вывесок Витебского отделения РОСТА и учреждений потребительской кооперации, созданных Николаем Суетиным.

Тема вывесок затрагивается и М. Шагалом, но в его выступлениях в прессе вывески фигурируют как одно из направлений прикладного творчества учащихся художественного училища и государственных мастерских, в которых должна концентрироваться вся работа по оформлению города, учреждений и мероприятий. Стремление монополизировать эту сферу под предлогом профессионализма лишало работы мастеров со стороны: «При художественном училище организовалась городская коммунальная мастерская по исполнению всех городских заказов. Вся работа по исполнению декораций для театров, плакатов для кинематографов, фресок и вывесок должна концентрироваться исключительно в подотделе искусств. Заказы подотделом направляются в коммунальную мастерскую и её отделения для планомерного распределения. Заказы исполняются исключительно руками учащихся и руководителей школы. Все частные артели живописцев города должны были пойти к нам в школу учиться раньше всего и ликвидировать свои частные “дела”» [19].

В конце октября 1918 г. был объявлен конкурс «на составление рисунка нового типа художественной вывески единых трудовых школ г. Витебска и Витебской губернии» [6]. Желающих принять участие в мероприятии было немного, и сроки его проведения продлялись, тематика расширялась. 29 ноября в витебских «Известиях» появилось объявление о конкурсе на вывески для трудовых школ, рабочей избы-читальни, пролетарского университета. Отмечалось, что «эскизы могут быть представлены в любом формате. Допускается любая композиция: фигуры, орнаменты, эмблемы и пр.» [14].

2 января 1919 г. в газете «Витебский листок» появилось сообщение о подведении итогов конкурса: «Художественным жюри премированы эскизы художественных вывесок: для рабочих библиотек-читален – работа художника Байтина, для Пролетарского университета – художника Фридлендера и для трудовых школ – художника Юдовина» [7].

Появление новых вывесок для школ вызвало возмущение у «передовой» общественности. Журналист Исаак Абрамский (псевдоним «Амский») писал в статье «Художественное недоразумение»: «Только так

можно назвать образец вывески трудовых школ Витебска, красующийся в настоящее время на улицах города. Глядя на эту вывеску, диву даёшься. Стремишься найти хотя бы малейшее оправдание этому недоразумению, именуемому вывеской трудовой школы...

И невольно напрашивается вопрос, неужели силы её настолько скудны и ограничены, что ничего она этим конкурсом дать не могла» [1].

Случай с вывесками для трудовых школ стал поводом для ужесточения надзора за оформительскими работами. 9 апреля 1919 г. И. Пуни, давая объяснения по деятельности витебской коллегии по делам искусств заметил, что «ослабление худ<ожественного> контроля обычно ведёт к таким инцидентам, как московский (с плакатами, исполненными помимо участия отдела из<образительных> искусств) или как появление на улице таких произведений, как вывески трудовых школ» [16]. Подобные мероприятия проводились и позже. В феврале 1920 г. был объявлен конкурс на вывески единого потребительского общества, милиции [18].

В конце октября 1920 г. поднимается вопрос об утилизации старых вывесок: «В Петрограде, ввиду недостатка жести, приступлено к снятию вывесок с бывших магазинов, ресторанов. Для снятия вывесок предполагается особый субботник с участием красноармейцев и пожарных дружин» [17].

В автобиографии К. Малевич выделил целый период в своём творчестве – «городской вывески», когда он испытывал сильное влияние этого объекта уличного искусства [9, с. 118]. Однако в сборнике «Революционное искусство» К. Малевич провозгласил собственное видение организации среды: «Материя идёт под знаменем цвета. Никто ещё не видит новый мир, перекрашенный, и уже не видит серую шинель, она красна, живая, бодрая.

Я открыл новый цветовой мир, назвал его Супрематическим. Каждая страна зацветёт цветом, и города и деревни загорят и образуют цветущий земной шар» [10, с. 5].

Работы последователей К. Малевича действительно во многом преобразили улицы Витебска, однако в то время это направление опередило своё время и не было понято ни обывателями, ни художниками. Бывший приверженец супрематизма Моисей Кунин в статье «Об Уновисе», опубликованной в витебском журнале «Искусство» в мае 1921 г., раскритиковал все начинания уновисцев: «...Малевич и, как безусловно талантливый человек, не желая дать захиреть своему изобретению, начал искать новое применение супрематизма...

Что же оказалось? Супрематизм начал играть мелкую роль прикладничества (вывески, трибуны, плакаты). Но когда весь город оделся в квадраты, круги и треугольники, стало страшно дико, нелепо и смешно. И ясно, супрематизм в этой области привиться не мог» [8, с. 15].

В статье 1925 г. «О выявителях» (так автор называл киноплакаты) К. Малевич отчасти отошёл от прежних взглядов и обосновал свои представления об эффективной рекламе: «Брать целиком форму или

сочетание элементов из существа самого течения системы будет очередной ошибкой. Выявители не могут быть построены ни по сезанновскому, ни по кубистическому, футуристическому или конструктивистическому принципам. Выявители не могут быть и передвижнического характера. От всех этих направлений могут быть взяты только элементы и принцип...

Не все люди запоминают названия, фамилии, имена, отчества и т. д., но хорошо помнят лица, форму, цвет, число. Для того, чтобы зритель запомнил внешний вид, очень важно, чтобы этот вид стал тем же выявителем» [11, с. 286 – 287].

Эволюция вывески как элемента рекламного дизайна определяется как социально-экономическими, так и в равной мере культурно-историческими условиями. В городской среде уличная вывеска как наиболее статичная часть рекламного наполнения обладает семантическими и синтаксическими взаимосвязями с предметно-пространственным окружением. История наружной рекламы в Витебске свидетельствует о том, что, оказавшись под влиянием новейших течений в искусстве XX в., она получила особые черты в своём развитии.

Эксперименты и дискуссии первых послереволюционных лет во многом предвосхитили тенденции развития рекламного дизайна. И всё же не произошло доминирования одного стиля или направления. Рекламный дизайн очень восприимчив к достижениям технического прогресса, и в нём широко используются новейшие материалы и технические средства. Однако личные пристрастия заказчика или исполнителя во многом определяют широкий диапазон стилистики – от ретронаправления до футуристических построений. Исчезновение «вывески-картины» не привело, как ожидалось, к полному доминированию шрифтовых композиций: фигуративное наполнение в современной рекламе представлено не менее широко. И здесь, как было замечено К. Малевичем, важен не «принцип» стиля, а логотип – «клеймо», «фирменный стиль», который делает учреждение, продукт узнаваемым и запоминающимся для потребителя.

ИЛЛЮСТРАЦИИ



Рисунок 1. Витебск. Вывески на ул. Замковой. Фрагмент открытки. Начало XX в.



Рисунок 2. Лисицкий Л. Эскиз вывески консерватории. 1919 – 1920 гг.



Рисунок 3. Суетин Н. Эскизы вывесок магазинов Единой потребкооперации. 1921 г.

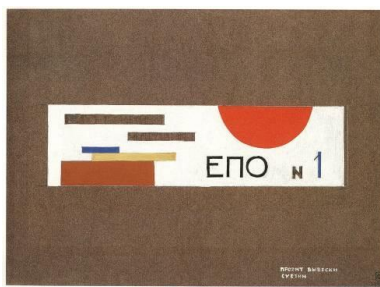


Рисунок 4. Суетин Н. Эскиз вывески магазина Единой потребкооперации №1. 1920 – 1921 гг.

ЛИТЕРАТУРА

1. Амский [И. Абрамский] «Художественное недоразумение» / Амский // Известия Витебского губернского Совета крестьянских, рабочих, красноармейских и батрацких депутатов. – 1919. – 8 марта. – С. 4.
2. Бурлюк, Д. Кустарное искусство / Д. Бурлюк // Московская газета. – 1913. – 25 февраля.
3. В. Е. [Ермолаева, В]. Петербургские вывески / В. Е. // Искусство коммуны. – 1919. – 26 января. – С. 2 – 3.
4. Вакар, Л. Городская вывеска и декорационное искусство витебских маляров / Л. Вакар // Бюллетень Музея Марка Шагала – 2010. – Вып. 18. – С. 58 – 63.
5. Вывески // Искусство коммуны. – 1919. – 5 января. – С. 4.
6. Конкурс // Витебский листок. – 1918. – 26 октября. – С. 3.
7. Конкурс на художественные вывески // Витебский листок. – 1919. – 2 января. – С. 2.
8. Кунин, М. Об Уновисе / М. Кунин // Искусство (Витебск). – 1921. – № 2 – 3. – Апрель – май. – С. 15 – 16.
9. Малевич, К. Главы из автобиографии художника / К. Малевич // К истории русского авангарда = The Russian avant-garde / Н. Харджиев, К. Малевич, М. Матюшин ; с послесл. Р. Якобсона. – Стокгольм, 1976. – С. 103 – 127.
10. Малевич, К. Супрематизм (квадрат, круг – семафор современности) / К. Малевич // Революционное искусство. – 1919. – № 1. – С. 4 – 5.
11. Малевич, К. С. О выявителях / К. С. Малевич // Собрание сочинений : в 5 т. / К. С. Малевич. – М. : Гилея, 1995. – Т. 1. Статьи, манифесты, теоретические сочинения и другие работы, 1913 – 1929. – С. 283 – 288.
12. Никифоровский, Н. Я. Странички из недавней старины города Витебска : юбилейное издание, с планом города, древним чертежом замка и 8-ю отдельными видами / Н. Я. Никифоровский. – Витебск : Губ. типолитография, 1899. – VII, 250 с.
13. Повелихина, А. В. Русская живописная вывеска и художники авангарда / А. В. Повелихина, Е. Ф. Ковтун. – Л. : Аврора, 1990. – 199 с.
14. Подотдел изобразительных искусств // Известия Витебского губернского Совета крестьянских, рабочих, красноармейских и батрацких депутатов. – 1918. – 29 ноября. – С. 4.
15. Пуни, И. Вывески и искусство на улицах / И. Пуни // Революционное искусство. – 1919. – № 1. – С. 6 – 7.
16. Пуни, И. Ответ коллегии изобразительных искусств о-ву И. М. Переца / И. Пуни // Витебский листок. – 1919. – 9 апреля. – С. 2.
17. Утилизация старых вывесок // Известия Витгубревкома и губкома РКП. – 1920. – 22 октября. – С. 3.
18. Художники Неделе фронта // Известия Витгубревкома и Губкома РКП. – 1920. – 13 февраля. – С. 2.

19. Шагал, М. Письмо из Витебска / М. Шагал // Искусство коммуны. – 1918. – 22 декабря. – С. 2 – 3.

РЕЗЮМЕ

Статья посвящена развернувшейся в печати Витебска в первые послереволюционные годы дискуссии о вывеске как элементе искусства и городской среды. Анализируются выступления в прессе выдающихся деятелей авангарда (М. Шагала, К. Малевича, И. Пуни, В. Ермолаевой), в которых выразилось понимание вывески как специфического элемента культуры, где она выступает как визуально воспринимаемая часть городского пространства, обладает эстетическим и художественным значением, содержит смысловую или эмоциональную информацию.

SUMMARY

The article is devoted to the discussion around the signboard, as an element of art and the urban environment, unfolding in the press of Vitebsk in the first years after the revolution. Analyzes statements in the press of prominent figures of the avant-garde (M. Chagall, K. Malevich, I. Puni, V. Ermolaeva), which expressed the understanding of signs as a specific element of culture, where it acts as a visually perceptible part of the urban space, has aesthetic and artistic value, contains semantic or emotional information.

РАЗДЕЛ II

ПРОБЛЕМЫ ТЕАТРАЛЬНОГО, ЭКРАННОГО И МУЗЫКАЛЬНОГО МАСТАЦТВА

Бевзюк-Волошина Л. А.

МОНОХРОМНЫЕ МИРЫ УКРАИНСКОГО СЦЕНОГРАФА ИГОРЯ НЕСМЕЯНОВА

*Институт искусствоведения, фольклористики и этнологии им. М. Рыльского НАН Украины
(Поступила в редакцию 11.11.2016)*

Игорь Несмеянов – один из наиболее ярких и последовательных учеников основателя школы украинской сценографии 2-й половины XX в. Даниила Даниловича Лидера, с именем которого связано не только вхождение в театральную культуру Украины понятия «действенной» сценографии, но и существенное обновление её основных принципов. Исповедуя принципы творческой свободы и стремление к эксперименту, Д. Лидер ввёл в плоскость сценографического мышления определённые структурные изменения, основанные на рефлексии теории «конфликтного монтажа», нового ощущения и применения законов ритма, пластики и визуальной образности, взаимодействия актёра с пространством сцены; предложил эстетическое обновление методов создания пространственного решения, опирающееся на дефрагментарность предметов, использование природных фактур и подлинных предметов, которые несут в себе предыдущий опыт и одновременно приобретают историческое значение.

И. Несмеянов окончил Киевский художественный институт (сегодня – Национальная академия изобразительного искусства и архитектуры) в 1977 г. Его творческое становление происходило в Театре драмы и комедии на Левом берегу Днепра, основанном в 1978 г. Несколько лет коллектив не имел собственного помещения и лишь в 1982 г. обосновался в здании кинотеатра «Космос» на Левобережном массиве Киева. Пока сцена перестраивалась под театральную, актёры играли спектакли в фойе, поэтому театр вначале и называли «Сценой в фойе».

В 1990 – 2000-х годах И. Несмеянов продолжал сотрудничество с Театром драмы и комедии уже на большой сцене. Знаковыми для этого периода его творчества стали спектакли «Сильвия» («Моя прекрасная сука») А. Герни (2001) и «Ромео и Джульетта» У. Шекспира (2005) в постановке режиссёра Алексея Лисовца. Эти сценические работы окончательно утвердили основные принципы И. Несмеянова (приверженность к монументальному пустому пространству, сценический аскетизм и монохромное использование цвета) и присутствуют в репертуаре театра по сегодняшний день (лишь недавно спектакль «Ромео и Джульетта» сошёл с подмостков).

В спектакле «Сильвия» всё сценическое пространство наполнено почти статичным белым цветом. Белые круглые диваны и бамбуковые палки,

свисающие сверху, белый шар, от которого иногда на сцене остаётся единственный источник света. Белый цвет ассоциируется с больницей, стерильностью, отсылая к восточной традиции, где он отождествляется со смертью. Перед зрителем предстаёт выхолощенный мир семьи, где нет настоящих чувств. По сюжету пьесы собака Сильвия (Светлана Орличенко), найденная героем на улице, попадает в это белое пространство двух взрослых людей. Её сразу же приводят в порядок: джинсовый грязный комбинезон заменяет чистый, белый, почти прозрачный костюм с рюшами, превращая Сильвию в породистого пуделя. С этого момента с помощью проектора время от времени на белом заднике возникает зелёный горизонт. Зелёный – цвет здоровья, травы – рождает ощущение насыщения кислородом, миром природной среды, дарит радость жизни людям через общение с животными. Когда Сильвии хорошо, она вальяжно располагается на белых диванах, когда ей делают больно, она приносит красный клубок нитей как проявление обиды на людей, которые не могут её понять и защитить. А когда Сильвию решают подвергнуть стерилизации, сцена полностью заливается красным светом – это самое большое оскорбление всей её жизни, оставляющее кровавый след в душе и воспоминаниях. Отсутствие предметов, которое компенсируется этюдными приёмами в актёрском исполнении, выразительно подчёркивает фальшь человеческого мира.

В финале спектакля на задник проецируются фотографии героев вместе с белым пуделем, как бы ещё раз иллюстрируя преимущество сосуществования человека с животными. Таким образом, сценическое пространство, отмеченное предметным минимализмом и монументальным белым цветом, практически не меняясь и лишь изредка разбавляясь цветовыми акцентами и игрой света, развивается самостоятельно, приобретает смысловую нагрузку наравне с героями спектакля.

Вокруг художественной трактовки спектакля А. Лисовца и И. Несмеянова «Ромео и Джульетта» возникало много споров. Шекспировский мир эпохи Возрождения был перенесён в Италию времён сицилийской мафии 50 – 60-х годов XX в., выдержан в стиле неореалистического кино. Попытка прочесть У. Шекспира с точки зрения его последователей в искусстве подчёркивает желание режиссёра и сценографа свободно апеллировать жанрами и стилями, воплощать классический текст в новом формате. В этом контексте можно вспомнить «Вестсайдскую историю» Р. Уайза и Д. Роббинса с музыкой Л. Бернстайна, которая переносила историю Ромео и Джульетты из Вероны в Нью-Йорк 50-х годов, где Джульетта становилась пуэрториканкой Марией, а Ромео – Тони, одним из банды местных итальянцев. Конфликт двух враждующих группировок приводит к трагическому финалу, хотя в этой истории Мария и остаётся живой. Существует и киноверсия «Ромео + Джульетта» (1996) режиссёра Б. Лурманна, актёры – Л. ди Каприо и К. Дейс.

Мир сицилийской мафии и жестокости, кинематографического неореализма, в котором оказались герои спектакля, позволяет, в первую очередь, говорить об интертекстуальности. Однако многоплановость

постановки обусловлена не объединением нескольких литературных текстов, а взаимопроникновением и взаимодействием различных слоёв мировой культуры, собранных в одно сценическое произведение, что, в свою очередь, подчёркивает полистилистичность и многовекторность постановки.

Спектакль вызвал многочисленные отзывы прессы и зрителей. Один из критиков обратился к таким параллелям: «Постановка напоминает раннего, времён “Кавказского мелового круга”, “Гамлета”, Роберта Стурюа. Благодаря скупости деталей и расплывчатой условности времени и места всё, что происходит, воспринимается, скорее, в символическом ключе» [1]. О спектакле писала питерская пресса: «Действие “Ромео и Джульетты” перенесено в эпоху итальянского неореализма, но вопрос, для чего это сделано, не возникает. Потому что есть миф – и на пляже пожилой фотограф снимает всех желающих в фанерной картинке, изображающей юных влюблённых. Они стали приманкой для туристов: воткни голову в прорезанный овал – вот ты и Джульетта» [2]. Сам режиссёр говорил о постановке: «Мне нужен был спектакль не о любви вообще, а о её обречённости» [3]. Тема обречённой любви усиливается в спектакле ещё одной линией – тайной связью леди Капулетти и Тибальда.

Несмотря на довольно пристальное внимание к режиссёрской концепции постановки, на наш взгляд, именно сценографическое решение И. Несмеянова стало одним из ключевых её достоинств. Сценография спектакля, презентующая белое пустое пространство и игру света, поражает своим аскетизмом. По сути, её единственной концептуальной деталью выступает задник сцены, разделённый пополам чёрным вертикальным проёмом-бездной, как бездной вражды разделены семьи Монтекки и Капулетти. Критик А. Липковская называет такое оформление «белым кабинетом» [4], её коллега А. Подлужная проводит аналогию с «гильотиной» [5]. Эта гильотина (она же бездна) присутствует в постановке изначально, нависая над героями как неизбежная доминанта кровавого финала. В данном случае сценограф визуализировал ту обречённость, которую стремился подчеркнуть и режиссёр.

Лишь единичные элементы в сценографическом решении И. Несмеянова иногда возникают в пустом пространстве для конкретных целей, проецируя, в свою очередь, минимализм чётких мизансцен. Например, двухэтажная кровать одновременно выполняет функцию балкона: на первом этаже спит кормилица (Олеся Жураковская), на втором – Джульетта (Ольга Лукьяненко) разыгрывает знаменитую сцену. Ромео (Ахтем Сейтаблаев) внизу, «под балконом», признаётся в любви, стараясь не разбудить кормилицу. В конце концов он попадает на балкон к Джульетте и сразу оказывается в постели девушки. Прощание влюблённых выдержано в стиле неореалистического кино: в руках Ромео фибровый чемодан, на плечах Джульетты платок. Невзначай появляется щит для фотографий с безголовыми фигурами героев: вроде бы они ещё живы и одновременно являются частью будущего, любой сможет быть на их месте.

В эскизах сценографа прочитывается интересная идея, которая не была воплощена на сцене. Когда толпа, одетая в стилизованные чёрные платья, прибегала посмотреть на мёртвую Джульетту, большая люстра, опускаясь до пола, должна была закрываться снизу вверх чёрной тканью. В спектакле эта люстра обыгрывалась лишь во время карнавала.

Двухэтажная кровать присутствует и в склепе, но теперь это уже ложе смерти. Светлый луч оставляет пространство лишь для входа в склеп, выйти из него уже никто не сможет: бездна поглотила свои жертвы.

Пустота пространства И. Несмеянова в спектакле «Ромео и Джульетта» обращена в первую очередь к зрительской фантазии, позволяя окунуться в любую эпоху – от Возрождения до наших дней. А лаконичность сценографических модулей лишь укрупняет идею шекспировской трагедии.

И. Несмеянов сотрудничал ещё с несколькими театрами нового направления. В 2004 г. открылся киевский частный театр «Ателье 16» (худ. руководитель – Игорь Талалаевский). Некоторое время этот коллектив играл в арендованных помещениях, но в отличие от Театра драмы и комедии, который из «театра в фойе» перерос в настоящий профессиональный коллектив, «Ателье 16» был впоследствии закрыт. А его дебютным спектаклем стала постановка «Трёхгрошовой оперы» Б. Брехта в сценографии И. Несмеянова, которая уже своим жанром (рок-кабаре на песни «Битлз») программировала зрителей на определённое восприятие. Недавно сценограф принял участие в учреждении нового проекта «ХЛАМ», оформил дебютный спектакль режиссёра Сергея Перекреста «Наш класс» Т. Слободжянка (2016).

Интересной работой в «Ателье 16» стал спектакль «Яйцо лошади» по сюрреалистической пьесе «Виктор, или Дети у власти» Р. Витрака (реж. Дмитрий Тубольцев, 2004 г.), который раскрывал определённые конфликты и недоразумения между детским и взрослым мирами.

Центральным сценографическим модулем для этого спектакля И. Несмеянов выбрал праздничный торт, вокруг которого собираются гости отпраздновать девятый день рождения главного героя – Виктора. Торт занимал почти всё пространство небольшой сцены. Его фактура, состоящая из ворсистой колючей жёлтой ткани, выражала сущность мира, которым чаще всего родители пытаются отгородиться от проблем малышей, убеждая их, что это настоящий подарок. Они даже не задумываются над тем, сможет ли ребёнок съесть такой торт, главное, что они выполнили свой долг – сделали подарок. Когда девятилетний Виктор ест эту сладость, вынимая изо рта ворс от ткани, он раздражается, ощущает мучительную боль не столько от того, что это невкусно (хотя по сюжету пьесы у Виктора действительно постоянно болит живот), а скорее от понимания такого фальшивого отношения взрослых к детям. Ребёнок, ещё не став взрослым, начинает стареть (абсурдная ситуация, воплощённая драматургом, приобретает сценическую визуализацию). Взрослые время от времени ищут причины возникающих недоразумений в самом торте, но ничего не находят. В финале спектакля под звуки ссоры родителей торт распадается на маленькие куски.

Праздник завершился: ребёнок плачет, как старик, торта нет, а на его месте зритель видит большое вертящееся яйцо, подсвеченное изнутри (рисунок 1). В этом спектакле популярный приём И. Несмеянова (минимализм деталей и сценических модулей) выражал суть всей постановки.

Занимаясь станковой живописью, И. Несмеянов считает, что существует тесная взаимосвязь живописи и сценографии. Глубокие темы, привнесённые из спектаклей, философских текстов пьес, рефлектируют в отдельных полотнах художника. После длительного перерыва работы в театре на первой «Триеннале сценографии им. Д. Лидера» (Киев, 2012 г.) сценограф продемонстрировал макет, замысел которого через полгода вернул его к театральной практике.

Уже в названии спектакля «Женщина и чиновник», поставленном на «Новой сцене» Театра русской драмы им. Леси Украинки (реж. Д. Морозов, 2013 г.), наблюдается смещение акцентов (рисунок 2). Не «Чиновник и женщина», как у автора пьесы, итальянского драматурга А. Николаи, а наоборот. В спектакле чиновник – собирательный образ, ведь в ситуации страха перед системой может оказаться каждый. А женщина заставляет героя пересмотреть собственные жизненные ориентиры и решить, что главное для него.



Рисунок 1. Кадр из спектакля «Яйцо лошади»



Рисунок 2. Кадр из спектакля
«Женщина и чиновник»

В этой работе И. Несмеянов, который всегда существенно влиял на структурообразование спектакля (предлагая не только решение пространства, но и идеи, задачи для актёров), проявил себя практически его режиссёром. Созданное им пространственное решение изначально задавало дальнейший ход событий. Чёрный бархатный кабинет сцены демонстрировал настоящий кабинет чиновника. Главный его сценографический модуль – аскетичный офисный чёрный стол-трансформер, который вмещает все бумаги, а по сути, документацию о жизни, социальные подтексты и страхи чиновников. Два актёра – Дмитрий Савченко (Чиновник) и Наталья Доля (Женщина), – разыгрывая азартный диалог о недостатках государственной власти, не решают ни один из поставленных вопросов, всё сводится лишь к вербальной передаче мыслей. Герой признаёт себя агностиком и приспособленцем. Но маленький кабинет, до сих пор служивший ему убежищем от внешнего мира, не спасает его от Женщины, неизвестно как и с какой целью проникшей

сюда. Виртуозная игра, постоянные выдумки и легкомысленное поведение, провоцирующие позы с самого начала ассоциируют героиню Н. Доли с маленьким чёртиком, пытающимся открыть глаза Чиновника на суровую реальность. Действие всё время сосредоточено возле стола: герои выдвигают один ящик за другим, копаются в бумагах, находят там даже песок, который, пересыпаясь в их руках, напоминает о быстротечности времени. Затем из маленьких отсеков стола появляются бутылки с алкоголем и папки, не только служащие в спектакле предметами для забав, но и рождающие новые метафоры.

Определённые вербальные акценты Женщины побуждают Чиновника осознать новые истины. Это подчёркивается одновременным включением обнажённых позавиди сцены софитов, расположенных сверху, и появлением на заднике номера кабинета «618». Каждый раз во время таких включений Чиновник боится, что сейчас произойдет его расстрел. Состояние его ужаса, нервного напряжения подчёркивает и вода, время от времени капающая на сцену: везде есть лазейки, щели, через которые за ним наблюдают. Визуальным воплощением слезки выступают молодые клерки, с обеих сторон сцены направляющие на Чиновника свет софитов. Они, как и зрители, постоянно следят за его жизнью, иногда даже подсказывая, что герою нужно делать в той или иной ситуации. В финале спектакля всё в том же пространстве со столом-трансформером появляется другая женщина (Екатерина Доронина). Возникает ощущение, что кабинет Чиновника – своеобразный вневременной и внепространственный континуум – превращается в чистилище, где над ним происходит суд.

На наш взгляд, в пространстве современной украинской театральной культуры сценография Игоря Несмеянова наиболее тяготеет к аскетично-лаконичным решениям. Художник практически никогда не перенасыщает сценическое пространство знаками, предлагая и сосредотачиваясь на одном главном модуле, который, становясь философским символом, раскрывает идейную суть всего произведения. Монохромные цвета, также присутствующие практически в каждой работе И. Несмеянова, подчёркивают и выделяют наиболее важную яркую деталь, позволяя контрапунктом через весь спектакль обозначить не менее яркие смысловые акценты. Такая сценография предполагает принципиально иное художественное пространство и для актёров, превращая среду их обитания в отдельные миры: эпические, монументальные в воплощении и монохромно-поэтические в своем эстетическом наполнении.

ЛИТЕРАТУРА

1. Чердынцева, А. Мафиози тоже плачут / А. Чердынцева // Вечерние вести. – 2005. – 15 ноября.
2. Аминова, В. Ад – это другие?! / В. Аминова // Петербургский театральный журнал. – 2008. – № 4 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://ptj.spb.ru/archive/52/perspectives-52/ad-eto-drugie/>
3. Лисовец, А. Всё хорошее – грустно... / А. Лисовец // Газета по-киевски. – 2005. – 24 ноября.

4. Липковская, А. Шекспир на острие ножа / А. Липковская // Профиль. – 2005. – 14 ноября. – С. 66 – 67.
5. Подлужная, А. Крёстные отцы загубили влюблённых / А. Подлужная // Зеркало недели. – 2005. – 12-18 ноября.

РЕЗЮМЕ

Одна из определяющих характеристик театрального художника И. Несмеянова – глубокое философское проникновение в идею спектакля через основной сценографический модуль. Художник не перенасыщает спектакль знаками, находя тот главный модуль, который и раскрывает суть проблемы. Сценография И. Несмеянова практически всегда оставляет много пространства для актёрской фантазии, которая подчёркивается использованием монохромной цветовой палитры. Яркие акценты будто контрапунктом проходят через всю постановку. Сценографические работы художника воспринимаются как отдельные миры: эпические, монументальные в воплощении и монохромно-поэтические в своём эстетическом наполнении.

SUMMARY

One of the defining characteristics of the stage designer I. Nesmiyanov – deep philosophical insight into the idea of the play through the main scenographic module. He finds the main module which reveals the essence of the problem. The set designer I. Nesmiyanova almost always leaves a lot of space for the actor's imagination and this is emphasizes by the use of a black and white colour palette. Bright accents like counterpoint pass through the entire dramatic production. Stage design by the artist are perceived as separate worlds - the epic, monumental in the incarnation and monochrome poetical in its aesthetic filling.

Безручко А. В.

ГРАНИ КИНОИСКУССТВА Н. С. ВИНГРАНОВСКОГО (К 80-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ)

*Киевский национальный университет культуры и искусств
(Поступила в редакцию 26.10. 2016)*

В творческой деятельности поэта, писателя, кинорежиссёра, киноактера, сценариста, заслуженного деятеля искусств Украины (1997), лауреата Национальной премии им. Т. Шевченко (1984), премии Фонда Антоновичей (1993), премии им. В. Вернадского (2002) Николая Степановича Винграновского (07.11.1936, с. Богополье Николаевской обл., Украина – 26.05.2004, Киев, Украина) уникально соединились литература и кинематограф: «Как поэт, я очень благодарен кино за зрительную систему мышления. А как режиссёр благодарен поэзии за её интуитивное чувство ритма, паузы. За чувство меры. По крайней мере, я ещё не рассорился с собой и лечу на двух крыльях» [1].

Литературное наследие Н. С. Винграновского изучают в украинских школах и творческих институтах. Среди его основных произведений – сборники стихов «Атомные прелюдии» (1962), «Сто поэзий» (1966), «Поэзии» (1971), «На серебряном берегу» (1978), «Киев» (1982), «Губами тёплыми и глазом золотым» (1984), «Эту женщину я люблю» (1990), «С обнимаемых тобою дней» (1993), «Любовь, нет! не уходи!» (1996); повести «Мир без войны» (1958), «Президент» (1960), «Сероманец» (1977), «В

глубине дождей» (1979), «Лето на Десне» (1983), «Конь на вечерней заре» (1986); роман «Северин Наливайко» (1996); исторический очерк «Четырнадцать столиц Украины» (1997) и другие.

Николай Винграновский написал несколько поэтических произведений для детей: «Андрийко-говорийко» (1970), «Мак» (1970), «Летнее утро» (1976), «Летний вечер» (1979), «Ласточка у окна» (1983), «У Неквапы белые лапы» (1989), «Идёт кот через лёд» (2000), «Казак Пётр Мамарига» (2001); рассказ «Гусёнок» (1978) и другие.

Рассмотрим более детально кинематографическую деятельность Н. С. Винграновского. После окончания учёбы в мастерской режиссёров художественного фильма А. П. Довженко во Всесоюзном государственном институте кинематографии им. С. А. Герасимова (ВГИК, сейчас – Всероссийский государственный университет кинематографии им. С. А. Герасимова) Николай Винграновский поехал работать на Киевскую киностудию художественных фильмов им. А. П. Довженко (в настоящее время – Национальная киностудия художественных фильмов им. А. П. Довженко).

Молодой режиссёр, за плечами которого была главная роль Ивана Орлюка в фильме Ю. Солнцевой «Повести пламенных лет» по сценарию А. Довженко, не пренебрегал любой творческой работой. Поэтому снялся в эпизодической роли играющего на рояле сержанта (роль не была даже отмечена в титрах) в фильме Сергея Параджанова «Украинская рапсодия» (1961), исполнил роль Дончака в фильме Исака Шмарука «Сейм выходит из берегов» (1962).

Для того, чтобы доказать собственное режиссёрское мастерство, Н. С. Винграновскому довелось поехать на Одесскую киностудию художественных фильмов и сначала поработать кинорежиссёром (по современной терминологии – вторым режиссёром) над военной драмой «Дочь Стратигона» (1964) по повести Василия Земляка «Гневный Стратигон», режиссёром-постановщиком которой был Василий Левин. В некоторых современных энциклопедиях указано, что в этом фильме Н. С. Винграновский был режиссёром-постановщиком [9, с. 558], однако в прижизненных энциклопедических справочниках [4; 5] и публикациях в специализированной прессе [7] такая информация отсутствует.

Во втором фильме на Одесской киностудии Н. С. Винграновский уже был режиссёром-постановщиком в творческом тандеме с опытным украинским и молдавским режиссёром и сценаристом, заслуженным деятелем Молдавской ССР (1948) Мироном Львовичем Былинским, который снял около двух десятков фильмов на Киевской и Одесской киностудиях художественных фильмов и Киевской студии хронико-документальных фильмов. Исторический приключенческий фильм о событиях гражданской войны в Одессе «Эскадра уходит на запад» (1966) стал последним в творческой карьере М. Л. Былинского (через три недели после премьеры он умер) и первым в карьере Н. С. Винграновского в качестве режиссёра-постановщика.

В 1966 г. Н. С. Винграновский снял свой первый документальный фильм по собственному сценарию «Голубые сёстры людей», в котором поднимались проблемы малых рек в Украине. Режиссёр считал, что даже «маленькие темы» будут интересны зрителю, если проникнуть «в суть человеческих надежд, страданий, любви» [10].

В качестве единоличного режиссёра-постановщика в 1967 г. на Киевской киностудии художественных фильмов Н. Винграновский снял остросоциальную философскую драму по сценарию А. Левады «Берег надежды» и сыграл в ленте роль Вацлава Купки.

В 1969 г. на Киевской киностудии художественных фильмов Н. С. Винграновский снял фильм «Дума о Британке» по одноимённой пьесе Юрия Яновского. Во многих российских и украинских интернет-изданиях, посвящённых кинематографу, отмечено, что в фильме «Дума о Британке» было два режиссёра-постановщика: Николай Винграновский и Игорь Ветров. Поскольку в энциклопедических изданиях, которые вышли при жизни Н. С. Винграновского («Союз кинематографистов Украины» [5], «Искусство Украины» [4]) и статьях 70-х годов XX в., в частности, публикации редактора Киевской киностудии Т. Ковтун в студийной газете «За советский фильм» [7] такая информация отсутствует, можно утверждать, что в этом фильме Н. С. Винграновский был единственным режиссёром-постановщиком, а И. Ветров – сорежиссёром (вторым режиссёром). Ещё одним доказательством этому утверждению может быть прижизненная статья о творческих достижениях Игоря Александровича Ветрова в справочнике «Союз кинематографистов Украины» [2], где не указывается его работа в качестве режиссёра-постановщика в ленте «Дума о Британке».

В этом фильме Н. С. Винграновский также сыграл роль Несвятыпаски. В киноленте звучит дума, текст которой написал сам Николай Винграновский, а музыку – Платон Майборода. Режиссёр остался довольным совместной работой с композитором фильма: «Я не ошибся, пригласив композитора П. Майбороду написать музыку к фильму. Это, действительно, мелодичный, народный композитор. Его музыка помогает лучше понять образы, созданные актёрами» [1].

В своих фильмах Н. С. Винграновский, как и его учитель А. П. Довженко, стремился работать над большими и важными для человечества темами: «В художественных широкоформатных фильмах “Дума о Британке”, “Берег надежды” я пытался решить глобальные проблемы человечества (первое произведение – о гражданской войне на Украине, второе посвящено острейшей проблеме современности – сохранению мира на планете)» [10].

Во время работы над «Думой о Британке» Н. С. Винграновский уже думал о следующем фильме. Согласно публикации А. Афониной, в 1970 г. на Одесской киностудии художественных фильмов режиссёр планировал снять полнометражную игровую картину «Один против Гитлера», сценарий которой написал Василий Земляк по своему роману «Подполковник Шиманский» [1].

Однако вместо вышеназванного фильма в 1972 г. на Киевской киностудии художественных фильмов Н. С. Винграновский снял игровую ленту «Тихие берега», где была показана история расследования убийства инспектора рыбнадзора в одном из украинских сёл.

В 1978 г. Н. С. Винграновский планировал снять семисерийный телевизионный фильм о Ф. Дзержинском по сценарию писателя, сценариста, поэта, журналиста Ю. С. Семёнова, автора «Семнадцати мгновений весны», «Майора Вихря» и других известных в СССР произведений: «Работы, как у режиссёра-постановщика, будет много – и работы нелёгкой, ведь: 1900-ые годы, рождение большевистской партии, 30-летний Ленин, 27-летний Дзержинский, седобородый Плеханов, Володарский... И дальше – Литва, Польша, Россия, царская охранка, кабинет Витте, царь... И далее – ожидания бури в 1905 году. Работа большая по объёму, проблемам, сложная для воплощения» [10].

Эта тема привлекала режиссёра в первую очередь романтическими образами, ведь в советское время фигура Феликса Дзержинского была представлена в качестве «рыцаря революции», который считал, что чекистами должны быть люди с холодной головой, горячим сердцем и чистыми руками. Образ горячего сердца был больше всего близок романтику Николаю Винграновскому, однако этот кинопроект так и не реализовался.

В 1983 г. Н. С. Винграновский на студии «Укртелефильм» снял документальный фильм по собственному сценарию «Слово об Андрее Малышко» об украинском поэте, переводчике, литературном критике Андрее Самойловиче Малышко.

После этого на Киевской киностудии художественных фильмов Николай Винграновский снял полнометражный художественный фильм «Климко» (1984) по мотивам двух повестей Григория Михайловича Тютюнника «Климко» и «Огонёк далеко в степи». Режиссёр объяснил свой творческий выбор так: «Я тоже ровесник Григория Тютюнника, и на мою детскую судьбу тоже выпало много трудностей. Как дети пережили годы Великой Отечественной войны – этот вопрос всегда волновал меня. Своим фильмом хочется ещё раз отметить: подобное не должно повториться. Дети должны быть счастливыми» [12].

Наиболее удачными из собственных фильмов Н. С. Винграновский считал те, которые снял по собственным сценариям: «Когда сценарист и режиссёр-постановщик является одним человеком, открываются широкие возможности для достижения художественного совершенства произведения, процесс работы не прерывается, он развивается от первой написанной ремарки в сценарии до последней бессонной ночи режиссёра за монтажным столом» [10].

Кроме «Климка», Н. С. Винграновский был автором сценариев собственных документальных фильмов. Но, по крайней мере, три его сценария полнометражных художественных фильмов «Мир без войны», «Человек и оружие» (по одноимённому роману О. Гончара) и «Северин Наливайко» так и остались не реализованными.

По сценарию Николая Винграновского, в основу которого была положена его повесть «Сероманец», в 1989 г. на Киевской киностудии художественных фильмов Пётр Марусик снял одноимённый фильм.

В 1984 г. Н. С. Винграновский за сборники произведений для детей «Летнее утро», «Летний вечер», «Ласточка у окна», «Спокойной ночи» был удостоен звания лауреата Государственной премии УССР им. Т. Шевченко (сейчас – Национальная премия Украины им. Т. Шевченко).

Н. С. Винграновский считал, что «всем или почти всем, чего я достиг как кинорежиссёр и как писатель, я обязан своему учителю, той школе, которую он мне дал. Без школы – нет таланта» [10]. Именно поэтому Н. С. Винграновский написал воспоминания об А. П. Довженко «Год с Довженко» [6], «Голос таланта, мужества и любви» [3] и снял документальные фильмы по собственным сценариям об учителе: «Дневник А. П. Довженко» (в соавторстве с Л. Осикой, 1989 г.) и «Довженко. Дневник, 1941 – 1945 годы» (1993). Также Н. С. Винграновский снялся в документальном фильме своего одноклассника Р. Сергиенко «Исповедь перед учителем» (1995), посвящённом А. П. Довженко и ученикам его мастерской.

А. Кульчицкий отмечал: «Винграновский в своё время задумал создать цикл документальных фильмов, посвящённых истории Украины (больше 40)» [8, с. 10]. Однако Н. С. Винграновский успел снять лишь восьмую часть из запланированной серии: «Хортица – столица Запорожской Сечи» (1993), «Дмитрий Вишневецкий – Байда» (1993), «Чигирин – столица гетмана Богдана Хмельницкого» (1994), «Батурин – столица гетмана Ивана Мазепы» (1994), «Галич – столица князя Данилы Галицкого» (1995), «Гетман Сагайдачный» (1999).

Пётр Марусик в 1993 г. снял полнометражный документальный фильм «Николай Винграновский», где герой фильма читает свои стихи. Бывший одноклассник по мастерской А. П. Довженко Р. П. Сергиенко написал воспоминания [11] и снял документальный фильм «Николай Винграновский в синем небе. Исповедь перед другом» (2006).

Н. С. Винграновский прожил 67 лет, не очень долгую, но чрезвычайно плодотворную жизнь. По образному высказыванию самого поэта и режиссёра, его творчество – это полёт на двух крыльях, одно из которых литература, второе – кинематограф.

ЛИТЕРАТУРА

1. Афоніна, А. Режисер і поет / А. Афоніна // На екранах України. – 1969. – 23 серпня. – С. 2.
2. Ветров Ігор Олександрович // Спілка кінематографістів України: довідкове видання. – Київ, 1985. – С. 36.
3. Вінграновський, М. Голос таланту, мужності і любові / М. Вінграновський // Кур'єр Кривбасу. – 1995. – № 27. – С. 18 – 20.
4. Вінграновський Микола Степанович // Мистецтво України : біогр. довід. / упорядк. : А. В. Кудрицький, М. Г. Лабінський ; за ред. А. В. Кудрицького. – Київ, 1997. – С. 118.

5. Вінграновський Микола Степанович // Спілка кінематографістів України: довідкове видання. – Київ, 1985. – С. 37.
6. Вінграновський, М. Рік з Довженком / М. Вінграновський // Вибрані твори / М. Вінграновський ; передм. Л. М. Талалая. – Київ, 2004. – С. 767 – 775.
7. Ковтун, Т. М. С. Вінграновський / Т. Ковтун // Екран і життя. – 1978. – № 8.
8. Кульчицький, А. 212 спогадів з Миколою Вінграновським. Фрагменти спогадів про великого Українця / А. Кульчицький // Літературна Україна. – 2011. – 4 серпня. – С. 10–11.
9. Моренець, В. П. Вінграновський Микола Степанович / В. П. Моренець // Енциклопедія Сучасної України / НАН України, Наук. т-во ім. Т. Шевченка, Ін-т енциклоп. досл. – Київ, 2005. – Т. 4. В – Вог. – С. 558 – 559.
10. Савчак, В. Уроки великого майстра / В. Савчак // Ленінська молодь (Львів). – 1978. – 11 лютого.
11. Сергієнко, Р. ...І твої божественні вірші: відкр. лист до Миколи Вінграновського з нагоди ювілею побратима студент. юності / Р. Сергієнко // Кур'єр Кривбасу. – 2006. – № 203. – С. 160 – 174.
12. Черняк, І. Увага! Ідуть зйомки! / І. Черняк // Київська правда. – 1983. – 21 серпня.

РЕЗЮМЕ

В статье исследована литературная и кинематографическая деятельность поэта, писателя, кинорежиссёра, киноактёра, сценариста, заслуженного деятеля искусств Украины, лауреата Национальной премии им. Т. Шевченко Николая Степановича Винграновского.

SUMMARY

In the article investigational literary and cinematographic activity of the poet, writer, film director, movie actor, scenario writer, Honoured Worker of Arts of Ukraine, Laureate of the Taras Shevchenko's National Premium of Ukraine Nykolay S. Vingranovskiy.

Белоокая М. А.

ГЕНДЕРНЫЕ СТЕРЕОТИПЫ И СОЦИАЛЬНЫЕ МОДЕЛИ ПОВЕДЕНИЯ ГЕРОЕВ В БЕЛОРУССКОМ КИНЕМАТОГРАФЕ

*Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси
(Поступила в редакцию 15.03.2017)*

Формирование новой политической, общественной и культурной реальности в начале XX в. не могло не вызвать значительных потрясений в сфере существования стереотипов, касающихся восприятия добра и зла, любви и ненависти, счастья и горя, благородства и подлости. Коснулись эти изменения и традиционных представлений о положении женщин в обществе, их роли в семье, политической жизни, профессиональной сфере. Получили широкий резонанс проблемы эмансипации женщин, женского образования, выбора рода деятельности, особенности поведения в семье и обществе, возможность вхождения женщин в структуры власти.

Поскольку стереотипы имеют свойство «отражать политические интересы и идеологию государств, национальных или международных группировок и партий, а также представления обыденного сознания,

свойственные эпохе» [1, с. 5], социальные потрясения начала XX в. привели к возникновению и закреплению новых гендерных стереотипов.

Под гендерными стереотипами в данной статье понимаются обобщённые, сформировавшиеся в культуре представления общества в отношении человека определённого пола. Под термином «социальные модели» имеется в виду набор ожидаемых образцов поведения для мужчин и женщин в обществе [2; 3].

Как правило, в патриархальном обществе мужчина главенствовал в социальной иерархии, ему принадлежало первостепенное место как в обществе, так и в семье, женщине, соответственно, отводилась роль объекта [4].

Самые растиражированные, узнаваемые и привычные для советской идеологии образы женщин пришли в советский, а затем и в белорусский кинематограф из литературы соцреализма [1; 5]. Одна из главных социальных ролей женщины в этот период – верная сподвижница мужчины в революционной или освободительной борьбе, следующая за ним навстречу опасности [1].

Уже в первом игровом фильме «Лесная быль» (1926 г., авторы сценария М. Чарот и Ю. Тарич, режиссёр Ю. Тарич, оператор Д. Шлюглейт, художник Е. Иванов-Барков), поставленном по повести М. Чарота «Свинопас», представлены женские гендерные стереотипы, ставшие образцовыми для последующих лет развития белорусского кино.

Дочь лесника Гелька (Т. Котельникова) – подруга Гришки (Л. Данилов) – яркий пример героини, последовавшей за своим избранником. Гришка – сын пастуха Левона (А. Отрадин), борца с захватчиками (действие картины происходит в 1920 г., когда Беларусь была занята польскими войсками). Гелька, верная спутница, поддерживает своего друга, содействует его борьбе против польских войск, добывает ценные для его соратников сведения – карту расположения польских частей. Финал картины ознаменован счастливой встречей молодой пары в освобождённом от захватчиков городе.

Другой героине фильма «Лесная быль» Ванде (Г. Кравченко), дочери владельца богатого имения пана Драбского (Н. Арменев), отводится роль второстепенного образа. Легкомысленная, кокетливая, праздная Ванда проводит время в чаепитиях и беседах с польскими офицерами. Её роль контрастирует с Гелькой и отражает социальную обречённость в приближающемся «светлом будущем».

Больше самостоятельности, чем Гелька, в своих поступках и мышлении проявляет Марыля Руденок (Т. Булах), героиня фильма «Кастусь Калиновский» (1927 г., автор сценария и режиссёр В. Гардин, оператор А. Аптекман, художник А. Арапов). Вместе с братом Ясем (Н. Комиссаров) Марыля работает в усадьбе графа (К. Хохлов). Здесь она становится свидетельницей безобразной сцены. К графу является делегация крестьян и почтительно просит его наделить их положенной по манифесту землёй. Когда граф с кулаками бросается на просителей, именно Марыля возражает

ему, выступает против несправедливости, обращается к окружающим с призывами: «Хватит терпеть!», «Человек – не собака!».

Следующий эпизод, характеризующий девушку как новый женский идеал и самостоятельную личность, решительную, действующую во имя борьбы за справедливость, происходит на ярмарке. Здесь Марыля раздаёт экземпляры «Мужицкой правды» и слушает эмоциональную речь Кастуся Калиновского (Н. Симонов), призывающего бороться за волю и землю. Именно Марыля препятствует продвижению царской стражи, пытающейся арестовать Калиновского. Когда крестьяне готовятся штурмовать замок, Марыля оказывается в гуще событий, призывая крестьян к действиям.

Ещё один яркий женский образ этой картины – Ядвига (С. Магарилл), дочь графа Скимунта (В. Плотников). Надменная аристократка, нарядная, изящная, красивая Ядвига проводит свои дни в развлечениях, в окружении изысканного общества. Она разделяет взгляды своего отца и брата Станислава (Б. Ливанов), которые решительно настроены против царской власти. Ядвига всячески демонстрирует свои взгляды: стреляет по портрету российского царя, на потеху гостям наряжает свою собаку в форму царского офицера. Как и Марыля, Ядвига принимает участие в борьбе, пытается договориться с «братьями-крестьянами», но натывается на непонимание, так как нарядная барышня не ровня простому люду, ей не доверяют.

Когда графа Станислава захватывают люди Калиновского, Ядвига проявляет недюжинную смелость, отправляясь в штаб повстанцев и требуя, чтобы ей сообщили, где находится её брат. Пользуясь давним знакомством с Калиновским, она добивается встречи с братом и, нарушив слово, данное Калиновскому, помогает Станиславу бежать из плена.

Столкнувшись с бунтующим крестьянством, Скимунты вместе с соратниками присягают генерал-губернатору Муравьёву (К. Яковлев). Дамы, недавно демонстрировавшие ненависть к царскому сатрапу, пируют вместе с офицерами за богато накрытыми столами, а Ядвига демонстрирует свою собаку, наряженную в рваную свитку, сравнивая её с бунтующими крестьянами.

Социальная роль предначертана и героине картины «Джентльмен и петух» (1928 г., авторы сценария И. Долгопольский, Л. Иерихонов, режиссёр В. Баллюзек, оператор Н. Козловский). Как складываются судьбы жеманных паненок после замужества, наглядно должна была продемонстрировать именно эта картина. Графиня Вадецкая (Е. Волынцева) в 1921 г. вместе с мужем лишилась значительной части своего имущества. В результате раздела белорусских земель половина поместья Вадецких вместе с дворцом оказались на территории советской Беларуси. Сами Вадецкие вынуждены довольствоваться тем немногим из своего имущества, что осталось в их владении. Графиня Вадецкая проводит дни в праздности и притворных обмороках. В это же время на территории их недавних владений начинаются бурные социальные преобразования.

В картине «Его превосходительство» (1927 г., авторы сценария С. Рошаль, В. Строева, режиссёр Г. Рошаль, оператор Н. Козловский) также

представлены традиционные гендерные стереотипы: верная подруга, следующая за своим избранником, и жена, вынужденная принять выбор мужа-революционера.

Героиню фильма Мириам (М. Синельникова) проклиная её приёмный отец, раввин (Л. Леонидов) за то, что она, в нарушение традиций, встречается с социал-демократом Петром (А. Ненюков). Однако это не останавливает Мириам, и она вместе с другими революционерами оказывается в тюрьме. Жена Гирша Леккерта (Ю. Унтершлак) Ривеле (Т. Адельгейм) пытается отговорить мужа от участия в демонстрации, но он непреклонен. Ей остаётся лишь покорно ожидать его дома.

Женщина как объект сексуальных домогательств мужчин и жертва финансовой эксплуатации со стороны других женщин – объект изображения в картине «Проститутка» («Убитая жизнью») (1926 г., авторы сценария Н. Галкин, Е. Демидович, режиссер О. Фрелих).

Действие фильма происходит в годы нэпа. В центре киноповествования – изломанные судьбы трёх женщин, вынужденных заниматься проституцией. Жажда наживы, «дух коммерции» толкают тётку Варвару (О. Бонус) на аморальный поступок. За вознаграждение она содействует своему соседу, «человеку без определённых занятий» Василию Митричу (И. Лагутин), который задумал совратить проживающую у Варвары сироту Любу (Е. Ярош). После того, как злодеяние свершилось, Варвара выгоняет девушку на улицу. Люба, классический пример архетипического образа сироты, чтобы выжить, вынуждена заниматься проституцией.

Злоключения Любы прекращаются не вследствие вмешательства в её жизнь мужчины-спасителя. На помощь ей приходят другие женщины: «коллега» Маня (Е. Шереметьева), посоветовавшая Любе обратиться за помощью к женщине-доктору Бирман (Л. Кресина), которая даёт девушке направление в пошивочную мастерскую – так у героини начинается новая жизнь. Однако освободиться от пут сводни (Е. Тёплых), шантажирующей Любу, ей помогает всё-таки мужчина, друг – комсомолец Шура (А. Ледащев). Именно он надоумил Любу написать заявление в прокуратуру, чтобы прекратить криминальный бизнес сводни.

Судьба проститутки Мани типична: девушка служила прислугой, была соблазнена и брошена сыном хозяйки.

Третья героиня картины – Надежда (В. Орлова) – примерная жена и мать двоих детей. Пока её муж торгует на базаре, Надежда ожидает его в уютной квартире, ведёт жизнь счастливой домохозяйки: присматривает за детьми, занимается рукоделием, являя собой типично патриархальный идеал хорошей жены. Надежда презирает Любу и открыто ей это показывает. Такое поведение наглядно демонстрирует не изжитый и современным обществом порок, когда жертва насилия осуждается и обвиняется в собственном несчастье.

Жизнь Надежды меняется в одно мгновение: муж погибает и женщина оказывается на пороге нищеты, заболевают её дети. Надежда вынуждена пойти по следам Любы: выходит на улицу и вместе с Маней ищет себе

клиентов. Доведённая до отчаяния, Надежда пытается покончить жизнь самоубийством, но её спасает Шура, друг Любы, и помогает устроиться на работу в трамвайный парк стрелочницей.

Таким образом, создатели картины утверждают идею: женщине, чтобы быть уверенной в завтрашнем дне, не следует возлагать ответственность за свою жизнь на кого бы то ни было, даже на собственного мужа. Послание авторов картины недвусмысленно и вполне укладывается в лозунги того времени: лишь честный труд делает женщину счастливой, свободной и независимой от милости окружающих.

Столь же типичные женские образы представлены и в картине «До завтра» (1936 г., авторы сценария И. Бахар, Ю. Тарич, режиссёр Ю. Тарич). Действие картины происходит в Западной Беларуси, входившей на тот момент в состав Польши. Главная героиня – ученица белорусской гимназии Лиза Малевич (Р. Свердлова) соединяет в себе черты двух гендерных стереотипов. Будучи верной подругой Язэпа Шумейко, которого арестовывают за распространение нелегальной литературы, Лиза пытается собрать для него передачу в тюрьму, за что её исключают из гимназии. Устроившись служанкой в мясную лавку, Лиза становится жертвой домогательств со стороны мужа хозяйки, русского князя Куракина (Н. Витовтов).

Начальница сиротского приюта при белорусской гимназии Анна Боверда (К. Чебышева) – едва ли не точная копия искалеченных жадностью женщин, занимающихся сводничеством в фильме «Проститутка». Она ворует благотворительную помощь, которую присылают в приют, устраивает вечера для состоятельных господ, куда приглашает девочек-сирот. Юные воспитанницы белорусской гимназии становятся объектами недвусмысленного интереса со стороны мужчин.

Типичный, растиражированный, один из самых устойчивых одобряемых женских образов советского, в том числе белорусского, кинематографа на военную тематику – женщина-мать, отправляющая навстречу опасности своих сыновей, терпеливо ожидающая их возвращения либо стоически переносящая весть об их смерти [1].

Непривычный и не самый распространённый в белорусском кино образ женщины воплощён в эпопее «Полесская хроника»: «Люди на болоте» (1981) и «Дыхание грозы» (1982) (автор сценария и режиссёр В. Туров, оператор Д. Зайцев, художник-постановщик первого фильма – Е. Игнатъев, второго – А. Матвейчук), поставленных по одноимённым романам И. Мележа.

Полесская красавица Ганна Чернушка (Е. Борзова), условия её проживания и в целом социальная обстановка, в рамках которой развивается действие эпопеи, нетипичный пример для устоявшихся образов «роковой женщины» мирового кинематографа. Но характер Ганны, её внешнее очарование, энергия, обаяние, разрушительная сила чувств, которые она вызывает у окружающих мужчин, влияя на судьбы других людей, позволяют говорить о её роковой привлекательности.

Бойкая, умная, острая на язык Ганна легко привлекает внимание Евхима (Б. Невзоров), сына зажиточного кулака. Она же из гордости и своенравия порывает со своим возлюбленным Василём Дятликом (Ю. Казючиц) за то, что он посмел в ней усомниться.

Брак Ганны разрушает надежды на счастье её подруги – второго яркого и знакового женского образа «Полесской хроники» – Хадоськи (М. Яковлева). Типичный пример следующей за своим избранником женщины – милая, тихая, влюблённая в Евхима Хадоська – проигрывает на фоне своей независимой подруги. Жизненная трагедия: потеря возлюбленного, криминальный аборт, в результате которого Хадоська едва не лишается жизни, – меняют её характер и делают более сильной.

Разочаровавшись в браке, Ганна возвращает Василя, таким образом утверждая и силу своих женских чар, и независимость от чужого мнения: в Куренях такое поведение не одобрялось. Да и бывший муж принимает жёсткие меры для прекращения вновь возникших отношений. Ганна уходит от мужа и едва не разрушает семью Василя, которого зовёт вместе с ней начать новую жизнь. Однако на роль бунтарки, посмевшей уйти от нелюбимого мужа и попытаться начать всё заново с прежним возлюбленным, Ганна решается лишь после смерти маленькой дочки, когда счастливое материнство становится для неё невозможным.

Ещё одна очаровательная и трагичная женская фигура в белорусском кино представлена в кинофильме «Франка» (1990 г., автор сценария и режиссёр А. Зайцев, оператор В. Спорышков, художник А. Чертович), поставленном по мотивам повести Элизы Ожешко «Хам».

В данном случае рыбак Павел (Г. Шкуратов), добрый, честный, благородный человек, становится жертвой чар импульсивной и эмоциональной Франки (Х. Дуновска). Немногословный, замкнутый, внешне бесстрастный Павел на самом деле способен испытывать глубокие, сильные чувства, которые несвойственны порывистой и неуравновешенной Франке, склонной к быстрым движениям, частой смене настроения, необузданности в проявлении чувств.

В отличие от умной, сильной, работающей, твердо стоящей на земле Ганны, Франка – существо легкомысленное, воздушное, едва ли не эфемерное. Она легко предаёт доверие искренне влюблённого в неё человека, презирает своего мужа и его чувства, гонится за несбыточной мечтой о неземной любви, что в результате приводит к трагедии.

Таким образом, формирование новой политической, общественной и культурной реальности в XX в. не могло не вызвать существенных потрясений в гендерной идентификации.

Изменение социальных реалий в начале XX в. привело к существенной трансформации представлений о социальной роли мужчин и женщин в обществе, сказалось на построении новых гендерных стереотипов. Необходимые и привлекательные женские черты: самоотверженность, жертвенность, готовность беспрекословно следовать за мужчиной – становятся уже не столь популярными в обществе. Авторы фильмов 1920 –

1930-х годов утверждают и другие женские идеалы, создавая образы независимых, свободных, самостоятельных женщин. Из затравленной добычи вожделевующих мужчин, из объекта домогательств женщина на киноэкране зачастую превращается в персону, представляющую для мужчин опасность. При этом новый стиль изображения, изменение презентации женских образов мирно сосуществуют с привычными, устоявшимися в культуре патриархальными представлениями о женщине-матери, женщине – верной соратнице, разделяющей стремления мужчины. Примеры подобного рода широко распространены и в современных кинолентах.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ажгихина, Н. Гендерные стереотипы в современных масс-медиа / Н. Ажгихина // Женщины: свобода слова и творчества : сб. ст. – М., 2001. – С. 5 – 22.
2. Клецина, И. С. Психология гендерных отношений: Теория и практика / И. С. Клецина. – СПб. : Алетей, 2004. – 408 с.
3. Клецина, И. С. Самореализация и гендерные стереотипы / И. С. Клецина // Психологические проблемы самореализации личности. – СПб., 1998. – С. 188 – 202.
4. Малви, Л. Визуальное удовольствие и нарративный кинематограф / Л. Малви // Антология гендерных теорий. – Минск, 2000. – 384 с.
5. Разлогов, К. Э. Мировое кино. История искусства экрана / К. Э. Разлогов. – М. : Эксмо, 2013. – 688 с.

РЕЗЮМЕ

В статье проанализированы гендерные стереотипы, отражённые в белорусском кино. Особое внимание уделено изменению устоявшихся социальных моделей, связанных с революционными потрясениями начала XX в. В результате этих преобразований обществу были предъявлены новые идеалы социального поведения женщин, которые получили своё воплощение в экранной культуре Беларуси.

SUMMARY

In the article, the gender stereotypes reflected in the Belarusian cinema were analyze. Special attention for changes of the established social pattern associated with the revolutionary upheavals in the beginning of XX century. As the result of these changes, the society faced new ideals of social behavior of women that were embodied in the screen culture of Belarus.

Бочкарёва О. В.

ДИАЛОГИЧЕСКАЯ ПРИРОДА МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА

*Ярославский государственный педагогический университет им. К. Д. Ушинского
(Поступила в редакцию 01.03.2017)*

В настоящее время стремительно меняется образ мира, связанный с переходом от монологической культуры к диалогу культур. Диалог с музыкальным шедевром выступает одним из эффективных средств, способных повлиять на развитие нравственных качеств личности, реализацию её сущностных сил и талантов.

В современных условиях наблюдается размывание социальных, ценностных и культурных ориентиров у молодёжи, формируются новые, далеко не всегда имеющие высокий уровень ценности. В этой связи диалог с

искусством, музыкой, хранящей «вечные» культурные ценности, может претендовать на особое внимание. Для личности процесс общения с музыкой невозможно переоценить, особенно в период ломки классической модели культуры.

Многие учёные обращали своё внимание на проблему диалогической природы искусства. Так, в работах М. М. Бахтина, С. Х. Раппопорта и других глубоко раскрыты существенные аспекты художественного взаимодействия, его смыслообразующая роль в освоении эмоционально-образной сферы культуры. В исследованиях А. А. Мелик-Пашаева, М. С. Кагана детально анализируется вклад коммуникативного компонента художественной деятельности в освоении ценностно-смыслового содержания человеческого опыта. С диалогических позиций рассматривают искусство А. Г. Асмолов, В. П. Иванов, С. П. Иванов, утверждая, что оно есть способ индивидуального освоения всеобщих ценностно-смысловых содержаний культуры, способных актуализировать духовные силы человека и обеспечить общение людей в наиболее кульминационно-творческой фазе их деятельности, высшем моменте продолжения себя в других людях в создаваемых творениях. Проявление «высшего Я», «творческого Я», «духовного Я» – все эти понятия высвечивают образ творца, а диалогическое общение – встречное усилие, потребность движения навстречу этому образу. Поэтому подлинное взаимодействие невозможно без встречного движения к «Другому» и связано с умением распознать «духовное Я» в каждом человеке.

Культурные смыслы, закодированные в идеальных формах, должны быть востребованы самой личностью, только в этом случае мы можем говорить об активизации движущих сил саморазвития, о творчестве своего «я». Зависимый от духовного опыта собеседников музыкально-художественный диалог является, в определённой степени, творчеством коллективным. Каждый текст культуры аксиологичен, историчен и диалогичен. Это цепь претворений смыслов и изменений значений. Соприкосновение со смыслом и определение его значения для «я» личности ведёт к расширению внутреннего духовного пространства, влияет на её желания, мотивы, ценности, сознание. Ядром музыкальной культуры является духовность. Она понимается как высшая ступень эмоционально-нравственного, личностного развития человека, гармония его формирующихся идеалов с общечеловеческими ценностями, в основе которых лежит потребность служить людям и добру, постоянное стремление к самосовершенствованию.

Отечественные философы А. Ф. Лосев, Н. О. Лосский отмечали, что человек только тогда становится частью человечества, когда постигает культуру и творит её. Ю. М. Лотман, осознавая решающее значение культуры в развитии человека, подчёркивал её духовное наполнение: «Культура всегда связана с прошлым опытом, всегда подразумевает некоторую непрерывность нравственно-интеллектуальной духовной жизни человека, общества, человечества» [3, с. 305].

Диалог можно рассмотреть как возможность со-бытия разных пластов музыкального бытия, разнообразных типов и моделей музыкального мышления: фольклорного, композиторского, бытового и других. Фольклор является одним из самых ранних видов диалогических отношений в музыкальном искусстве. Человек обращается к силам природы и совершает обряды, которые сопровождаются ритуальными песнями и плясками. У многих народов форма обращения к высшим силам – диалог. Например, эту форму можно наблюдать в обращениях к силам природы, богам (колядки, заклички, песни-обращения, игры-диалоги и др.). Коллективная форма существования музыкального фольклора отражает спонтанный вид органической сущности бытования, где все участники музыкального взаимодействия «композитор – исполнитель – слушатель» переплетены между собой и существуют в органичном единстве. Демократическая сущность народной музыки проявляется в интерпретации и осмыслении коллективного опыта с целью закрепления лучшего, устойчивого. Однако произведения музыкального народного творчества изменялись под влиянием исторических эпох, впитывали в себя новые свойства. В диалектике «изменчивость – стабильность» также можно усмотреть диалогичность существования фольклора.

Многие композиторы рассматривали народное музыкальное творчество как непревзойдённую сокровищницу, в которой они видели источник своего вдохновения. Об этом свидетельствует ставшее хрестоматийным высказывание М. И. Глинки о том, что «музыку создаёт народ, мы же, композиторы, её аранжируем». Композитор постоянно диалогизирует с фольклором, композиторами прошлого и своими современниками. Иногда ему удаётся заглянуть в будущее. Диалог фиксирует систему отношений человека и мира, иногда понятного, иногда непонятного. Именно обобщённое «я» народных песен, глубинная диалогичность фольклора так влекли к народной музыке композиторов прошлого, чувствовавших потребность подняться на надличностную высоту, ощутить истинно соборный общинный дух народа. Народное искусство в своём бытовании объединяет как «локально-этническое», генетически связанное с узко территориальными фольклорными традициями, так и интегративное, включающее в себя взаимодействие близких этнических элементов. Национальное своеобразие в искусстве определяется внешними объективными (общность психологии этноса, исходящая из специфических условий жизни) и внутренними факторами, связанными с закономерностями художественного претворения этой жизни в стилевых особенностях фольклора. Проявляются национальные особенности как в элементах мелоса, видовом разнообразии ладов, гармонии, метроритмики, так и в музыкальном инструментарии, своеобразной исполнительской манере. Наиболее универсальные стилевые закономерности наблюдаются при взаимодействии близких этносов, например, русского, украинского и белорусского фольклорных стилей. Как отмечает Н. А. Ювченко, для современного белорусского музыкального театра важно обращение к фольклору, его

возрождение «на новом уровне синкретичности культурного народного первоисточника». «В обращении к корням, утверждении и развитии аксиологического смысла народной культуры» автор видит духовно-смысловую наполненность современного театра [5, с. 67].

Художник, опираясь на фольклор, является и носителем, и творцом системы отношений к миру, которые он стремится постоянно запечатлеть в своих произведениях. Расширение диалогических связей сказывается на углублении, усложнении внутреннего мира личности и определяет общую тенденцию к саморазвитию, самодвижению. Творческий процесс всегда сопряжён с выходом личности за свои пределы, так как композитор не просто моделирует систему жизненных отношений, а вводит глубинные культурные смыслы, ценности в продуцируемый текст, поднимая этические и эстетические проблемы современности. Можно утверждать, что типизация и идеализация, символ и метафора являются главными приёмами художественного обобщения.

Музыкальные шедевры нельзя представить как что-то неподвижное, застывшее, ограничивающее свободный полёт духа. Их смысл существует благодаря тому, что они постоянно воссоздаются музыкантом-интерпретатором: «Механизм интерпретации применим к любому тексту классического произведения, поскольку такой текст является открытой системой, содержащей непознанный запас смыслов» [2, с. 63]. Сам термин «интерпретация» происходит от латинского слова *interpretation* (объяснение, трактовка). Взаимосвязь музыкального произведения и его исполнительской трактовки можно уподобить соотношению множества и входящих в его состав элементов. Создание и воспроизведение неразрывно связаны между собой, проникают друг в друга. Интерпретация музыкального произведения – это построение собственной модели концепции художественного образа, которая включает и авторское «я», и исполнительское «я». В процессе интерпретации можно наблюдать следующие параметры:

- диалектическое взаимодействие содержания и формы художественного образа;
- сравнительный анализ художественно-образной сферы музыкального произведения с другими музыкальными сочинениями данного автора;
- представления о творческом методе композитора, его стиле, сведения об авторе, эпохе, в которую он жил и другое;
- собственный исполнительский опыт (масштаб и дарование личности, уровень её исполнительского мастерства);
- художественная ценность замысла и конкретные условия его воплощения;
- процесс интерпретации как движение от абстрактного к конкретному воплощению замысла.

Интерпретацию музыкального произведения можно рассматривать как процесс углубления в сущность художественного образа, интровертированный по своей сути, характеру и содержанию. Воссоздание

шедевров – это плодотворный творческий диалог во времени и пространстве существования музыкальной культуры.

Разнообразие типов диалога связано с его продуктивностью в качестве эстетически-прочувствованного и логически-выдержанного, ориентированного на поиск, проблемного, сущностного мышления. «Перемещение» человека в мир художественной реальности, в смысловое пространство, выражаемое в специфической форме (иносказательно) происходит через подключение сознательного и бессознательного на основе усилия, ведущего к разрешению ситуации художественной неопределённости. Соотношение художественного образа и реальности предметного мира не является тождеством, это своего рода загадка, включающая в себя избыточность свободных ассоциаций ценностно-смыслового содержания. Это содержание может быть «схвачено» личностью, сконцентрировано на пути преобразования смысловых значений «для себя». С. Л. Франк утверждал: «Прекрасное (в природе, искусстве) “говорит нам что-то”, “даёт нам знать”, “подаёт нам знак” о некоей тайной, скрытой, живой глубине реальности ... Благодаря искусству мы усматриваем во внешней реальности что-то “сродное” нашей душевной глубине, потаённому самобытию» [4, с. 428].

Восприятие музыкального произведения связано с сопереживанием, психологическое обогащение личностного «Я» происходит на основе исповедальности, атмосферы доверительности, особой эмпатийности, через высказывание сокровенного, рождающего глубину и тайну обретения ценностных смыслов. Музыкальное искусство обладает той степенью близости, интимности, сокровенности, диалога, которая обращена к внутреннему «я» – лучшему «я». Воображение, разбуженное художественными образами музыкального шедевра, часто уводит человека в запредельные сферы неосознаваемого, рождается иллюзия бесконечности времени и одухотворённости пространства, ощущение собственной нематериальности.

Музыкальное прочтение является эмпатийным, так как наделяет слушателя теми качествами, которыми, возможно, в реальной жизни он и не обладает. Эмоциональное сопереживание придаёт личностную окрашенность процессу воображения, сохраняя при этом диалогическое дистанцирование «Я-воображаемое» – «Я-реальное». Музыкальные произведения-шедевры обладают определёнными сходными чертами:

- диалогичность (способность передавать сходные чувства и мысли от одного человека к другому, от одного поколения к следующему, от эпохи к эпохе);
- долговечность (способность выразить общезначимые идеалы, которые вечны, как сама жизнь);
- совершенство (обладание гармоничной архитектурой, целостным единством содержания и формы, строго соответствующей психологическим условиям восприятия);

- уникальность (обладание неповторимой возможностью воплощения идеальной красоты);
- личностная ценность (обладание свойством рождения смысловой и ценностной значимости, связанной с характером мировосприятия) [1, с. 232].

Художественный диалог, являющийся одновременно и основанием, и вершиной гуманитарного образования, потенциально бесконечен в своём движении-развитии личностной сопричастности к ценности и смыслу бытия в мире. Искусство выступает в роли «инициатора» творческого компонента общения и накопления духовного опыта в социокультурном пространстве. Формирование потребности личности в ценностно-смысловом содержании происходит в процессе миропонимания и мироотношения и поддерживается стремлением перехода к новому уровню самоактуализации творческого «я».

Таким образом, музыкальное искусство можно рассматривать как продукт диалогического творчества и сотворчества, приумножающего свой потенциал за счёт культуры мышления его участников: композиторов, исполнителей, критиков, музыковедов, слушателей. Диалогическая природа музыкального искусства выступает в качестве катализатора ценностного смыслообразования в процессе его создания, интерпретации и восприятия. Переход от бессознательного к сознательному, от потенциального к актуализированному, совершаемый в диалоге с музыкой, определяет уровень смысловой насыщенности со-бытия художественного образа и человека.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бочкарёва, О. В. Диалог как ценностно-смысловое творчество в музыкальной культуре / О. В. Бочкарёва // Ярославский педагогический вестник. – 2013. – Т. 1, № 2. – С. 229 – 232.
2. Злотникова, Т. С. Человек. Хронотоп. Культура. Введение в культурологию : курс лекций / Т. С. Злотникова. – Ярославль : Александр Рутман, 2003. – 172 с.
3. Лотман, Ю. М. Воспитание души / Ю. М. Лотман ; сост. Л. Н. Киселёва [и др.]. – СПб. : Искусство, 2003. – 621 с.
4. Франк, С. Л. Непостижимое. Онтологическое введение в философию религии / С. Л. Франк. – М. : Правда, 1990. – 607 с.
5. Ювченко, Н. А. Музыка в постановках белорусского драматического театра (XX – начало XXI века) : дис. в виде науч. доклада ... д-ра искусств. : 17.00.01 / Н. А. Ювченко ; НАН Беларуси, Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы. – Минск, 2013. – 89 с.

РЕЗЮМЕ

В статье рассмотрено музыкальное искусство с диалогических позиций, как система общения: композитор – исполнитель – слушатель. Затрагиваются вопросы восприятия и интерпретации художественного образа. Утверждается, что ядром музыкальной культуры является духовность личности. Формирование потребности личности в общении с искусством происходит в процессе миропонимания и мироотношения и поддерживается личностным стремлением перехода к новому уровню самоактуализации «я», к новому уровню творческого «я».

SUMMARY

The author considers the art of music with dialogical position as the communication system of the composer – performer – listener. The author describes the process of perception

and interpretation of the musical image. The author argues that the core of the music culture is a spiritual person. Formation needs of the individual in communion with art comes in the outlook and attitudes toward the world and is supported by the personal aspiration move to a new level of self-actualization «I», to a new level of creative «I».

Газизов Р. А.

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ СРЕДСТВ КОМПЬЮТЕРНОЙ ГРАФИКИ ПРИ СОЗДАНИИ ЭКРАННОГО ОБРАЗА В ДОКУМЕНТАЛЬНОМ КИНО БЕЛАРУСИ

Белорусская государственная академия искусств

(Поступила в редакцию 13.03.2017)

Документальное кино – вид кинематографа, в основу которого легли съёмки подлинных событий и лиц. Термин «документальный» был впервые предложен Джоном Грирсоном в 1920-х годах и определён как «творческая разработка действительности». Тематикой документальных фильмов чаще всего становятся исторические и политические события, культурные явления, выдающиеся личности, научные факты, гипотезы. Основными задачами документалистики выступают просветительская, исследовательская, пропагандистская, хроникальная, публицистическая. Несмотря на то, что кинематограф родился из документалистики, он обладает своей зрелищной мощью: аудиовизуальная картинка доступна, она не требует напряжённого труда воображения, сложных эпитетов.

Однако доподлинное отображение предкамерной реальности не может каждый раз удивлять человека. И в 1896 г. Жорж Мельес нашёл способ создания первых спецэффектов, основанных на использовании стоп-кадра. Трёхминутный фильм «Замок дьявола» позволил зрителю впервые увидеть на экране материализацию и исчезновение объектов, трансформацию людей и предметов. Простой архетипический сюжет борьбы добра со злом не помешал режиссёру осуществить главную цель ленты – продемонстрировать то, что находится за гранью реальной действительности, используя на практике новаторские приёмы.

Ж. Мельес стал основоположником классических спецэффектов в мировом кинематографе. Появление компьютерной графики в экранном искусстве можно назвать логическим и законным продолжением работ Ж. Мельеса с учётом роста технического прогресса и технологий. Помимо технической стороны вопроса существует ещё ряд причин появления компьютерной графики в кинематографе. По словам К. Разлогова, «компьютер вообще стоит рассматривать не просто как средство производства произведений искусства, но и как средство расширения границ художественного пространства. В идеале компьютер должен позволить создавать виртуальные миры и образы без ограничения уровня их сложности» [3, с. 333]. Данные технологии помогают решить следующие задачи:

- более качественно проработать экранный образ;

- создать несуществующие или виртуальные объекты и героев;
- устранить невозможность снять необходимый кадр из-за отсутствия денег, сроков или чрезмерной трудозатратности;
- исправить ошибки, допущенные во время съёмки, устранить артефакты современной цивилизации в кадре.

Анализируя произведения отечественного неигрового кинематографа, подчеркнём, что, несмотря на сложность ситуации, в которой находится вся отрасль, белорусский кинематограф сохранил свои позиции в документальном кино. На сегодняшний день он составляет серьёзную конкуренцию мировым значимым документальным фильмам. Работы Михаила Ждановского, Галины Адамович, Виктора Аслюка, Юрия Хашеватского, Александра Карпова и других получают награды на многочисленных кинофорумах. Почти все работы, созданные производственно-творческим объединением «Летопись» киностудии «Беларусьфильм», получали высшую категорию.

Однако компьютерная графика в классической документалистике на «Беларусьфильме» используется не очень часто. Основное её качество – уместность. Режиссёр Ю. Горулёв минималистично использует компьютерную графику в картине «Летапіс у промнях святла» для демонстрации фоторабот Софьи Хоментовской и в качестве начальных и внутрифильмовых титров. Но даже этот небольшой штрих работает на усиление художественной образности, ведь С. Хоментовская – фотограф, и показ её фоторабот в виде графического фотоальбома представляется очень логичным, хотя и несколько прямолинейным ходом.

Надежда Горкунова в своих работах также намеренно минималистична в использовании компьютерной графики. Несмотря на весь её богатый опыт в документалистике, перечень фильмов с использованием компьютерной графики невелик. Лишь в фильмах «Моё начало» и «Портрет на фоне себя» просматриваются кадры, снятые при участии супервайзера визуальных эффектов. Поскольку герои фильмов М. Шагала и В. Цеслер – художники, вполне логичной была демонстрация их работ в кадре. В фильме «Моё начало» были специально сняты ракурсные кадры полуразрушенных дверных проёмов, повреждённых перекрытий с нижней точки, водных гладей и т. д., куда впоследствии при помощи компьютерной графики были удачно встроены картины М. Шагала с полным замещением картинки либо с двойной экспозицией. Это оказалось очень удачным решением режиссёрской задачи, работающей на полноту экранного образа произведения. Отдельные вкрапления компьютерной графики заметны в работе «Дорога к дому» и в одном из последних фильмов Н. Горкуновой «Signora Russa», отмеченного наградой на американском фестивале документальных фильмов «The Accolade Competition – 2013 г».

«Намеренная минималистичность» – эти слова можно отнести к таким режиссёрам-документалистам, как Дарья Юркевич («Пасха Христова»), Анастасия Мирошниченко («Перекрёсток»), Ольга Дашук («Не один»), Юрий Тимофеев («Дударь»), Андрей Кутило («Гости»). Практически во всех

указанных документальных фильмах компьютерная графика используется лишь для того, чтобы дать название фильма, в титрах обозначить действующих лиц и создателей картины, а также для цветокоррекции и устранения каких-либо артефактов современной цивилизации или операторского брака. Нечасто режиссёр хочет взять на себя ответственность за использование компьютерной графики в работе над художественным образом в классической документалистике.

Существует мнение, что технический прогресс привёл кинематограф не только к разделению по жанрам и видам. С мировоззренческой точки зрения, необходимо либо снимать существующую реальность, либо «рисовать» её подобие или нечто до того не существовавшее, а значит, создавать некую новую реальность. Но компьютерная графика в документалистике не уничтожает конкретно-исторический смысл кадров или, по крайней мере, не стремится уничтожить, а взаимодействует с ним, дополняет его. Проанализировав эффекты и технологии компьютерной графики как средства выразительности в создании художественного образа в киноискусстве, отметим, что художественный образ в кино архетипичен. Чем выше степень обобщения, чем ближе образ к архетипу, тем сильнее он по воздействию. Применение компьютерной графики может как помочь его созданию, так и помешать, отвлечь внимание от главной идеи, сместить акцент на внешний глянец. Вся ответственность в данном случае лежит на творце, оперирующем компьютерной графикой как инструментом для формирования художественного образа. Как отмечает К. Разлогов, «компьютерная анимация должна быть сделана так, чтобы зритель ощущал потребность в многократном просмотре» [3, с. 333].

В некотором смысле это подтверждает появление такого направления в экранном искусстве, как докудрама, синтезирующая в себе жанры, присущие средствам массовой информации (репортаж, очерк, интервью) и игровому кино (драма, трагедия, мелодрама). Докудрама расширяет своё присутствие в телевизионном эфире и благодаря форме и подаче материала завоёвывает все большую телеаудиторию. Это перспективный и интересный жанр, полностью использующий инструментарий компьютерной графики. Хотя не следует подменять одно понятие другим и смешивать докудраму и истинное документальное кино. Это разные аудиовизуальные произведения.

В начале XXI в. на белорусских телеканалах появились телевизионные документальные сериалы, структурно объединённые одной темой, при этом каждая серия посвящена конкретному факту. Наиболее яркие из них – «Судьба человека» (автор В. Бокун, «ЛАД»), «Эпоха» (автор О. Лукашевич, «Первый национальный телеканал»), «Города-герои» (авторы Б. Герстен, В. Бондаренко, «ОНТ»), «Альбарутения» (автор А. Красько, «Второй национальный телеканал»), «Обратный отсчёт» (автор В. Бокун, «ОНТ»), «Освобождённая Европа» (авторы Б. Герстен, В. Бондаренко, «ОНТ»), «Цветные революции» (авторы Т. Думбадзе, Б. Герстен, «ОНТ»). В них активно использовались реконструкция, компьютерная графика высокого качества и присутствие ведущего. Появление этих первых докудрам

закономерно. Как отмечала О. Нечай, «именно телевизионное белорусское кино способно прийти в дом телезрителей республики и на экраны других стран и создать настоящий «имидж» современной Беларуси с её проблемами и надеждами. Телевизионное кино Беларуси должно получить новый импульс для своего развития» [1, с. 95 – 96].

Объектом пристального внимания теледокументалистов становится человек со своей биографией и судьбой, а также всё общество с его культурой, историей, традициями, взаимоотношениями. На протяжении всей истории развития документалисты доказали, что телевизионный художественный образ, созданный режиссёром, может нести в себе общефилософскую сущность. А. Тарковский называл художественный образ шарадой, которая постепенно поддаётся расшифровыванию. Для него «образ – это впечатление от истины, на которую нам дозволено взглянуть своими слепыми глазами» [4]. На стыке публицистической информации и художественного образа произошло явление, которое в XXI в., по мнению К. Огнева, свидетельствует о том, что «кино и телевидение из антагонистов превратилось в союзников» [2, с. 57].

«Сегодняшний мир компьютерной анимации — это пространство разнообразных попыток, проб и ошибок, иногда восхитительных или оригинальных, иногда инфантильных, временами великолепных, но, как правило, очень интересных» [3, с. 334], — отмечает К. Разлогов. Зрелищная составляющая компьютерной графики и визуальных эффектов привела к созданию мифа об их самодостаточности и возможности замены ими истории, заложенной в произведении. В результате компьютерной графике приписывается несвойственная ей роль и отводится несоответствующее место в процессе создания аудиовизуального произведения. Компьютерная графика должна работать на раскрытие идеи, художественного образа. Только это может служить основанием для создания фильма как произведения искусства. А понимание природы визуальных эффектов и компьютерной графики даёт возможность применять их с максимальной эффективностью. Важно помнить, что цифровые технологии, доступные кинематографу на сегодняшний день, не отменяют всех достижений истории киноискусства, а дают новые возможности его создателям.

ЛИТЕРАТУРА

1. Нячай, В. Беларускае кіназнаўства і крытыка: адрас і жанры / В. Нячай // Беларускае сучаснае мастацтвазнаўства і крытыка. Праблемы адаптацыі да новых рэальнасцей : матэрыялы навук.- творч. канф., Мінск, 15-16 красавіка 1998 г. / Беларускі саюз літаратурна-мастацкіх крытыкаў, БДАМ ; адк. рэд. Р. Б. Смольскі. – Мінск, 1998. – С. 92 – 105.
2. Огнев, К. Жанровые образования в киноискусстве: вчера и сегодня / К. Огнев // Мастерство продюсера кино и телевидения / под ред. П. К. Огурчикова, В. В. Падейского, В. И. Сидоренко. – М., 2012. – 863 с.
3. Разлогов, К. Э. Новые аудиовизуальные технологии : учебное пособие / К. Э. Разлогов. – М. : Едиториал УРСС, 2005. – 488 с.

4. Тарковский, А. Запечатленное время / А. Тарковский // Медиа-архив «Андрей Тарковский» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://tarkovskiy.su/texty/vrema.html>. – Дата доступа: 26.12.2012.

РЕЗЮМЕ

В статье рассмотрены особенности использования компьютерной графики в современном белорусском документальном кино.

SUMMARY

In the article features of use of computer graphics in modern Belarusian documentary cinema are considered.

Голикова-Пошка Е. В.

АНИМАЦИОННЫЙ СЕРИАЛ «SPONGEBOB SQUAREPANTS» КАК ПОСОБИЕ ПО ИЗУЧЕНИЮ ОСНОВНЫХ ПРИНЦИПОВ ВЕДЕНИЯ СОВРЕМЕННОГО БИЗНЕСА

*Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси
(Поступила в редакцию 09.03.2017)*

Американский рисованный анимационный сериал «SpongeBob SquarePants» (в переводе «Спанч (Губка) Боб Квадратные Штаны», реж. Д. Драйсон, В. Уоллер, 1999 – 2017 гг.), начиная с момента своего появления на экранах, занимает лидирующие позиции в мировом кинорејтинге не только по временной продолжительности (на сегодняшний день он насчитывает уже 10 сезонов), но и по количеству просмотров. Незамысловатый сюжет, юмористическая направленность сериала и, хоть и необычные, но обаятельные персонажи одинаково нравятся как детской, так и взрослой аудитории. Зачастую при просмотре эпизодов «Спанч Боба» зрители стремятся получить максимальное количество положительных эмоций. Но вместе с тем данный сериал можно и стоит рассматривать как источник для изучения основ бизнес-планирования и администрирования. Практически каждая из серий может выполнять функции своеобразного учебного пособия не только для бизнесменов-рестораторов, но и для всех желающих повысить свой образовательный уровень, научиться основам управленческой деятельности, рассмотреть практические подходы к ведению бизнеса, оценить риски предпринимательской деятельности, взвесить все плюсы и минусы при открытии собственного дела.

Один из главных анимационных персонажей сериала – Мистер Юджин Крабс. Он выступает как в роли владельца ресторанного бизнеса в небольшом морском городке Бикини Боттом (закусочной быстрого питания «Красти Краб»), так и в качестве генерального, коммерческого и финансового директора собственного «ресторана»: «История Красти Крабса – это история упорства, настойчивости, предвидения и труда до седьмого пота» (здесь и далее приведены цитаты из анимационного сериала). Желание получить как можно большую прибыль от продажи оригинальных (по меркам морских обитателей) крабсбургеров (булочек с крабовой котлеткой) заставляет Крабса следовать законам бизнеса, повышать лояльность к

сотрудникам и посетителям, лоббировать собственные интересы и противостоять многочисленным конкурентам.

Несмотря на слегка «экономный» нрав, благодаря которому Крабс с детства прослыл «финансовым гением», ресторатор заботится не только о «толщине кошельков своих посетителей, обеспечивающих процветание Красти Крабса», но и о благополучии сотрудников, работающих в его заведении. Руководствуясь принципами менеджмента предприятия, базирующихся, по мнению И. К. Адизеса, на обязательных функциях (производство результатов, администрирование, предпринимательство и интеграция [1]), и учитывая процессы деятельности организации, охватывающие «производство, маркетинг, финансы, работу с кадрами, эккаунтинг (анализ хозяйственной деятельности)» [2, с. 17], Мистер Крабс практически ежедневно повышает свой доход, увеличивая прибыль от продажи «лучших в мире крабсбургеров».

Крабс (по воле своих создателей) кроме знания основ менеджмента, опирается и на классификацию администрирования, включающую пять основных функций, начиная от предвидения ситуации, планирования, организации, координирования и заканчивая контролем за исполнением приказов вышестоящего руководства [3]. Данная классификация разработана французским теоретиком и практиком менеджмента, родоначальником административной школы управления А. Файолем.

К примеру, предвидя необходимость расширения товарного ассортимента и планируя привлечь в будущем избранную таргетированную аудиторию, Крабс вводит спектр услуг, ранее не практиковавшихся в его заведении, руководствуясь собственными девизами: «У кого деньги, тот и прав» и «Клиентов “Красти Краб” надо любить и ублажать». Так, в серии «Доставка пиццы» из-за ошибочного телефонного звонка сотрудники ресторана быстрого обслуживания вынуждены столкнуться с новыми для себя обязанностями, стать разносчиками пиццы: «Мистер Крабс, но мы не готовим пиццу... – Уже готовим!». В короткометражке «Красти-догс» повар закусочной Губка Боб, экспериментируя с различными ингредиентами, создаёт новое оригинальное блюдо – хот-дог со вкусом крабсбургера, а в «Охотнике на медуз» Юджин изменяет классический рецепт крабсбургеров («булка, котлета, салат, сыр, лук, томат, кетчуп, горчица, пикули, булка»), включив в них новый секретный ингредиент – медузье желе, что делает вкус блюда неповторимым. Однако уже в серии «Красивые котлетки» опыты с изменением цвета булочек приносят только разочарование и отток посетителей. В эпизоде «Губка Боб Квадратные Штаны и большая волна» Крабс приманивает новых клиентов, устроив на пляже выездной филиал «Красти Краба», а в анимации «20 000 бургеров под водой» неразлучные друзья Боб и Патрик разъезжают по Бикини Боттом в передвижном «Красти»-кафе, следуя лозунгу: «Если посетители сами не приходят в Красти Краб, может, тогда Красти Крабу стоит самому прийти к посетителям».

Кроме дорогостоящих методов обслуживания (создание выездных закусочных, доставка заказов клиентам и пр.) Крабс стремится повысить

уровень бизнес-сервиса с помощью более доступных способов, не требующих при этом дополнительного переучивания персонала, а следовательно, и «нецелевого» (по мнению ресторатора) расхода средств. Например, в эпизодах «Ночная смена» и «Ужас Крабсбургера» Мистер Крабс решает изменить режим работы своего кафе («Отныне Красти Крабс открыт 24 часа в сутки»), подсчитав, что данный маркетинговый ход принесёт намного больше прибыли за счёт непрерывного удовлетворения потребностей «голодных» клиентов. А в серии «Не выходя из лодки» посетители заказывают блюда из меню, подъезжая на личном транспорте к специальному раздаточному окошку в стене закусочной.

В период организации и координирования управленческой деятельности бизнесмену не мешает обратить внимание и на квалификацию сотрудников, их опыт и желание самосовершенствоваться. Именно поэтому сам Мистер Крабс всегда учитывает нюансы администрирования и постоянно следит за профессионализмом своих служащих, помогая (в случае необходимости) улучшить их показатели. Например, в серии «Пикули» Мистер Крабс, учитывая критику недовольных клиентов, вынужден постоянно контролировать процесс приготовления крабсбургеров, заставляя Губку Боба пошагово соблюдать последовательность каждого ингредиента в бургере, а в эпизоде «Не всё то золото» ресторатору даже приходится спасать своего незадачливого повара от гигантского монстра-крабсбургера, который собрался полакомиться не только посетителями, но и персоналом закусочной.

Спанч Боб, хотя и считается лучшим поваром в Бикини Боттом, но иногда нуждается в повышении профессионального уровня. Так, в мультфильме «Лицензия на молочные коктейли» Губка после требования недовольных клиентов вынужден пойти на курсы повышения квалификации по приготовлению эксклюзивных освежающих напитков. А в анимационной ленте «Обмен по-французски» даже переехать, следуя программе обмена шеф-поварами, в Прованс и проработать неделю в элитном ресторане высокой кухни «Фантазия», где Боб стремится не просто повысить уровень кулинарного мастерства («готовить еду на самый изысканный вкус»), но и освоить новое, более конкурентоспособное, на взгляд Мистера Крабса, меню (например, паштет из редкого фрукта Казука, посыпанного золотой стружкой). Освоенный опыт пригодился повару Спанч Бобу и в серии «Идеальное обслуживание», когда в ресторане ожидают посещения самого богатого жителя Бикини Боттом Сквильяма, а слоганом обслуживания становится фраза: «Дышать и прислуживать, дышать и прислуживать!».

Для того, чтобы получить максимальную отдачу со стороны работников, повысить их работоспособность, снять «неопределённость» при выполнении служебных обязанностей, разъяснить специфику сферы обслуживания в «одном из самых успешных ресторанов в Бикини Боттом», Мистером Крабсом был создан специальный «Видеокурс для сотрудников Красти Крабса». В нём закусочная позиционируется как лучшее рабочее место, оснащённое самыми оригинальными и полезными достижениями

технического прогресса: «передовым контрольным механизмом, автоматической системой подсчёта денег, лучшей системой контроля температуры напитков, опытным образцом аппарата для подачи жидкостей и системой подачи приправ». На самом деле за громкими названиями скрывались самые обычные устройства (лопатка для обжаривания котлет на гриле, кассовый аппарат, кубики льда, трубочка для коктейлей и пакетики с кетчупом и горчицей), но благодаря грамотно выстроенной управленческой и маркетинговой политике после просмотра видеокурса работоспособность персонала значительно возросла. Также сотрудникам вменялось в обязанность обладать профессиональными качествами: терпением, уверенностью и улыбкой, говорящей «Привет, мир! Слушаю твой заказ!». Крабс разработал свой код успеха: психологически-манипулятивное управление сотрудниками. Код представлял собой аббревиатуру из букв ЛПНК, а её расшифровка гласила: «Люди покупают наши крабсбургеры».

Созданию положительного имиджа компании, помимо дополнительного обучения персонала, повышения лояльности рядовых сотрудников к работодателю и укреплению личностных связей в коллективе, способствовали устраиваемые Крабсом корпоративные вечеринки («Пикник для всей компании»), празднование дней рождения ресторана («Застрявшие в холодильнике»), проведение дней домашних питомцев («Мошенник в раковине»), а также оформление и выпуск корпоративной газеты («Крабсбург хроника»).

С целью повышения качества обслуживания Крабс периодически проводит различного рода мероприятия и тренинги, направленные на рост сотрудников в профессиональной сфере, поддержание в них здоровой конкуренции, духа соперничества, что в итоге приводит к увеличению личной ответственности служащих, укреплению корпоративной этики. В серии «Лучший служащий месяца» позиционируется поощрение работников за добросовестный труд: Спанч Боб на протяжении 43 месяцев получает заслуженную награду (его фотография крепится на доске почёта), но, по мнению его коллеги Сквидварда (кассира и официанта), информационные стенды подобного рода нужны лишь для того, чтобы персонал «усерднее работал за те же деньги». Стремясь повысить уровень покупательской удовлетворённости, Мистер Крабс в эпизоде «Старый, добрый, Как Его Там Зовут?» решает неукоснительно следовать советам из книги для менеджеров и предлагает сотрудникам попрактиковать индивидуальный подход к посетителям, который позволит увеличить «их внутреннюю мотивацию», вследствие чего «вероятность последующих визитов возрастает до 3/4 половины 1%». То есть персонифицированное обращение к клиенту, по мнению работодателя, выступает гарантом его возвращения в «Красти Краб» в качестве постоянного гостя. А для большей мотивации служащих (особенно Сквидварда, который «слишком занят», чтобы запоминать имена любителей крабсбургеров), Крабс устраивает соревнование с «ценным» призом победителю.

Вместе с тем, процесс удовлетворения покупательского спроса весьма долгий и трудоёмкий. Необходимо постоянно быть в курсе новых тенденций, трендов в бизнес-сфере, совершенствоваться и развиваться в направлении бизнес-администрирования. Именно потому, учитывая постоянно возрастающие требования со стороны клиентов и понимая, что в случае неудовлетворения этих пожеланий произойдёт неминуемая потеря целевой аудитории, мистер Крабс стремится укрепить свои позиции в ресторанном бизнесе и периодически вводит своего рода оригинальные «приманки» для посетителей, повышая (а иногда и понижая) при этом уровень обслуживания.

Среди наиболее популярных мер, применяемых для увеличения целевой аудитории, лидирующие позиции занимают дисконтные программы, бонусные и акционные предложения, изменение дизайна объекта питания, создание новых зон и площадок. Юджин Крабс стремится попробовать каждый из вышеперечисленных методов, выявляя при этом наиболее быстрый и надёжный способ получения дохода.

В эпизоде «Здесь или с собой?» Мистер Крабс проводит среди посетителей «первый ежегодный конкурс “Угадай, сколько семян”», победителю которого достанется бесплатный крабсбургер, а в серии «Твоё, моё и опять моё» каждому посетителю с ребёнком, заказавшему крабовый бургер, Спанч Боб дарит бесплатную игрушку. Между тем стоит учитывать, что слово «бесплатно» не всегда приманивает целевых потребителей. Так, в анимационной серии «Культурный шок», несмотря на проводимую в «Красти Краб» акцию «Бесплатные овощи каждому посетителю», произошло ощутимое падение доходов от продажи, вызванное оттоком клиентов. Проведя совместно с работниками усиленный «мозговой штурм» по выработке новых концепций для привлечения потребителей («Бесплатная пара носков к каждому заказу», «Бесплатный крабсбургер каждому второму посетителю» или «Бесплатный напиток тому, кто наберёт полный рот моллюсков»), владелец ресторана решает организовать «бесплатный концерт для посетителей» – своеобразный конкурс талантов, считая, что эта акция не только позволит увеличить посещаемость закусочной, но и принесёт ощутимую прибыль от продажи как основных (еда и напитки), так и сопутствующих (майки, кружки, брелоки с логотипами и пр.) товаров. В эпизодах «Шутки про белок» и «Пьеса – это находка» Мистер Крабс продолжает позиционировать кафе в качестве своеобразного мюзик-холла, всё больше убеждаясь, что благотворительные мероприятия (с минимальным вложением средств) позволяют увеличивать доход заведения. Однако духовная пища вскоре надоедает клиентам, что приводит к появлению на базе «Красти Краба» новых экспериментальных площадок, например, арены для рестлинга (серия «Хрустомялки») или плавательного бассейна, чуть позже – ледового катка («Крабс а-ля мод»). Все эти мероприятия способствуют (хотя и на непродолжительное время) увеличению целевой аудитории и привлечению новых потенциальных потребителей.

Следующим шагом, на который решается Мистер Крабс, стремясь увеличить прибыль от продажи крабсбургеров, становится открытие элитных

объектов, притягивающих премиум-клиентов, которые никогда до этого не посещали закусочные уровня «Красти Краб». Например, в серии «Красти взмывает ввысь» Юджин строит десятиэтажный роскошный отель «Красти Тауэрс», а основным лозунгом служащих становится: «Мы никогда не отказываем гостям, каким бы нелепым ни было их желание». Это свидетельствует о попытках ресторатора расширить сферу своей деятельности с целью завоевания новых сегментов рынка. В эпизоде «Малышка Босс», когда к управлению закусочной приступает юная дочь Мистера Крабса Перл, обладательница «множества свежих идей, как привлечь голодных клиентов», заведение переориентируется из бистро для семейного отдыха в «рай для подростков». Для этого девушка не только переименовывает кафе, назвав его «Славным Крабом» («Новое название даст новое содержание»), но и вносит изменения в дизайн ресторана (вместо строгого классического стиля американской закусочной гостей встречает «стильное место для подростков» с танцполом, лампочками в виде сердечек и фотографиями морских коньков на стенах), а также в меню (вместо крабсбургеров – «Жареное больше не в моде» – появляется новое ультрамодное блюдо – овощной салат). В анимации «Красти Спанч» хвалебные отзывы о поварском таланте Спанч Боба от важного ресторанного критика Джима Скалоба («Если Крабс всё-таки хочет замесить тесто, то лучше ему добавить Спанча, приправить Спанчем, посыпать Спанчем, так как Спанча много не бывает» – аналогия с реальными критиками, присваивающими ресторанам высший рейтинг – звёзды Мишлен), позволяют Мистеру Крабсу провести ребрендинг предприятия и изменить название заведения на «Красти Спанч» в честь своего талантлившего шеф-повара.

Стремясь прочно занять нишу в сети быстрого питания, а также заставить посетителей проводить как можно больше времени в закусочной, руководствуясь принципом, что чем дольше клиент находится в ресторане, тем больше заказывает, а следовательно, и больше платит, Юджин Крабс стремится создать максимально комфортные условия для потребителей. Например, в серии «Краббилэнд» во дворе «Красти Краба» выстроена специальная игровая площадка для детей, позволяющая взрослым пребывать в так называемой «зоне комфорта», не думая ежеминутно о том, где находится и чем занят их ребёнок, а в эпизоде «Шедевр» сам Мистер Крабс, выкрашенный золотой краской, становится своего рода интерактивным спортивным снарядом для юных любителей скалолазания. В анимации «Колодец желаний» прямо возле входа в бистро Крабс оформляет своеобразную зону отдыха для ожидающих своего заказа клиентов, ключевым центром которой оказывается «волшебный» колодец, позволяющий исполнить любую мечту, стоит лишь бросить в него монетку.

Резюмируя всё вышеизложенное, отметим и юмористические диалоги, раскрывающие особую атмосферу, царящую в закусочной «Красти Крабс», и красочный визуальный ряд анимационных фильмов, и оригинальное музыкальное сопровождение каждой серии. Таким образом, рисованный мультипликационный сериал «Спанч Боб Квадратные Штаны» благодаря

гармоничному сочетанию в нём развлекательных и образовательных эпизодов, обилию остроумий и шуток, одинаково популярен как во взрослой, так и в детской зрительской аудитории, ненавязчиво выступая при этом своего рода визуальным обучающим пособием для желающих познакомиться основами ресторанного бизнеса, изучить наиболее важные административные функции менеджера, определить основные маркетинговые направления развития сферы обслуживания, а также повысить знания в области бизнес-управления персоналом.

ЛИТЕРАТУРА

1. Адизес, И. К. Идеальный руководитель. Почему им нельзя стать и что из этого следует / И. К. Адизес. – М. : Альпина Паблишер, 2016. – 264 с.
2. Виханский, О. С. Менеджмент: учебник / О. С. Виханский, А. И. Наумов. – М. : Экономист, 2003. – 528 с.
3. Аслаев, А. А. Об определении понятия «деловое администрирование» / А. А. Аслаев // Экономика и управление. – 2012. – № 9. – С. 150 – 153.

РЕЗЮМЕ

В статье на примере американского рисованного сериала «Спанч Боб Квадратные Штаны» рассматриваются основы управленческой деятельности, бизнес-планирования и администрирования в ресторанном бизнесе, включающие в себя принципы менеджмента предприятия, производственную сферу, маркетинг, финансовую и хозяйственную деятельность, а также обязательную работу с персоналом.

SUMMARY

In the article on the example of American drawing series «SpongeBob Square Pants» discusses the basics of management, business planning and administration functions in the restaurant business, which include the principles of the company's management, the production sphere, marketing, financial and economic activities, as well as the obligatory work with staff.

Горбушина И. Л.

ПОЛИВЕРСИОНАЛЬНОСТЬ ФОРТЕПИАННОГО НОТНОГО ТЕКСТА В ПРОЦЕССЕ ЕГО ЭВОЛЮЦИИ

*Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси
(Поступила в редакцию 15.03.2017)*

Нотный текст фортепианной (клавирной) музыки в различные стилевые эпохи представлял собой разную степень информативности и, соответственно, разную степень интерпретационного потенциала. Стабильные параметры (параметры 1 плана) фортепианного нотного текста (ФНТ), не подлежащие исполнительской интерпретации (звуковысотность и метроритмическая организация), всегда составляли инвариант произведения, обуславливающий его уникальность и узнаваемость вне зависимости от интерпретации. Мобильные же элементы ФНТ (параметры 2 плана), не имеющие точной физической меры (артикуляция, темп, динамика и проч.), в силу своей аппроксимативности подлежат исполнительской интерпретации. Рассмотрение ФНТ с позиции его двуплановости позволило выявить следующие направления его эволюционного развития: 1) от уртекста

доклассической эпохи через детализированную нотную запись романтиков к «культу уртекста» (выражение В. Н. Холоповой) современного музыкального радикализма (XX – XXI вв.); 2) от детализированного ФНТ композиторов-романтиков к предельной детализации ФНТ сериальной музыки и модуляции 2 плана ФНТ в 1 план ФНТ; 3) от исполнительской интерпретации цифрованного баса (апеллирующего к импровизации), записанного композитором, к исполнительской интерпретации частично зафиксированного или условного ФНТ (алеаторика). Именно эта линия представляет собой поливерсиональный ФНТ, или **поливерсиональность** ФНТ, суть которой состоит в вариативности нотной записи на уровне параметров 1 плана.

Предпосылки поливерсионности обнаруживаются в разных исторических и стилевых эпохах. В старинной музыке прежде всего это практика генерал-баса (цифрованного баса), предполагающего вариативность начиная от возможности выбора инструмента до разнообразия возможности расшифровки самой фактуры исполнителем (пример 1). Как звучащий результат игра цифрованного баса базировалась на импровизации [1, с. 49]; вариативными становились изложение голосов, вертикаль тонов аккорда и т. д. Тем самым нотный текст в зафиксированном виде содержал объективную неоднозначность его трактовки и предполагал интерпретацию исполнителем звуковысотности и метроритма, то есть импровизацию.

Пример 1. И. С. Бах. Фуга для скрипки и цифрованного баса соль минор

[illegible]

Поливерсионность нотного текста клавирной музыки проявляется и в жанре «неритмизованной (или неметризованной) прелюдии», заимствованном из лютневой литературы, например, в Прелюдии Ж. Ф. Рамо (так называемая «Прелюдия без тактовых черт»), датируемой 1706 г. и написанной для клавесина. С точки зрения временного аспекта, отсутствие точных темповых указаний и тактовых черт делает, во-первых, возможным интерпретацию Прелюдии свободной во времени, во-вторых, условными длительности нот. Так, интерпретации здесь подлежит важнейший элемент параметров 1 плана нотного текста – метроритмическая организация.

Орнаментика также вносит вариативные изменения в звуковой образ интерпретируемого произведения. В нотном тексте клавирной музыки существует два способа обозначения орнаментов: в виде мелких нот и специальных графических обозначений, сложившихся в систему мелизмов [4]. В старинной музыке для различных инструментов и голоса орнаментика играла важную функцию выражения чувств (аффектов), украшения мелодии. Однако в клавирных сочинениях с помощью орнаментики само звучание инструмента расцвечивалось новыми красками, длинные ноты могли продлеваться за счёт введения более мелких, вспомогательных. В исполнительских традициях эпохи барокко украшения нередко

импровизировались, что являлось неотъемлемой частью самого исполнительского стиля того времени. Были также предприняты попытки унификации интерпретации мелизмов, ярким примером может послужить Таблица расшифровки украшений из «Клавирной книжечки Вильгельма Фридемана Баха», написанной его отцом, И. С. Бахом, в 1720 г. Современные пианисты в своих интерпретациях нередко руководствуются этим пособием.

Пример 2. Ж. Ф. Рамо Прелюдия



Стремление более полно отразить в нотной записи вариант того или иного произведения можно обнаружить в клавирных сюитах И. С. Баха и его современников. Так, помимо традиционных номеров (Аллеманда, Куранта, Сарабанда, Жига) Английские сюиты И. С. Баха были расширены за счёт введения дополнительных номеров и так называемых «дублей». Дублироваться мог как основной танец (Сарабанда, Куранта), так и дополнительные номера (Гавот, Менуэт, Бурре). При этом дубль танца, как правило, представлял собой так называемую «орнаментальную вариацию» своего прообраза: при сохранении гармонической основы фактурное изложение менялось. Нередко дубль выполнял функцию средней части, если в конце стояла ремарка, например, «повторить Бурре I», как это представлено в Английской сюите № 1 И. С. Баха. Таким образом, дубль, с одной стороны, служил формообразующим звеном, с другой – позволял закрепить письменно вариант основного танца.

Поливерсионность ФНТ композиторов-классиков в полной мере проявилась в такой сфере, как каденция клавирного (фортепианного) концерта. В целом каденция как сольная виртуозная вставка, располагающаяся, как правило, перед репризой или кодой концерта, прошла эволюцию от импровизации, полностью предоставленной на волю исполнителя через фиксацию наиболее удачных композиторских и исполнительских версий, до точной, в единственном варианте композиторской версии, требующей неукоснительного выполнения. Изначально каденция полностью импровизировалась исполнителем, в нотах фиксировалось лишь её предполагаемое местоположение. Как отмечает Е. Фоменко, исследовавшая фортепианные каденции эпохи венского классицизма, «в моцартовских концертах в местах, где композитор предполагал присутствие каденции, ставился знак ферматы, что соответствовало традициям написания концертов, сложившимся к тому времени» [6]. Поскольку функция каденции заключалась в том, чтобы исполнитель мог продемонстрировать свою виртуозность, предпочтение отдавалось пассажным каденциям, основанным на общих формах движения,

не связанным с основным тематизмом концерта. По словам Е. Фоменко, «использование тематического зерна или темы целиком в качестве основы для импровизации кажется сейчас самым точным и верным путём в создании каденции. Однако в восемнадцатом веке это считалось признаком скудности фантазии и недостатком мастерства импровизации» [6]. Тем не менее, каденции с опорой на тематизм концерта, выражающие композиторский, структурный подход, стали вытеснять сугубо виртуозные. В результате каденция из импровизации исполнителя перешла в зону композиторской компетенции. Первым, кто письменно зафиксировал фортепианную каденцию как единственный вариант для исполнения, стал Л. ван Бетховен (в Пятом фортепианном концерте).

Однако, поскольку каденции к фортепианным концертам Й. Гайдна и В. А. Моцарта, а также ранним концертам Л. ван Бетховена существуют во многих вариантах (как авторские, так и исполнительские, зафиксированные и изданные), исполнители могли выбирать, какой именно вариант каденции использовать в концерте. До сих пор существует традиция играть собственные каденции, если нет единого композиторского образца. Таким образом, каденции концертов композиторов-классиков представляют яркий образец поливерсионального ФНТ как зафиксированной композитором вариативности на уровне параметров 1 плана.

Помимо каденций, представляющих достаточно протяжённый раздел, подразумевающий импровизацию исполнителя, в ФНТ композиторов-классиков существовало такое явление, как вводные пассажи (*Eingänge*). Они выполняли связующую функцию между разделами, были небольшими по времени и состояли, в основном, из «общих форм движения» – гаммообразных пассажей, аккордов и прочего. По мнению Е. и П. Бадура-Скода, «каденция или вводный пассаж могут быть добавлены только там, где есть фермата. Общее правило можно сформулировать так: вводный пассаж уместен на стыке двух разделов одной и той же части в отсутствии смены темпа и при наличии ферматы на аккорде доминанты» [2, с. 289]. Как и варианты каденций, вводные пассажи записывались автором, порой в нескольких версиях. В частности, это касается ряда фортепианных концертов и сочинений для фортепиано соло В. А. Моцарта [2].

В ФНТ романтиков, стремящихся зафиксировать как можно более точно параметры 2 плана, тем не менее, также находится место для поливерсионности. Это проявляется во встречающихся ремарках *ossia* (в переводе – «или», «возможен вариант»). Как правило, это мог быть небольшой фрагмент нотного текста, для которого предусматривался возможный вариант исполнения, выписанный над или под основной акколадой более мелким шрифтом. *Ossia* мог представлять собой более сложный либо, наоборот, более простой вариант исполнения того или иного фрагмента. Например, в Трансцендентном этюде Ф. Листа «Блуждающие огни» основной вариант пассажа представлен двойными нотами, тогда как вариант более мелким шрифтом – в одноголосном изложении. Среди

исполнителей практикуются оба варианта в равной степени, что говорит о востребованности вариативного толкования данного эпизода.

Иногда введение *ossia* было связано с особенностью строения фортепиано: диапазон некоторых инструментов раньше оканчивался нотой «ля» 4 октавы, а не нотой «до» 5 октавы, поэтому на них невозможно было сыграть выписанные автором звуки. Так, в трансцендентном этюде Ф. Листа «Дикая охота» прослеживается сопоставление вариантов для полной клавиатуры и инструмента с усечённой 4-й октавой, где уже невозможно сыграть октавы с си-бемолем и си-бекаром. Для последнего в *ossia* эти звуки заменены на «соль» 4-й октавы, таким образом, меняется интервал с октавы на сексту и, соответственно, само звучание данного эпизода.

Пример 3. Ф. Лист «Блуждающие огни», такты 68 – 71



Пример 4. Ф. Лист «Дикая охота», такты 190 – 193



Значительные возможности для поливерсионального ФНТ ознаменовало появление в XX в. в музыкальной композиторской практике такого явления, как алеаторика. Возникло оно, с одной стороны, как реакция на тотальный композиторский контроль серийной музыки, с другой – как попытка вернуть музыкальное сочинение на путь импровизации. И если в серийных и сериальных произведениях исполнитель был скован жёсткими рамками композиторской воли, выраженной в крайней степени детализированном нотном тексте, то в произведениях алеаторических исполнительская интерпретация фактически возводилась в ранг соавторства композитору. Вариативность и импровизационность проявлялись на разных уровнях музыкальной композиции. Так, Э. Денисов классифицировал возможные варианты алеаторического сочинения: «мобильный материал – стабильная форма, стабильный материал – мобильная форма, наконец, мобильный материал – мобильная форма» [3]. При сохранении общей формы сочинения некоторые фрагменты могли свободно трактоваться исполнителем. Например, во второй части Второго фортепианного концерта Р. Щедрина, имеющей подзаголовок «Импровизации», в фортепианной партии встречаются элементы, которые предписано повторять «несколько раз с любым интервалом во времени и в любом ритме».

Пример 5. Р. Щедрин. Концерт для фортепиано с оркестром № 2, «Импровизации»,
фрагмент



Вариативность здесь, по сути, проявляется лишь в трактовке временной организации музыкального материала, поскольку звуковысотные координаты заданы абсолютно точно. Вполне определённо авторские намерения очевидны и в таких параметрах ФНТ, как динамика (*sff*) и артикуляция (*secco* – сухо). В «Импровизациях» содержится три фрагмента подобного типа, а также один фрагмент, предполагающий вариативность на уровне звуковысотности при соблюдении чёткого авторского ритма.

Пример 6. Р. Щедрин. Концерт для фортепиано с оркестром № 2, «Импровизации»,
фрагмент



*) Повторять несколько раз с любым интервалом во времени и в любом ритме.

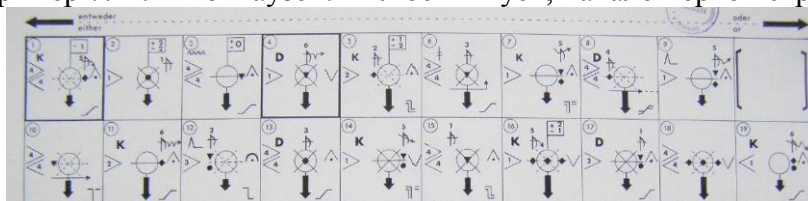
В примечании к данному алеаторическому эпизоду композитор указывает: «одноголосная импровизация» в цифре 57 и «двухголосная импровизация» в цифре 58. Двухголосие предполагает использование пианистом произвольных интервалов. Таким образом, фантазии исполнителя может быть предоставлена трактовка как ритма, так и звуковысотности, а также и обоих данных параметров первого плана ФНТ одновременно. В приведённом примере важную объективизирующую роль также играет оркестр, не дающий пианисту выйти за рамки общего времени течения музыкальной фактуры. Всё это позволяет говорить о так называемой «ограниченной алеаторике» (термин В. Лютославского).

Другой вид алеаторики представляет собой музыкальный материал, полностью созданный композитором, но разбитый на фрагменты, последовательность исполнения которых предоставлена воле исполнителя. Таким образом, меняется форма сочинения: при каждом новом исполнении происходит та самая *alea*, «игра в кости», давшая название этому композиционному принципу. Ярким примером может послужить «Клавирштюк XI» (1956) К. Штокхаузена. В этом произведении 19 отдельных фрагментов предписано исполнять в случайном порядке, при этом после каждого из них композитор выписывает темп, артикуляционный приём и динамический оттенок, которые будут соответствовать следующему выбранному фрагменту. Исполнителю следует выбирать из 6 вариантов темпа, артикуляции и динамики, которые указал композитор. Произведение заканчивается, когда все 19 фрагментов сыграны дважды. Таким образом, на уровне параметров первого плана ФНТ изменений не происходит.

Поливерсионность проявляется в той форме, которую приобретает сочинение в процессе интерпретации исполнителем. Параметры 2 плана ФНТ становятся мобильными характеристиками того или иного фрагмента и в зависимости от компоновки эпизодов могут видоизменять их окраску.

Алеаторика как композиционный метод давала большой простор композиторской фантазии, что также отразилось и в нотной записи – нетрадиционном ФНТ, требующем специальной расшифровки с учётом предписаний автора. Это могли быть ноты, написанные в виде круга или спирали (Д. Крам «Макрокосмос»), а также совершенно новые, не имеющие ничего общего с традиционной нотацией графические символы. В произведении К. Штокхаузена «Плюс-минус» композитором используются как графические составляющие (с представленной предварительно подробной расшифровкой), так и нотные фрагменты. Композитор пишет, что сочинение состоит из 7 страниц символов и 7 страниц нот, страница символов должна быть приложена к каждой странице нот, символы в клетке показывают одно звуковое событие, страницы символа и их пронумерованные события должны следовать друг за другом непрерывно. Далее следует подробная инструкция, на изучение которой исполнителю предстоит потратить довольно много времени.

Пример 7. К. Штокхаузен. «Плюс-минус», начало первой страницы символов



Пример 7. К. Штокхаузен «Плюс-минус», начало первой страницы нот



Подобные композиции требуют от пианиста вдумчивого изучения авторской символики, продумывания её применения. Такое понятие, как «чтение с листа», характерное для практики работы с традиционной нотацией, в музыке с графической нотацией полностью сводится на нет.

Таким образом, поливерсионность проявляет себя на каждом историческом этапе развития ФНТ по-разному – от вариантности и импровизационности, предложенной самим композитором ещё в практике «генерал-баса», к исполнительской интерпретации в частично закреплённом тексте или алеаторическом ФНТ как акте творчества, задуманном композитором, но осуществляемом пианистом-исполнителем.

ЛИТЕРАТУРА

1. Асафьев, Б. Путеводитель по концертам (словарь наиболее необходимых музыкальных терминов и понятий) / Б. Асафьев. – М.: Советский композитор, 1978. – 200 с.

2. Бадура-Скода, Е. Интерпретация Моцарта: как исполнять его фортепианные сочинения / Е. Бадура-Скода, П. Бадура-Скода. – М. : Музыка, 2011. – 464 с.
3. Денисов, Э. Стабильные и мобильные элементы музыкальной формы и их взаимодействие / Э. Денисов // Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. – М., 1986. – С. 112 – 136.
4. Копчевский, Н. А. Клавирная музыка. Вопросы исполнения / Н. А. Копчевский. – М. : Музыка, 1986. – 96 с.
5. Музычны слоўнік беларуска-рускі. Музыкальный словарь русско-белорусский / аўт.- склад. Г. Р. Куляшова [і інш.]; навук. рэд. : Г. Р. Куляшова, Л. А. Антанюк. – Мінск : Беларуская навука, 1999. – 599 с.
6. Фоменко, Е. С. Каденция в фортепианном концерте эпохи венского классицизма: автореф. дис. ... канд. искусств. : 17.00.02 / Е. С. Фоменко [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://cheloveknauka.com/kadentsiya-v-fortepiannom-kontserte-epohi-venskogo-klassitsizma#ixzz3WzvBdYG5>. – Дата доступа: 11.03.2015.

РЕЗЮМЕ

В статье рассматривается поливерсионность фортепианного нотного текста, являющая собой вариативность и импровизационность, которые композитор преднамеренно вводит в своё сочинение. Раскрываются особенности проявления поливерсионности в различные стилевые эпохи.

SUMMARY

The article discusses polyversionality of the piano note text, which is a variety and improvisation, which the composer intentionally introduces into his work. The peculiarities of the manifestation of polyversionality in different style epochs are revealed.

Двужильная И. Ф.

ОБРАЗ АННЫ ФРАНК В МУЗЫКАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ

*Гродненский государственный университет им. Я. Купалы
(Поступила в редакцию 13.03.2017)*

В 2012 г. в издательстве «Indiana University Press» вышла монография профессоров Нью-Йоркского университета Б. Киршенблатт-Гимблетти и М. Киршенблатта «Безграничность Анны Франк. Медиа. Представление. Память», в которой авторы выражают уверенность, что миллионы людей земли сегодня знают «Дневник Анны Франк», ставший документальным свидетельством Холокоста. Как справедливо отмечают исследователи, существует значительное количество «культурной продукции», призванной сохранить образ Анны Франк: литература, изобразительное искусство, музыка, кино, телевидение, педагогические разработки, статьи учёных, психологов, филологов и т. д. [1, с. 3].

Историю еврейской семьи Франк, укрывавшейся в амстердамском доме («Убежище») от нацистов в течение двух лет (12.06.1942 – 04.08.1944), и дневниковые записи их младшей дочери Анны называют символом трагедии Холокоста, одним из главных документальных свидетельств преступлений нацистов. В 1947 г. отец Анны, Отто Франк, единственный выживший обитатель «убежища», обработал и опубликовал чудом сохранившиеся записи дочери. Книга была переведена на 67 языков и приобрела популярность.

Иная ситуация сложилась на территории постсоветского пространства, где молодое поколение, да и взрослое население, практически не знают ни это имя, ни книгу. Она не предлагается учебными программами для изучения на уроках литературы в общеобразовательной школе, хотя написана 12-15-летней девочкой, и тексты, безусловно, могли бы о многом рассказать её сверстникам. Вместе с тем, и в западной культуре не столь много читателей дневника. Популярность Анна Франк приобрела благодаря фильмам и театральным постановкам.

Дневник Анны Франк – осознанное литературное повествование о жизни в повседневном страхе, напрямую адресованное будущему. Жизнь, очерченная координатами нескольких комнат одного дома, который нельзя было покидать (два года в одном помещении, по сути, в клетке). Жизнь, состоящая из общения восьми евреев-нелегалов (супруги ван Дааны, их сын Петер, Альберт Дюссел и семья Франков из четырёх человек) и трёх голландцев, которые навещали скрывавшихся, оберегая их и принося им всё необходимое. В целом дневник – это хроника трепета, смятения, тревог; «разнообразие темпа и тона, пронизательный юмор, невыносимая тяжесть неопределённости, подростковые любовные переживания и разочарования, сексуальное любопытство, минуты ужаса и радости, вспышки идеализма, молитвенные порывы, психологические прозрения» [2]. Вместе с тем, перед его публикацией в 1947 г. Отто Франк сделал тщательную редакцию записей дочери, изъяв из дневника интимные размышления девочки-подростка, многочисленные места, где проявлялась религиозная вера, прямое упоминание о Йом Кипуре, полные ужаса отрывки о том, как немцы издевались над евреями в Амстердаме. Многие фрагменты, изъятые из текста, были продиктованы осторожностью, чрезмерной стыдливостью и, возможно, некой неуверенностью, свойственной Отто Франку. Только в 1982 г., после его смерти, при содействии Фонда Анны Франк в Базеле, было осуществлено полное издание «Дневника» (его текст на четверть превысил первоначально изданный вариант), отредактированного голландской писательницей и переводчицей Мирьям Пресслер. Однако до этого времени в массовой культуре уже сложился упрощённый образ Анны Франк как весёлой невинной девочки, всегда верной своим идеалам. Этому способствовали театральные и кинопостановки, которые по-своему преподносили жизнь Анны в «убежище».

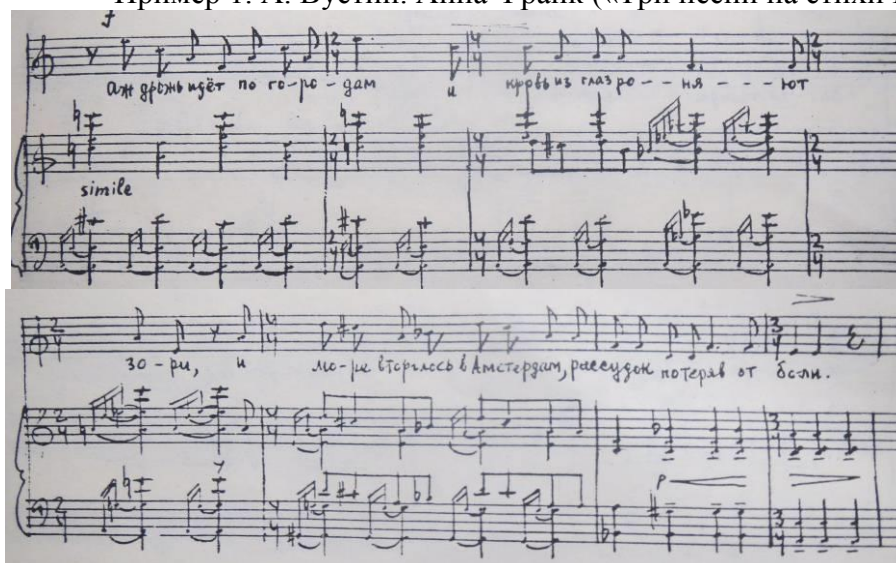
Так, в 1955 г. в США по мотивам дневниковых записей Анны и при участии Отто Франка американскими драматургами Ф. Гудрич и А. Хаккетом была написана пьеса «Дневник Анны Франк», представляющая добротный сделанный бродвейский продукт того времени и вскоре получившая Пулитцеровскую премию. Авторы, с одной стороны, придали законченность сюжету и выстроили его в соответствии с законами драматургии. С другой – они фактически превратили историю Анны в мелодраму: преследования евреев нацистами и Вторая мировая война становятся фоном для того, чтобы показать внутренний мир девочки-подростка, зарождающееся чувство любви. Финал пьесы светлый и обнадеживающий: девочка произносила со сцены

жизнеутверждающие слова и не обвиняла своих мучителей. Анна Франк в ореоле святости, отпускающая грехи, чуждая мраку, стала источником успокоения, удобной формулой лёгкого прощения. Были завуалированы этнические корни трагедии, подобно тому, как на многих мемориальных памятниках Холокосту долгое время значились слова: «мирным гражданам», «жертвам фашизма».

Пьеса с успехом шла на Бродвее, её увидели зрители Европы (в том числе и Германии) и Израиля не только в виде спектакля, но и в киноверсии, сделанной в 1959 г. режиссёрами Д. Стивенсом и Д. Стивенсом-младшим и удостоенной нескольких премий «Оскар». И лишь отдельные отзывы на спектакли могли обнаружить суть проблемы, о чём свидетельствует высказывание Э. Розенфельда, профессора литературы Университета Индианы в эссе «Популяризация и память»: «В театральных рецензиях того времени говорится, что зрители сидят на протяжении спектакля ошеломлённые, а после него не способны ни разговаривать, ни смотреть друг другу в глаза» [цит. по: 2].

Лирический, несколько сентиментальный образ Анны Франк пришёл и в музыку. Именно такой мы видим девушку в Тринадцатой симфонии Д. Шостаковича (1962 г., I часть «Бабий Яр», 3-й эпизод), в цикле «Три песни на стихи Моисея Тейфа» (1966) А. Вустина. Так, второе стихотворение, воскрешающее образ Анны Франк, находится в центре вокального цикла А. Вустина и выполняет роль Адажио. Хрупкая и нежная, витиеватая мелодия фортепианного вступления, решённая средствами двенадцатитоновой музыки, экспонирует призрак Анны. Затем звучит хорал, который, постепенно «рассыпаясь», превращается в танец (в аккомпанементе рояля, как замороженная, повторяется одна ритмическая фигура). Однако в музыке есть место и трагедии: иллюстрируя текст, у рояля появляются арпеджированные аккорды, подобные набату (пример 1).

Пример 1. А. Вустин. Анна Франк («Три песни на стихи М. Тейфа»)

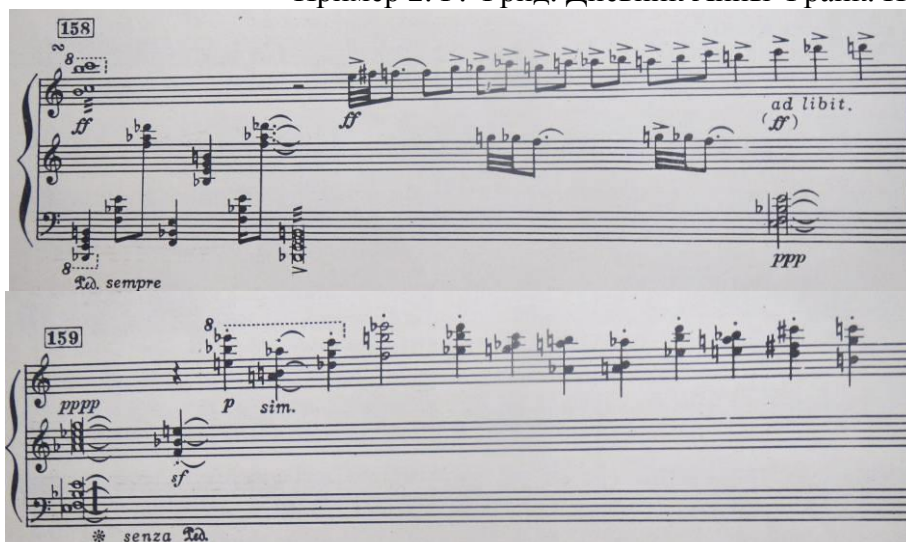


Последняя строфа стихотворения звучит умиротворённо, как вечная память, перед которой отступает мирская суета.

Лирический образ Анны Франк раскрывают две инструментальные мемориальные композиции: «In Memoriam (Anna Frank)» (1961) румынского композитора Л. Фельдмана и «Элегия для Анны Франк» (1981) израильского композитора А. Бен-Шабетаиса. В традициях «Адажио для струнных» (1938) С. Барбера написана одночастная «Симфония Анна Франк» для струнного оркестра (1964) уругвайского автора Л. Бириотти.

Новое прочтение образа Анны Франк приходит с музыкой Г. Фрида, его монооперой «Дневник Анны Франк» (1969), призванной отразить не только разные грани характера юной героини, но и те трагические события, в реалиях которых живут семьи в «убежище», прочувствовать эмоционально то, что предстоит пережить Анне. Потрясает слушателя заключительный номер оперы, небольшая оркестровая постлюдия, являющая голос автора. После сокрушительной громогласной диссонантной музыки, звукописующей разгром убежища, воцаряется тишина: надгробным монологом звучит соло тромбона на фоне блуждающих аккордов челесты и виброфона [3, с. 134] (пример 2).

Пример 2. Г. Фрид. Дневник Анны Франк. Постлюдия



Сильнейшее потрясение автора происходит не от событий, пережитых в «убежище», а от тех зверств, через которые предстояло пройти Анне. Дневник Анны Франк оборвался на полуслове. 4 августа 1944 г. «зелёная полиция» напала на «убежище», арестовала всех, кто там скрывался, и отправила в немецкие и голландские концлагеря.

Дневник Анны Франк дописывают Вестерборк (пересыльный лагерь в Нидерландах, через который шла депортация евреев), Аушвиц и Берген-Бельзен. Именно там, а не в «убежище» совершались преступления, получившие название «Холокост». Записи в «Транспортной книге» нацистов свидетельствуют о том, что Анна Франк и другие в составе партии из 1 019 «штук» в ночь на 3 сентября 1944 г. были отправлены в Аушвиц. В ту же ночь 549 человек были умерщвлены в газовых камерах, среди них – отец Петера ван Даана и все, кому ещё не исполнилось пятнадцати. Пятнадцатилетнюю Анну, семнадцатилетнюю Марго и их мать оставили в

живых и перевели в концлагерь Берген-Бельзен, который находился на территории современной Нижней Саксонии, на северо-западе Германии. За декабрь в этом лагере от голода, непосильной работы и эпидемии тифа погибло 2 093 заключённых; в начале января умерла мать Анны, Эдит Франк. Из двух сестёр Марго умерла первая. Одна выжившая заключённая вспоминала, как Марго, упав с нар, лежала на цементном полу барака; Анна пережила её на день или на два [2].

Г. Фрид не знал об этих фактах из жизни Анны Франк, но был хорошо осведомлён о зверствах нацистов в период Холокоста. История постановки его оперы в полной мере отражала внимание к данной теме в России и на Западе. В России произведение было поставлено силами Воронежского театра оперы и балета только в 1985 г., спустя 13 лет после его создания [4]. В странах Европы (Германии, Голландии и Австрии, Швеции и Швейцарии, Ирландии и Франции) и США с конца 1970-х годов опера ставилась сотни раз; она звучала на немецком, английском, русском, французском языках. Такая популярность музыкального произведения была вызвана возрастающим вниманием к данной теме среди населения этих стран. Музыкальный язык монооперы Г. Фрида оказался доступным и понимаемым слушательской аудиторией, которую нередко составляли школьники. Опера, на наш взгляд, была своего рода оппозицией иным существующим в тот период театральным постановкам, призванным сентиментализировать образ Анны.

Возможно, моноопера Григория Фрида вызвала к жизни разножанровые вокально-инструментальные сочинения композиторов других стран: кантату для хора и оркестра Г. Кокса «Анна Франк (Ребёнок Света)» («Anne Frank» («A Child of Light», 1984), «Элегию для Анны Франк» для камерного оркестра, фортепьяно и декламатора (к 60-летию со дня рождения Анны Франк) (1989) американского композитора Л. Фосса, симфонию «Анна Франк» для солистов, детского и смешанного хоров (1990) композитора из Колумбии Б. Э. Атеортуа.

Лирический тон становится превалирующим в кантате российского композитора, ученика Г. Фрида, Бориса Тобиса «Из дневника Анны Франк» (для сопрано, чтеца и ансамбля инструментов). Кантата включает одиннадцать номеров, основу которых составили тексты дневника: № 1 «Бегство» (08 – 09.07.1942), № 2 «Убежище» (09.07.1942 и 21.07.1942), № 3 «Очевидно, некоторым родителям» (27.09.1942 и 30.01.1943), № 4 «У них кончились деньги» (17.10.1943), № 5 «Бедный Петер» (06.03.1944), № 6 «На чердаке» (23.02.1944), № 7 «Я спросила Петера» (02.05.1944), № 8 «Петер начинает искать во мне опору» (06.07.1944), № 9 «Воры» (11.04.1944), № 10 «День страшного суда» (06.06.1944), № 11 «О природе» (15.06.1944). На уровне широкого использования различных принципов работы с голосом кантата несёт на себе печать творчества нововенцев: чтение в обозначенном ритме и *Sprechstimme*, широкая кантиленная мелодия и гибкая вокальная декламация с заостренной интонацией мелодической линии. Вместе с тем, общий характер музыки, по сути, решён в лирическом плане,

превалирующем в образе Анны Франк в музыкальном искусстве; позитивно и окончание кантаты: на фоне сдержанно-нежного аккомпанемента струнных звучат слова Анны: «... на самом деле я успокаиваюсь от созерцания неба, облаков и звёзд» (пример 3).

Пример 3. Б. Тобис. Из дневника Анны Франк. №11 «О природе»

The image shows a musical score for a piece titled "Из дневника Анны Франк. №11 «О природе»" (From Anne Frank's Diary, No. 11 "About Nature") by Boris Tobis. The score is written for piano and voice. It begins with the tempo marking "Sostenuto" and a metronome marking of 48. The piano part starts with a "piu. f" (pianissimo forte) dynamic. The vocal line has Russian lyrics: "Э - то не во-об-ра - же-ни - е - я и на са-мом де - ле ус - по - ка - и - ва-юсь от со-зер-ца-ни - я не-ба, об-ла-ков, лу - ны и звезд." The score includes measures 29, 32, and 34, with various musical notations like triplets, quintuplets, and "ritenuto" markings.

Продолжая линию монооперы Г. Фрида, испанский композитор Д. Сервелло написал сочинение в экспрессионистском ключе для струнного оркестра «Анна Франк. Символ» («Anna Frank. Symbol», 1971 г.), в котором предстали образы насилия, высокомерия и вседозволенности, реакция на человеческую жестокость, действия, направленные против жизни.

Как видно, образ Анны Франк действительно стал символом Холокоста, о чём свидетельствуют многочисленные музыкальные произведения, созданные композиторами России, Испании, США, Уругвая, Колумбии, Израиля, Германии. Вместе с тем, зачастую искусство видело в Анне Франк лишь сентиментальный образ, созданный для того, чтобы вызвать сильную эмоциональную реакцию у зрителя, слушателя, и, по сути, исказило сущность её дневниковых записей. Этот факт вызвал острейшую дискуссию и появление в последние десятилетия XX в. двух работ американских писателей – Ф. Рота (роман «The Ghost Writer», 1979 г.) С. Озик (эссе «Who Owns Anne Frank?», 1997 г.), которые в своих произведениях целенаправленно акцентируют следующую мысль: массовое сознание, сформированное сценическими и кинематографическими интерпретациями, превратило Анну в подобие идола, полностью лишённого человечности [5].

Путь к зрителю и слушателю постсоветского пространства в постижении образа Анны Франк только начинается. Возможно, в этом

отношении им более повезло, чем искушённому западному современнику. После многолетних премьер за рубежом опера «Дневник Анны Франк» Г. Фрида пришла в Россию, осуществились её постановки театрами Ростова-на-Дону и Москвы. Возможно, критически усвоив опыт своих коллег, композиторы других стран постсоветского пространства, в том числе и Беларуси, отразят в музыке своё видение образа Анны Франк.

ЛИТЕРАТУРА

1. Kirshenblatt-Gimblett, B. Anna Frank Unbound: Media, Imagination, Memory / B. Kirshenblatt-Gimblett, M. Kirshenblatt. – US : Indiana University Press, 2012. – 448 p.
2. Озик, С. Кому принадлежит Анна Франк? / С. Озик // Лехайм [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.lechaim.ru/ARHIV/230/ozik.htm>.
3. Цукер, А. Григорий Фрид: путь художника / А. Цукер, А. Селицкий. – М. : Советский композитор, 1990 – 240 с.
4. Двужильная, И. Ф. Григорий Фрид. Моноопера «Дневник Анны Франк»: театр одной актрисы / И. Ф. Двужильная // Научные труды Белорусской государственной академии музыки / сост. Н. О. Арутюнова. – Вып. 34. Музыкальный театр: история и современность – Минск, 2015. – С. 68 – 84.
5. Несмелова, О. О. Образ Анны Франк в массовой культуре: фикционализация личности / О. О. Несмелова, О. Б. Карасик [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://philology-and-culture.kpfu.ru/?q=system/files/29_9.pdf.

РЕЗЮМЕ

В статье предложен анализ трактовки в музыкальном искусстве образа Анны Франк, ставшего символом Холокоста. Представлена панорама музыкальных произведений, которые раскрывают разные ракурсы освещения данного образа. В центре внимания – моноопера «Дневник Анны Франк» Григория Фрида.

SUMMARY

The analysis of the interpretation in the musical art image of Anne Frank, which has become a symbol of the Holocaust, is proposed in the article. There is presented the panorama of works of art dedicated to the disclosure of the image under consideration in various facets. In the spotlight is the monoopera «The Diary of Anne Frank» of Grigory Frid.

Ермолович-Дащинский Д. Д.

СОВРЕМЕННАЯ БЕЛОРУССКАЯ ДРАМАТУРГИЯ В РЕПЕРТУАРЕ НОВЫХ ОТЕЧЕСТВЕННЫХ ТЕАТРОВ

*Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси
(Поступила в редакцию 14.03.2017)*

Создание в Беларуси новых драматических театров на рубеже XX – XXI вв. стало значительным явлением для национальной культуры. Возникшие на сломе советской культурной парадигмы новые театры несли социокультурную миссию адаптации к новым историческим реалиям. Те же цели преследовала новая национальная драматургия как созидательное начало формирования современной эстетики белорусского драматического театра. Именно белорусская пьеса вывела на театральные подмостки героя-современника, художественно осмыслила проблемы Великой Отечественной войны, распада СССР, духовного кризиса постсоветского общества. В

условиях мировых процессов глобализации современная белорусская драматургия также решает проблему национального облика и национальной самоидентификации.

Проблемы востребованности и актуального воплощения современной белорусской драматургии на сцене новых отечественных театров проанализируем на примере спектаклей Республиканского театра белорусской драматургии (РТБД), Нового драматического театра г. Минска, Гомельского городского молодёжного театра и Современного художественного театра (СХТ), поставленных в 2010-х годах.

Спектакль «Ціхі шэпат сыходзячых крокаў» (РТБД, режиссёр Ш. Дыйканбаев, художник А. Игруша, премьера – 2013 г.) по одноимённой пьесе Д. Богославского, жанр которой определён автором как «сон в двух действиях», был поставлен по инициативе Центра белорусской драматургии РТБД при поддержке Международной конфедерации театральных союзов (г. Москва, Российская Федерация). В 2013 г. пьеса Д. Богославского победила в интернет-голосовании «Конкурса Конкурсов» в рамках проекта «Новая пьеса» Всероссийского театрального фестиваля «Золотая маска».

Драма Д. Богославского – философское рассуждение об отношениях отцов и детей. Герой пьесы Александр (М. Брагинец) даже после смерти отца (К. Воронов) ищет ответ на главный для себя вопрос: любил ли его отец? В произведении молодого драматурга в сакральном контексте сливаются воедино земная и загробная жизнь. В тексте присутствуют кросскультурные шекспировские цитаты: призрак Дмитрия, отца Александра, является сыну во сне как тень отца Гамлета, старшие сёстры Александра ассоциируются с дочерьми Лира. Однако Д. Богославский использует эти цитаты уместно и тонко, возвышая текст до уровня вечных философских вопросов и общекультурного духовно-нравственного поиска. Киргизский режиссёр Ш. Дыйканбаев ведёт повествование субтоном, с интонацией духовного мистериального театра. Символическое значение в спектакле приобретают пластика, движение, жест, мимика. Созданное художником А. Игруша сценическое пространство звучит минималистски, но вместе с тем и метафорично. На ткани цвета «испанский синий», которой покрыта сцена, рассыпан белый песок. В ходе действия он представляет и воду из колодца у родительского дома, и водку на поминках на кладбище. Образ рождает ассоциации с седым пеплом, порошей, игрой в детской песочнице. Спектакль отмечен удачными актёрскими работами В. Соловьёва (Юрасик), А. Марченко (медиум Альберт), В. Буслаевой (Анна), Л. Сидоркевич (Наталья), А. Бобровой (Зина).

Спектакль «Дажыць да прэм'еры» (РТБД, режиссёр П. Харланчук-Южаков, художник А. Меренков, премьера – 2012 г.) поставлен по одноимённой комедии Н. Рудковского, отличающейся неожиданным сюжетом. Главная героиня Вера (В. Буслаева) через четыре недели будет играть роль партизанки в новой пьесе о Великой Отечественной войне. Эпизод, в котором она играет, длится не более трёх минут. Чтобы наяву почувствовать все трудности военного времени, героиня пытается изменить

всё вокруг себя в реальной жизни. Лишь голод, холод, страх смерти могут ей в этом помочь. Чтобы войти в роль по театральной системе К. Станиславского, Вера подключает свою подругу и коллегу Катю (А. Боброва), пытается втянуть в игру своего мужа бизнесмена Лёшу (А. Марченко). Патологический эксперимент затягивается и ставит под угрозу беззаветную любовь Лёши к Вере и всю её устоявшуюся жизнь.

Драматургию Н. Рудковского отличают ирония, психологизм, некоторый эротизм. Комедия сатирически высмеивает ментальные недостатки, «культурный садомазохизм» белорусского народа, например, в гротескных сценах с инструктором-садистом (М. Паниматченко). Автор также осуждает идеализацию победы СССР во Второй мировой войне и связанный с ней идеологический пафос: культивирование событий военных лет у Веры приобретает характер религиозного фанатизма. Выразительный образ создаёт сценография спектакля (художник А. Меренков): три ряда военных шинелей представляют собой занавес, на который падает луч кинопроектора. Кадры советских кинофильмов скользят по шинелям, используются видеочитаты из фильма «Летят журавли». Костюмы героев решены в классическом контрасте чёрного, белого, красного и серого цветов (художник А. Игруша). Успехом спектакля также является основная музыкальная тема композитора Д. Гольцмана. Аллегорически звучит в финале цитата из романса «Мне сегодня так больно...» из репертуара К. Шульженко.

Действие исторической драмы «Яблочный пирог» Д. Балыко (Новый драматический театр, режиссёр Д. Нупрейчик, художник Е. Волков, премьера – 2012 г.) развивается в 1810 г. В усадьбу бобруйского губернатора пана Якуба (В. Агаян) из Петербурга поступает указ императора Александра I о строительстве крепости. События в Европе говорят о неизбежности войны с Наполеоном, Российская империя должна укрепить свои западные рубежи. Юная паненка Янина (Н. Анципович) – младшая дочь пана Якуба и главная героиня пьесы – не в силах думать о предстоящей войне, ведь её сердце ждёт романтической любви, а воздух вокруг наполнен ароматом цветущего яблоневого сада.

В пьесе драматург Д. Балыко стремится рассказать о любви, верности, чести, выборе между семейным долгом и служением Родине, об исторической несправедливости судьбы белорусского народа. Оценки автора не лишены исторической правды, однако характеры персонажей пьесы решены в исключительно плоскостном мировоззрении. В современных условиях это придает произведению очевидный политический контекст.

С непревзойдённым эстетическим вкусом, эмоциональной напряжённостью и рациональностью, которой требует камерная сцена театра, выполнена сценография спектакля. Е. Волков использует в своей работе художественные мотивы Древнего Рима. Элементы античного стиля применяются сценографом в оформлении пьедесталов, дорожных столбов, флигелей. Сценические костюмы выполнены в духе обозначенной драматургом эпохи (художник Н. Дудченко).

Эффектны массовые сцены бал-маскарада в постановке хореографа М. Барановой, символизирующие фальшь и двуличность окружения главной героини. Следует отметить, что актёры не всегда свободно владеют сложным, полным историзмом, текстом пьесы Д. Балыко. Вместе с тем, весьма удачны актерские работы О. Барчевской (Барбара), А. Пинчука (Милош Монастырский), И. Поддивальчева (Сергей Поляков), Л. Баталовой (служанка Фрося).

Семидесятилетию Великой Победы творческий коллектив Гомельского молодёжного театра посвятил спектакль «СвиДЕТИли?» по книге лауреата Нобелевской премии по литературе С. Алексиевич «Последние свидетели» (автор пьесы и режиссёр Ю. Вутто, художник Е. Воронько, премьера – 2015 г.). Отдаляясь от документальности первоначального текста, Ю. Вутто создаёт оригинальную пьесу, действие которой развивается вокруг съёмок документального фильма о Великой Отечественной войне.

На сцене, имитирующей съёмочную площадку, приглашённые к участию в фильме профессиональные актёры и молодёжь, представляющая различные субкультуры, должны сыграть текст подлинных интервью из книги С. Алексиевич. Бесспорным достоинством режиссёра-драматурга Ю. Вутто является внимательное следование в этих сценах документальному тексту и сохранение реальных имён интервьюируемых героев.

Текст книги С. Алексиевич противостоит естественно врезается в речь отдалившейся от исторического прошлого молодёжи и обеспокоенных исключительно гонораром актёров-профессионалов, пока на площадке не появляются реальные «последние свидетели войны» – Галина Ивановна (Г. Анчишкина) и Галина Филипповна (Г. Широкина). Из повседневного, циничного отношения к Великой Отечественной войне на уровне генетической памяти вырастает трогательное, щемящее, живое и подлинное повествование, духовно преобразующее персонажей. Особое значение приобретает здесь авторский текст Ю. Вутто из уста Кинорежиссёра (А. Бордухаев-Орел): «Музыка звучит у тебя внутри, ты её не слышишь...».

В основу спектакля «Минск, я люблю тебя», премьера которого состоялась в СХТ в 2010 г., легли драматические миниатюры «Минск. Live» А. Курейчика (режиссёр С. Ковальчик), «Свадьбы не будет, или Светофор» Д. Балыко (режиссёр В. Расстриженков) и «Самый чистый город» Н. Рудковского (режиссёр С. Куликовский). Художником-постановщиком спектакля выступила А. Снопок-Сорокина. Ведущие роли в спектакле исполнили артисты столичных театров Д. Баранова, Д. Мухин, А. Бибилов, М. Брагинцев, В. Ковальчик и другие.

Спектакль, которого сегодня уже нет в репертуаре театра, был создан по законам современного реалити-театра и пытался стать зеркалом нынешних проблем белорусского общества. Авторы и постановщики, проследив отношения жителей столицы внутри мегаполиса, с которым связано множество судеб, стремились показать суть белорусской ментальности.

«Минск, я люблю тебя» задумывался его создателями как спектакль живой формы, который со временем должен видоизменяться и включать в себя новые пьесы малых форм вместо тех, которые утратили современную актуальность. Прогнозировалась также трансформация спектакля в городской фестиваль

современного театрального искусства, в котором примут участие различные театры со спектаклями о жизни современников. Однако по организационным и финансовым причинам проект не получил планируемого развития. Спектакль не оправдал культурных ожиданий, оставшись в художественном плане достаточно беспомощным, поэтому вскоре утратил свою социальную актуальность, приобрёл черты историзма и прожил недолгую сценическую жизнь.

Спектакль «Золушка» (СХТ, режиссёр Т. Аксёнкина, художник В. Козлов, премьера – 2011 г.), поставленный по одноимённой пьесе Е. Журавкина, интересен разным поколениям зрителей. Е. Журавкин – заслуженный артист Украины, выпускник Белорусской государственной академии искусств, в 1991 – 1997 гг. актёр Альтернативного и Малого театров Минска. Его пьеса под псевдонимом Эрнст Разноцветный – младший, как замечает сам автор, «написана по мотивам, не имеющим ничего общего с мотивами самого Шарля».

Не лишённая афоризмов и современного юмора, доброй иронии, остроумных жизненных наблюдений, «Золушка» Е. Журавкина не столько литературное произведение в отношении текста, сколько сценическое, необычайно театральное действие. Новыми планами наполняет пьесу режиссёр Т. Аксёнкина. В одном из интервью каналу Белорусского радио «Культура», она отметила: «Золушка – это человек, который во всём видит только хорошее... Христианская позиция в этом образе мне очень дорога». Главная героиня в исполнении А. Жук получилась нравственно и эмоционально глубокой, музыкальной, пластичной.

Сценические костюмы, выполненные художником В. Козловым, не привязаны к определённой исторической эпохе, но вместе с тем их гротеск и декоративность можно воспринимать как цитату из эстетики итальянского театра «дель-арте». К несомненным успехам спектакля относится музыкальное оформление и оригинальную музыку композитора Д. Фриги.

Общий анализ репертуара РТБД, СХТ, Нового драматического театра и Гомельского молодёжного театра показал, что средняя доля оригинальной драматургии современных белорусских авторов в репертуаре данных театров составляет 16% (в РТБД – 55% в связи с художественной миссией театра). Несомненно, такие показатели нельзя считать высокими.

Существенным недостатком репертуарной политики рассмотренных отечественных театров остаётся незначительное число спектаклей на национальном языке. Исключение составляет РТБД, уже четверть века не изменяющий своей репертуарной политике и работающий исключительно на белорусском языке.

РЕЗЮМЕ

В статье исследуется современная белорусская драматургия в репертуаре новых отечественных театров, возникших на рубеже XX – XXI вв. Проанализированы спектакли Республиканского театра белорусской драматургии, Нового драматического театра г. Минска, Гомельского молодёжного театра и Современного художественного театра, поставленные в 2010-х годах.

SUMMARY

Contemporary Belarusian drama as the repertoire of new Belarusian theaters that were established at the turn of the XX – XXI centuries is examined in the article. The author analyzes several theatrical shows of the 2010's produced by the Republican Theatre of Belarusian Drama, the New Drama Theatre of Minsk, the Youth Theatre of Gomel, and the Contemporary Arts' Theatre.

Жукоўская І. І.

АРХАІЧНАЕ ІНТАНАВАННЕ І КВАРТАВАЯ ТРАНСПАЗІЦЫЯ Ў НАТАЦЫІ БЕЛАРУСКА-ЎКРАЇНСКІХ ПЕЎЧЫХ КОДЭКСАЎ

Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт культуры і мастацтваў

(Паступіў у рэдакцыю 02.03.2017)

Артыкул падрыхтаваны ў рамках праекта БРФФД № Г16-055

Сталы духоўны і сацыяльны ўздым, які назіраўся ў XVI ст. у Вялікім Княстве Літоўскім, абумовіў значныя здабыткі ў сферы мастацтва. Надзвычай станоўчай для мастацкай культуры была актывізацыя беларускага магнацка-шляхецкага руху і росквіт мецэнацтва. Плённа развіваліся архітэктура, скульптура, жывапіс, тэатр, свецкая і рэлігійная музычная творчасць. На беларускіх землях узнікла кніга- і нотадрукаванне, фарміраваліся прыватныя бібліятэкі, наладжваліся творчыя кантакты паміж беларускімі і замежнымі музыкантамі [1, с. 86 – 114; 2, с. 14 – 20]. Як адзначаюць даследчыкі беларускай гісторыі і культуры, поліэтнічнае і поліканфесійнае грамадства ВКЛ было прыналежным у гэты час да ўмацавання дзяржаўнасці, развіцця эканамічнага жыцця, фарміравання нацыянальнай самасвядомасці.

Да знакавых падзей у богаслужбовай пеўчай справе можна аднесці стварэнне новага тыпу кніг – ноталінейных Ірмалагіёнаў. Рукапісныя беларуска-ўкраінскія Ірмалагіёны канца XVI – XVIII ст. ствараліся для забеспячэння богаслужбовай натаванай літаратурай манастырскіх і прыхадскіх цэркваў Вялікага Княства Літоўскага. У сакральнай мастацкай культуры беларусаў у перыяды адраджэння і барока вытворчасць рукапіснай кнігі выступала працягам сярэдневяковай традыцыі. І. В. Яфімава піша, што кожны богаслужбовы рукапіс узнікаў як вынік духоўнай творчасці і аб'ядноўваў музычна-паэтычнае, каліграфічнае і выяўленчае кніжнае мастацтва [3]. Песнапенні, запісаныя ў ноталінейных кодэксах, рэпрэзентуюць манадыйны спеў, які ў духоўнай спадчыне ўсходнеславянскіх народаў утварае самабытнае і яркае мастацтва.

Асваенне пяцілінейнай сістэмы запісу манадыйных песнапенняў выявіла ў асяродку праваслаўных, а затым і грэка-каталіцкіх распеўшчыкаў увасабленне супярэчлівых імкненняў «задніх забывати и на передняя подвизатися» і ў той жа час «старины не рушити, а навины не уводзити» [цыт. па: 4, с. 212]. Перавод гімнаграфіі з крукавой натацыі на ноталінейную адпавядаў заканчэнню аўдыяльнага тыпу перадачы інфармацыі, уласцівага Сярэднявеччу, і ўсталяванню візуальнага, які стаў прыкметай культуры Новага часу. Але характэрныя для ранніх кодэксаў структура, стылістычная

разнастайнасць рэпертуару, склад песнапенняў служб і многараспеўнасць сведчаць пра жаданне захаваць пеўчую практыку аднагалосага спеву за богаслужэннем. Ірмалагіёны падчас набажэнства выкарыстоўваліся ў якасці пеўчых зборнікаў, як падручнікі для навучання царкоўным спевам [5], а кодэксы, што з'явіліся ў Маскоўскай дзяржаве ў 2-й палове XVII ст., па выніках даследаванняў І. В. Герасімавай, сталі для распеўшчыкаў Маскоўскай Русі крыніцамі-рэпрэзэнтантамі песнапенняў кіеўскага распеву [6, с. 85]. Да поліфункцыянальнасці Ірмалагіёнаў варта дадаць і ролю кніг-кампендыумаў, дзе адлюстроўвалася тэарэтычная думка.

Мэта артыкула – выявіць у ноталінейным запісе манадыяльных песнапенняў індикатар музычна-тэарэтычных пошукаў, якія здзяйсняліся беларускімі і ўкраінскімі пеўчымі.

Матэрыялам даследавання абраны спісы стыхіры Пасхі «Воскресения день», зафіксаваныя ў знаменных Пеўчых зборніках і беларуска-ўкраінскіх Ірмалагіёнах канца XVI – сярэдзіны XVII ст.:

- Пеўчы зборнік, канец XVII ст.; Расійская нацыянальная бібліятэка (РНБ, Санкт-Пецярбург), «Соловецкое собрание 1192/1304», арк. 139 адв.;

- Ірмалагіён ноталінейны, 1598 – 1601 гг., Супраслеўскі; Інстытут рукапісаў Нацыянальнай бібліятэкі Украіны (ІР НБУВ, Кіеў), фонд І, 5391, арк. 388;

- Ірмалагіён ноталінейны, канец XVI – пачатак XVII ст., Львоўскі; Львоўская навуковая бібліятэка імя В. Стэфаніка (ЛНБ), фонд МВ 50, арк. 246 адв. – 247;

- Ірмалагіён ноталінейны, 1649 г., Жыровіцкі; ІР НБУВ, фонд І, 3367, арк. 384;

- Ірмалагіён ноталінейны, трэцяя чвэрць XVII ст.; Маскоўская духоўная акадэмія (МДА), № 231908, арк. 464.

- Ірмалагіён ноталінейны, сярэдзіна XVII ст.; Расійская дзяржаўная бібліятэка (РДБ, Масква), «Собрание Разумовского», фонд 379, № 97, арк. 191 адв.

Праца з музычна-паэтычнымі тэкстамі Ірмалагіёнаў звязана з прачытаннем альтэрацыйных знакаў старажытнай пяцілінейнай натацыі. Праблема «дзіўных бемоляў» такога запісу глыбока даследавана ў сучасным музыказнаўстве [7]. Але рукапісныя кодэксы як крыніцы сакральнага музычнага мастацтва яшчэ ўтрымліваюць шмат нявырашанага. Нярэдка прысутнасць у запісе песнапення добра знаёмых па круглай італьянскай натацыі знакаў, што маюць трывала замацаванае значэнне, ставіць медыявіста, які валодае сучасным і адметным ад сярэдневяковага мысленнем, перад пытаннямі, здаецца, без адказу, акрамя ўніверсальна-суцыяльнага «напэўна, памылка перапісчыка».

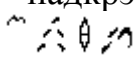
Ірмалагіёны канца XVI – 1-й трэці XVII ст. адлюстравалі імкненне распеўшчыкаў да пошуку ў кіеўскай натацыі магчымасці зафіксаваць асаблівую манеру выканання манодыі. У сучаснай музычнай медыявістыцы такое выкананне атрымала назву «архаічнага інтанавання»

(Т. Ф. Уладышэўская): «Архаічнае інтанаванне – гэта вызначаная сістэма, звязаная з дакладна вырацаванымі ладавымі дачыненнямі ў строга абмежаваным коле папэвак» [8, с. 254]. Найбольш характэрнымі праяўленнямі гэтай манеры выканання сталі: 1) паўтонавыя павышэнні ў песнапеннях, дзе некаторыя папёўкі «не выходзяць за межы асноўнага гукарада», іншыя ж «цалкам пераключаюцца ў верхні гукарад»; 2) «транспазіцыі невялікіх адрэзкаў песнапеняў на тон уніз», «паніжэнне гукараду» [8, с. 250 – 251]. Асэнсаванне гэтай з’явы знайшло ўвасабленне, як адзначае Н. В. Масягіна, «у адзіным знаменна-ноталінейным настаўленні па знаменным распеве» 2-й паловы XVII ст. «Ключ разуменія» манаха Ціхана Макар’еўскага [9, с. 5]. Н. В. Масягіна аналізуе матэрыял, звязаны з сістэмай «крыжавых памет» Макар’еўскага і робіць выснову аб функцыянальнай аналагічнасці «дзіўных» паметак у крукавым запісе і бемоляў у кіеўскай натацыі.

Вывучэнне песнапенняў, зафіксаваных у Ірмалагіёнах, паказала, што беларускія і ўкраінскія майстры запісвалі мелодыі, якія выходзілі за межы звычайнага гукарада, ужо ў ранніх кодэксах канца XVI – пачатку XVII ст. Для фіксацыі мелодый выкарыстоўваўся зладжаны комплекс прыёмаў і знакаў ноталінейнага пісьма. Прыкладамі ўжывання распрацаванай сістэмы выступалі спісы трапара «Во безаконии руко своихо» трэцяга ступеннага антыфона другога гласа; ірмаса «Елици изрешихомся сетей» трэцяй песні Канона на Богаяўленне другога гласа; стыхіры «на целовании Плащаницы», выяўленыя ў Ірмалагіёнах 1598 – 1601 гг. (Супраслеўскім, ІР НБУВ, фонд І, 5391, арк. 237, 66 – 66 адв., арк. 284 адв. – 286 адв.), канца XVI – пачатку XVII ст. (ЛНБ, фонд МВ 50, арк. 13 – 13 адв., 82 адв. – 83), 1610 – 1620 і 1650-х гадоў (Нацыянальная бібліятэка Беларусі (НББ), фонд 091/283к, арк. 24, 204 – 205 адв.). На матэрыяле гэтых песнапенняў намі ўсталявана, што перапісчыкі Ірмалагіёнаў вырацавалі некалькі спосабаў пісьмовай перадачы архаічнага інтанавання з дапамогай дадатковых знакаў і бемоляў ноталінейнай натацыі. «Дзіўныя галасы» мелі прызначэнне паказваць: 1) паніжэнне на $\frac{1}{2}$ тона толькі верхніх ступеняў прастога і мрачнага сагласій; 2) транспазіцыю пэўнага ўчастка мелодыі на вялікую секунду ўніз/уверх; 3) нагадваць распеўшчыку аб неабходнасці гукавышыннага перамяшчэння мелодыі праз удакладненне месцазнаходжання $\frac{1}{2}$ тона ў мелодыі і замацоўваць функцыю асноўных знакаў мутацыі – бемоляў і дадатковых ключоў, якія абазначаюць транспазіцыю.

Дадатковыя аспекты выкарыстання беларускімі і ўкраінскімі майстрамі знакаў альтэрацыі старажытнай пяцілінейнай натацыі адлюстраваліся ў спісах стыхіры Канона Пасхі «Воскресения день просветимся торжеством». Песнапенне фіксавалася ў беларуска-ўкраінскіх кодэксах у раздзеле «Трыодзі» і мае ўказанне на пяты глас. У рубрыках пазначалася яго функцыя ў службе: на «Слава... и ныне». Спісам-архетыпам выступае музычна-паэтычны тэкст, запісаны ў Ірмалагіёне 1598 – 1601 гг. З трапаром пятага гласа «Христос воскрес из мертвых» стыхіра ўтварае адзіную музычна-паэтычную кампазіцыю неўматычнага тыпу распеву. Паэтычны тэкст

стыхіры складаецца з сямі коланаў і трапара – з трох. Дзесяці коланам адпавядаюць дзевяць меладыіных радкоў сілабічнага тыпу і радок мелізматычнага. Эмфазісам песнапенняў выступае вакалізаваны меладыіны радок «и рцем братии», што падкрэслівае вакатыўна-рытарычны характар паэтычнага тэксту.

Супастаўленне ноталінейнага спіса 1598 – 1601 гг. з крукавым канца XVII ст. (РНБ 1192/1304, арк. 139 адв.) сведчыць пра ўстойлівасць музычнай кампазіцыі. У знаменным рукапісе лексема “братие” падкрэслена рэдкай у радковых рукапісах фітой «Мрачна» пятага гласа  □□. У працы М. В. Бражнікава «Лица и фиты знаменного распева» яна апісана пад шыфрам Ф5-3/17 [10, с. 212]. Даследчык адзначыў, што фіта «прадстаўлена адным прыкладам у Актоіху XVII стагоддзя» [10, с. 212]. Меладыіны змест песнапення ў ноталінейным і крукавым запісе выяўляе генетычную блізкасць, але не тоесны. Распеў у абедзвюх сістэмах запісу мае характэрны мелодыка-рытмічны зварот з пункцірным рытмам і зыходзячай інтанацыяй ½ тона – тон (колан «и друг друга приимемо») (табліца 1, дзе пры супадзенні транснатацыі і расшыфроўкі музычны тэкст запісаны ў адным радку).

У ноталінейных спісах 1649 г. і трэцяй чвэрці XVII ст. перапісчыкі выкарыстоўваюць бемолі, прачытанне якіх патрабуе тлумачэння. Пры супастаўленні са спісам-архетыпам выяўляецца «дзіўнасць» мі-бемоля ў Ірмалагіёне 1649 г. Ён не належыць да знакаў, з дапамогай якіх фіксавалі архаічнае інтанаванне, але яскрава паказвае прынцыпы меладыінага мыслення распеўшчыкаў сярэдзіны XVII ст. Па-першае, відавочна, што музычны тэкст бачыцца, як і ў знаменнай натацыі, інтанацыйнымі блокамі/папеўкамі, а не асобнымі нотамаі/знакамаі; па-другое, мі-бемолем перапісчык падкрэсліваў, што мелодыя ноталінейнага спіса будзе на гукараднай аснове сагласій. І, урэшце, выяўляецца асноўны прынцып запісу сярэдневяковай манодыі ў кіеўскай натацыі – рэлятыўнасць. Рацыянальнае размяшчэнне меладыіных радкоў на шкале звычайнага гукарада, да чаго заклікае выстаўлены жывовіцкім майстрам мі-бемоль, пераводзіць песнапенне ў статус тоеснага са спісам-архетыпам і расшыфраванага (табліца 1).

Спісы сярэдзіны і трэцяй чвэрці XVII ст. надзвычай блізкія з Супраслеўскім. Але ў Ірмалагіёне трэцяй чвэрці XVII ст. ёсць сі-бемоль («и друг друга приимем») і «простим вся воскресением») і до-бемоль («рецем братие»). Супастаўленне са спісам-архетыпам абумоўлівае зняцце выстаўленых перапісчыкам бемоляў і «ануляванне» іх прамых функцыяў у спісе. Мяркуем, што сі-бемоль мае тут ужо паказаную вышэй ролю прадпісання, напамінання (з характарам залішняга ў перадачы інфармацыі). Знак патрабуе чыстага інтанавання пры выкананні і захавання характэрнага для стыхіры інтанацыйнага звароту ½ тона – тон пры фіксацыі мелодыі ў іншым сагласіі. Акрамя таго, до-бемоль, які «не працуе» ў спісе ў асноўных значэннях (знакаў альтэрацыі) графічна вылучае вакалізаваны зварот, што адпавядае фіце «Мрачна» ў знаменным рукапісе. Перапісчыкі, як бачым,

адчувалі недахоп у кіеўскай натацыі візуальнай яснасці структуры, уласцівай крукавой фіксацыі песнапення.

Табліца 1. Транснатацыя і расшыфроўка стыхіры «Воскресения день»

НЕУВ 1,5391 арк. 388	
	Во-скре-се-ни-я де-не про-све-ти-мо-ся то-рже-ством
РГБ 379_97 арк. 191 адв.	
НЕУВ 1,3367 арк. 384 транс натацыя	
НЕУВ 1,3367 арк. 384 дэшыфроўка	
МДА 231908 арк. 464	
	Во-скре-се-ни-я день и про-све-ти-мся то-рже-ством
РНБ 1192/304 арк. 139 адв.	
	Во-скре-се-ни-я день и про-све-тим ся то-рже-ством

НЕУВ 1,5391 арк. 388	
	и друг дру-га при-и-ме-мо и рцем бра-ти-и
РГБ 379_97 арк. 191 адв.	
НЕУВ 1,3367 арк. 384 транс натацыя	
НЕУВ 1,3367 арк. 384 дэшыфроўка	
МДА 231908 арк. 464 транс натацыя	
МДА 231908 арк. 464 дэшыфроўка	
	и друг дру-га при-мем и рцем бра-ти-е
РНБ 1192/1304 арк. 139 адв.	
	и друг дру-га объ-и-мем рцем бра-ти-е
НЕУВ 1,5391 арк. 388	
РГБ 379_97 арк. 191 адв.	
НЕУВ 1,3367 арк. 384 транс натацыя	
НЕУВ 1,3367 арк. 384 дэшыфроўка	
МДА 231908 арк. 464 транс натацыя	
МДА 231908 арк. 464 дэшыфроўка	
	и не-на-ви-дя-щим нас про-стим вся во-скре-се-ни-ем и та-ко во-зо-пи-ем
РНБ 1192/1304 арк. 139 адв.	
	и не-на-ви-дя-щим нас про-стимся во-скре-се-ни-емъ
РНБ 1192/1304 арк. 139 адв.	
	и та-ко во-зо-пи-ем

Тэксталагічнае вывучэнне спісаў стыхіры Пасхі прыводзіць да высновы аб усебаковым асэнсаванні перапісчыкамі Ірмалагіёнаў такіх аспектаў

манадыйных песнапенняў, як гукарадная аснова і кампазіцыя. Майстры плённа працавалі ў накірунку пашырэння магчымасцяў запісу манодыі ў ноталінейнай сістэме. Яны, верагодна, маглі рабіць у тэксце і памылкі, якія аднак, належаць хутчэй да выключэнняў, чым да характэрных рыс ноталінейных кодэксаў. Разнастайнасць і ў той жа час шаблоннасць прыёмаў выкарыстання «дзіўных галасоў» у спісах паказвае на іх сістэмнасць і робіць своеасаблівымі індикатарамі музычна-тэарэтычных пошукаў і высокіх дасягненняў.

ЛІТАРАТУРА

1. Сасноўскі, З. А. Гісторыя беларускай музычнай культуры ад старажытнасці да канца XVIII стагоддзя / З. А. Сасноўскі. – Мінск : Харвест, 2010. – 415 с.
2. Скорабагатаў, В. І. Зайгралі спадчынныя куранты : цыкл нарысаў з гісторыі праф. муз. культуры Беларусі / В. І. Скорабагатаў. – Мінск : Тэхналогія, 1998. – 154 с.
3. Ефимова, И. В. Источниковедение древнерусского церковно-певческого искусства / И. В. Ефимова. – Красноярск : Краснояр. гос. ин-т искусств, 2000. – 840 с.
4. Гісторыя філасофскай і грамадска-палітычнай думкі Беларусі : у 6 т. / С. І. Санько [і інш.]. – Мінск : Беларуская навука, 2010. – Т. 2. Пратарэнесанс і Адраджэнне. – 142 с.
5. Ясіновський, Ю. П. Візантійська гімнографія і церковна монодія в українській рецепції ранньомодерного часу / Ю. П. Ясіновський. – Львів : Ін-т українознавства НАН України, 2011. – 468 с.
6. Герасимова, И. В. Украинско-белорусские ирмологионы в системе русских певческих книг (последняя треть XVII – XVIII века) / И. В. Герасимова // Калогова : наук. зб. з історыі царквейнай монодыі та гімнографіі. – Львів, 2008. – Ч. 4. – 355 с.
7. Цалай-Якименко, О. Київська нотація як релятыўна сістэма: за рукапісамі XVI – XVII століць / О. С. Цалай-Якименко // Украінскае музыкознаўства : наук.-метод. міжвід. щоріч. / редкол. : М. М. Гордійчук [та ін.]. – Київ, 1974. – Вип. 9. – С. 197 – 224.
8. Владышевская, Т. Ф. Музыкальная культура Древней Руси / Т. Ф. Владышевская. – М. : Знак, 2006. – 468 с.
9. Макарьевский, Т. Ключ разума / Т. Макарьевский ; исследование памятника, расшифровка знаменной нотации Н. В. Мосягиной. – М. ; СПб. : Альянс-Архео, 2014. – 388 с.
10. Бражников, М. В. Лица и феты знаменного распева / М. В. Бражников. – Л. : Музыка, Ленингр. отд-е, 1984. – 304 с.

РЕЗЮМЕ

Песнопения, которые записывались в рукописных Ирмологиях, представляют самобытное и яркое искусство монодийного пения греко-византийской литургической традиции. Освоение пятилинейной системы фиксации в конце XVI в. выявило в среде православных, а затем и греко-католических распевщиков противоречивые устремления – консервативные и новаторские одновременно. В статье выявляются индикаторы музыкально-теоретических поисков белорусско-украинских распевщиков, отразившиеся при создании ноталинейных списков песнопений, раскрываются некоторые аспекты освоения возможностей древней пятилинейной нотации.

SUMMARY

The chants fixed in handwritten Irmologions represent the unique and prominent monadic chants art of Greek Byzantine music tradition. The transition of hymnography from 'hooks' notation to line notation in the late XVI century was coherent with the decline of aural type of information sharing typical for the Middle Ages, and the rise of the visual type, which was a

distinctive feature of the Modern Age. The adoption of the 5-line notation revealed conflicting inclinations, conservative and modernistic at the same time, among the Christian Orthodox and later – also among the Greek Catholic singers. The article uncovers the indicators of the theoretic search by Belarusian and Ukrainian chant singers, which were demonstrated during the creation of line notation chants. The article also discusses some aspects of discovery of the possibilities afforded by line notation.

Ковалёва Е. Н.

ОСОБЕННОСТИ МУЗЫКАЛЬНОГО ОФОРМЛЕНИЯ ТЕЛЕВИЗИОННЫХ РЕКЛАМНЫХ РОЛИКОВ ДЛЯ ДЕТЕЙ

Белорусская государственная академия искусств

(Поступила в редакцию 30.11.2016)

Детская телевизионная реклама как вид творческой деятельности относится к сфере искусства. У неё имеется свой «музыкальный язык», свои приёмы и методы визуализации, обусловленные особенностями телевизионного производства. В отличие от других видов искусств особенностью создания детской телерекламы является творческий поиск синтеза музыкальной и зрительно-образной информации. Для достижения этой цели необходимо понимать особенности восприятия ребенком как зрительной, так и музыкальной информации.

Существует множество различных материалов, посвящённых изучению детского восприятия, авторы которых затрагивают и музыку, и детскую психологию: Б. М. Теплов, О. П. Радынова, Н. Б. Берхин. Руководствуясь научными материалами и проведённым анализом телевизионной рекламы, автор предлагает свою трактовку путей решения данной проблемы.

При разработке музыкального образа телеролика для детей в первую очередь следует обратиться к ассоциативной стороне мышления ребёнка. Многообразие ассоциативных связей является важной проблемой при достижении целостности музыкального ряда. Основная идея, заключённая в музыкальном образе, строится на символах и культурных архетипах народа.

Звук является неотъемлемой частью жизни человека. Он присутствует во всём, потому что не существует беззвучных действий или движений. Звуки в рекламном телеролике объединяются в целостное музыкальное сопровождение видеоряда. Музыка в данном случае выступает как вид искусства, совместно с видеорядом она открывает ребёнку возможность познавать мир и в процессе познания развиваться. Роль музыки и звука в различных видах рекламы велика. Телевизионные рекламные ролики для детей немыслимы без звукового сопровождения, так как именно на звуковую часть приходится около 80% от всей воспринимаемой информации заложенной в телеролике, и только 20% – на визуальную. Следовательно, звуку здесь отводится важнейшая роль для формирования правильного понимания телевизионной рекламы детьми.

Элементы музыкального ряда в телевизионной рекламе, особым образом объединённые в систему, «информируют» на эмоциональном уровне, а эмоции порождают ассоциативные реакции, формируют у ребёнка

звуковой образ. Особенность восприятия звука и музыки заключается в том, чтобы в сочетании звуков различной высоты, длительности, силы, тембра услышать красоту созвучий, их выразительность, создать целостные художественные образы, вызывающие соответствующее настроение, чувства, мысли [2].

В процессе восприятия музыкальных образов у ребёнка возникает чувство сопереживания, которое он не всегда может получить в повседневности. После завершения контакта с музыкальным произведением ребёнок возвращается в зону своих чувств, но уже обогащённый новыми эмоциями. Эта особенность музыки даёт возможность ребёнку духовно восполнять то, чего недостаёт ему в ограниченной пространством и временем жизни, компенсировать посредством воображения удовлетворение множества потребностей [1].

Для формирования музыкального образа в детском телеролике большое значение приобретает сочетание таких дополнительных выразительных средств, как поэтическое слово (в песне), сюжет (в программной пьесе), действие (в драматизированной игре, танце). Благодаря этим средствам музыкальный образ делается более конкретным, понятным. Он включает весь комплекс выразительных средств: передача мыслей, чувства, то есть содержание произведения, характеристика выразительных интонаций, ритмического богатства, гармонического звучания, тембровой окраски, темповых, динамических нюансов.

Существует шесть основных принципов для восприятия музыки в детском телеролике:

1. Выявление главного настроения.
2. Определение средств музыкальной выразительности.
3. Рассмотрение особенностей развития художественного образа.
4. Выявление главной идеи произведения.
5. Понимание позиции автора.
6. Нахождение в произведении собственного личностного смысла.

Музыкальное сопровождение в телеролике – это прежде всего язык чувств. Детские телеролики обладают яркой эмоциональной окраской, побуждают к сопереживанию, к размышлению об услышанном. В представлении детей музыка всегда о чём-то повествует, поэтому они ждут рассказа о содержании музыки, проявляют живой интерес к телевизионным рекламным роликам и текстам песен. В своё время психолог Б. М. Теплов отмечал, что музыка не может быть понятна детьми вне опоры на немзыкальные средства. Именно поэтому телереклама для детей лучше воспринимается, сочетая в себе как музыкальную, так и художественно-визуальную составляющие [4].

Прислушиваясь к музыкальной речи, ребёнок способен уловить связь между эмоционально-образным содержанием произведения и выразительно-изобразительными средствами, ознакомление с которыми ему доступно.

Содержание музыки хорошо воспринимается детьми, если оно сочетается с художественной литературой – коротким образным рассказом,

сказкой, стихотворением. Чаще рекламные телеролики для детей представлены в игровой или обучающей форме, сценарии которых пишутся на основе сказок, рассказов, волшебных историй.

Ребёнок воспринимает музыку непосредственно, активно откликаясь на художественный образ, поэтому так важно реалистическое, правдивое отображение действительности. Музыковед И. Нестьев отмечает, что существенным источником являются реальные звуки природы, интонация человеческой речи. Произведения, возникшие на их основе, очень любимы детьми.

По мнению О. П. Радыновой, каждый возраст имеет свои особые чувства и желания, мысли и настроения, что накладывает свой отпечаток на ощущение, восприятие, память, внимание [3].

В первые четыре года жизни идёт самое активное развитие ребенка и эмоциональный отклик на музыку. По мере взросления у детей развиваются слуховые ощущения, они становятся более дифференцированными: ребёнок может различать высокие и низкие звуки, тихое и громкое звучание.

Начиная с раннего возраста, важно стимулировать положительную мотивацию художественной деятельности детей, которая может быть обеспечена такими методами и приёмами, как исполнение песен, стишков, частушек; передача пластическими движениями художественного образа в музыкальном оформлении телеролика; применение игровых ситуаций; создание «ситуации успеха», вызывающей эмоционально-положительные переживания; использование необычных стилистических приёмов в телеролике (например, сочетание музыкальной сказки и техники пескографии, пластилиновой анимации и частушек). Игра является методом стимулирования художественной деятельности и может служить прекрасным средством активизации процессов непроизвольного запоминания у детей, повышения их интереса к окружающему, к разнообразной художественной деятельности.

Специфика звукового образа телерекламы заключается в предельной лаконичности и максимальной информативности. Рекламный образ должен фиксировать внимание, быть нацеленным на формирование позитивных эмоциональных реакций ребёнка, соотносить возможные ассоциации с качествами и свойствами рекламируемых объектов. Правильно подобранная музыка – это не только один из элементов драматургии в телерекламе, но и своеобразный код, способный придать рекламной игре свою особую глубину и подтекст.

Звуковая информация, содержащаяся в рекламе, становится одним из важных факторов формирования у детей «звуковой картины мира». Именно поэтому звуковой поток рекламной продукции должен быть самого высокого качества. Музыка должна воздействовать на всестороннее развитие ребёнка, побуждать к нравственно-эстетическим переживаниям, вести к преобразованию окружающего, к активному мышлению. Наряду с целостным телевизионным роликом она должна выполнять воспитательную функцию.

ЛИТЕРАТУРА

1. Берхин, Н. Б. Роль сопереживания в восприятии и создании художественных произведений / Н. Б. Берхин // Вопросы психологии. – 1988. – № 4. – С. 155 – 160.
2. Радынова, О. П. Слушаем музыку / О. П. Радынова. – М. : Просвещение, 1990. – 158 с.
3. Радынова, О. П. Дошкольный возраст: задачи музыкального воспитания / О. П. Радынова // Дошкольное воспитание. – 1994. – № 2. – С. 24 – 30.
4. Теплов, Б. М. Психология музыкальных способностей / Б. М. Теплов. – М. : Наука, 2003. – 379 с.

РЕЗЮМЕ

Материалы, изложенные в статье, могут служить теоретической основой для систематизации выявленных музыкальных особенностей, а также выступать в качестве практической методики для создания различных телевизионных проектов для детей.

SUMMARY

The materials expounded in the article can serve as theoretical basis for systematization of the educed musical features, and also to come forward as practical methodology for creation of different television projects for children.

Ковалёва Е. Н.

ПРИНЦИПЫ ФОРМИРОВАНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННО-СТИЛЕВЫХ СВОЙСТВ ВИЗУАЛЬНОГО ОБРАЗА ТЕЛЕВИЗИОННОГО РЕКЛАМНОГО РОЛИКА ДЛЯ ДЕТЕЙ

*Белорусская государственная академия искусств
(Поступила в редакцию 30.11.2016)*

Определение «правильных» принципов формирования художественного визуального образа в рекламе играет важную роль. При разработке художественного визуального образа рекламного ролика в первую очередь следует обратиться к ассоциативной стороне мышления зрителя. Многообразие ассоциативных связей является неотъемлемой частью восприятия произведения искусства, создающей целостность художественного образа. Основная идея, заключённая в рекламном образе, строится на символах и культурных архетипах социума; она формирует у потребителя перспективный образ продвигаемого товара, который связывает рекламируемый объект с человеком через ассоциации.

Визуальный образ строится на метафоре и ассоциациях, сочетании идеального и реального одновременно. Реклама предлагает потребителю не реальную вещь, а идею вещи, её идеальный образ, смысл. Однако купить можно только реальный продукт, а не его образ или идею, по этой причине реклама настаивает на их тождестве.

Например, одной из основных задач рекламного ролика для детской аудитории является создание привлекательного персонажа, который ассоциируется с продуктом. Для детей важно, чтобы герой в общении был «лёгким», для этого он должен быть простым, умным, «своим», кроме того обладать чувством юмора и оптимизмом. Последняя характеристика связана с жизненной позицией героя и умением легко справляться с неудачами и

трудностями на его пути. Плохой герой отторгается детским сознанием, что характеризует его как несоответствующего традициям или не принадлежащего к определённой социальной группе [1]. Для детей важны характеристики героя, которые наиболее чётко и точно отображают характер и интересы отдельных возрастных групп.

В семиотическом аспекте художественный образ выступает как средство смысловой коммуникации в рамках культурной эпохи. С этой точки зрения образ оказывается фактом воображаемой реальности. Символическая природа образа требует от человека декодирования информации, которая базируется на знании и осознании им моральных, исторических и творческих реалий, характерных для данного общества в данное время.

Текст рекламы является отражением культуры времени своего создания, поэтому считывание рекламных образов во многом обусловлено особенностями социокультурного контекста эпохи, психологических особенностей восприятия. Однако специфика рекламных образов состоит в том, что они изначально нацелены на кратковременную жизнь. Устаревая, они утрачивают свою основную прагматическую функцию, в результате чего происходит трансформация способа их восприятия. По прошествии определённого времени рекламные произведения трансформируются в средства хранения и передачи культурной информации и воспринимаются как чисто художественные.

Основу рекламного образа должен составлять эстетический и культурный смысл. «Культура, – как пишет специалист по рекламе В. В. Волкова, – обуславливает взаимодействие человека, общества и природы, и, соответственно, в ней можно выделить духовные, художественные и материальные грани» [2, с. 28]. Учитывая эти факторы, дизайнер разрабатывает функцию (действие) объекта, которая служит основой проектного содержания. Она выражается в структуре и визуально воспринимаемых проявлениях будущего объекта. Воспринимая художественный образ в искусстве, человек одновременно получает эстетическое наслаждение и углубляется в окружающий мир. Эстетическое восприятие образа в рекламе сопряжено с конкретной утилитарно-практической целью. Художественный образ в рекламе не определяется длительным осмыслением, а характеризуется определённым стилевым направлением, которое помогает ему выделиться среди существующих телероликов.

Таким образом, стиль в рекламе подразумевает под собой обусловленную единой идеей общность образной системы, средств художественной выразительности и творческих приёмов.

В рекламной практике выработан ряд общих, универсальных принципов создания художественного образа, например: неожиданный ход и неординарная ассоциация (в рекламной кампании «Coca-Cola» в летнем ролике используется фирменная крышечка от бутылки с напитком как «тарелка», диск для игры в фрисби, главные герои с лёгкостью передают её друг другу в весёлой игре). Аналогия и метафора как приём использован в

детском ТВ-ролике «Несквик», где маленькая девочка пьёт какао и наливает его в мисочку котёнка, который выпивает и становится большим тигром. Привычное и необычное присутствует в рекламных роликах (компания «Слодыч» выпустила линейку печенья для детей, а на экранах появился оригинальный детский ролик о стране печенья: из него сделан паровоз, деревья, домики и т. д.).

Однако в разных направлениях рекламы художественный образ воплощается особенными, свойственными только ему методами. Основной метод рекламного дизайна – художественно-образное моделирование объекта дизайн-проектирования посредством композиционного формообразования. Оно базируется на результатах анализа утилитарных и эстетических запросов и предпочтений определённых возрастных групп детей, с учётом ситуации и среды использования и восприятия объекта рекламы, а также анализа функции объекта (как средства предметного обеспечения соответствующих потребностей).

Одна из главных задач рекламного дизайна заключается в следующем: расположить различные элементы макета (заголовок и другие выделенные элементы текста, изображения, подписи, основной текст с подзаголовками, логотип, слоган, справочная информация) так, чтобы каждый из них имел значение, а все они в совокупности создавали целостный образ объекта рекламы. При этом решения должны быть и функциональны, и эстетичны. Этому способствуют различные правила разработки дизайна: композиция, акцент на доминирующем элементе, целостность, гармония элементов, пустое пространство, баланс, простота. Существует шесть основных принципов разработки художественного образа рекламного ролика. Первый – уравновешенность элементов в кадре. Этот принцип подразумевает гармоничную компоновку и привлекает элементами с необычными формами и цветовыми решениями. Вторым принципом является пропорциональность, которая создаётся за счёт соотношения размеров. Очень важную роль в рекламном ролике играет также последовательность подачи информации. Это – третий принцип разработки художественного образа рекламного ролика. Движение от более крупных к более мелким элементам, от чёрных к более светлым, от цветных к бесцветным, от необычных форм к обычным. Учитывая это, мы можем направить движение глаз зрителя практически к любой точке рекламы и вести его в любом направлении. Четвёртым принципом является единство или целостность, оно достигается в том случае, если все элементы представляют собой гармоничный законченный образ, благодаря которому элементы рекламы дополняют друг друга и согласовываются друг с другом [3]. Например, использование одного, а не нескольких шрифтов – хороший метод создания согласованности элементов.

Пятым принципом является композиционное решение. Композиция предполагает наличие упорядоченных визуальных образов. В этом случае они легче узнаются, воспринимаются и запоминаются, чем визуальные образы, представленные хаотично. Визуальная организация – размещение

элементов в определённом порядке – обеспечивает рекламному обращению цельность, конкретность мысли.

Шестой принцип – акцент на доминирующем элементе, он позволяет определить относительное значение различных элементов. Главный элемент – центральная точка макета. Все остальные элементы подчиняются ему, способствуют раскрытию заключённой в нём идеи.

Седьмой принцип – игра с незаполненным пространством. Пустое пространство используется как элемент дизайна в двух ситуациях: как обрамление элементов, подчёркивающее их важность, или для разделения не гармонирующих друг с другом элементов. В рекламе дорогих товаров зачастую оставляют большое открытое пространство для создания образа роскошного и элегантного товара.

Баланс составляющих художественного образа достигается в том случае, если при размещении элементов художник создаёт их визуальное равновесие. Формальный баланс предполагает симметричность, центрированность и производит благоприятное впечатление, предполагает образ стабильности. Неформальный баланс предполагает асимметричность, и композиция воспринимается как более динамичная. Достижение неформального баланса требует особого расположения элементов, различающихся по визуальному весу, вокруг воображаемого оптического центра.

Чем больше элементов на экране, тем больше фрагментарность воздействия. Исчезает целостный образ продукта, от человека ускользает цельность и конкретность идеи. Чем меньше элементов, тем сильнее воздействие. В связи с этим очень важным становится соблюдение принципа простоты. Исключение представляет только намеренное использование вышеуказанного приёма.

Художественный облик объекта продвижения продукции в телеролике формирует и такой инструмент рекламного дизайна, как типографика. Она воплощает образ товара, фирмы и т. д. через совокупность художественных особенностей оформления. Помимо этого, типографика отражает художественный стиль определённой школы, направления в искусстве печати.

Контраст в форме шрифта позволяет выделять один элемент среди окружающих разными способами: контраст письма и печати; контраст органической и искусственной формы; контраст строчных и прописных букв; контраст тёмное-светлое, линия-точка, круглое-прямое, прямое-косое, широкое-узкое, вертикальное-горизонтальное и т. д.

Во многом шрифты выполняют эстетическую функцию, поэтому выбор шрифта может повлиять на эмоциональное воздействие рекламного обращения. Так, тяжёлый жирный шрифт заявляет о прочности товара. Лёгкие, витиеватые, с завитками и тонкими очертаниями шрифты ассоциируются у зрителя с воздушностью, невесомостью. Их можно использовать в рекламе пористого шоколада или мягких подушек для сна. Они погружают зрителя в волшебный мир, где царит умиротворенность.

Шрифты без засечек, пластичных, округлых форм могут использоваться в детской рекламе. Они не агрессивны и спокойны, привлекают внимание детей необычным решением толщины, их пропорции придают ощущение сказочности. Шрифты сложносоставных форм, представляющие собой символы, вызывают ассоциации с культурными архетипами и историей. Они широко применяются в рекламе игр и в исторических роликах.

В задачу современного типографа входит подача шрифта в виде привлекательной ритмической структуры. Для этого существуют различные элементы выразительности – линейки, отбивки, концевые строки, толщина шрифтов, цветовые акценты и т. д. Органичное использование всего арсенала элементов типографики позволяет создать полноценное полиграфическое произведение [4].

Цвет используется в рекламе для привлечения внимания, создания реалистичного изображения, настроения и индивидуального образа марки рекламируемого товара. Знание физического воздействия цвета на психику позволяет обогатить обращение дополнительной подсказкой о характере рекламируемого объекта.

Зачастую художественный образ товара в рекламном дизайне формируется через логотип. Он в символической форме отражает сущность, ключевые характеристики объекта, его миссию. Примером может служить графический комплекс швейцарского дизайнера Дарио Зуффо для компьютерной фирмы «Эм-информатик». Стилеобразующий элемент – равнобедренный треугольник со ступенчатой гипотенузой. Эти ступени несут в себе метафору восходящего движения к совершенству. В основе электронного изображения лежит схожий образ растрового элемента, который при распечатке изображения часто имеет ступенчатые края.

Текст является второй составной частью рекламного обращения. Он наряду с графической частью рекламного продукта раскрывает художественный образ рекламируемого объекта. Основная идея лучше всего передаётся сочетанием вербальной части сообщения и изображения. Существуют две категории рекламного текста: выделенный и основной. Выделенный текст включает все элементы, которые читатель замечает при первом взгляде на рекламу. Эти составляющие (заголовки, подзаголовки, заключительные фразы) обычно набираются крупным шрифтом, чтобы привлечь внимание зрителя. Основной же текст рекламы включает элементы, которые должны быть прочитаны и поняты.

Сюжет рекламного ролика обычно развивается в соответствии со следующей структурой, включающей четыре составляющих:

- экспозиция – знакомство как с местом и временем действия, так и с главными героями;
- завязка – начало действия (в большинстве случаев даёт толчок к развитию конфликта);
- кульминация – точка наивысшего напряжения;
- развязка – разрешение возникшего конфликта через образ рекламируемого товара.

Заключительной частью рекламного ролика является показ продукта и его эхо-фразы. Одно из определений эхо-фразы гласит, что это выражение или предложение, поставленное в конце текста рекламного сообщения, которое повторяет (дословно или по смыслу) главную часть основного мотива сообщения. Художественный образ есть обобщённое отражение сущности рекламируемого товара и одновременно всей рекламной концепции. Поэтому в эхо-фразе образ создаётся через сосредоточение в ней основной информации о продукте в обобщённом виде.

Принципы формирования художественно-стилевых свойств визуального образа телевизионного рекламного ролика имеют свою сущность и специфику: нужно рассматривать создание художественно-стилевых свойств визуального образа телевизионного рекламного ролика как техническую деятельность (сюда включается понятие и владение различными графическими компьютерными программами). Визуальный образ рекламного видеоролика должен нести в себе экономическую составляющую, показывать полезность рекламируемых товаров и услуг для общества.

Существует пять основных факторов влияния рекламы на восприятие:

- 1) интересность и увлекательность рекламы с точки зрения ее творческого исполнения, «удачность художественного решения»;
- 2) нравственность и этические характеристики рекламы, мораль в рекламном ролике;
- 3) юмористическая составляющая – насколько реклама будет смешной именно в контексте нашей культуры, национальных традиций;
- 4) динамичность в движении, отражающая энергичность события, происходящего в сюжете рекламы;
- 5) приверженность традициям, отражающая, насколько происходящее в сюжете рекламы привычно не только для реальности-виртуальности воспринимаемого, но и для данной культуры, традиций.

Изложенные в статье положения могут служить теоретической основой для дальнейшего анализа роликов, их классификации и систематизации и непосредственно процесса создания детской ТВ-рекламы. Рекламный ролик должен являться результатом художественной деятельности, нести детям эстетику и красоту, прививать вкус и чувство прекрасного.

ЛИТЕРАТУРА

5. Белова, С. Виртуальные образы в рекламе / С. Белова // Школа рекламиста [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.advschool.ru/articles/article688.htm>.
6. Волкова, В. В. Дизайн рекламы / В. В. Волкова. – М. : Университет, 1999. – 144 с.
7. Нельсон, Р. Дизайн рекламы / Р. Нельсон [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.advesti.ru/publish/design/nelson/>. – Дата доступа: 01.09.2016.
8. Барышников, Г. М. Шрифты. Разработка и использование / Г. М. Барышников. – М. : Эком, 1997. – 291 с.

РЕЗЮМЕ

В статье приведены основные принципы формирования художественно-стилевых свойств визуального образа телевизионного рекламного ролика: ассоциативные связи и их значимость, построение основной идеи, семиотический аспект в создании

художественного образа, социокультурный контекст эпохи в рекламе, эстетический и культурный смысл, стиль и этапы создания, правила действия развития рекламного рассказа. Данные материалы могут выступить в качестве практической методики для создания телевизионных проектов.

SUMMARY

To the article basic principles of forming of artistically-stylish properties of visual character of televisional commercial film are driven: associative connections and their meaningfulness, construction of basic idea, semiotic aspect in creation of image, sociocultural context of epoch in an advertisement, aesthetic and cultural sense, style and stages of creation, rule of action of development of advertisement story. These materials can come forward as practical methodology for creation of televisional projects.

Коновалова И. Ю.

СЛОВО КОМПОЗИТОРА В ПРОСТРАНСТВЕ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ XX ВЕКА

*Харьковская государственная академия культуры
(Поступила в редакцию 09.01.2017)*

Одним из приоритетных векторов развития современного искусствоведения становится изучение артефактов музыкальной культуры XX в. и обобщение уникального индивидуально-личностного опыта творящих её субъектов, обогативших духовное содержание переломной и противоречивой эпохи новыми идеями и смыслами. Особую актуальность и значимость обретает, на наш взгляд, раскрытие глубинной сущности вербальных посланий музыкантов-творцов – слова композитора, включённого в интеллектуально-художественное сознание Новейшего времени и выступающего важнейшей составляющей культурно-исторического процесса.

Вербальная сфера композиторского самовыражения, многогранно осмысленная в работах В. Варунца, Н. Власовой, Н. Гуляницкой, О. Девятовой, М. Копицы, Н. Найко, С. Рогового, С. Савицкой, И. Умновой, Н. Шахназаровой и других авторов в различных искусствоведческих проекциях, вместе с тем, по-прежнему остаётся открытой исследовательской «территорией». Цель данной статьи заключается в раскрытии семантической многогранности и новаторской сущности слова композитора в музыкальной культуре XX в.

Профессиональное искусство европейской культурной традиции на разных этапах своего исторического бытия демонстрирует тесную связь музыки и слова, сопряжение невербального и вербального начал, а также степень присутствия последнего в композиторском творчестве. Существование музыкального искусства вплоть до наступления эпохи Нового времени (ставшей поворотным моментом в развитии «чистой» инструментальной музыки и её ведущих жанров) было обусловлено единением с вербальным компонентом, зависимостью от его содержания. Сакральное и профанное, прозаическое и поэтическое слово на протяжении столетий выступало образно-смысловой опорой музыкальных опусов и

обрело множество интонационных преломлений в различных жанрово-стилевых контекстах.

Весомое место в интеллектуальной истории музыки занимает также и само слово композитора, высказанное «от первого лица» и зафиксированное в многочисленных вербальных посланиях: дневниках, мемуарах, письмах, беседах, интервью, статьях, лекциях и иных артефицированных свидетельствах общественной, творческой и частной жизни музыканта. Эти носители Логоса автора (от греч. Logos – «первоначально – слово, речь, язык; позже, в переносом смысле – мысль, понятие, разум, мировой закон» [5, с. 247]) выступают значимой формой репрезентации музыканта-творца наряду с музыкальным творчеством – важнейшим, основополагающим и самоценным способом художественной манифестации личности композитора в искусстве. Они становятся ценнейшими «культурно-историческими документами» (Н. Найко) и источниками познания интеллектуально-художественных интенций эпохи. В вербальных посланиях раскрывается диапазон и векторы творческой деятельности композитора, специфика его мышления и стиля, выявляются духовно-ментальные ориентиры и эстетические доминанты авторского творчества. В них обнаруживается семантическая связь с музыкальной сферой самовыражения композитора, поисковая направленность его мышления, обуславливающая мировоззренческую и индивидуально-стилевую эволюцию.

Музыкальная и вербальная сферы образуют самостоятельные коммуникативно-знаковые системы, каждая из которых обладает имманентным, исторически сложившимся комплексом атрибутивных языковых средств фиксации авторской мысли и опирается на «заметно отличающиеся композиционные принципы» [3, с. 39]. Вербальное высказывание (в отличие от музыкально-интонационного воплощения реальности, чувственно-звуковой передачи мысли-переживания) является формой перевода и интерпретации процессов авторского сознания при опоре на логико-понятийную конкретность слова. В нем отражается способность создателей музыкальных концепций выразить и обосновать собственные идеи, раскрыть поле их смыслов и значений, особую содержательную глубину и многогранность, несущую отпечаток личностных свойств автора и его креативного потенциала.

Обращение композиторов к вербальной сфере в нововременной истории европейской музыки было неоднородным и имело специфический характер. Наиболее репрезентативной и константной областью культурной коммуникации творцов в это время оставалась эпистолярная сфера. Философско-эстетический и теоретический модусы словесного творчества композитора актуализировались в переломные эпохи, периоды утверждения авторского самосознания, смены мировоззренческих и культурных парадигм, канонов музыкального мышления.

Ярко выраженный литературный вектор деятельности композиторов, чётко обозначившийся в XIX в. в контексте романтического мирозерцания, отразил музыкально-поэтическую сущность и философско-художественную

направленность мышления ярких репрезентантов эпохи. В слове композиторов-романтиков (Г. Берлиоза, Й. Брамса, А. Бородина, Р. Вагнера, Ф. Листа, Н. Римского-Корсакова, А. Серова, П. Чайковского, Р. Шумана и др.), оставивших обширное эпистолярное, музыкально-критическое и философско-эстетическое наследие, поднимается круг вопросов, актуальных и для современной практики (проблемы авторского творчества, свободы выбора и ответственности художника в искусстве). В теоретических текстах творцов XIX в. (в частности, Р. Вагнера) отражён когнитивный опыт романтической личности, этос и пафос художника-творца, обнаруживающего глубинную связь с философским контекстом эпохи, идеями ведущих мыслителей времени (А. Шопенгауэра, Ф. Ницше и др.).

Мощный импульс развития вербальный модус творческой самореализации музыкантов получил на рубеже XIX – XX вв., обнажив новые грани «композиторского литературоцентризма» (термин Н. Шахназаровой). Идеино-художественные умонастроения переходной эпохи многогранно отразились в эпистолах и статьях К. Дебюсси, эстетико-философских работах и письмах А. Скрябина, дневниках и теоретических текстах С. Танеева, ставших памятниками эстетической мысли. Специфическая духовная аура художественных направлений начала XX в. (прежде всего символизма) во многом обусловила литературные притяжения композиторов этого времени, склонность к разнообразному воплощению в музыке поэтической сферы, выразившаяся не только в вокальной интерпретации символистских текстов, но и в различных программных названиях инструментальных сочинений, а также расширенных словесных пояснениях к ним.

В пространстве музыкальной культуры XX в. словесная сфера авторепрезентации композитора перерастает в целостное, динамичное и масштабное явление, представленное всеми видами музыкальной критики и публицистики, образцами эстетико-теоретической рефлексии и эпистолярной литературы. В этой важнейшей области, пронизывающей эстетическое сознание эпохи и детерминирующей расширение её идейно-смыслового контекста, нашли отражение глубинные социокультурные и художественные трансформации, произошедшие в культуре и искусстве XX в., смена мировоззренческой и жанрово-стилевой парадигм. В ней проявилась антиромантическая направленность сознания композиторской личности, преобладание в её мышлении интеллектуально-рассудочного, рационалистического начал.

Композиторский логоцентризм, ставший одной из характерных культурных тенденций XX в., во многом обусловлен необходимостью обоснования новых концептов творчества и способов авторского самовыражения, отвечающих эстетическим установкам эпохи и мироощущению художника Новейшего времени, его восприятию действительности.

В условиях социокультурного бытия XX в. слово музыканта-творца обретает инновационно-динамический характер, предстаёт в структурно

обновлённом и функционально обогащённом виде. Кардинально переосмысливается сам статус словесного компонента в авторском творчестве (вплоть до подмены самой музыки вербальной манифестацией в постмодернистской практике рубежа XX – XXI вв.). В этой сфере запечатлены этические поиски и экспериментально-новаторские (техностилистические) устремления разных творческих индивидуальностей, обогативших своим опытом художественную культуру данного исторического периода. Словесная область пополнилась новыми формами и жанрами при сохранении преемственной связи с традиционной для XIX в. эпистолярно-мемуарной и музыкально-критической литературой, роль которой в контексте Новейшего времени по-прежнему значительна. Тенденцию постепенного «угасания» дневниковой культуры и «вытеснения» эпистолярного жанра [2, с. 4] в его традиционных формах бытования, наблюдаемую на протяжении XX в., компенсирует появление новых видов межсубъектной коммуникации и способов авторского высказывания. Личностно «окрашенная» литература обогатилась посланиями рефлексивного характера («Моя музыкальная жизнь А. Гречанинова, «Исповедь» Э. Денисова) и пополнилась образцами диалогической направленности (интервью, беседы). К числу последних можно отнести «Диалоги» И. Стравинского и серию публикаций, вышедших в свет под общим заглавием «Беседы с композитором».

Процессы интеллектуализации художественного сознания XX в., поисковая направленность авторской мысли отражены в философско-эстетических и теоретических текстах, широко представленных уже в практике первой половины этого столетия, в частности А. Шенберга, творчество которого «всегда существовало в плотной атмосфере мысли, слова, теоретической интерпретации» [1, с. 11]. Эти процессы получили активное развитие и статус устойчивой традиции в постмодернистской практике 2-й половины XX в.

Широко и многогранно представленная в музыкальном искусстве XX в. вербальная сфера пронизывает творчество большинства композиторов эпохи. К искусству слова, его богатейшим смысловым и выразительным возможностям апеллировали репрезентанты различных национальных школ и художественно-эстетических направлений, сторонники традиций и адепты радикальных воззрений, идей модернизма и постмодернизма, творчество которых отличается своей креативно-новаторской устремлённостью. Особую потребность в вербальном самовыражении в XX в. демонстрируют Б. Барток, П. Булез, Ф. Бузони, А. Веберн, Э. Денисов, О. Мессиян, Д. Мийо, А. Онеггер, С. Прокофьев, Ф. Пуленк, И. Стравинский, А. Шенберг, П. Хиндемит, А. Шнитке, К. Штокхаузен и другие. Артефицированные высказывания этих выдающихся деятелей становятся ценнейшим материалом для осмысления культурных процессов Новейшего времени, композиторской личности, а также реконструкции целостной музыкальной картины мира XX в.

Слово композитора XX в. уникально по широте тематического и жанрового диапазона, масштабу и степени концептуализации идей, концентрации и силе интеллектуального воздействия на сознание, а также разнообразию и глубине охваченной проблематики. Оно неповторимо по характеру, манере и тону индивидуально-авторского высказывания. По утверждению И. Умновой, композиторское слово «выполняет широкий круг полномочий как в разделах научного изыскания, так и беседах или интервью», оказывается «универсальным средством в самоанализах творческой деятельности, определённым образом влияя на интерпретацию смысла невербальных сочинений» [4, с. 3]. Оно объединяет фундаментальные труды (монографии, диссертационные исследования) и отдельные публикации (музыкально-теоретические и критические статьи, рецензии, отзывы), относящиеся к сфере «композиторской музыкологии» (Н. Гуляницкая). Жанровыми носителями композиторского слова выступают опубликованные лекции-беседы, размышления и интервью, авторские заметки, творческие декларации и манифесты, разного рода вербальные комментарии и ремарки творцов (ставшие частью музыкального опуса или их замещением). Высказывания музыкантов, их нравственные воззрения запечатлены в образцах автобиографического, эпистолярного и дневникового жанров, характеризующихся ярко выраженной персонально-личностной ориентацией.

Сущностной чертой эпохи модернизма становится обобщение и фиксация её масштабными композиторами собственных философско-мировоззренческих концепций и эстетико-теоретических систем, в которых просматривается тенденция, «ранее не свойственная перу композиторов-романтиков – рационально объяснить специфику творческого процесса, лишить его ореола непознаваемости» [6, с. 232]. Яркой иллюстрацией этой тенденции становятся «Музыкальная поэтика» И. Стравинского, «Эскиз новой эстетики музыкального искусства» Ф. Бузони, «Стиль и идея» А. Шенберга, «Техника моего музыкального языка» О. Мессиана, «Мир композитора» П. Хиндемита и другие.

В вышеуказанной структурной и содержательной многослойности вербальных посланий нашло отражение уникальное и, вместе с тем, парадоксальное свойство, маркирующее новаторский характер экзистенции и универсализм композиторской личности в культурном контексте эпохи XX в. Оно проявляется в сосуществовании в лице композитора музыканта и литератора, мастера слова и тонкого знатока поэзии, артиста и эстет-интеллектуала, творца «музыкальных событий» (А. Онеггер) и толкователя «звучащей материи», экспериментатора и исследователя, философа-мыслителя и публициста.

Таким образом, слово композитора отражает тенденции взаимопроникновения в авторском творчестве XX в. теории и практики, художественной и внехудожественной, музыкальной и литературной сфер, субъективного и объективного, эмоционального и рационального начал. Вербальное высказывание находится на пересечении критики и публицистики, эстетики и философского концептуализма, научно-теоретического и художественного высказывания, субъективно-личностного и отстраненно-

оценочного повествования и репрезентирует новый тип «философско-интеллектуального комментария» (М. Сабинина) от лица человека XX в.

Сфокусированное в многочисленных текстах слово композитора является специфическим выражением интегративных свойств авторского сознания, способности «вбирать в себя» и аккумулировать интеллектуально-духовный опыт и выходить на новый концептуальный уровень развития художественного мышления. Оно фиксирует ценностно-смысловые, этические и творческие установки автора и находится в парадигме его эстетико-художественных и философско-мировоззренческих воззрений.

Слово композитора вписано в гуманитарный процесс и отражает характер интеллектуально-художественного развития эпохи Новейшего времени. «Сквозь призму» вербальных посланий открывается возможность постичь исторический контекст и динамические процессы развития музыкальной культуры XX в., проследить парадоксальный диалог разноречивых тенденций, иллюстрирующих преемственность композиторов художественным традициям, а также инновационную устремлённость их поисков отражения реальности. Осмысление вербального наследия композиторов XX в., раскрытие глубинной сущности заложенных в нём идей и концепций приближает нас к постижению авторской личности и смыслового пространства музыкальной культуры ушедшей эпохи.

ЛИТЕРАТУРА

1. Власова, Н. О. Творчество Арнольда Шенберга / Н. О. Власова. – 3-е изд. – М. : Изд-во ЛКИ, 2012. – 528 с.
2. Найко, Н. М. Отражение проблем творческого процесса в литературном наследии русских композиторов XIX – первой половины XX в. : дис. ... канд. искусств. : 17.00.02 / Н. М. Найко ; Новосиб. гос. консерватория (академия) им. М. И. Глинки. – Новосибирск, 2003. – 24 с.
3. Ручьевская, Е. Слово и музыка / Е. Ручьевская. – Л. : Музгиз, 1960. – 56 с.
4. Умнова, И. Г. Поэтика Сергея Слонимского: к проблеме взаимосвязи музыкального и литературного творчества : автореф. дис. ... д-ра искусств. : 17.00.02 / И. Г. Умнова. – СПб, 2012. – 40 с.
5. Философский энциклопедический словарь / ред.-сост. : Е. Ф. Губский, Г. В. Кораблева, В. А. Лутченко. – М. : ИНФРА-М, 2001. – 576 с.
6. Шахназарова, Н. Проблемы музыкальной эстетики / Н. Шахназарова. – М. : Советский композитор, 1975. – 237 с.

РЕЗЮМЕ

Статья посвящена изучению вербального наследия композиторов XX в. Раскрывается специфика вербальных текстов как документальных источников познания уникального мира личности художника и семантического пространства культуры, к которой он принадлежит. Выявляется статус и характер функционирования данных текстов в музыкальной культуре.

SUMMARY

The article covers the study of the verbal heritage of the composers of the XX century. The specifics of the verbal texts as the documentary sources of the unique knowledge of the world of the artist's personality and the semantic space of the culture to which he/she belongs are revealed. The status of these texts and the nature of functioning in musical culture are revealed.

**ХРОНОТОП ПУТИ В «3-м КИТАЙСКОМ ПУТЕШЕСТВИИ»
ВИКТОРА КОПЫТЬКО**

*Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси
(Поступила в редакцию 15.03.2017)*

Рецепция восточных, в том числе китайских традиций в музыке XX – начала XXI в. взаимосвязана с многовековым и многоуровневым проникновением восточных интенций в западный мир – в его быт, художественное творчество, мировоззрение и философию. К началу и особенно со 2-й половины XX в. синтез восточного и западного мировосприятия становится определяющим для эстетики ряда крупнейших художников, поэтов, писателей, композиторов, режиссёров и хореографов Европы и Америки.

В белорусской академической музыке XX в. постижение китайских традиций начинается с некоторым запозданием по сравнению с общемировым эстетико-стилевым процессом и особенно активизируется в 1990-х – 2000-х годах [3]. По постоянству обращения к китайской теме на протяжении всего творческого пути, по разнообразию жанровых воплощений и образно-стилевой многомерности, а зачастую и парадоксальности её трактовки, наконец, по многочисленности своих «китайских» партитур ведущим представителем «белорусского музыкального Китая» является Виктор Копытько. Китайская художественная парадигма в принципе сильна в его творчестве: интенсивность музыкальной поэтики композитора ассоциируется с иероглифическим мышлением, лаконично фиксирующим многоярусную смысловую вертикаль. Неслучайно китайские интенции можно обнаружить даже в тех произведениях автора, где нет открытой апелляции к миру образов Поднебесной. Так, например, его Дивертисмент для цимбал и подготовленного рояля (1976) стал первым опытом претворения чаньской поэтики в белорусской музыке: драматургические «инструменты» воздействия сочинения сопоставимы с психофизической техникой коанов – диалогов-апорий, ожидаемый эффект которых заключается в достижении просветления, или сатори. Отметим, что чаньская составляющая композиторского мышления Копытько – отдельная, весьма интересная тема исследования.

Особую область творчества В. Копытько репрезентируют его «**китайские путешествия**» (определение композитора), объединившие ряд камерно-кантатных, инструментальных и музыкально-театральных партитур автора. В посвящённой им публикации [4] мы подробно проанализировали первое китайское путешествие композитора – историю «Сюцай из Ишуя» для сопрано и камерного инструментального ансамбля (1982 – 1983), где В. Копытько впервые в отечественной музыке обратился к прозе китайского классика XVII в. Пу Сун-лина. К перечисленным в данной статье китайским путешествиям за последнее время добавилось ещё четыре опуса композитора: две камерные кантаты на стихи Ли Бо – «Пишет Письмо»

(2000, 2005) и «Продолжает письмо» (1998–2011), и две инструментальных партитуры – «Балетная музыка» для 8-ми инструментов (2006) и «Северный Ветер» для флейты соло (2015).

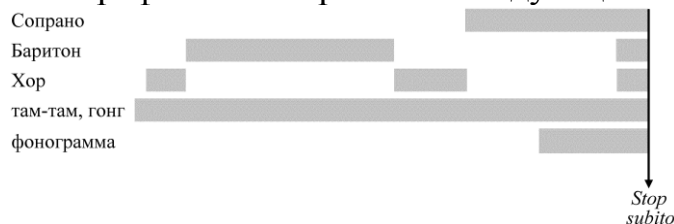
Китайские путешествия В. Копытько необычны по своей художественной перспективе, представляя трансцендентное странствие автора по Поднебесной – по горизонталям сюжетов, образов и текстов, по смысловым и метафорическим вертикалям, по неевклидовым спиральям художественного времени и пространства. Метафизический Китай В. Копытько может оставить в недоумении слушателя, для которого углубление в поэтику Востока ассоциируется с этнографическим моделированием, с более либо менее очерченной стилизацией. Для композитора древний и средневековый Китай – мир приключений и парадоксов, даосского волшебства и чаньских коанов – вовсе не является экзотикой. Симптоматичны высказывания автора, дающие ключ к пониманию его художественного метода: «В Китае я никогда не был, но ощущаю его как свой родной дом» (из беседы с В. Копытько); «я очень люблю гулять во времени и пространстве: посидеть за чайником вина с Пу Сун-лином в Китае XVII века, подсмотреть (точнее – подслушать), как знакомятся библейские персонажи. Для меня это огромное удовольствие. Я просто начинаю жить там и, надеюсь, у меня это получается» [1, с. 36].

Один из шедевров творчества Копытько – кантата «3-е Китайское Путешествие» на древние китайские тексты для сопрано, баритона, камерного хора (ансамбля) и магнитофонной ленты (1998). Сочинение представляет яркий пример пространственно-звуковой синестезии: сонорно-акустическая плановость партитуры рождает ощущение зримости, непосредственного физического присутствия в бескрайнем, рельефном, наполненном воздухом пространстве; многомерная акустическая перспектива «3-го Китайского Путешествия» побуждает вспомнить о принципах изображения пейзажа в традиционной чаньской живописи. Лирический сюжет кантаты неразрывно связан с хронотопом пути – дороги, странствия, путешествия, где время оказывается поглощено пространством, а субъекты-персонажи растворены в музыкальном хронотопе и являются самим его веществом. Подобная доминанта внеличного начала, отвечающая даосскому мировосприятию, многое предопределяет в поэтике китайского искусства: в этом смысле «3-е Китайское Путешествие» замечательно органично по сплаву западного и восточного типов музыкального мышления и драматургии. Образно-смысловая ёмкость произведения, его символичность, изысканность и внешняя безыскусность выражения создают убедительную метафору китайской поэтики.

Либретто кантаты скомпоновано композитором из нескольких источников: текстовой основой партии хора стал небольшой фрагмент «Сутры о великой мудрости и полном совершенствовании» в переводе А. Рогачёва [8], в основе партий баритона и сопрано – стихотворения «Вечером останавливаюсь в Лэсяне» Чэнь Цзы-ана в переводе В. Алексеева [2, с. 238] и «Девушка шла к жениху» из «Шицзин» в переводе А. Штукина

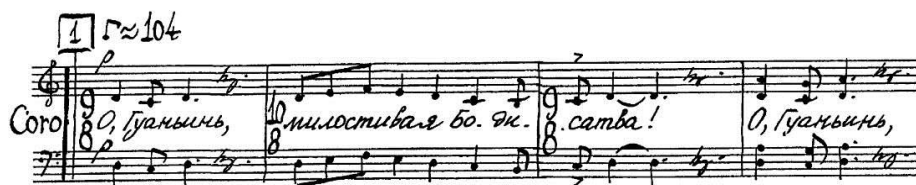
[9, с. 35]. С аудиозаписью «3-го Китайского Путешествия» Копытько можно ознакомиться в сети Интернет по адресу: <https://www.youtube.com/watch?v=4v65QGEN8KM>.

В соответствии с реальным физическим временем звучания кантаты её архитектуру можно графически выразить в следующей схеме:



Включённость в образно-акустическое пространство «3-го Китайского Путешествия» достигается благодаря мистериальному разворачиванию-представлению событий, в целом остающихся для реципиента загадочными. Слушатель находится в позиции свидетеля сиюминутно творящегося действия: сутра, доносящаяся из храма – обращение к сострадательной Бодисатве Гуаньинь, голос одинокого путника, затерянный в бескрайних просторах, песенка девушки... Подобный всеобъемлющий «взгляд со стороны» тождественен точке зрения Бодисатвы (китайское имя «Гуаньшиинь» переводится как «Наблюдающий за Звуками Мира», «Созерцающий Звуки Мира»). Хор (пример 1) является одновременно и участником, и ретранслятором событий, персонификация сольных голосов условна – Юноша и Девушка символизируют полярные, не существующие друг без друга начала мироздания – Ян и Инь. О том, идут ли влюблённые навстречу друг другу, встретятся ли они, и, наконец, влюблённые ли это, знает лишь Бодисатва.

Пример 1.

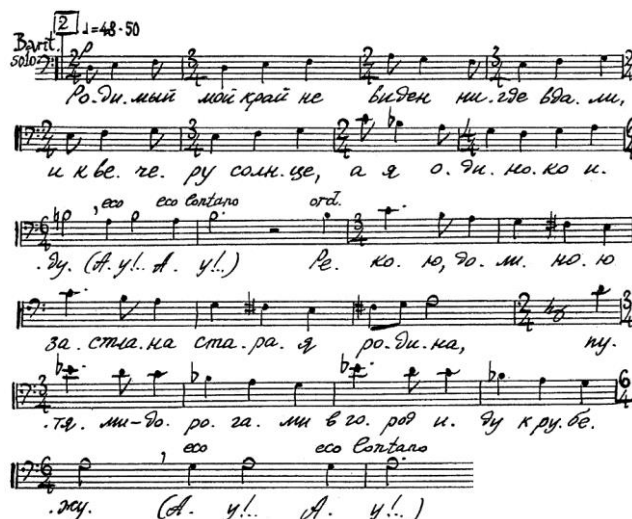


Фабула как таковая в «3-м Китайском Путешествии» отсутствует – в нём нет рассказчика, относительно персонификация, никак не обозначен характер взаимодействия персонажей. Кажущаяся бессюжетность компенсируется погружённостью во внутреннее – «физическое» – пространство действия, сопричастность которому оказывается возможной благодаря акцентированию соответствующего параметра композиции. В медитативном развёртывании партитуры пространственный фактор доминирует над временным, а стереофоническое качество музыкальной ткани поглощает действенно-процессуальный вектор музыкального развития. Ощущение акустической глубины и безмерности пространства достигается в «3-м Китайском Путешествии» сочетанием темброво-фактурных ярусов в автономном для каждого из них течении композиционного времени: алеаторическая дискретность и независимость линий создаёт эффект сопоставления дальнего, среднего и крупного акустических планов (при этом

каждая из линий остаётся в пределах динамики *Piano!*). «Размытая» пульсация инструментального яруса (гонг, там-там, позже добавляется фонограмма) заполняет гулкое объёмное пространство, внутрь которого погружены – им же и несомы – крупноплановые вокальные соло.

Потенциальная бесконечность развёртывания, заложенная в музыкальной ткани «3-го Китайского Путешествия», обусловлена равновесием динамики и статики в присущем медитативной драматургии сочинения типу процессуальности. В его основе лежит определённый композиционный принцип: по словам И. Стравинского, «музыка, связанная с онтологическим временем, обычно основывается на принципе подобия» [цит. по: 7, с. 48]. В кантате В. Копытько он реализуется на всех композиционных уровнях и в каждой из контрапунктирующих линий партитуры, включая в себя тематическую макро- и микрорепризность, вариантное развитие, основанное на микроизменениях музыкальной ткани (ладовых, ритмических, динамических, темброво-сонорных), приёмы ритмического *ostinato* (повторность ритмоформул, принцип изоритмии). В качестве примера приведём партию баритона (пример 2), где ощущение длящейся бесконечности мелодической линии основано на текучести модальной ткани, ладовой микроизменчивости монодии, сотканной из шести типов трихордов (в объёме малой и большой терций, восходящих и нисходящих). При этом интонационная повторность не совпадает с границами двутактовых ритмических *ostinato*, которые можно уподобить *talea*. Наряду с особенностями микроструктуры, впечатлению безопорности мелодии – её растворённости в пространстве, в самом течении Пути – способствует просодическое выравнивание вербального текста, ненавязчивое нивелирование ударности и безударности слогов в длительностях равной протяжённости. Нельзя не отметить, что мелодический рельеф монодии баритона словно повторяет рельеф пейзажа, разворачивающегося перед внутренним взором путника, следует изгибам его пешего пути: постепенному преодолению плавных подъёмов и спусков, длительным остановкам на высоких точках ландшафта.

Пример 2.



Партия сопрано (пример 3) представляет совершенно иной тип мелодического развёртывания, символично контрастирующий мелодике баритона. Танцевальная по природе, она ассоциируется с лёгким кружением, мягким симметричным вращением в рамках мажорного, затем минорного трезвучий.

Пример 3.

Soprano Solo

4 Poco più moto. Tranquillo e semplice

с Цзя. нам со. лётая по. то. ка вол. на... Та

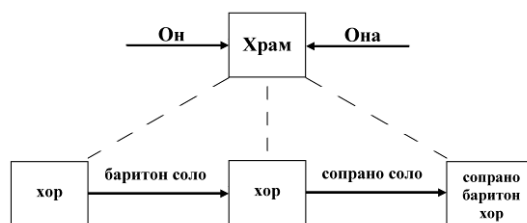
де. вуш. ка ила ксе. ни. ху. С со.

бо. ю нас братъ не хо. те. ла о. на, с со.

бо. ю нас братъ не хо. те. ла о. на, по.

том сто. ско. ва. лась од. на.

Воплощённое в «3-м Китайском Путешествии» время-состояние, остановившееся время медитации, предполагает восприятие всего происходящего в один и тот же момент времени-вечности. В свете подобной одномоментности драматургическое пространство кантаты оказывается потенциально сворачиваемым: рассредоточение звучащих фрагментов действия в линейном времени («выключение» линии одного персонажа в момент «включения» линии другого, см. приведённую выше схему) вполне сопоставимо с попаданием «объектов» в поле зрения Созерцающей Звуки Мира Бодисатвы. Ряд тонких наблюдений по поводу пространственно-временной организации сочинения зафиксирован в работе российского исследователя И. Матюхова: «...хор интонирует текст сутры. Дважды его звучание сменяется высказываниями героев-солистов, но это не значит, что пение хора прекращается; просто оно перестаёт быть слышимым для нас, виртуально продолжаясь во внутреннем образном пространстве ... Изложенные на практике в горизонтальном последовании, в художественной виртуальной реальности сольные партии сосуществуют одновременно. Собственно говоря, всё, что мы слышим в кантате до наступления коды, в сюжетном смысле происходит одновременно» [6, с. 136, 137]. В предложенной композитором схеме (она также приводится в [6, с. 136]), пунктирными линиями наглядно представлено это соотношение реального (акустического) и виртуального времени:



Двухъярусная схема объединяет два измерения хронотопа: сюжетное время (верхний ярус), в котором все события происходят симультанно (Он и Она движутся навстречу друг другу и одновременно к Храму), и онтологическое время (нижний ярус), совпадающее с реальным процессом звучания кантаты. Налицо характерная для композиционного мышления В. Копытько **дискретная параллельная драматургия** [5]: внешне она выражается чередованием разделов, каждый из которых, завершившись, фактически продолжает виртуально «звучать», отвечая за смысловую драматургию высшего порядка.

В последних тактах «Китайского Путешествия» собираются все сюжетно-драматургические и акустические линии кантаты: солисты и хор объединяются в «изумлённое, счастливое “Тра-ля-ля”» [6, с. 138]. Парадоксально модулирует и сам ракурс повествования: из надмирной точки зрения, представить которую было возможно лишь в условиях дискретной параллельной драматургии, мы попадаем во вполне земное – или всё-таки трансцендентное? – пространство встречи. Неожиданное завершение кантаты *Stop subito* (внезапное прекращение звучания) ассоциируется с достижением цели Пути, с выходом за рамки сюжетного хронотопа, иными словами – с просветлением, или сатори. В лирическом измерении кантаты это сатори тождественно остановившемуся прекрасному мгновению: по остроумному замечанию И. Матюхова, «герои словно теряют дар речи от счастья» [6, с. 138].

В «3-м Китайском Путешествии» органично слиты восточная и европейская этические системы координат. В данном контексте хронотоп пути, воплощённый в вербально-поэтическом и музыкальном звучании партитуры, представляется скрытой метафорой Пути человека. Образ Дао-Пути вбирает в себя весь реализованный в кантате круг китайских интенций и символов, выражая метасюжет и метасмысл «3-го Китайского Путешествия» Виктора Копытько.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гарахавік, А. «Люблю вандраваць у часе і прасторы ...»: размова з кампазітарам В. Капыцько / А. Гарахавік // Мастацтва. – 1995. – № 8. – С. 33 – 36.
2. Классическая поэзия Индии, Китая, Кореи, Вьетнама, Японии / вступ. ст. и примеч. С. Серебряного [и др.]. – М. : Художественная литература, 1977. – 925 с.
3. Копытько, Н. Белорусский музыкальный Китай: диалог с традициями Поднебесной в творчестве композиторов Беларуси / Н. Копытько // Традыцыі і сучасны стан культуры і мастацтва : зб. дакладаў і тэзісаў Міжнар. навук.-практ. канф. / гал. рэд. А. І. Лакотка. – Мінск, 2016. – С. 378 – 380.
4. Копытько, Н. Китайские путешествия Виктора Копытько / Н. Копытько // Весці Беларускай дзяржаўнай акадэміі музыкі. – 2004. – № 5. – С. 37 – 43.

5. Копытько, Н. Параллельная драматургия «Песни без слов» Виктора Копытько / Н. Копытько // Традиції і сучасны стан культуры і мастацтва : матэрыялы Міжнар. навук.-практ. канф. / гал. рэд. А. І. Лакотка. – Мінск, 2014. – С. 378 – 381.
6. Матюхов, И. Творчество Виктора Копытько в контексте развития белорусской хоровой музыки в последней трети XX – начале XXI столетия : дис. ... канд. искусств. : 17.00.02 / И. Матюхов ; Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена. – СПб., 2013. – 398 с.
7. Притыкина, О. Категория времени в эстетике Стравинского / О. Притыкина // Вопросы музыкального стиля. – Л., 1978. – С. 39 – 57.
8. У, Чэн-энь. Путешествие на Запад / Чэн-энь У [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.epochtimes.com.ua/ru/china/chinese-literature-classics/roman-puteshestvye-na-zapad-glava-19-79968.html>. – Дата доступа: 12.03.2017.
9. Шицзин. Книга песен и гимнов / пер. с кит. А. Штукина. – М. : Художественная литература, 1987. – 351 с.

РЕЗЮМЕ

В статье анализируется медитативный хронотоп камерной кантаты В. Копытько «3-е Китайское Путешествие» (1998). Прослеживаются взаимосвязи партитуры с поэтикой и философией древнего китайского искусства.

SUMMARY

In article meditative chronotope of chamber cantata «The 3rd Chinese Travel» (1998) by V. Copsytko is analyzed. Interrelations of the score with poetics and philosophy of ancient Chinese art are traced.

Мальцев В. В.

БЕЛОРУССКИЙ ТЕАТР В ПОЛИКУЛЬТУРНОЙ СРЕДЕ МИНСКА В 1918 ГОДУ

*Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси
(Поступила в редакцию 24.10.2016)*

Признавая равные права всех этнических групп бывшего Северо-Западного края на проведение самостоятельной творческой деятельности, немецкая власть не собиралась радикально менять порядок функционирования театральной системы, сложившийся в царской России и обеспечивавший организацию культурной жизни городов. Отлаженный десятилетиями механизм частнопредпринимательской антрепризы регулировал абсолютно все организационно-правовые звенья и общий ход театрального процесса, действовал в обстоятельствах продолжающихся военных действий между Россией и Германией, смены государственной власти и проявил удивительную жизнестойкость. Заключенные до начала немецкой оккупации соглашения на проведение в Минске гастролей оставались в силе и выполнялись. Неизбежная после падения царизма смена власти, установление большевистских порядков, переход под военное правление немецкого командования кардинально меняли уклад жизни населения и разворачивались с калейдоскопической быстротой в крайне сжатые сроки. За неполные два года театральный рынок был вынужден гибко приспособливаться к стремительно менявшимся военно-политическим

условиям и реалиям жизни. При перспективном планировании дополнительных выступлений театральных гастролёров, приглашённых в оккупированный Минск, возникла ситуация двойственности. В губернском центре появлялись труппы, прибывавшие с территорий, находящихся под военным контролем как России, так и Германии. Это предопределило своеобразие художественной жизни города в 1918 г.

Русский театр, имевший приоритетное распространение в регионе, по-прежнему составлял основу театрального рынка и сохранил лидирующее положение. Успешно работали в Минске драматические труппы Н. А. Андреева-Пермяка и Л. Я. Снегова. Несколько сценических площадок оставались в аренде у антрепренёра Е. А. Беляева, который приглашал коммерчески выгодные театры-кабаре и театры-мозаики. Спрос публики на «лёгкий жанр» неизменно оставался высоким. В военную пору катастрофического ухудшения и обесценивания человеческой жизни, многим людям хотелось хотя бы на краткое время спектакля уйти от удручающей и давящей повседневности, отдохнуть от «злоб дня» и тревожных мыслей о будущем. И товарищество драматически-опереточных артистов А. А. Арского, сборные труппы под режиссёрским управлением А. А. Аграновского и А. П. Легарова ожидания публики вполне оправдывали, предлагая каскад эстрадных программ и зрелищ на любой вкус.

Опытный антрепренёр Е. А. Беляев чутко уловил меняющуюся конъюнктуру и наладил постоянные выступления еврейских трупп. Царским правительством их гастроли в прифронтной полосе были запрещены, а по другую сторону линии фронта еврейские труппы, наоборот, оказались желанны и получили поддержку у немецкого командования. Еврейские спектакли считались приемлемыми для организации культурного досуга многочисленного контингента германских военных ввиду схожести немецкого языка и идиш.

В довоенные годы выступления еврейских трупп в губернских городах края жёстко дозировались; за один сезон в Минске с кратковременными гастролями могла выступить одна, максимум две труппы. В военное время еврейский театр функционировал в городе постоянно, различные национальные коллективы сменяли друг друга без затяжных пауз. Немецкое покровительство обеспечило еврейскому театру укрепление своих позиций в зоне оккупации.

С 1880-х годов профессиональный еврейский театр стал органичной частью полиэтнической культурной жизни Северо-Западного края, история его бытования имеет свои, отличные от белорусской вехи и творческие этапы. Благоприятные условия для развития еврейской сцены создавало наличие национальной публики. Через территорию Северо-Западного края проходила так называемая «черта еврейской оседлости», жители которой нуждались в зрелищах на родном языке и обеспечивали национальным коллективам кассовые сборы. Так же, как и белорусский, еврейский театр в Российской империи подвергался постоянным цензурным ограничениям и запретам, сдерживался в своём творческом развитии, но на этнически

белорусских территориях к 1917 – 1918 гг. имел более широкую сферу распространения, чем белорусский. Он развивался в формах привозной профессиональной антрепризы и любительского творчества, в которое были вовлечены разные сословия местного еврейского населения. Наличие значительных по численности еврейских диаспор в пограничных с Российской империей государствах позволяло частнопредпринимательским труппам в довоенное время получать разрешение на гастрольные турне по обширным территориям разных стран и интегрироваться в европейскую художественную среду. Еврейский профессиональный театр исторически формировался, преодолевая узко региональный, местечковый характер своего бытования, а его мастера – ведущие артисты – обретали репутацию и известность на более широком, чем Северо-Западный край, пространстве. Деятели еврейской сцены могли предложить местной публике богатый обновляющийся репертуар по произведениям еврейских писателей, переведённую на идиш зарубежную классику, национальные перелицовки и переделки российских пьес. Всё это способствовало глубокому укоренению еврейского театра в культуру северо-западного региона России. На основе общих для стран центральной и восточной Европы принципов организации театрального дела еврейские предприниматели на рубеже XIX – XX вв. сумели создать национальную антрепризу со своей системой национальных звёзд, импрессарио и меценатов. В 1918 г. еврейская частновладельческая антреприза была представлена в Минске длительными гастролями коллективов И. А. Самберга и А. Сегала, побывавших в Европе и крупных еврейских центрах Российской империи. Их выступления дополнили театральные вечера, подготовленные начинающей труппой первого отдела Всероссийского союза еврейских артистов и хористов, прибывшей из советской зоны. Большой успех сопутствовал гастролям звезды еврейской сцены Пепи Литман, травести с грудным, звучным голосом, выступавшей в мужских костюмах и принципиально не игравшей женские роли. Расширяя круг поклонников своего таланта в гастролях по странам Западной Европы, Америки и России, П. Литман обрела славу эстрадной исполнительницы наивно-игривых куплетов о жизни в черте оседлости [1; 2] и популяризатора в еврейской среде модных феминистских идей.

Русские и еврейские коллективы выступали на лучших сценических площадках Минска, их спектакли регулярно анонсировались и рецензировались периодической печатью и то внимание, которое уделялось труппам в обществе, показывает, что они действительно отражали реальные запросы городской среды, значительную часть которой составляли русские и евреи. С лета 1918 г. были налажены регулярные выступления немецких музыкальных коллективов [3], популяризовавших классические образцы австро-венской оперетты, запрещённой на время войны для исполнения в России. Минчане потянулись в немецкоязычный театр, первоначально существовавший только для обслуживания военных. Германские специалисты в Минске расширяли поле деятельности, комплектуя

специальные труппы, поддерживавшие разнообразные интересы гражданского зрителя.

В проведении и организации этой многообразной и насыщенной событиями театрально-концертной жизни представители белорусских правительственных и культурных учреждений практически не участвовали. От пожеланий и предпочтений национального органа власти – Народного секретариата БНР – выбор приглашаемых трупп, порядок, условия и сроки их выступлений, утверждение репертуара не зависели, поскольку регулировались муниципалитетом, при котором продолжала работать специальная театральная комиссия под председательством В. Ф. Корзона. В её состав от администрации национального клуба «Белорусская хатка» был введён А. И. Левицкий (Ядвигин Ш.). Он представлял интересы малопривлекательной и невыгодной для гастролёров сценической площадки белорусского клуба, разместившегося на городской окраине.

Русский оставался языком межнационального общения, связывавшим на обширном постимперском пространстве людей разных лингвоэтнических групп, и коренная интеллигенция Минска прилагала усилия, чтобы поддержать культурные традиции довоенного времени. В период немецкой оккупации в городе создаются новые учреждения культуры, творческие союзы и организации, которые объединяли временно оказавшихся в Минске деятелей культуры России и местную творческую интеллигенцию. Как профессиональное учреждение «с правами столичных» учреждается Консерватория для подготовки музыкантов. Её первый преподавательский состав собрал представителей разных музыкальных школ: московской, петербургской, варшавской, венской. Благодаря инициативе и активной концертной, просветительской и общественной деятельности своих сотрудников Консерватория быстро стала значимым центром художественной жизни. С целью подъёма «музыкального образования посредством устройства частных концертов, музыкальных вечеров и научно-музыкальных лекций» [4] окружным судом города было зарегистрировано «Минское музыкальное собрание». Для защиты экономического и правового положения музыкантов создан и юридически оформлен местный профессиональный союз музыкантов. Уставом от 24 августа 1918 г. учреждено «Минское общество науки, литературы и искусства». Руководящий состав его сложился из местных авторитетов с проверенной десятилетиями общественной репутацией: И. Я. Герцык, профессор Консерватории Г. С. Журавлёв, Г. Г. Лебедев, художник Д. Н. Полозов, В. И. Самойло, доктор Ульянов, В. И. Чаусов, Е. Чёрный [5; 6].

Подавляющее большинство людей, вовлечённых в работу этих институций, осознавало себя носителями русской культуры, гражданами разных уголков России и не обольщалось прожектами создания белорусской национальной государственности. Даже либерально-демократические, «с сочувствием» относившиеся к развитию белорусской культуры деятели, как В. И. Чаусов и Г. С. Журавлёв, поддерживавшие белорусов в стремлении к свободному национальному проявлению, группировались вокруг вновь

создававшихся русских центров. «Безгосударственные» люди искали свой путь культурного выживания в условиях войны и геополитического разлома. Империя, подданными которой они были, рухнула, советская власть их пугала, принять безоговорочно оккупационную, немецкую, не позволяло чувство патриотизма, белорусская власть пока авторитета не имела и казалась ненадёжной. В зыбкой обстановке, когда сложно сделать выбор, под какое знамя встать и с кем быть, когда обстоятельства изменчивы и непредсказуемы, сохранение островков стабильности и возможностей реально заниматься полезным делом, воспринималось людьми как благо. И то, что немецкое оккупационное командование поддержало инициативы местной интеллигенции в развитии научного знания и занятиях изящными искусствами, было для неё знаком сохранения важных культурных устоев прошлого.

Воззвания к краевой художественной интеллигенции сплотиться под эгидой белорусского общественного движения и мобилизовать усилия на подъём белорусской культуры, опубликованные в белорусской печати (среди них были и статьи З. Бядули, претендовавшего на роль одного из «архитекторов национального духа» [7]) остались этой средой не услышанными. До широкого читателя они попросту не доходили, поскольку спрос на малотиражную белорусскоязычную печать был ограничен. Белорусский язык не имел широкого распространения в городской среде, а белорусские общественные организации, к работе в которых людей других этнических групп призывали, находились в зачаточном состоянии. Добровольно отказаться от родной для многих, естественно-привычной русской культуры, развитой мощно и разветвлённо, представленной множеством авторитетных культурных учреждений и организаций, чтобы примкнуть к только пробивающейся к жизни культуре малого национального сообщества? Для духовного единения местной интеллигенции такой простой идеал, предлагавшийся крикливыми публицистами белорусскоязычных газет, выглядел малопривлекательным и не мог не раздражать. Приток новых сил в «белорусское искусство» не мог быть массовым. Однако общественное выдвижение белорусов и признание за ними суверенных прав на развитие национальных культурных и общественно-политических организаций, маячившая в туманной перспективе возможность появления буферной национальной государственности послужили импульсом к тому, что белорусской художественной жизни в обществе стали уделять более пристальное внимание. При минской Консерватории был учреждён отдел по изучению белорусской народной песни, истории белорусской культуры и хорового пения, а его руководитель, бывший директор московских народных хоров И. Н. Устюжанинов занялся обработкой и гармонизацией народных песен, строил замыслы о совместном творческом проекте с «Белорусским народным театром» Ф. К. Олехновича.

К сюжетам из местной жизни обращается и русская антреприза, анонсируя постановку «Весна в Белоруссии» [8]. Национальный клуб «Белорусская хатка» стали посещать молодые люди, не знавшие белорусского языка (преимущественно из начинающей молодёжи, а не из людей с «опытом» складывался тогда возрастной состав действовавших белорусских трупп).

Желание выступать на публичной сцене не останавливало местную русскоязычную молодёжь, которой надо было сначала научиться говорить по-белорусски. Новички с лёгкостью преодолевали языковой барьер, не посещая специальных курсов, и сразу включались в текущую постановочную работу, заучивали белорусскоязычные тексты порученных им ролей.

Белорусская художественная культура в различных формах её проявления не могла стать стержнеобразующей, главной осью, к которой, как к магнитному центру, была бы притянута пёстрая городская культурная мозаика: на территории БНР она имела локальное распространение. В отведённой нише «национальной работы» Народному секретариату БНР оставалось трудиться, проявлять заботу о расширении и укреплении белорусского театрального творчества, не имея возможности материального поощрения, морально поддерживать инициативы энтузиастов и надеяться на национальную сознательность граждан. В общей структуре культурной жизни Минска преимущественно любительский белорусский театр пока занимал скромное место и не мог на равных конкурировать с иными национальными профессиональными труппами.

Он ютился на окраине города и лишь изредка арендовал более престижные залы в центре. Ни законодательное признание равенства белорусского языка с другими языками края, ни провозглашение Белорусской Народной Республики со своим правительством, ни предпринимавшиеся им меры по стимулированию национального творчества не могли в одночасье изменить сложившееся в предыдущие десятилетия культурное неравенство.

ЛИТЕРАТУРА

1. Сиз. Пепи Литман / Сиз // Жизнь искусства. – 1925. – № 6. – С. 10 – 11.
2. Зах, Т. Пепи Литман / Т. Зах // Жизнь искусства. – 1926. – № 7. – С. 19.
3. Мальцев, В. В. Немецкий музыкальный театр края Ober Ost / В. В. Мальцев // Россия – Германия. Контакты музыкальных культур : сб. ст. / Российский институт истории искусств. – СПб., 2010. – С. 189 – 216.
4. Минское музыкальное собрание // Минский голос. – 1918. – 25 октября. – С. 2.
5. Минское общество науки, литературы и искусства // Минский голос. – 1918. – 27 августа. – С. 2.
6. Устав Минского общества науки, литературы и искусства // Белорусский государственный архив-музей литературы и искусства. – Ф. 3. Оп. 2. Ед. хр. 14. Машинопись. Без даты. – 5 л.
7. Бядуля, З. Краевая інтэлігенцыя / З. Бядуля // Беларускі шлях. 1918. – 18 ліпеня. – С. 1 – 2.
8. У гарадскім тэатры // Беларускі шлях. – 1918. – 23 красавіка. – С. 2.

РЕЗЮМЕ

Воссоздавая театрально-художественную жизнь Минска в 1918 г., автор выявляет социокультурные причины, влиявшие на ход и характер творческого развития белорусской сцены.

SUMMARY

Recreating theatrical and art life of Minsk in 1918, the author establishes the sociocultural reasons influencing the course and the nature of creative development of the Belarusian scene.

**ТЕАТРАЛЬНОЕ И КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО
НАЧАЛА XXI В.: ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ПРОБЛЕМЫ
ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ И КОНФРОНТАЦИИ В СИНТЕТИЧЕСКИХ
ПОСТАНОВКАХ**

*Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси
(Поступила в редакцию 06.03.2017)*

Теоретические проблемы, возникающие при активном взаимодействии театра и кино, разрешаются в сфере их принципиальных творческо-идеологических различий, на преодолении которых строятся синтетические постановки, ограниченные четырьмя факторами: мерой условности, мимезисом, монтажом и спецификой режиссёрской работы.

Многие теоретики и практики театра сходятся в том, что высокая мера условности, апеллирующая к воображению зрительской аудитории, есть суть театрального искусства. Зритель театрального действия добровольно отказывается от обыденного восприятия: реальные актёры на реальной сцене выступают как условие функционирования искусственной реальности спектакля, в которой роль объективной действительности приобретают вымышленные события и персонажи. Кино, с точки зрения меры условности, можно рассматривать как оппозицию театральному искусству: все события киноленты преподносятся, словно зритель стал невольным свидетелем реального действия. Театр же, даже при условии самой технически оснащённой сцены, неизменно вынужден апеллировать к воображению зрителей.

Отсюда проистекает теоретический вопрос мимезиса: сценическое искусство рождает происходящее в реальном времени непрерывное действие в активном взаимодействии с аудиторией, в то время как экранное искусство манипулирует зрительской доверчивостью, показывая на экране конечный смонтированный продукт, существующий вне зрительской реакции.

Вторая пара проблем взаимодействия и конфронтации театра и кино может быть выделена из монтажа и специфики работы режиссёра. Несмотря на то, что монтаж был сформулирован в театральному искусстве, он стал теоретико-практической основой кинематографа. Монтируя материал, кинорежиссёр расставляет акценты на тех эпизодах, на которые хочет обратить внимание зрителя, визуально уточняет историю, создавая или выделяя смысловые доминанты произведения, конструирует визуальные ритмы, детально раскрывающие смысл происходящего на экране. Иными словами, каждый зритель кино всегда видит то, что хотел ему показать режиссёр. В то же время в театре, даже при активном использовании светорежиссуры на театральной площадке, невозможно одинаково активизировать внимание всех зрителей, так как в зале будут присутствовать «мёртвые зоны» обзора конкретного ракурса на планшет сцены.

Отсюда проистекает вопрос о специфике режиссуры двух искусств. Хотя основы работы режиссёра с актёрами одинаковы как для театра, так и

для кино, специфика двух искусств задаёт характерные индивидуальные особенности постановочного процесса. Театральный режиссёр работает над спектаклем в репетиционный период, представления являются результатом его деятельности, но происходят в определённом смысле уже вне влияния режиссёра. Кинорежиссёр работает над картиной в репетиционный период, на стадии производства и во время монтажно-тонировочного периода, публичные показы являются результатом его деятельности и происходят в рамках его прямого творческого влияния. Следующая специфическая особенность режиссуры двух искусств заключается в том, что стадия производства в работе над произведением различна для театра и кино. В кино производство предшествует съёмкам фильма, а в театре непосредственно является моментом создания спектакля. Театральная режиссура существует в рамках «живого контакта между действием и аудиторией, которого нет в кино» [6, с. 165]. Повествование в рамках кинофильма не учитывает обратную связь со зрительным залом, что в некоторых случаях является недостатком, так как упущенные аудиторией элементы повествования не смогут быть уточнены.

Если проанализировать большинство современных полимедиальных театральных постановок, их эстетика чаще всего будет основана на развитии и преодолении описанных выше факторов. Так, типичная для театра высокая мера условности может быть понижена при активном инкорпорировании развитой звукорежиссуры и мультимедийной сценографии привнесением в работу режиссёра театра кинематографических нарративов. Мультимедийная сценография позволяет не только производить моментальную смену декораций, но и максимально достоверно воссоздать на сцене практически любую обстановку, при этом сохраняя театральную суггестию и мимезис.

Оборотной стороной данного процесса является системная теоретическая проблема совмещения живой актёрской игры и «искусственных» реалий проекционной составляющей постановки. Этот вопрос становится актуальным в связи с нарастающей популярностью использования проекций в спектаклях. Российский видеохудожник и театральный режиссёр К. Перетрухина так комментирует эту проблему: «... у театра и экранных искусств совершенно разная суггестия. Восприятие театрального зрелища требует от зрителя ... больших интеллектуальных и эмоциональных усилий, чем погружение в экранную реальность ... видеопроекция [на сцене] немедленно переключает тумблеры в голове зрителя, и он перестраивается на другой тип зрелища – и выпадает из театральной иллюзии» [2]. Аналогичный подход встречается в статье «Должен ли театр оставлять большее воображению?» театрального обозревателя газеты «Гардиан» Мэтта Трумэна: «Как и ранние опыты кинематографа в технологии зелёного экрана, разрыв между двумя слоями – тем, который на сцене и тем, который на экране – создаёт помеху восприятию. Слепое следование за новациями может привести к нивелированию самой сути театра: воображению зрителя. Театральная эстетика зиждется на разрешении напряжённости между реалистичными

элементами повествования и искусственностью высокой меры условности, апеллируя к воображению зрителя» [8]. Тем не менее, как отметила Н. В. Ростова, «проблема условности и натуральности театра, где выявляется неизбежное противостояние естественного облика актёра с неоспоримой условностью пьесы, обычно находит разрешение в кинематографе, который создаёт иллюзию естественности» [3, с. 6].

Разрешение проблемы совмещения разных уровней техногенной постановки для создания иллюзии естественности может лежать в нескольких плоскостях: трюковой (аттракционной), деконструкции кинематографической эстетики и гротескной гиперболизации.

Суть трюкового подхода заключается в максимальной синхронизации «живого» и проекционного уровней. Так, в спектакле «Онно» голландского театрального проекта «Догтрупп», из видеопроекции автобуса выходят живые актёры (двери автобуса на видео точно совмещены с прорезями в экране, на который оно демонстрируется, и через эти прорези входят и выходят персонажи) [2]. В постановке «Метрополис» японского коллектива «Энра» актёры «бегут» по проекционным лестницам и перепрыгивают через видеопроекционные препятствия. В балете Роберто Болле «Прототип» танцовщик взаимодействует с собственной проекцией, как с реальным партнёром по танцу. Зрительская аудитория приходит в трепет оттого, что реальный актёр чрезмерно органично внедряется в виртуальную среду. Хотя проблема совмещения «живой» игры и предварительно заготовленной проекции остаётся, она нивелируется путём создания полимедиального аттракциона, в котором настоящее неотделимо от искусственного.

Кинематографический компонент данных постановок подразумевает кинопроекции в качестве медиума. Сьюзан Зонтаг в статье «Фильм и театр» отмечает, что «кинематограф – это не только искусство, но и форма носителя (медиум, который может “инкапсулировать” иные перформативные искусства), способного инкорпорироваться в театральную эстетику, в то время, как театр – это исключительно искусство, и никак и никогда не медиум» [7]. Различия, по мнению С. Зонтаг, заключены в том, что «театр ограничен логическим непрерывным использованием пространства. Кино имеет доступ к алогическому прерывистому использованию пространства» [7]. Неотделимость настоящего от искусственного в таких спектаклях зиждется на комбинировании логического/непрерывного и алогического/прерывистого использования пространства, при котором роль кино как «инкапсулирующего» медиума приравнивается к роли актёра как «живого» медиума.

Метод деконструкции кинематографической эстетики осуществляется за счёт того, что экран ограничен и не охватывает весь планшет сцены, либо увеличен в масштабе по отношению к актёрам. Проекционный визуальный образ в подобных постановках работает как самостоятельная информационная составляющая, балансирующая между ролью хора в античном театре [1] и свойством символической и информационной ретрансляции [4], заменяя вербальную информацию визуальным рядом.

Подобное визуальное решение У. Д. Т. Митчел объясняет следующим образом: «Чем бы не оборачивалось изобразительное решение, надо понимать, что оно – не возврат к наивному мимезису, копированию соответствующих теорий репрезентации или расширенной метафизике иллюстративного “присутствия”, а скорее постлингвистическое, постсемиотическое переосмысление изображения как сложного взаимодействия между визуальностью, рассуждениями и фигуральностью» [5, с. 16].

Так, в «Обратной стороне луны» Робера Лепажа изображение луны помещено в круглый экран, который периодически становится иллюминатором и дверцей стиральной машины. В спектакле Ника Стэффорда «Боевой конь» сосуществуют несколько медиумов (актёрская игра, куклы и видео) в динамическом взаимодействии друг с другом, оставляя экрану пространство узкой полосы вдоль задника и кулис. В спектакле С. Анцелевича «Полковник-птица» побочное повествование осуществляется через рисованную мультипликацию, а в постановке Республиканского театра белорусской драматургии «Это всё она» через масштабирование видео на сцене.

Наконец, третий тип решения проблемы совмещения театра и кино в рамках театральной постановки – это метод гротескной гиперболизации, являющийся гибридом аттракционного и деконструкционного подходов. В отличие от трюкового аттракционного решения, гротеск не стремится установить равновеликую роль медиумов, а утверждает главенство актёрской игры, при этом сохраняя высокую степень взаимодействия «живой» игры и проекционных декораций. С другой стороны, в отличие от деконструкционного решения, гротескная гиперболизация не стремится ограничить видеоряд какими-либо узкими рамками локализации экрана, масштабирования или действенной роли. Своеобразным ограничителем, разрушающим кинематографическую суггестию, является искажённая и преувеличенная подача повествуемой действительности, возвращающая зрителя в рамки театрального восприятия.

В спектаклях британского театра «1927» гротескные видеоряды, отсылающие к плакатной графике и сценографии Александра Родченко, реализуют гипертрофированных чудовищ, переносят действие в уменьшенный масштаб человеческих рук, создают сюрреалистические декорации. Подобными визуальными находками изобилует «Пробуждение» Наташи Тсакос, где главный герой путешествует в ирреальный мир, встречается сам с собой и гиперболизированными метафорами современного мира: ожившими костюмами (без человека внутри) и «живым» чемоданом. Аналогичное решение применено Д. Богославским в спектакле «Из жизни насекомых».

Проекционный шаржированный визуальный образ, разрушающий кинематографическую суггестию, совмещает идейно-художественные аспекты трюкового и деконструкционного методов разрешения творческой напряжённости между театральной действительностью и кино, как

медиумом. Отметим, что данный гибридный способ зрительно является наиболее выигрышным, так как использует самые сильные стороны первых двух методов разрешения теоретической несовместимости: активное взаимодействие актёров и проекций, наделение проекций значением постсемиотического артефакта (своеобразного «иероглифа»), при этом сохраняя необходимую для сценического искусства театральную суггестию.

ЛИТЕРАТУРА

1. Брехт, Б. Опыт Пискатора / Б. Брехт // Театр. Пьесы. Статьи. Высказывания : в 5 т. / Б. Брехт. – М., 1965. – Т. 5, кн. 2. – С. 39 – 40.
2. Перетрухина, К. Долой видеопроектор! или К будущему видео в театре / К. Перетрухина // Киноведческие записки. – 2010. – № 96. – С. 207 – 209.
3. Ростова, Н. В. Художественные аспекты взаимоотношений отечественных кино и театра первой трети XX века : автореф. дис. ... д-ра искусств. : 24.00.01 / Н. В. Ростова ; Российский государственный гуманитарный ун-т. – М., 2011. – 20 с.
4. Burian, J. M. Josef Svoboda: Theatre Artist in an Age of Science / J. M. Burian [Electronic resource]. – Mode of access: <http://www.jstor.org/stable/3205717>. – Date of access: 04.10.2016.
5. Mitchell, W. J. T. Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation / W. J. T. Mitchell. – Chicago : University of Chicago Press, 1995. – 445 p.
6. Power, C. Presence in play: A Critique of Theories of Presence in the Theatre : dissertation for Ph. D. / C. Power. – Glasgow : University of Glasgow, 2006. – 251 p.
7. Sontag, S. Film and Theatre / S. Sontag // The Tulane Drama Review. – 1966. – Vol. 11, № 1. – P. 24 – 37.
8. Trueman, M. Should theatre leave more to the imagination? / M. Trueman [Electronic resource]. – Mode of access: <http://www.theguardian.com/stage/theatreblog/2012/jan/16/theatre-more-imagination-animation>. – Date of access: 11.12.2016.

РЕЗЮМЕ

В статье рассматриваются проблемы сосуществования театрального и кинематографического медиумов в современных интермедийных театральных постановках, а также пути и способы решения данных проблем.

SUMMARY

This article examines problems of coexistence of theatrical and cinematic mediums in contemporary intermedial theatre performances, as well as ways and methods of solution of such problems.

Мельникова Л. И.

БЕЛОРУССКОЕ ТЕЛЕВИДЕНИЕ XXI В. КАК СМЫСЛООБРАЗУЮЩИЙ ФЕНОМЕН

*Институт журналистики БГУ
(Поступила в редакцию 09.03.2017)*

Функционирование телевидения как одного из институтов культуры невозможно рассматривать вне выполнения им социально значимых задач. Таковыми являются распространение гуманистических идеалов и ценностей, выявление и обличение социальных пороков, создание и распространение

адекватных общественно-политическим реалиям и их вызовам представлений о жизни, пропаганда толерантности как оптимальной модели взаимоотношений между людьми, духовного развития как эффективного средства профилактики деградации личности и т. п. Данные задачи детерминируют смыслы, позволяющие характеризовать эффективность функционирования телевидения как важнейшей составляющей современной информационно-коммуникативной, художественно-эстетической и социально-культурной системы. Несмотря на то, что в XXI в. белорусское телевидение существенно расширило своё присутствие в социокультурном пространстве страны, став многоканальным и обеспечив зрительской аудитории возможность выбора разнообразного контента, до сих пор отсутствуют исследования, посвящённые его характеристике как смыслообразующего феномена. Данную проблематику актуализируют также отсутствие в Беларуси системы полифункциональной телекритики и очевидная неспособность национального ТВ к конструктивно-критическому самоанализу, о чём свидетельствуют тенденции, характеризующие его современное состояние.

Д. Дондурей, рассуждая о модели смысловой ориентации современных российских медиа, ввёл в научный оборот понятие «понижающей селекции», подразумевающей обращение ТВ «к психологически наиболее остро переживаемым “картинам мира” подавляющего большинства зрителей ... к их потаенным стереотипам, идущим из глубины веков пракультурным матрицам восприятия и понимания происходящего» [1, с. 248]. Результатом такого семантического отбора, помимо унификации контента, является утрата необходимого для сохранения психологического здоровья, норм социальной морали баланса между обращением к порокам и достоинствам человека, между негодованием, презрением и верой в человека [1, с. 250]. Конструирование реальности, в которой аудитория подвергается воздействию смыслов «понижающей селекции», обусловлено, по мнению Д. Дондурея, «рейтинговым мышлением» создателей телеконтента. С этим трудно не согласиться. В то же время формирование так называемого «рейтингового мышления» не следует рассматривать вне механизмов инкорпорации индивидуума в информационное поле, создаваемое телевидением как медийной сферой экранной культуры. В этой связи представляет интерес концепция Н. Лумана, рассматривающего массмедиа в качестве одной из автономных функциональных систем. Знания, полученные с помощью таких систем, способны складываться в своеобразный каркас, матрицу, элементы которой прочно укрепляют друг друга [2]. Если ранее подобные системы были представлены старейшинами семьи, рода, церковью, учреждениями просвещения и культуры, то в настоящее время на их роль претендуют медиа, в первую очередь телевидение, которое самостоятельно осуществляет самонаблюдение за собственным функционированием, обладая, как и иные закрытые самонастраивающиеся функциональные системы, социальной памятью. Телевидение функционирует как конструктор собственной реальности по принципу самореференции, то есть отсылки к

тому, что создано им же самим. В таком случае на продуктивном уровне творческой деятельности создатели телеконтента вырабатывают элементы матрицы как своеобразного конструктивного ядра, прочность которого проверяется закреплением в социальной памяти. Если такие элементы оправдывают себя, воспринимаются аудиторией как новые объекты реальности, социальная память сохраняет их, чтобы неоднократно использовать на репродуктивном уровне творческой деятельности.

Формирование смыслообразующей матрицы телевидения, основанной на синхронизации места, действия и времени в единице информации, связано с прямым эфирным телевидением. В современном ТВ с его содержательным разнообразием, обеспеченным цифровой техникой, базовые элементы смыслообразующей матрицы воспроизводятся по принципу самореференции. Так, ведущие новостных выпусков или репортёры могут оговориться в кадре. Хотя в течение дня один и тот же информационный выпуск может повторяться, так как транслируется в записи, оговорку при монтаже не убирают. Это свидетельствует о стремлении сохранить эффект прямого эфира. То же самое относится к использованию интерактивной связи со зрителями в различных ток-шоу, к событийным видеоматериалам, сопровождающимся титром «live», к так называемым «фальшьностям», повтор которых не нарушает изоморфной сущности смыслообразующей матрицы прямого эфира ТВ, интегрирующей чувственно-эмоциональные представления человека о целесообразности его действий в конкретных условиях, измеряемых в единицах реального времени. Стремясь сохранить лидирующие позиции среди иных источников информации о текущих событиях, создатели телеконтента мотивированы привлечением внимания аудитории за счёт повышенной чувственности, эмоциональности, которые не характерны для передачи сообщений другими каналами массмедиа. Избыточность, предсказуемость реакции аудитории на экспрессию, обуславливая стратегию отбора и экранного воплощения информации, нарушает онтологические функции телевидения как средства коммуникации. Оно предстаёт в качестве инструмента достижения целей, характеризующих современную PR-сферу. Его сутью является не познание, а интерпретация действительности, и объективный факт или документ предстаёт лишь в качестве повода для выражения субъективного. В результате доминировавшая ранее информационная функция телевидения неизбежно трансформируется в сервисно-комментирующую [3, с. 99, 102, 108].

Некоторые исследователи усматривают причину постепенной утраты ТВ своих социальных функций в стилистике, построенной на разрыве логики восприятия вследствие комбинации в одном экранном формате различных по уровню изоморфности и минимальной протяжённости текстов. Эстетика клипа, проникая в жанрово-стилевые формы телевидения, неизбежно меняет ожидания телевизионной аудитории, которая всё реже испытывает потребность вслушиваться в содержание текста и вдумываться в авторскую концепцию. При этом глубина авторского замысла и содержательность замещаются внешней привлекательностью, яркими зрелищными и

звуковыми впечатлениями [4, с. 140]. Анализируя телевизионную практику XXI в., исследователи отмечают, что создатели контента, мотивированные лишь необходимостью превращать факты в увлекательную событийную цепь, достигают этого приёмами и методами, которые были апробированы на карнавалах, в балаганах, бульварной литературе, раннем кинематографе. Данные приёмы, закрепившись в жанрово-стилевых формах низкого (формульного) искусства: мелодраме, комедии положений, приключении, истории о тайне, любовной истории, «ужасной истории» (катастрофе) и других, впоследствии нашли широкое применение в современном телевидении, определяя смыслы информационных сюжетов и специальных репортажей, ток-шоу и реалити-шоу, теледискуссий и докудрам [4, с. 197].

Широкое применение телевидением новейшего времени формульных приёмов невозможно оценить однозначно. С одной стороны, создатели телеконтента не могут не воспользоваться современными технологиями, позволяющими подавать факты как увлекательную событийную цепь. Они отбирают такие жизненные реалии, которые способны удерживать внимание аудитории, воздействуя на её чувственную сферу. С другой – драматизация явлений повседневной жизни, акцент на их экспрессивной стороне свидетельствуют об устойчивости смыслообразующей матрицы телевидения. В XXI в. она служит основой для переноса способов достижения профессиональных целей, которые сформировались в художественном телевидении, на документальный сегмент: драматизация, предельная выразительность и экспрессия, ранее не характерные для смыслообразующей матрицы внехудожественного ТВ, в настоящее время предстают в качестве опорных конструкций, влияющих на способы самовыражения создателей телеконтента, и свидетельствуют о переосмыслении предназначения телевидения в современных условиях его функционирования.

Рассматривая механизм смыслопорождения, аналитики отмечают его связь с задаваемыми вопросами. Вопрос «что?» обеспечивает предметное знание, «где?» – топографическое, «когда?» – хронографическое, «почему?» – причинное, «как?» – технологическое, «зачем? для какой цели?» – теологическое. В случае, если на вопросы «зачем? для какой цели?» ответа нет, предыдущие вопросы бессмысленны [5, с. 78]. Модель телевидения, не отвечающего на вопросы «зачем? с какой целью?», тиражирующего жанрово-стилевые формы формульного искусства, противоречит социально значимым функциям ТВ как создателя и ретранслятора моральных, культурных ценностей, распространителя духовного опыта, в алгоритмах которого белорусское телевидение функционировало на протяжении почти полувека. О кардинальной трансформации смыслообразующей роли белорусского ТВ XXI в. свидетельствуют: упразднение в 2000-х годах художественного вещания, вытеснение качественной авторской телепублицистики, её замещение «аттракционами пространства», в которых эйфория от возможности путешествовать по странам и континентам нередко подменяет глубину содержания («Картина мира с Юрием Козиятко» – РТР-Беларусь; «Дыхание планеты» – ОНТ); «аттракционами времени», то есть

театрализованной реконструкцией и мифологизацией исторических событий («Эпоха» – Первый национальный телеканал, «Обратный отсчёт» – ОНТ); трэш-публицистикой (англ. trash – мусор, отбросы) («Репортёр «Белорусского времечка»» – Лад; «Репортёр» – Беларусь 1); репортажами «под драму» в телепрограммах криминальной тематики («Детективная сага», «Другие» – Лад, «Документальный детектив», «Преступления века» – ОНТ, «Закон и криминал» – СТБ, «Зона Х», «Вне закона» – Первый национальный телеканал, «Тайны следствия» – Беларусь 1, «ЧП. ВУ» – НТВ-Беларусь).

Широкое распространение контента криминальной тематики является одной из особенностей модели «понижения» смыслов, в алгоритмах которой в XXI в. функционирует белорусское телевидение. Замалчивание советским ТВ неприглядных фактов социалистической действительности, в том числе уголовно наказуемых преступлений, и негласное ограничение доступа на телеэкран информации о криминогенной ситуации в стране, в XXI в. компенсируются за счёт гипертрофии криминальной составляющей телеконтента. Периодичность телепрограммы «Зона Х» (Беларусь 1) – 4 раза в день по будням – сопоставима лишь с частотностью выпусков «Новостей». Между тем данная сопоставимость свидетельствует о глубокой деформации чувства социальной ответственности создателей телеконтента, которые не задумываются о последствиях освещения подробностей кровавых преступлений, смакования деталей убийств, афёр и иных противоправных действий. Отсутствие чувства меры в освещении на телеэкране криминальных деяний, с одной стороны, формирует у зрителя представление об окружающем мире как о «тотальном криминале» [6, с. 73], обостряя чувство социальной опасности, незащищённости, а с другой – неизбежно ведёт к «ненавязчивой» пропаганде криминального опыта.

На рубеже XX – XXI вв. в телевидении Беларуси проявились и такие особенности модели «понижения» смыслов, как расширение рекреативно-развлекательного сегмента вещания, а также трансформация концепции социального героя, который обретал черты «виртуальности, оторванности, нереальности и неадекватности» медийных персон [7, с. 244] и в то же время маргинализировался. Модель «понижения» смыслов, предполагающая, по Д. Дондурею, упрощение их понимания в целях увеличения зрительской аудитории [1, с. 251], требует от создателей телепрограмм освещения подробностей личной жизни известных людей. Если ранее белорусское телевидение позиционировало представителей маргинальных слоёв общества как типажи-предостережение в целях профилактики асоциального поведения (телепрограммы БТ «Азбука права», «Весы», «Контрасты», «Общество и закон», «Острый угол», «Противостояние», «Ситуация» и др.), то к концу 1990-х годов объектно-объектные, субъектно-объектные отношения с данными экранными персонажами стали замещаться субъектно-субъектными отношениями. В качестве объектов сочувственной идентификации представители маргинальных слоёв общества и иные антигерои предстали в ряде телепрограмм 1990 – 2000-х годов: «Адвокат», «Другие», «Путь без следов», «Тёмная комната».

Авторская программа режиссёра С. Шпилевского «Тёмная комната», выходившая на БТ в 1995 – 1999 гг., представляла галерею персонажей, олицетворявших такие человеческие пороки, как ложь, предательство, измена, воровство, пьянство и т. п. Задумав телепрограмму как публичную исповедь людей, которые нарушили морально-нравственные устои общества, автор избрал для общения с героями интерьер «тёмной комнаты»: телезрители могли хорошо рассмотреть ведущего, в то время как герой находился в затемнённой части студийного павильона. Голос героя изменялся в процессе монтажа. Откровенная условность героев вызывала справедливые сомнения в жизненной правдивости экранных «исповедей».

Модели телевидения, ориентированного на «понижение» смыслов, соответствует также отказ от культурно-просветительского, образовательного вещания, традиции которого были сформированы в XX в. благодаря функционированию таких структурных подразделений студии Белорусского телевидения, как творческие объединения научно-популярных и учебных программ, литературно-драматических передач, музыкальных и развлекательных программ, программ для детей и юношества, студия «Тэлесябрына», экспериментальное объединение «Эфир» и другие, продуцировавших контент развивающего воздействия на аудиторию.

Одной из особенностей смыслообразующей функции национального телевидения XXI в. является современное состояние молодёжного телевещания. Попытки возрождения данного вида вещания, одного из наиболее динамично развивавшихся в 1970 – 1990-х годах, предпринятые Белтелерадиокомпанией в XXI в., обусловили ребрендинг телеканала Лад (с 2011 г. – Беларусь 2). С 2015 г. Беларусь 2 позиционируется как молодёжный телеканал, так как в его сетке вещания регулярно функционирует соответствующий контент, в частности, интерактивный проект «ПИН_КОД», который выходит 4 раза в неделю. Беспрецедентная для белорусского ТВ XXI в. периодичность «ПИН_КОДа», адресованного молодёжной аудитории, сопоставима лишь с прямоэфирной телепрограммой для подростков «5X5» (продюсер И. Пинигин, редактор Т. Пинигина), выходившей на Первом национальном телеканале в начале 2000-х годов. Позиционирование «ПИН_КОДа» как телепроекта «обо всём, что волнует и интересует молодёжь» [8], обуславливает необходимость его сравнительного анализа с телепрограммой «Молодёжный телевизионный центр» («МТЦ» – автор идеи, ведущий С. Виноградов), выходившей на БТ в 1980-х годах.

Выпуск «МТЦ» от 31.01.1987 г. состоял из восьми тематических секций: дискуссионного клуба, танцзала, молодёжного и видеокафе, салона мод и видеосалона, патентного бюро, безалкогольного бара, где зрители становились соучастниками обсуждений деятельности комсомола, проблем современной музыки для молодёжи, организации досуга, перспективных моделей обуви, а также встреч с фольклорными и вокально-инструментальными ансамблями, популяризаторами бального танца и брейк-данса, исполнителями авторской песни [9, с. 2]. Содержательное наполнение «ПИН_КОДа» от 31.01.2017 г. определила тема «модной недели»,

участниками которой стали бывший бухгалтер, ныне «модный блогер», продвигающий собственный бренд поклонника модной одежды, репортёр, посетивший гольф-клуб, итальянский артист, поющий «под Челентано». В последующих выпусках телепрограммы (01.02 – 03.02.2017 г.) зрители узнали о модных трендах сезона в одежде, макияже и аксессуарах, о столичном «Анти-кафе», в котором можно провести время с друзьями, а также о том, с чем лучше сочетать кардиган и как украсить спортивную белую майку. Очевидно, что белорусское молодёжное телевидение, представлявшее собой к концу 1990-х годов одно из наиболее социально интегрированных, в XXI в. возрождается на платформе «понижения» смыслов, соответствующей формульному искусству.

Рассуждая о телевидении как факторе регулирования морального климата в обществе, аналитики отмечают необходимость «надрейтинговых» инструментов контроля, которые ограничивали бы выход на экран «сомнительной с точки зрения нравственности и профессионального мастерства продукции» [10, с. 314]. Разнообразные инструменты мониторинга общественного мнения, экспертной (в т. ч. общественной, зрительской) оценки профессионального качества контента, а также его соответствия ценностно-нормативной функции ТВ позволят белорусскому телевидению XXI в. вернуть утраченные смыслы. Важная роль в этом принадлежит открывшемуся в 2013 г. специализированному культурологическому телеканалу «Беларусь 3», который должен выйти на уровень, достигнутый телеканалом «Россия-Культура». Данный телеканал, доступный для белорусской аудитории, функционирует на платформе «повышения» смыслов, соответствующей социально значимым целям телевидения как медийной сферы экранной культуры и художественно-эстетической системы.

ЛИТЕРАТУРА

1. Дондурей, Д. Рейтинг как инструмент конструирования реальности / Д. Дондурей // Российское телевидение: между спросом и предложением : в 2 т. / под ред. А. Г. Качкаевой, И. В. Кирия. – М., 2007. – Т. 1 – С. 245 – 255.
2. Луман, Н. Реальность масс-медиа / Н. Луман. – М. : Праксис ИКТ ООО, 2005. – 254 с.
3. Ильченко, С. Н. Отечественное телевидение постсоветского периода: история, проблемы, перспективы : учебное пособие / С. Н. Ильченко. – СПб. : СПбИВЭСЭП : Знание, 2008. – 182 с.
4. Новикова, А. А. Современные телевизионные зрелища: истоки, формы и методы воздействия / А. А. Новикова. – СПб. : Алетейя, 2008. – 208 с.
5. Архипова, Е. Эмоции – наше всё / Е. Архипова // Журналист. – 2016. – № 11. – С. 78 – 79.
6. Дондурей, Д. Телевидение массового психоза и медийная реальность / Д. Дондурей // Телерадиоэфир: история и современность / под. ред. А. Г. Качкаевой. – М., 2008. – С. 68 – 77.
7. Маркелов, К. В. Информационная политика и общественный идеал / К. В. Маркелов. – М. : Изд-во РАГС, 2005. – 262 с.

8. Телепрограмма «ПИН_КОД» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: www.tvr.by/televidenie/belarus-2/proekti-belarus-2/pin-kod-belarus2/. – Дата доступа: 25.01.2017.

9. Беларускае тэлебачанне і радыё. – 1987. – 25 – 31 студзеня.

10. Шариков, А. Телевидение между рейтингом и нравственностью / А. Шариков // Российское телевидение: между спросом и предложением : в 2 т. / под ред. А. Г. Качкаевой, И. В. Кирия. – М., 2007. – Т. 1 – С. 301 – 317.

РЕЗЮМЕ

В статье раскрываются теоретико-методологические аспекты смыслообразующей функции телевидения как медийной сферы экранной культуры, выявляются и характеризуются особенности смыслообразования в современном белорусском ТВ.

SUMMARY

In the article we reveal theoretical and methodological aspects of the sense-making function of television as media. Also we uncover and characterize peculiarities of sensemaking in modern Belarusian TV.

Цмыг Г. П.

ВОКАЛЬНО-ХОРОВАЯ ВИРТУОЗНОСТЬ САКРАЛЬНОЙ МУЗЫКИ ИЗ НОТНОГО СОБРАНИЯ АРХИВА РАДЗИВИЛЛОВ КАК СВИДЕТЕЛЬСТВО ВЫСОКОГО УРОВНЯ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА В НЕСВИЖЕ XVIII В.

*Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси
(Поступила в редакцию 24.02.2017)*

Высокий уровень исполнительского искусства является одной из важнейших сторон целостного феномена художественной культуры радзивилловского Несвижа. Придворный этикет, связанный с потребностью красочного оформления праздничных секулярных и сакральных ритуалов, требовал соответствующего яркого и эффектного музыкального оформления. Это служило стимулом для создания и исполнения торжественных, приуроченных к какому-либо важному событию музыкальных произведений. Именно поэтому в числе важнейших факторов, содействующих формированию имиджа Двора, находится исполнительская атрибуция: мастерство музыкантов и наличие высокопрофессиональных исполнителей, обладающих способностью виртуозного пения и игры, было обязательным. Ординаты Несвижа неустанно об этом заботились. Так, среди материалов, содержащихся в архиве князей Радзивиллов Национального исторического архива Беларуси (например, фонд 694, опись 1, дело 84), есть контракты и другие документы, в которых фигурируют имена приглашённых из-за рубежа музыкантов-виртуозов. Радзивиллы создавали условия и для музыкального образования своих подданных: в обязанности приглашённых ко двору капельмейстеров и других «virtuoso musico» входило обучение «хлопцев» музыкальному искусству. Об этом свидетельствуют также документы, хранящиеся в зарубежных архивах, на которые ссылаются исследователи

музыкальной культуры Несвижа XVIII в. (А. Миллер [8], Г. Барышев [1], О. Дадюмова [2] и др.).

В условиях придворной культуры функции музыки, написанной на канонический сакральный текст, были не только прикладные, богослужебные, но и репрезентативные, художественные. Вокально-хоровая музыка, звучащая во время торжественной службы, была направлена на слушательское восприятие, наполнена красочными фактурными эффектами, движением, частой сменой фактурных рисунков, а также динамическими и тесситурными нагнетаниями, спадами и контрастами, что придавало ей концертные черты. Имманентным атрибутом вокально-хоровой концертности является вокально-хоровая виртуозность – совокупность средств музыкального языка, обеспечивающих концертный стиль [7]. Об этом свидетельствует дошедший до наших дней нотный материал, который, по всей видимости, исполнялся в радзивилловском Несвиже XVIII в. Цель статьи – показать, что образцы из нотного собрания архива Радзивиллов XVIII в. представляют собой виртуозные произведения, предназначенные для состава певцов, укомплектованного музыкантами высокого профессионального уровня. Для достижения поставленной цели на примере вокальных партий на текст Мессы (нотный пример 1 [5, л. 1]) и Реквиема (нотный пример 2 [5, л. 21 об.]) мы рассмотрим особенности проявления вокально-хоровой виртуозности в фактуре; обратимся к оригиналам нотного собрания архива Радзивиллов: в фонде № 694 «Радзивиллы, князя» Национального исторического архива Беларуси хранятся рукописные вокальные партии произведений на канонический текст католической христианской конфессии. Авторство большинства произведений неизвестно. В белорусской искусствоведческой литературе это нотное собрание получило название «несвижские мессы» [4]. На отдельных рукописях есть имена, которые предположительно принадлежали композиторам. Так, представитель белорусского музыкального краеведения Т. Лихач на основе проведённого палеографического и историко-стилевого исследования предполагает, что указанный на некоторых партиях автор Шинкевич (Szyrkiewicz, см. НП1) может быть Шимкевичем, бернардинцем из Слонима [3, с. 90].



Нотный пример 1.



Нотный пример 2.

Прежде всего, подчеркнём, что творческая свобода авторов музыки анализируемых Реквиема и Мессы не была ограничена правилами церковного канона и условиями богослужебной практики в силу социальных функций придворного музыкального искусства, о которых говорилось выше. Это обстоятельство ведёт к привлечению различных приёмов композиционной техники, присущих концертному жанру, светскому по своему существу. Несмотря на то, что перед нами только вокальные партии (голоса), мы согласимся с мнением искусствоведа, что в силу известной традиции католической богослужебной практики и палеографического исследования ряда рукописей можно сделать вывод о том, что это была музыка вокально-инструментальная [3; 4]. Органика как вокальной, так и инструментальной партии не фиксировалась, так как придворный капельмейстер или церковный музыкант действовал, исходя из возможностей арсенала исполнительских средств, которые были в его распоряжении. В большинстве случаев, следуя традициям европейского барочного вокально-инструментального исполнительства, идущим от практики венецианского хорового концерта XVI в., вокальные голоса дублировались инструментами. При этом важным условием было наличие хотя бы одного вокалиста для исполнения каждого голоса партитуры с целью сохранения и артикулирования текста. Об этом более подробно мы писали ранее [7; 8]. Здесь же укажем, что для сохранения целостности слова в Мессе, длинные распевы отдельных слогов должны исполняться на «цепном дыхании», что технически возможно только при наличии не менее трёх певцов в каждой партии. Например, первое «е» из слова *eleison* Мессы звучит девять тактов (НП1). Это свидетельствует о том, что анализируемые Месса и Реквием предназначались для солистов, объединённых в камерный хор. Исходя из изложенного выше, а также и потому, что вокальная партия была ведущей, данные произведения мы причисляем к вокально-хоровому жанру. Здесь заметим, что концепция органики камерного хора, укомплектованного солистами-виртуозами, была распространённой для европейской музыки, исходя из практики *colla parte ad libitum*, когда инструментальные голоса

«укрепляют», «усиливают» вокальное звучание. Исторически данная практика привела к тому, что инструментальные приёмы, труднодоступные для вокально-хорового исполнительства, способствовали расширению технических возможностей вокальных голосов и привели к увеличению диапазона вокально-технических средств концертной фактуры [6]. Таким образом, Реквием и Месса, вокальные голоса которых мы здесь приводим в качестве примера, взяты из партитур, предназначенных для хора вокалистов-виртуозов, а их партии могли дублироваться инструментами (*colla parte ad libitum*).

Остановимся на характеристике вокально-хоровой виртуозности данных произведений на канонический текст на основе имеющихся в нашем распоряжении партий. Концертность в вокально-хоровой музыке (в том числе и с сопровождением) зиждется на органичном синтезе собственно вокально-хоровых (обусловленных спецификой хора как вокального «инструмента») и «универсальных» концертных (присущих также инструментальной музыке) принципов [7; 8]. Важнейшим качеством концертности является виртуозность, в вокально-хоровой музыке отличающаяся от инструментальной, поскольку её «инструментом» является человеческий голос, возможности которого ограничены. Поэтому виртуозность есть и совокупность специфических концертных приёмов вокально-хорового исполнительства (концертной хоровой исполнительской техники) [7]. Важнейшим параметром виртуозности является специфический характер техники вокализирования, направленный на слушательское восприятие. Поэтому рассмотрим особенности воплощения литературной основы в наших примерах, где есть особая концертная, вокально-хоровая техника, связанная с интерпретацией текста композитором и взаимодействием вербального и музыкального рядов. В вокальных партиях Реквиема и Мессы группировка канонического латинского текста основывается на его повторении и расчленении в соответствии с композиционной концепцией автора музыки. Например, по канону католического богослужения, текст *Kyrie* состоит из трех возгласов: *Kyrie eleison – Christe eleison – Kyrie eleison*, причём каждый из них произносится трижды, что обусловлено специальной христианской символикой (единения с девятью чинами ангелов). Несвижская же рукопись содержит отход от этого канона. Так, в первом проведении текста в партии Мессы второе слово (*eleison*) повторяется девять раз, а во втором – семь. Таким образом, здесь есть композиторская символика повторяемости слов, которая в обиходных, культовых прикладных церковных жанрах не является канонической. Причём этой повторяемости сопутствует так называемое «переинтонирование» и расширение семантики за счёт собственно музыкальных образных ассоциаций. Здесь наиболее специфичным является контрастное сочетание двух способов вокализации: силлабического (соответствие каждого слога текста одной музыкальной длительности) и распевного (соответствие одного слога словесного текста двум и более музыкальным ритмо-тематическим элементам). При этом музыка несёт

семантическую нагрузку, дополняя, раскрывая, колорируя (и т. д.) содержательную сторону слова. Кроме того, здесь есть концертная исполнительская техника, где специфика дикции выступает как аффект, рассчитанный на повышенную экспрессию высказывания. Это проявляется в вокализации с опорой на музыкально-риторическую символику и колорирование, а также в многократной повторяемости текстовых синтагм, придающей им значимость (НП1, НП2).

Ещё одним параметром вокально-хоровой виртуозности выступает специфика ритмической организации музыкального материала. Так, влияние инструментального фактора видится в «мелком» ритмическом движении в Мессе, что связано с демонстрацией технических возможностей вокально-хорового исполнительства, идущего от барочных техник диминуций (НП1).

Виртуозность проявляется и в том, что вокальные партии изобилуют пассажами повышенной сложности, которые легко исполняются инструментами, но требуют определённого мастерства певцов. Дело в том, что на музыкальном инструменте повторение и «замысловатые» ритмические группы-формулы исполняются легко в силу особенностей механики того либо иного инструмента, специально приспособленного для определённого ему арсенала исполнительских средств. А вот в хоре дело обстоит иначе: для исполнения инструментальных по своей природе мелодических структур требуются особые навыки в овладении не свойственными природе певческого голоса приёмами вокальной техники. Они приводят к утомляемости голосового аппарата из-за возникновения напряжения тех групп мышц, которые, как правило, не должны участвовать в процессах звукоизвлечения и звукообразования. Отсюда происходит необходимость освоения комплекса приёмов, требующих особых навыков в сфере вокально-хоровой виртуозной техники. Например, вокальная партия Мессы насыщена фиоритурами, предназначенными для «продвинутых» в техническом отношении исполнителей (НП1). Особое значение имеет контрастное сопоставление фигуративных структур различного генезиса по горизонтали, что можно наблюдать в пределах линии отдельного голоса. Такой приём придаёт произведению черты музыкальной театральности, присущей концертным жанрам, и входит в арсенал фактурных средств вокально-хоровой виртуозности: горизонтальная последовательность и секвенцирование колоратурных мелодических структур в вокальной партии мессы создаёт эффект «линейной диалогичности» (НП1). Другой параметр вокально-хоровой виртуозности, связанный с музыкальной театральностью, есть в Реквиеме. Речь идёт об особой технике паузирования, что является также проявлением виртуозного начала. Здесь имеют место «демонстрация» владения разнообразными приёмами дыхания и диалог с другими партиями, что придаёт черты «пространственности» фактуре и тем самым создаёт эффект направленности на слушательское восприятие (НП2).

В целом совокупность приёмов вокально-хоровой виртуозности в рассматриваемых партиях Мессы и Реквиема создаёт эффект демонстрации возможностей камерного хора как концертного и концертирующего

«вокального инструмента», наделённого качеством виртуозности в широком многообразии приёмов и способов вокального интонирования. Тем самым концертная музыка в великолепном виртуозном исполнении придавала богослужению особенно праздничную, приподнятую атмосферу. Сакральная музыка, которой присущи черты вокальной концертности, была призвана прославлять величие и мощь Радзивиллов, «некоронованных королей», в эффектных музыкальных символах, с характерным парадным блеском и яркостью. Таким образом, нотное собрание архива князей Радзивиллов документально свидетельствует о высоком уровне исполнительства в радзивилловском Несвиже XVIII века.

ЛИТЕРАТУРА

1. Барышев, Г. И. Частновладельческий музыкальный театр второй половины XVIII в. / Г. И. Барышев // Музыкальный театр Белоруссии: дооктябрьский период / Г. И. Барышев [и др.]. – Минск, 1990. – С. 155 – 244.
2. Дадзіёмава, В. У. Музыкальная культура Беларусі XVIII стагоддзя: гісторыка-тэарэтычнае даследаванне / В. У. Дадзіёмава. – Мінск : БДАМ, 2004. – 384 с.
3. Ліхач, Т. У. Літургічная музыка на Беларусі : у 3 ч. / Т. У. Ліхач. – Мінск : БДАМ, 2008. – Ч. 1. Каталіцкая традыцыя. – 172 с.
4. Музыка Беларусі XVIII стагоддзя. «Нясвіжскія месы»: метадычныя рэкамендацыі для камерных вакальных ансамбляў / склад. Т. Ліхач. – Мінск : Б. в., 1991. – 79 с.
5. Национальный исторический архив Беларуси. – Ф. 694. Оп. 1. Ед. хр. 533.
6. Цмыг, Г. П. Европейский хоровой концерт XVI – XX вв. / Г. П. Цмыг. – Staarbruecken : LAP LAMBERT Academic Publishing, 2011. – 308с.
7. Цмыг, Г. П. Хоровая академическая музыка Беларуси последней четверти XX – начала XXI века: аспекты теории, истории, исполнительства. / Г. П. Цмыг // Европейская музыка академической традиции: сущность, истоки, современное состояние (на примере творчества композиторов России и Беларуси) / Т. Г. Мдивани [и др.]. – Минск, 2014. – С. 211 – 322.
8. Miller, A. Teatr Polski i muzyka na Litwie jako strażnice kultury Zachodu (1745 – 1865) / A. Miller. – Wilno : Wyd. im. S. i T. Borchów Łopacińskich, 1936. – 239 s.

РЕЗЮМЕ

Статья посвящена жанрово-стилевой характеристике сакральной музыки из нотного собрания архива Радзивиллов XVIII в. Автор рассматривает концертность музыки на канонический текст Реквиема и Мессы сквозь призму вокально-хоровой виртуозности фактуры. Материалом работы являются вокально-хоровые партии, что свидетельствует о высоком уровне исполнительства в радзивилловском Несвиже XVIII в.

SUMMARY

The article is devoted to the genre and style characteristic of sacral music from the musical collection of the Radziwillow archive of the XVIII century. The author considers a music concertivity on the canonical text of the Requiem and the Mass through a prism of vocal and choral virtuosity of the texture. The material of the work is vocal choral parts that certificate the high level of performance practice in Radziwillow Nesvizh of the XVIII century.

НЕСВИЖСКАЯ ПОСТАНОВКА ОПЕРЫ «ДЖАННАТ»

*Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси
(Поступила в редакцию 15.03.2017)*

Множественность проявления театральных форм на земле Несвижа, пожалуй, беспрецедентна соотносительно с другими регионами и Беларусью, и Европы в целом. Правда, от масштабных постановок в Несвижской ординации XVIII в., осуществляемых на «основной» сцене (в «Комедихаузе» за замком) и других площадках (под открытым небом и в «Консоляции») до современных крупных акций XXI в., в том числе июньских Вечеров Большого театра Беларуси в Несвижском замке, существенная историческая дистанция. Однако она не представляет собой некое художественное «белое пятно», как может показаться на первый взгляд. И батлейка (XIX – начало XX в.), и любительский драматический театр (1926 – 1936 гг., Леоновичи), и драматический кружок (с 1950 г.), а затем, с 1951 г. по настоящее время, Народный театр – всё это было связано с несвижским регионом. Формами театральных спектаклей были, в основном, драматические, а также музыкально-драматические постановки. На рубеже XX – XXI вв. здесь был поставлен спектакль «Чорная панна Нясвіжа» по пьесе А. Дударева, который стал победителем на Минском областном конкурсе «Бярэзінская рампа» (2001). В XXI в. местный самодеятельный театр получил звание «Заслуженный любительский коллектив Республики Беларусь» (2008). А затем в его официальное обозначение вошло уже и имя самой Уршули Радзивилл.

Уникальным музыкальным историческим опытом воплощения крупной работы на другой самодеятельной сцене стала постановка трёхактной оперы-сказки «Джаннат» силами учащихся и преподавателей детской музыкальной школы города Несвижа (1964). Поэтика определения «Джаннат», что можно перевести как «великолепный сад» («сад, подобный раю»), соотносится здесь и с именем юной девушки, одной из героинь произведения.

Либретто оперы принадлежало белорусской поэтессе Эди Огнецвет, а музыка была написана российским композитором Львом Шварцем. Недавно удалось обнаружить клавишную партитуру этой оперы, а также публицистический материал, обозначивший неслучайность её появления в Беларуси. В несколько экзотическом для сегодняшнего восприятия сюжете наличествовали идеи патриотизма, интернационализма, дружбы народов, а в партитуре известного, в первую очередь, по киномузыке («Новый Гулливер» с песенкой «Моя лилипуточка», «Золотой ключик», «Анна на шее» и др.) российского композитора был представлен и белорусский фольклор.

Весьма экзотичное сейчас название детской оперы воспринималось не вполне таковым пол- и более столетия тому назад. Ещё до войны появилась музыкальная комедия Н. Чуркина «Кок-сагыз», связанная с названием растения из Средней Азии, которое стало активно выращиваться в БССР. А «Алазанская долина» – наименование музыкальной комедии Ю. Бельзацкого,

апеллирующее к местности в Грузии и символизирующее дружбу народов (на примере белоруса, грузина и украинца).

В «Джаннат», созданной ещё в 1942 г. в Ташкенте, где в эвакуации пересеклись пути молодой белорусской поэтессы Э. Огнецвет и маститого российского композитора Л. Шварца, воплотилась светлая и чистая идея дружбы и взаимопомощи, а также, может быть, наивная, но искренняя вера в «интернационал». В основе – сказочный сюжет, несколько апеллирующий к «Апраметнай» (первоначально – «Зруйнаваная цемра») В. Шашалевича. В названной пьесе также действовали Дед-сказочник и двое белорусских детей, правда, они являлись зрителями-слушателями, а в «Джаннат» – участниками действия (Надейка и Алесь). В фантастической истории тоже была поработённая родина (что впоследствии перекликалось с войной) и т. д. Присутствовало колдовство, освобождение. Возможно, юная Э. Огнецвет видела этот спектакль, весьма на шумевший при показе в Минске, и он запал ей в душу. В любом случае знать о вызвавшей неоднозначную и бурную реакцию постановке БГТ-2 будущий литератор должна была несомненно. Композитором в названном витебском спектакле был А. Гречанинов.

Известно, что существовало несколько постановок оперы «Джаннат». Первая – в Ташкенте. Возникает вопрос: почему музыку написал именно Л. Шварц, а не кто-либо из белорусских авторов. Дело в том, что некоторые композиторы находились в рядах Советской Армии (В. Оловников, Г. Анчиков, И. Любан, М. Русин), другие оказались на оккупированной территории (А. Туренков, а также вскоре погибшие М. Крошнер и Т. Шнитман), а находившиеся в эвакуации белорусские композиторы творили в разных городах СССР (Москва, Свердловск, Горький, Фрунзе, Уфа, Душанбе и др.), но в столице Узбекистана их не было. Правда, там некоторое время жил А. Клумов, однако он был занят работой над музыкальной драмой «Меч Узбекистана». А много лет ранее в Москве Л. Шварц оказался уроженцем Ташкента, знающим особенности местного музыкального фольклора. Так, одна из его довоенных Восточных сюит для квартета деревянных духовых инструментов была написана на узбекские темы (1932).

История оперы «Джаннат» соотносительно с именем композитора неполно и неточно представлена в энциклопедических изданиях и ориентированных на них интернет-публикациях. Если о первой постановке сведения более или менее достоверны (опера создана в 1942 г., поставлена в 1944 г. на сцене театра им. Мукими детским коллективом Дворца пионеров, Ташкент), то затем возникают некоторые неясности в её судьбе. Л. Шварцу, якобы, принадлежит и опера «Чудесный поток», поставленная Оперной студией при Ленинградской консерватории (1947). Но поскольку один из персонажей оперы «Джаннат» – Волшебная речка (лирико-колоратурное сопрано), так или иначе ассоциативно перекликающаяся с «Чудесным потоком», – нет ли между операми связи? Тем более что и оперная студия из Ленинграда в годы войны находилась в Ташкенте. Действительно, оказалось, что это очень близкие, родственные произведения. Правда, в «Чудесном

потоке» уже фигурировали чуть повзрослевшие главные герои Катя и Алексей, а Джаннат превратилась в Гюльджан. Река же по-прежнему оставалась колоратурным сопрано, но появился ещё и Хранитель реки – лирический тенор. Наличествовали и воины, чудовища, жители Счастливой страны и т. д. Либретто, принадлежавшее С. Б. Болотину и Т. С. Сикорской было написано, как отмечает Г. Бернандт, «по мотивам Э. С. Огнецвет» [1, с. 342]. Показательно, что премьера состоялась 7 ноября в Большом зале Ленинградской консерватории. Однако чуть ранее, в январе 1947 г., более «аутентичная» первоисточку премьера состоялась и в Москве. Здесь «Джаннат» поставили в Центральном доме детей железнодорожников. За дирижёрским пультом был С. И. Дунаевский, постановщик – Р. Н. Симонов [1, с. 88].

Спустя полтора десятилетия после этого события опера «Джаннат» была опубликована [2]. Тираж – 500 экземпляров, что было немало даже по тем временам. Правда, появилась она в виде достаточно объёмного клавира (175 страниц), а не партитуры, что, вероятно, предполагало творческий подход к аранжировке, учитывающий возможности каждого конкретного детского коллектива. Издание попало в библиотеки (хотя в Национальной библиотеке Беларуси оно отсутствует) и нотные магазины. Именно здесь, в Минске, в когда-то существовавшем на улице Ленина, 4 магазине «Ноты» и был приобретён вышеупомянутый клавир «Джаннат» будущими постановщиками оперы в Несвиже. На второй странице обложки фигурировала конкретизация, несколько расширяющая традиционные выходные данные. Здесь значилось: «Л. Шварц, “Джаннат”, детская опера-сказка в трёх действиях, пяти картинах с прологом. Переложение для пения в сопровождении фортепиано. Либретто Э. Огнецвет». Имя поэтессы как автора либретто детской оперы было уже хорошо известно по «Маринке» Г. Пукста, связанной с военной тематикой (и имевшей элементы сказочности, точнее, фантастичности – там «оживали» лесные существа) и уже несколько лет шедшей на сцене оперного театра. Будущих постановщиков могло привлечь и небольшое предисловие – текст «От авторов». Приведём несколько характерных фрагментов из него, раскрывающих суть дела: «Детская опера-сказка “Джаннат” написана в годы Великой Отечественной войны. Сюжет произведения был нам подсказан самой жизнью. Мы видели, как тепло и сердечно принимал узбекский народ детей, привезённых из краёв, временно захваченных фашистскими оккупантами. И многие сироты обрели там, в Узбекистане, свою новую семью. “Джаннат” – это опера-сказка о братской дружбе, которая не боится самых тяжких испытаний, о мужестве и верности. В тексте и музыке мы стремились творчески использовать некоторые фольклорные мотивы – белорусские и узбекские ... Несколько слов о постановке. Опера-сказка “Джаннат” рассчитана на исполнение силами самодеятельных коллективов или учащихся музыкальных учебных заведений. Использование авторами литературного и музыкального фольклора Белоруссии и Узбекистана предполагает наличие соответственного национального колорита в художественном оформлении и

в постановке танцев. Балет гусей-лебедей (№№ 23–26) следует поставить в традициях русского классического балета» [2, с. 3]. Далее следовали подписи авторов: «Э. Огнецвет, Л. Шварц».

О подробностях несвижской постановки «Джаннат» в 1964 г. писала республиканская и районная пресса. Однако в Несвижской библиотеке какой-либо точной и подробной информации о постановке предоставить не смогли и найти её более или менее развёрнутую рецензию было непросто: она появилась спустя более двух месяцев после спектакля. Инициаторами постановки большого музыкального произведения-оперы силами учащихся Несвижской детской музыкальной школы были её директор И. Т. Троско (он же – основатель этого учебного заведения, 1957 г.) и завуч Э. Г. Дрноюн: «Не находили только подходящей оперы. Но однажды в Минске в магазине “Ноты” наткнулись на клави́р оперы “Джаннат”, изданной в Москве Музгизом. По дороге домой в маленьком тряском автобусе директор и завуч листали клави́р, многозначительно переглядывались, думая об одном и том же. Опера-сказка о дружбе русских, белорусских и узбекских детей. В опере много массовых сцен. Это даст возможность вовлечь в работу большое количество детей. Знания и навыки, полученные ими в школе, найдут практическое применение. Музыка, напевная и лиричная – композитора Л. Шварца, написавшего музыку к фильмам “Каменный цветок”, “Сельская учительница”, “Судьба барабанщика” и ещё к 35-ти художественным и мультипликационным фильмам. Либретто – известной белорусской поэтессы Эдди Огнецвет» [3]. Далее в очерке возникает характерная историческая деталь, связывающая прошлое и современность: «Почему-то припомнилась директору Ивану Тимофеевичу книга поэта Владислава Сырокомли. В Несвиже в XVIII в. существовал театр, основанный княгиней Радзивилл. В балетной труппе были крепостные крестьяне, хотя ставка делалась не на них, и артисты и инструмент закупались за границей. А теперь оперу будут исполнять дети – потомки тех крепостных» [3]. Оркестровку оперы выполнил Э. Дрноюн: «Только музыканты знают, какая это адова работа. Ведь на вооружении школьного оркестра только смычковая группа, баяны и фортепиано ... В самом начале учебного года (1963/64. – Н. Ю.) в школе состоялось необычное родительское собрание. Повестка дня: «О постановке оперы “Джаннат”. Иван Тимофеевич рассказал о том, что затевается, что для этого необходимо. Вот если бы изготовление костюмов родители взяли на себя... Родители проголосовали за оперу» [3]. Подготовительный процесс отличался чрезвычайной насыщенностью, порой репетиции шли с восьми до одиннадцати часов вечера. Особенно это касалось сводных репетиций, когда на сцене присутствовали учащиеся первой и второй школьных смен – около ста человек. В школе большого помещения не было, и репетиции перенесли в местный Дом культуры. В работе над постановкой оказывали помощь и поддержку профессиональные мастера. Приезжала народная артистка БССР В. Волчанецкая, «учила жить на сцене», художником-консультантом был И. Пешкур, также «многое дали встречи с автором либретто поэтессой Э. Огнецвет ... Управление культуры промышленного облисполкома

поддержало школу морально и материально» [3]. В конце учебного года состоялась долгожданная премьера: «И вот по городу расклеены афиши. У входа в Дом культуры – столпотворение. К контролёрам спешно прибывает подкрепление... А в зале – родители исполнителей, представители общественных организаций, предприятий, школьники, гости из Минска ... Гаснет свет ... Дед-сказочник начинает вести рассказ о прекрасной стране, на которую некогда напала чудовище ... но дети великой многонациональной страны вырвали из лап чудовища Лихоглаза белорусскую девочку Надейку» [4]. Здесь помогали советы Деда-сказочника, Волшебной реки и, разумеется, чудесная нить, которую Джаннат сплела из хлопка. Не вдаваясь в подробности достаточно неординарного сюжета (при желании их можно выяснить, обратившись к клавиру, находящемуся в Нотной библиотеке Минска), отметим исполнителей ролей. Дед-сказочник – Е. Ясников, Джаннат – С. Злотникова, Надейка – А. Чапко, Алесь и Лола (подруга Джаннат) – Л. Павлюкова, Волшебная река – Л. Гуль. «Видно, что художественный руководитель и дирижёр Э. Г. Дрноюн много поработал, чтобы добиться такой синхронности, монолитности большого детского коллектива» [4].

Отдельного разговора заслуживает клави́р оперы: в нём 35 музыкальных (сольных вокальных, хоровых, инструментальных, в том числе танцевальных номеров). Отметим среди сказочных сцен в «Дремучем синем лесу» характерный «Танец грибов»; некий аналог, тоже «Танец грибов» есть и в опере Г. Пукста «Маринка» (также на либретто Э. Огнецвет). А в «Белорусской пляске» в хореографической части финала оперы обнаруживаются интонации шуточной песни «Сваток», хотя и с несколько неожиданными синкопами в третьем такте основной мелодии [3, с. 140].

Опера для детей в белорусском (полностью или частично) авторстве – нечастое явление на отечественной профессиональной музыкальной сцене. Было осуществлено всего три такого рода постановки. На оперной – «Маринка» Г. Пукста (1955) и «Доктор Айболит» М. Морозовой (2015), а на сцене Театра музкомедии – «Весенняя песня» В. Войтика (1996). Существовал и редкий пример телеоперы – «Тридцать два богатыря» Н. Устиновой (Витебское телевидение, 1983 г.). Отметим и ещё одну «школьную» постановку – оперу «Бабрыная навука» Ю. Вальмуса (Барановичи, 1994 г.). Можно назвать и удачные работы в репертуаре не собственно «оперно-театральных» коллективов – к примеру, капеллой «Сонорус» был поставлен «Маленький принц» А. Мдивани – «опера для детей и взрослых» (либретто по Антуану де Сент-Экзюпери написано В. Яконюком, пост. 2008 г.).

В истории музыкальной культуры Беларуси, связей национальных культур, развития отечественного любительского театра «Джаннат» должна быть восстановлена в своих правах и занять надлежащее ей место. Сегодня детские музыкальные школы трансформированы в детские музыкальные школы искусств или просто детские школы искусств (с существенным

преобладанием музыки). И в большинстве своём подобного рода структуры определяются именно как детские школы искусств, с присутствием в образовательном комплексе самостоятельных дисциплин: музыки, хореографии, живописи и т. д. Но каждый вид творчества для учащихся существует как бы «автономно». Может быть, новые оперы для детей как-то помогут «консолидировать» виды искусств? На каком-то уровне, в приемлемом масштабе? Это непросто, но прецедент был – исторический пример с оперой-сказкой «Джаннат». И именно в Несвижском регионе, что особенно символично для нас.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бернандт, Г. Б. Словарь опер, впервые поставленных или изданных в дореволюционной России и в СССР (1736 – 1959) / Г. Б. Бернандт. – М. : Советский композитор, 1962. – 554 с.
2. Шварц, Л. А. Джаннат: детская опера-сказка в 3-х действиях / Л. А. Шварц. – М. : Музгиз, 1962. – 175 с.
3. Резник, И. И поставили ребята оперу... / И. Резник // Знамя юности. – 1964. – 16 июля. – С. 4.
4. Паўловіч, І. На сцэне – юныя оперныя спевакі / І. Паўловіч // Чырвоны сцяг. – 1964. – 12 мая. – С. 4.

РЕЗЮМЕ

Рассматривается уникальный исторический опыт постановки трёхактной оперы-сказки «Джаннат» силами детской музыкальной школы города Несвижа. Либретто принадлежит белорусской поэтессе Эди Огнецвет, а музыку написал российский композитор Лев Шварц.

SUMMARY

The unique historical experience of the staging of the three-act opera-tale «Jannat» by the children's musical school of Nesvizh is considered. The libretto of this opera belongs to the Belarusian poetess Edi Ognetsvet, and the music was written by the Russian composer Lev Schwartz.

Ярмалінская В. М.

АРХІТЭКТУРНЫЯ ПАБУДОВЫ І ТРАНСФАРМАЦЫЯ СЦЭНЫ Ў МАСТАЦТВЕ СЦЭНАГРАФІІ БЕЛАРУСІ: АД ШКОЛЬНАГА ТЭАТРА XVI – XVIII СТСТ. ДА МАГНАЦКІХ ТЭАТРАЎ XVIII СТ.

*Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі
(Паступіў у рэдакцыю 10.03.2017)*

Зварот да сцэнаграфічных пабудов школьнага тэатра XVI – XVIII стст. і магнацкіх тэатраў XVIII ст. зусім невыпадковы. Пытанні вытокаў з’яўляюцца важнымі для любога віда прафесійнага мастацтва: выяўленчага, музычнага, кінамастацтва, архітэктуры і інш. Тэатральнае мастацтва не выпадае з гэтага спісу. Уздымаючы праблемы сучаснага стану тэатра і аналізуючы ўсе складнікі спектакля, мы звяртаемся да вытокаў і традыцый айчыннай сцэны, такім чынам адзначаем яе самабытнасць і адметнасць, а таксама адрозненне ў сістэме іншых тэатральных культур. «Пытанне аб

вытоках мастацтва сцэнаграфіі з'яўляецца першым з тых, якія паўстаюць перад кожным, хто хоча зразумець заканамернасці як гістарычнага развіцця гэтага мастацтва, так і яго сучаснай практыкі, – падкрэслівае В. Бярозкін, – толькі ведаючы структурны і генетычны код “зерня”, мы можам уявіць, якой пароды “дрэва” гэтага мастацтва, як і ў якім напрамку яно расце, можам мысленна ахапіць яго цалкам: ад схаванай у глыбіні старажытнай карнявой сістэмы да бясконцага разгалінавання сучаснай “кроны”, якая дае ўсё новыя і новыя парасткі» [8, с. 272].

Для тэатральнага мастацтва і сцэнаграфіі Беларусі важным гістарычным этапам быў школьны тэатр [6], які існаваў у XVI – XVIII стст. Арыгінальнай і вынаходніцкай была і яго сцэнаграфія, якая таксама як і яго драматургія зрабіла гэты тэатр непаўторным і выключным. Па сведчанні Л. Сафронавай, «Жыццё на школьнай сцэне было ... больш шырокім, чым паўсядзённае ... Як сусвет быў створаны аднойчы і быў цэласным, так і яго тэатральная мадэль была прадпісана, ужо створана і не распадалася на складаючыя часткі. Яна не прапаноўвала адрозніваць прыватнасці. Мастацтва сцэны той эпохі не падзяляла сусвет, вырываючы з яго значныя дэталі, але прапаноўвала асобныя замалёўкі, здольныя звярнуць увагу, як усялякая з'ява, каб быць убачанай і пачутай. І якая павінна упісвацца ў рамкі хрысціянскага космасу і свяшчэннай гісторыі, так і тэатральны сюжэт, тэатральнае відовішча былі цэласнымі, і асобная з'ява не была ў ім больш значнай, чым поўная карціна сусвету» [7, с. 218 – 219].

«Гісторыя беларускага тэатра» [4], звяртаючыся да афармлення спектакляў школьнага тэатра, спасылаецца на «Паэтыку» М. Сарбеўскага і дае падрабязнае апісанне машынерыі і дэкарацыйнага афармлення сцэны, якая абавязкова павінна была мець спуск і пашырацца да глядзельнай залы. Па баках самой сцэнічнай пляцоўкі, на якой непасрэдна праходзіла відовішча, былі размешчаны чатырохгранныя прызмы (па тры злева і справа), якія мелі магчымасць рухацца вакол сваёй асі [4, с. 144 – 145]. Сцэна школьнага тэатра была зусім няпростай. Менавіта яна і дыктавала мастацкае афармленне той ці іншай пастаноўкі. На прызмах замацоўвалася палатно, якое было зменлівай жывапіснай дэкарацыяй. Да кожнага спектакля малявалася адпаведная карціна: чароўны пейзаж, альбо высокія масты і задрапіраваныя пазалотай загадкавыя будынкі, таямнічыя замкі, сполахі вогнішча, рознакаляровыя воблакі, якія плылі ў нябёсах, – усё гэта ілюстравала дзеянне і рабіла яго надзвычай прывабным для гледача: «Паміж прызмамі-тэларыямі пакідаліся праходы для акцёраў. Тэларыі, магчыма, знаходзіліся і на месцы задняй дэкарацыі, паварочваліся столькі ж разоў, колькі і шэсць бакавых. Персанажы спускаліся з “неба” пры дапамозе жалезных “праножак”, прымацаваных да кушака. Праножкі маскіраваліся пісанымі воблакамі. Планшэту-падлозе сцэны адводзілася асобная роля» [4, с. 145]. Па гэтым апісанні пабудовы школьнай сцэны бачна, наколькі прадуманай да дробязей і адмыслова тэхнічна выкананай павінна была быць дэкарацыя. Яна з'яўлялася надзвычай важнай для ўсяго сцэнічнага дзеяння. Безумоўна, патрабавалася асаблівая падрыхтоўка акцёраў, якія павінны былі

не толькі выконваць свае драматычныя ролі, але і мець адпаведную фізічную форму, каб спраўляцца з абсталяваннем сцэны. Школьны тэатр быў тэатрам асаблівым, кансерватыўным, які браў за аснову толькі сваю драматургію. Такія ж строгія ўмовы прад'яўляліся і да сцэнаграфіі. Яна не магла мець імправізацый і адвольнасцей. Пабудова спектакля была нібы запраграмавана і не павінна была адхіляцца ад раней прыдуманых мастацкага афармлення таго ці іншага твора. Магчыма, дзякуючы такой запраграмаванасці засталіся апісанні афармлення школьнай сцэны. У розных тэатрах яны вызначаліся падабенствам.

Як адзначыў Г. Барышаў, звярнуўшыся да дзейнасці школьных тэатраў на тэрыторыі Беларусі ў XVI – XVII стст., «... нельга вылучыць які-небудзь з пералічаных (акрамя, бадай што, Полацка, якому была ўгатавана роля інтэлектуальнага цэнтра): у межах Рэчы Паспалітай школьныя тэатры былі роўныя і адрозніваліся толькі працягласцю свайго існавання і тэхнічнымі магчымасцямі» [3, с. 17]. Пры вывучэнні нешматлікіх эскізаў і накідаў пастановак тэатра таго часу бачна, што ў Полацкім школьным тэатры першасная ўвага надавалася сцэнаграфіі. Пабудова сцэны была прадумана да дробязей. Важным было расчэрчванне сцэны на шахматныя квадраты. Гэта давала магчымасць адводзіць канкрэтнае месца для хора, строга і стройна выбудоўваць балет і яго перамяшчэнні па сцэне. Так, «эскізы Г. Грубера для Полацкага школьнага тэатра, створаныя ім у перыяд паміж 1788 – 1801 гг., захавалі “шахматныя” прасцэніумы падобнага тыпу. Апошнія спалучаліся з дэкаратыўнымі парталамі і “ідэальнымі” архітэктурнымі фонамі – “перспектывамі” полацкага калегіума» [3, с. 21].

У апошняй чвэрці XVIII ст. на сцэне школьнага тэатра з'яўляюцца дэкарацыі ўсіх тыпаў – кулісныя, аб'ёмна-жывапісныя і аб'ёмна-фактурныя [3, с. 21]. Абавязковым атрыбутам школьнай сцэны быў люк-правал, які размяшчаўся пасярод сцэны. Адтуль з'яўляліся страшныя пачвары, размаляваныя д'яблы, каб забраць з сабой грэшнікаў і знікнуць. Не менш цікавым і неабходным элементам у школьным тэатры быў «вал», які размяшчаўся ў верхняй частцы машынерыі і служыў для таго, каб праведнікі маглі ўзнесціся на нябёсы [3, с. 21]. Сцэна школьнага тэатра распрацавала і стройную сістэму асвятлення, якая складалася з трох тыпаў: адно было агульным і асвятляла ўсю пляцоўку, другое – дэкаратыўным, стваралася пры дапамозе разнастайных выразных свяцільнікаў і, нарэшце, эфектнае, якое стварала цені і падсветку твараў пры дапамозе свяцільнікаў-свечак і сафітаў [4, с. 145 – 146]. Спецыяльныя касцюмы для школьнай сцэны не канструіраваліся і не шыліся. Галоўная ўвага пры апрананні персанажаў удзялялася атрыбутам, зброі, побытавым прадметам, з якімі героі выходзілі на сцэну і карысталіся імі ў тых ці іншых карцінах пастановак. Тым не менш, асобныя дэталі касцюмаў павінны былі захоўвацца: парыкі, камзолы, кафтаны, спадніца-тонеле, што давала магчымасць прадстаўляць вобразы і раздзяляла адзенне для гульні ў бытавых камедыях і рымскіх трагедыях [3, с. 21 – 22]. Усе названыя дэталі касцюма перайшлі і ў сучасны тэатр. Невялікія звесткі аб апісанні даволі складанага на той час дэкарацыйнага

афармлення школьнага тэатра сведчаць пра тое, што сцэнаграфія Беларусі некалькі стагоддзяў назад ужо пачынала не толькі існаваць, але і заяўляла аб сабе, як аб асобным мастацтве.

Значная ўвага надавалася дэкарацыйнаму афармленню відовішчаў і ў магнацкіх тэатрах Беларусі XVIII ст. Г. Барышаў даў ім назвы: маэнткавы і прыгонны [4, с. 177]. Асабліва вылучаліся тэатры Радзівілаў у Нясвіжы і Слуцку [4, с. 182]. Першыя пабудовы, прызначаныя для тэатральных паказаў, мелі свае спраектаваныя сцэны, глядзельныя залы і, такім чынам, дыктавалі мастацка-дэкарацыйнае афармленне: «Першы “камедыхауз” быў пабудаваны ў Нясвіжы і сканструяваны архітэктарам К. Ждановічам, пачынаючы з 1747 па 1748 гг.» [3, с. 225]. Безумоўна, самай яркай з’явай у гісторыі тэатра XVIII ст. з’яўляецца тэатр Ф. У. Радзівіл. Яе творы захаваліся і надрукаваны ў асобным выданні: «Францішка Уршуля Радзівіл. Выбраныя творы» (2003): «Для драматургіі Ф. У. Радзівіл было характэрна свабоднае аперыраванне сцэнічнымі прасторай і часам, адвольнае змяшчэнне месца дзеяння; гэтым мэтам сімулянны прынцып афармлення адказваў найлепшым чынам, у павільёне сумяшчаліся, прымыкалі адзін да аднаго сцены цямніцы, капліцы і кухні» [3, с. 229]. Такімі ж эклектычнымі былі і касцюмы пастановак спектакляў Ф. У. Радзівіл. Побач з тагачаснымі строямі суседнічала і адзенне з іншых стагоддзяў і нават часоў Антычнасці. Такім бачыўся тэатр як свецкай публіцы, так і самой Ф. У. Радзівіл. Пазней у палацавым радзівілаўскім тэатры з’яўляецца сістэма люкаў, складаная машынерыя і асвятленне. Для дэкарацыйнага афармлення ў тэатр запрашаліся мастакі з іншых еўрапейскіх краін. Сцэна тэатра становілася не толькі ўсё больш складанай, але і прывабнай сваімі фарбамі і вынаходніцтвамі. Даследчыкі гэтага тэатральнага часу называюць імёны мастакоў Гескіх, М. Скішыцкага, А. Сушчэўскага, С. Цыбульскага і іншых. Раскошныя на той час дэкарацыі для оперы «Агатка, ці Прыезд пана» І. Д. Голанда былі заказаны К. Атасельскаму [3, с. 231]. Выказваюцца меркаванні, што К. Атасельскі разам з прыгонным мастаком С. Цыбульскім і дэкаратарам Мартэльмонсам працавалі над балетам «Арфей у пекле».

Раскоша дэкарацыйна-мастацкага афармлення і незвычайная пабудова прасторы бачна на гравюрах М. Жукоўскага, якія захаваліся ў калекцыях музеяў і многія з ілюстрацый зафіксаваны ў айчынных выданнях [4, мал. на с. 185, 188 – 190]. Тэатр Ф. У. Радзівіл – адзіны прыватнаўласніцкі тэатр, які мае на сённяшні дзень калекцыю ўнікальных твораў, на якіх зафіксавана дэкарацыйнае афармленне пастановак. Вялікае значэнне для беларускага тэатразнаўства маюць працы В. Бажэнавай [1; 2; 5], якія прысвечаны дасканалому мастацтвазнаўчаму аналізу эскізаў дэкарацый Францішкі Уршулі Радзівіл, аўтар мае ўласны погляд на тэатр гэтай выдатнай асобы. Дзякуючы Ф. У. Радзівіл Нясвіж адным з першых пачаў бачыць тэатр у прыдворным жыцці, а таксама выкарыстоўваць прыродны ландшафт у мастацкім афармленні непаўторных, жывапісна-экзатычных спектакляў па ўласных арыгінальных творах.

Незвычайным па сваёй пабудове быў і Слоні́мскі тэатр М. І. Агінскага [4, с. 199]. Спачатку тэатр паказваў свае тэатралізаваныя відовішчы на вадзе, на рацэ Шчыры, і ўвайшоў у гісторыю тэатра як «Плывучы тэатр». У 1780 г. было завершана будаўніцтва раскошнага тэатральнага будынка (праект І. Мараіна). Па сведчанні польскага даследчыка А. Нарушэвіча, такі тэатр мог бы ўпрыгожыць і Варшаву, і любую іншую сталіцу Заходняй Еўропы [4, с. 201]. Сцэна гэтага тэатра была падзелена на дзве часткі. Адна частка была вызвалена для акцёраў, якія выходзілі на прасцэніум, а другая (разам з заднікам) – для паказу лодак і караблёў, калі яны былі задзейнічаны ў спектаклі [4, с. 201]. У пастаноўках незвычайнага тэатра Агінскага выкарыстоўваліся таксама і распісныя дэкарацыі: «Асвятленне сцэны ажыццяўлялася 400-мі свяцільнікамі з рэфлектарамі. Стваральнікам ўсёй складанай машынерыі тэатра – верхніх і ніжніх (трумавых) машын – быў Жан Бойі. Яму належыць вынаходніцтва двух тэатральных фантанаў і спецыяльнай сістэмы для перакідкі вады з канала ў тэатр і “вярчальны вал” для змены дэкарацый» [4, с. 200]. Відавочна, што на такія складаныя пераўтварэнні не здольна нават добра абсталяваная сучасная сцэна. На сцэне тэатра М. Агінскага паказваліся маштабныя балетныя спектаклі «Балет млынароў», «Дэзерцірбалет», «Дзікі балет», «Каралеўскі балет» і іншыя [4, с. 203].

З 1765 г. у Гродна дзейнічаў тэатр буйнога мецэната А. Тызенгауза [4, с. 204]. Яго тэатр меў асобнае памяшканне побач з палацам (праект І. Мёзера і Д. Сака). План тэатра мае наступнае апісанне: «Тэатральная зала была сфарміравана па “італьянскай крывой”, мела 22 ложы ў два ярусы, партэр і сцэну з пяццю планами кулісных машын для перамяшчэння дэкарацый» [4, с. 204]. Будынак тэатра неаднаразова перабудоўваўся – у XIX і ў пачатку XX ст. Безумоўна, мянялася і яго сцэна. У пачатку XXI ст. яна з’яўляецца камернай, прыстасаванай для ўтульнага лялечнага тэатра, які размяшчаецца ў будынку тэатра А. Тызенгауза (Гродзенскі абласны тэатр лялек). Як толькі тэатр быў пабудаваны ў канцы XVIII ст., на яго сцэне паказваліся маштабныя музычныя спектаклі ў суправаджэнні аркестра з яркімі распіснымі дэкарацыямі, якія выступалі фонам балетаў Г. Пецінеці: «Квартэт дудароў», «Другі балет пекараў», «Сялянскі балет» і інш. [4, с. 207].

Захаваны малюнак праекта тэатра А. Сапегі ў Дзярэчыне 80-х гадоў XVIII ст. (архітэктар І. Бекер) сведчыць пра тое, што сцэна не была разлічана на складаную машынерыю (ні на верхнюю, ні на ніжнюю). Дэкарацыйнае афармленне спектакляў дэманстравалася толькі на сцэнічнай пляцоўцы. Але, як падкрэслівае Г. Барышаў, «гэты праект мае для нас асаблівую цікавасць таму, што на ім паказана кулісная перспектыўная дэкарацыя, пакуль што адзіна вядомая на Беларусі, якая дайшла да нас ад апошняй чвэрці XVIII ст... Гэты праект дае магчымасць дапусціць, што І. С. Бекер быў аўтарам і дэкарацый да спектакляў» [4, с. 210]. Захаваны эскіз дэкарацыі [4, с. 210] дае ўяўленне аб сцэнаграфіі спектакля, адна з карцін якога адбывалася ў багатым памесці, якое знаходзіцца за высокай агароджай, упрыгожанай статуямі і велічнай скульптурай. На пляцоўцы з высокімі прыступкамі, магчыма, і

адбывалася мізансцэніраванне. Дэкарацыя павінна была ствараць утульны, ціхі куточак, дзе вяліся размовы і давяраліся таямніцы. Такім чынам, нават адзін з нямногіх эскізаў дае ўяўленне аб эстэтыцы тэатра князёў Сапегаў. Гэта быў тэатр, раскошны па сваім дэкарацыйным афармленні і разлічаны на гледача, якога прываблівала такое ж раскошнае і бестурботнае жыццё ў палацах з забавамі і відовішчным адпачынкам.

Такім чынам, нават нямногія публікацыі і сціплыя архіўныя звесткі аб апісанні даволі складанага на той час дэкарацыйнага афармлення школьнага тэатра XVI – XVIII стст. сведчаць пра тое, што сцэнаграфія Беларусі некалькі стагоддзяў назад не толькі пачынала існаваць, але і заяўляла аб сабе, як аб мастацтве, якое дыктавала свае законы і пачало ўздзейнічаць і на драматургію, і на акцёрскае выкананне. Відавочна, што ў школьным тэатры Беларусі мастацтва сцэнаграфіі займала першаступеннае значэнне. Яго пастаноўкі былі немагчымы без даволі складанай на той час машынерыі (прызмы-тэларыі, якія былі здольны рухацца і прадстаўляць розныя месцы дзеяння, зменлівыя маляваныя дэкарацыі, для якіх галоўным быў колер, які не толькі ствараў фон пляцоўкі, але і ўздзейнічаў на гледача, успрыманне той ці іншай пастаноўкі). Спектаклі былі немагчымымі без асаблівага асвятлення і касцюмаў. Будучы адным з самых стражытных, мастацтва сцэнаграфіі школьнага тэатра стаіць каля вытокаў прафесійнай сцэнаграфіі. Вялікія змены ў сцэнаграфіі адбыліся і з пачаткам дзейнасці прыватнаўласніцкіх магнацкіх тэатраў. Нават сціплыя звесткі аб тэатральна-дэкарацыйным афармленні гэтых тэатраў даюць уяўленне аб маштабных, нечаканых па пабудове спектаклях, якія ішлі на іх сцэне. Гэта былі пераважна балетныя і оперныя паказы, папулярныя ў той час у краінах Еўропы. Магнацкі тэатр адным з першых пачаў надаваць вялікае значэнне дэкарацыйнаму афармленню пастановак, якія былі яркімі па фарбах, захапляльнымі і непадробна раскошнымі. Гэты тэатр актыўна працаваў над формай: задзейнічаў у спектаклях не толькі спецыяльна адведзеныя пляцоўкі ў палацах, але і прылягаючую замкавую прастору, яго лесвіцы, тэрасы, балконы, выкарыстоўваў прыродны ландшафт у непаўторных, жывапісна-экзатычных спектаклях па арыгінальных творах таго часу.

ЛІТАРАТУРА

1. Баженова, О. Д. Театр княгини Франтишки Уршули Радзивил / О. Д. Баженова // Женщины на краю Европы : сб. ст. / Европейский гуманитарный ун-т, Центр гендерных исследований ; под ред. Е. Гаповой. – Минск, 2003. – С. 45 – 61.
2. Бажэнава, В. Д. Гескія, мастакі (бацька і сын) / В. Д. Бажэнава // Вялікае княства Літоўскае : энцыклапедыя : у 2 т. / рэдкал. : Г. П. ашкоў (гал. рэд.) [і інш.]. – Мінск, 2005. – Т. 1. – С. 530 – 531.
3. Барышев, Г. И. Театральная культура Белоруссии XVIII века / Г. И. Барышев. – Минск : Наука и техника, 1992. – 284 с.
4. 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.
5. Горшковоз-Баженова, О. Д. Эскизы Уршули Франтишки Радзивилл, отгравированные М. Жуковским / О. Д. Горшковоз-Баженова // Здабыткі: дакументальныя

помнікі на Беларусі / Нац. б-ка Беларусі ; склад. : Л. Г. Кірухіна, Т. І. Рошчына. – Мінск, 2002. – Вып. 5. – С. 48 – 57.

6. Міско, С. М. Школьны тэатр Беларусі XVI – XVIII стст. : вучэбны дапаможнік / С. М. Міско. – Мінск : Тэсей, 2000. – 168 с.

7. Софронова, Л. А. Старинный украинский театр / Л. А. Софронова. – М. : Росспэн, 1996. – 327 с.

8. Художник и сцена : сб. ст. / сост. В. Н. Кулешова. – М. : Советский художник, 1988. – 400 с.

РЕЗЮМЕ

В статье обращается внимание на построение сцены школьного театра Беларуси XVI – XVIII вв. Отмечено, что оформление спектаклей частновладельческих театров XVIII в. во многом зависело от оригинальной архитектуры театральных зданий: театра Ф. У. Радзивиля в Несвиже и Слуцке, М. Огинского в Слониме, А. Тизенгауза в Гродно и других.

SUMMARY

In the article the attention to construction of a scene of school theatre of Belarus XVI – XVIII is paid centuries noticed, that registration of performances of privately owned theatres of XVIII century in many respects depended on original architecture of theatrical buildings: F. U. Raddzivil's theatre in Nesviz and Slutsk, M. Oginskij in Slonim, A. Tizengauz in Grodno and others.

Яроміна К. П.

«МІСТЫКА» І «МІСТЫЧНАЕ» Ў ПАСТАНОЎКАХ ГРОДЗЕНСКАГА АБЛАСНОГА ТЭАТРА ЛЯЛЕК ПАЧАТКУ ХХІ СТ.: СПЕКТАКЛІ А. ЖУГЖДЫ

*Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі
(Паступіў у рэдакцыю 15.03.2017)*

Мастацтва тэатра лялек па сваім паходжанні і прыродзе звязана з рытуалам, уяўленнямі аб існаванні звышнатуральных сіл. Лялька, на думку Х. Юркоўскага, хутчэй за ўсё, узнікла як візуальнае ўвасабленне боства падчас рытуалаў [11, с. 165]. З рытуальнай формы развілася форма тэатральная, таму, па меркаванні даследчыка, лялька адначасова належыць і тэатру, і рытуалу, свету мастацтва і свету рэлігійных, містычных практык. Нараджэнне тэатральнай лялькі, перш за ўсё ў форме марыянеткі, многія вучоныя звязвалі менавіта з рэлігійнай сферай. Так, у артыкуле «Актёр і свэрхмарыонетка» Э. Г. Крэг сцвярджаў, што марыянетка з'яўлялася ўвасабленнем боства, як яго сімвал яна размяшчалася ў храмах, удзельнічала ў святочных цырымоніях [4, с. 232 – 233]. Даследчыкі пры звароце да праблемы паходжання тэатральнай лялькі часта прыводзяць звесткі пра існаванне статуі антычных бостваў, якія маглі рухаць вачыма, галовамі, рукамі; падчас рэлігійных працэсій і адпраўленняў культу ўказвалі напрамак руху ці рэагавалі на дзеянні жрацоў [3; 8]. З распаўсюджваннем хрысціянства культавая функцыя лялькі была зменена, але не страчана. Сцэны Божага Нараджэння, Узнясення, старазапаветныя і жыццёвыя сюжэты разыгрывалі лялькамі ў храмах, пазней лялечная містэрыяльная драма трансфармавалася ў

народны тэатр лялек (батлейка, вяртэп, шопка) [9]. Згодна з меркаваннем П. Ферыны, лялькі выкарыстоўваліся ў містэрыяльных прадстаўленнях, дзе яны замянялі жывых выканаўцаў у сцэнах страстей і катаванняў, прадстаўлялі звышнатуральных істот, выконвалі ролю статычнай масоўкі [3]. Нават сама назва тэатральнай лялькі і аднаго з яе тыпаў (марыянеткі), паводле даных, прыведзеных Ю. Слонімскай, паходзіць ад паменшанага «Марыя», імя Багародзіцы [7].

З цягам часу ўласна тэатральнае дзеянне і лялька аддзяліліся ад рытуалу і рэлігійных практык, але звязанае з паходжаннем лялькі ўспрыняцце яе аб'ектам, што мае дачыненне да звышнатуральных сіл, працягвала захоўвацца. Паводле Х. Юркоўскага, у Кітаі лялькі разглядаліся як магічныя стварэнні, паслухмяныя толькі тым аніматарам, што валодалі спецыяльнай магічнай формулай [10, с. 25]. Вера ў сувязь лялькі са светам магіі, звышнатуральнага адлюстроўвалася на ўзроўні іх рэгіянальных назваў. Так, П. Ферыны ў «Гісторыі марыянеткі» прыводзіць адну з італьянскіх назваў пальчаткавых лялек: акрамя распаўсюджанага тэрміну «бураціні» гэты тып лялек называўся яшчэ «magatelli», што, згодна з меркаваннем П. Ферыны, давала намёк на мастацтва магіі, якое быццам бы «давала (лялькам. – К. Я.) магчымасць тварыць цуды» [3].

Верагодна, надзяленне тэатральнай лялькі звышнатуральнымі ўласцівасцямі, разгляд яе як носбіта магічнага пачатку звязаны не толькі з рытуальным, рэлігійным характарам яе паходжання, але і з цудоўным, магічным момантам ператварэння нежывога, нерухамага аб'екта ў жывы, адухоўлены. Звышнатуральнасць, містычнасць з часоў узнікнення лялькі і на працягу развіцця тэатра лялек была іманентнай якасцю як самой лялькі, так і адпаведнага віда тэатра, натуральнай стыхіяй існавання. Фантастычныя, чарадзейныя сюжэты аднолькава з камічнымі і фарсавымі доўгі час разглядаліся як найбольш прыдатныя для ўвасаблення лялькамі [2]. У Беларусі развіццё прафесійнага тэатра лялек адбывалася такім чынам, што містычная сфера і разуменне магічнай прыроды лялькі былі абмежаваны чарадзейнымі сюжэтамі казак, спектаклямі для дзяцей, дзе звышнатуральны бок мэтанакіравана не акцэнтаваўся. Сучасная культура, якая звяртаецца да табуіраваных раней тэм, дэманструе ўзмацненне цікавасці да містычнага, таямнічага ў яго шматлікіх праяўленнях. Гэта адлюстроўваецца і ў рэпертуары тэатраў лялек. Так, у апошнія гады на сцэне Беларускага дзяржаўнага тэатра лялек з'явіліся спектаклі «Інтэрв'ю з вядзьмаркамі» Я. Карняга паводле казак братоў Грым, тэкстаў М. Метэрлінка і ўспамінаў вязняў Асвенцыма (2015), «Калядная гісторыя» Ч. Дзікенса (2016). Шэраг пастацовак для дарослага гледача, у якіх дзейнічаюць звышнатуральныя сілы і прысутнічаюць містычныя матывы, ажыццявіў на сцэне Гродзенскага абласнога тэатра лялек А. Жугжда. Гэтыя спектаклі можна ўмоўна абазначыць як «містычныя пастаноўкі».

Паводле вызначэнняў, містыка – вера ў звышнатуральнае, боскае, таямнічае, у магчымасць непасрэднага кантакту чалавека з незямным светам; нешта загадкавае, незразумелае, тое, што немагчыма растлумачыць [5; 6].

Згодна з гэтым, да шэрагу «містычных» пастановак адносяцца спектаклі А. Жугжды, у якіх мае месца прысутнасць звышнатуральных, таямнічых сіл, сутыкненне і ўзаемадзеянне чалавека/героя з імі: «Трагедыя пра Макбета» (2000), «Сон у летнюю ноч» (2001) і «Зімовая казка» (2004) У. Шэкспіра; «Магічнае люстра пана Твардоўскага» С. Кавалёва (2009); «Пікавая дама» паводле аповесці А. Пушкіна і оперы П. Чайкоўскага (2010); «Вій. Страшная помста» паводле твораў М. Гоголя (2011); «Фаўст. Сны» па матывах І. В. Гётэ (2013); «Дэман» М. Лермантава (2014). У большай частцы пералічаных пастановак выразны містычны кампанет прысутнічае на ўзроўні літаратурнага матэрыяла. Так, тры вядзьмаркі і Геката дзейнічаюць у «Макбеце», эльфы і духі – ў «Сне ў летнюю ноч», чарнакніжнік Твардоўскі і д’ябал, чэрці, прывіды – у «Магічным люстры», прывід Графіні – ў «Пікавай даме», ведзьмы, дэмань, нячысікі – у «Віі» і «Фаўсце» і г. д. Аднак ступень актыўнасці, характар узаемадзеяння з героямі-людзьмі і роля звышнатуральнага ў развіцці дзеяння з’яўляюцца рознымі як у драматургічнай аснове, так і ў саміх спектаклях.

Містычнае ў пастаноўках «Магічнае люстра пана Твардоўскага», «Вій. Страшная помста», «Фаўст. Сны», «Дэман» – пераважна адзін з элементаў, часам антуражны, бо тэматычна спектаклі сканцэнтраваны не на ўзаемадзеянні чалавека са звышнатуральным, а на тэмах кахання, здрады, помсты, адказнасці за свае ўчынкі, пераадолення страху, імкнення да спазнання сутнасці чалавека, праблеме «лішняга» чалавека ў грамадстве. Сутыкненне і ўзаемадзеянне герояў з іншым светам і яго прадстаўнікамі дапамагае раскрыццю гэтай праблематыкі. Асноўнай тэмай «Магічнага люстра пана Твардоўскага» з’яўляецца гісторыя кахання караля Жыгімонта-Аўгуста і Барбары Радзівіл. Містычная лінія, праведзеная ў спектаклі, звязана з асобай чарнакніжніка Твардоўскага, выяўляецца ў яго пагадненні з д’яблам і імкненні пазбегнуць расплаты, развіваецца паралельна з лініяй кахання Жыгімонта і Барбары. Уласна ў іх гісторыі містычны складнік прысутнічае толькі ў сувязі з Ганнай, сястрой Барбары, што звяртаецца да мастацтва магіі, каб вярнуць каханага, а таксама магічнымі сеансамі, падчас якіх Твардоўскі дэманструе ў магічным люстры будучыню Барбары і яе прывід каралю. У візуальным радзе (мастак Л. Мікіна-Прабадзьяк) менавіта люстра і выкарыстанне медыятэхналогій (дынамічных праекцый) у спалучэнні з асвятленнем увасабляюць містычны кампанент спектакля; уласна віртуознай работай з лялькай дасягаецца эфект магічнага імгненнага старэння Ганны, якая правяла дзясяткі год у люстэрку. Інфернальныя сілы (Пасланец, чэрці) паказаны жывым планам пры дапамозе масак. У дадзеным спектаклі містычны складнік у большай ступені падкрэслівае рамантычную атмасферу пастаноўкі, стасуецца з характарам старажытнай легенды пра «вечнае каханне» і дапамагае раскрыццю ідэі аб непадуладнасці гэтага пачуцця лёсу і чарам.

У большай ступені містычная сфера прысутнічае ў пастаноўках «Вій. Страшная помста», «Фаўст. Сны», «Дэман», дзе яна або з’яўляецца часткай наваколля, у якім існуюць пратаганісты, або героі пастаянна ўступаюць з ёй у

кантакт. Аднак трактоўка містычнага і ўзаемаадносін з ім у названых спектаклях адрозніваюцца. У «Віі» (мастак В. Рачкоўскі) містычная сфера з'яўляецца стыхіяй, дзякуючы якой развіваецца і рухаецца дзеянне спектакля. Прадстаўленае шматлікімі персанажамі (ведзьмы, нежыць, Віі і інш.) пры дапамозе розных спосабаў (маскі, жывы план, лялькі) звышнатуральнае, згодна з асноўнай тэмай спектакля, даследаваннем прыроды страху і яго пераадолення, можа трактавацца як праяўленне падсвядомага: жудасныя стварэнні – народжаныя страхам плод уяўлення Хамы Брута. Герой перамагае страх праз прызнанне сваёй віны (забойства), пакаянне і такім чынам знаходзіць выратаванне для сябе і Паннычкі. Аднак у фінале рэжысёр здымае магчымасць такой падвойнай трактоўкі містычнай сферы, бо фізічнае выратаванне Брута аказваецца хімерай: яго зварот у свет жывых немагчымы.

Калі ў «Віі» містычнае звязана з падсвядомым, то ў «Фаўсце» – са сферай маральнага, прычым сувязь гэта выяўлена больш выразна. Шырока распаўсюджаны ў Еўропе, традыцыйны для лялечнага тэатра «вандроўны» сюжэт пра доктара Фаўста, у спектаклі А. Жугжды – зыходны пункт для разважанняў аб прыродзе чалавека, межах яго магчымасцей і імкненняў, адказнасці за ўчыненае і суадносін мэтаў і сродкаў іх дасягнення. Містычная сфера (у дачыненні да Мефістофеля) у значнай ступені пазбаўлена ў спектаклі загадкавага ці злавеснага флёру, пададзена ў іранічным, гратэскавым ключы. Мефістофель прадстаўлены вуглаватай планшэтнай лялькай (мастак А. Сільвановіч) і выкананнем жывым планам (актрыса Л. Мікуліч). Дабро і зло ў «Фаўсце» А. Жугжды выступаюць як дзве часткі чалавечай прыроды, маральныя катэгорыі, а не толькі як супрацьлеглыя сілы, што спаборнічаюць за душу героя. Стаўленне да звышнатуральнага падкрэслена вырашэннем праз тэатр ценяў сцэн вальпургіевай ночы і выкліку Фаўстам духаў перад імператарам Максіміліянам. Такое рашэнне дазваляе выказаць меркаванне аб трактоўцы гэтых «містычных» з'яў як майстэрскай ілюзіі, гульні ў звышнатуральнае. У той жа час сур'ёзнасць стаўлення да тэмы ўзаемаадносін з вышэйшымі сіламі, якія ўвасабляюць маральнае, падкрэслена вырашэннем вобраза Бога. Ён прадстаўлены нефігуратыўна, пры дапамозе праекцыі неба на экран-куб, у адрозненне ад іншых звышнатуральных сіл (анёлы і вядзьмарка іграюцца жывым планам, Мефістофель – лялькай і жывым планам, духі і іншыя – пры дапамозе тэатра ценяў).

У «Дэмане» містычнае дазваляе ўзмацніць тэму прыватнай драмы «лішняга чалавека, асобы з вялізным патэнцыялам, якая аказалася непатрэбнай» [1]. Прыналежнасць Дэмана да звышнатуральнай сферы яшчэ больш падкрэслівае непадобнасць да іншых, адсутнасць месца для героя ў існым свеце. Характар яго містычнай прыроды рэжысёр і мастак (Л. Мікіна-Прабадзяк) падкрэсліваюць праз выкарыстанне адпаведнага тыпу лялькі – трысцінкавай марыянеткі, што дазваляе Дэману «лунаць» над зямлёй. Такі ж тып лялькі выкарыстаны і для іншай звышнатуральнай істоты (Анёла), у той час як «зямныя» героі (Тамара, яе бацька, жаніх і інш.) прадстаўлены планшэтнымі лялькамі.

У разгледжаных пастаноўках захоўваўся містычны кампанент, які ўтрымлівала літаратурная аснова, містычная сфера заставалася арганічным асяроддзем існавання герояў, служыла для ўзмацнення канфлікту, раскрыцця асноўных ідэй спектакля, пераходзіла ў сферу падсвядомага, маральнага. У адрозненне ад іх у пастаноўках «Трагедыя пра Макбета» і «Пікавая дама» звышнатуральны элемент узмацняўся і сам па сабе рабіўся тэмай, аб'ектам даследавання рэжысёра. Так, містычная сфера выразна акцэнтуюцца А. Жугждам у «Трагедыі пра Макбета» (мастак – А. Жугжда). Усе падзеі спектакля падаюцца як гульня трох Вядзьмарак і Гекаты з людзьмі, што з'яўляюцца ўсяго толькі марыянеткамі інфернальных сіл. Макбет, Банка, Макдуф увасоблены лялькамі, а іх аніматарамі выступаюць акцёры-«вядзьмаркі», што выконваюць свае ролі жывым планам. Акрамя гэтага, у пастаноўцы асобныя сцэны пастаўлены такім чынам, што сцэнічнае дзеянне набывае характар, набліжаны да рытуальнага, прадметны рад уключае аб'екты, звязаныя з магічнымі практыкамі, грым акцёраў-«вядзьмарак» адсылае да рытуальнай расфарбоўкі твара. Так, кароль Дункан прадстаўлены ў спектаклі чорным пеўнем, а яго забойства нагадвае ахвярапрынашэнне; забойца, якога пасылае да Банка Макбет, увасоблены лялькай – пацуком, таксама звязаным з магічнай сферай; сімвалічныя прадметы (маску, кнігу, пясочны гадзіннік) трымаюць у руках Вядзьмаркі. У такой рэжысёрскай інтэрпрэтацыі «Макбета» можна прасачыць уплыў распаўсюджанай, асабліва ў тэатры рамантызму, ідэі, згодна з якой чалавек параўноўваўся з марыянеткай, падпарадкаванай волі рока, звышнатуральных сіл [2; 8].

У «Пікавай даме», пастаўленай як «містычная містыфікацыя», характар прадстаўлення звышнатуральнай сферы выражаны ў самім жанравым вызначэнні. Містычная гісторыя трох карт і Графіні трактуецца рэжысёрам з гумарам, што дасягаецца праз увядзенне элемента містыфікацыі. А. Жугжда містыфікуе нечаканымі хадамі, сюжэтнымі паваротамі, абумоўленымі спалучэннем твора А. Пушкіна, лібрэта М. Чайкоўскага да оперы «Пікавая дама», выкарыстаннем прыватных лістоў пісьменніка і кампазітара. Выканаўцы доўгі час не могуць вырашыць лёс Германа, бо паводле оперы ён памёр, а паводле аповесці – трапіў у дом для псіхічна хворых. Дзякуючы арганізацыі літаратурнага матэрыялу (аўтар сцэнічнай кампазіцыі А. Жугжда) містычная сфера ўзнікае і па-за сюжэтам «Пікавай дамы» як твора А. Пушкіна або П. Чайкоўскага. Містычныя паралелі ўзнікаюць паміж лёсамі і асобамі пісьменніка і кампазітара, рэальнымі людзьмі і персанажамі літаратурнага і музычнага твора, у прыватнасці, Н. фон Мек і Графіні (Пікавай дамы).

Асобна вылучаюцца спектаклі, у якіх містычны элемент уводзіцца рэжысёрам, узнікае праз яго інтэрпрэтацыю драматургічнага матэрыялу. Так, у пастаноўцы «Сон у летнюю ноч» сфера звышнатуральнага, прадстаўленая эльфамі і духамі, падаецца ў большай ступені фантастычнай, а містычны элемент узнікае праз развіццё матыву сну. Аднак у трактоўцы А. Жугжды гэта не чарадзейны сон, які наводзіць Пэк, а сон-смерць. Такі матыў узнікае ў фінале спектакля падчас прадстаўлення рамеснікамі гісторыі Пірама і Фісбы

на вяселлі Тэзея і Іпаліты. Рамеснікаў прымушаюць ажыццявіць сапраўднае самазабойства, аднак яны прачынаюцца і аказваецца, што ўсё ім толькі прыснілася. З гэтым сюжэтным ходам звязана і ўзнікненне містычна афарбаваных адносін паміж лялькамі і жывымі акцёрамі. Ролі рамеснікаў выконваюцца жывым планам, яны ж выступаюць аніматарамі лялек-марыянетак афінскіх закаханых, але ў сцэне вяселля жывыя людзі робяцца ахвярамі нежывога. Іпаліта і Тэзей прадстаўлены галовамі антычных статуй (мастак Л. Мікіна-Прабадзяк), іх аніматары застаюцца нябачнымі глядачу, таму падчас вымушанага самазабойства рамеснікаў узнікае сітуацыя-адчуванне, калі нежывое (лялька) забівае жывое (чалавека); сцэна выклікае асацыяцыі і з рытуалам ахвярапрынашэння, бо Тэзей і Іпаліта праз мастацкае рашэнне вобразаў нагадваюць ідалаў, звяртаюцца да ўзгаданых вышэй рухомах статуй антычных бостваў.

Містычны элемент прысутнічае ў інтэрпрэтацыі А. Жугждам «Зімнай казкі», якую рэжысёр пазбаўляе шчаслівага фіналу. Статуя Герміоны з'яўляецца менавіта статуяй, а не жывой жанчынай, як у шэкспіраўскім арыгінале, а дотык Леонта да чарадзеянага стварэння забівае караля. Так рэалізуецца заяўленая рэжысёрам тэма непазбежнай адплаты за свае ўчынкi. Статуя каралевы, якая таксама можа ўспрымацца прывідам памерлай (можна правесці паралелі з аналагічным характарам статуі Камандора ў «Дон Жуане»), з'яўляецца ўвасабленнем гэтай ідэі пакарання. Містычная сфера зноў рэалізуецца праз узаемадзеянне нежывога і жывога. Яна прасочваецца і на ўзроўні суадносін выкарыстання лялькі, жывога плана, узаемаадносін лялек і аніматараў. Так, у першай частцы спектакля ролі Герміоны і Леонта выконваюцца жывым планам, а ў другой караля замяняе лялька (фактычна, кароль ужо мёртвы), а каралеву – лялька-статуя. Пры гэтым персанажы існуюць падвоена, бо адначасова статую аніміруе актрыса-Герміона, а ляльку Леонта – некалькі чалавек, сярод якіх і выканальнік гэтай ролі жывым планам. У фінале акцёры (Герміона і Леонт) пакідаюць свае лялькі як фізічныя абалонкі і прадстаўляюць «душы» персанажаў, што сыходзяць ў іншы свет, дзе іх ужо чакае памерлы сын Мамелій.

Містыка і містычнае ў п'есах А. Жугжды прымаюць розныя формы і выконваюць розныя функцыі. У яго спектаклях містычная сфера прысутнічае і рэалізоўваецца на ўзроўні разумення лялькі як магічнай істоты («Сон у летнюю ноч»), атаясамлівання лялькі з чалавекам, што з'яўляецца марыянеткай звышнатуральных сіл («Трагедыя пра Макбета»), знешніх сіл, з якімі ўступае ў кантакт герой («Фаўст. Сны», «Дэман», «Вій. Страшная помста» і інш.); яна перацякае ў сферы падсвядомага, маральнага, філасофскую праблематыку («Вій. Страшная помста», «Фаўст. Сны»), дапамагае ўзмацніць гучанне асноўных тэм п'еснаўкі («Магічнае люстра пана Твардоўскага», «Дэман»). Зварот да містыкі не з'яўляецца самамэтай рэжысёра, у пэўнай ступені гэта інструментарый, які дазваляе выйсці на іншыя ўзроўні п'еснаўкі і вырашэння пытанняў і праблем, адкрывае магчымасці звароту да разнастайных формаў сцэнічнага ўвасаблення, а таксама выконвае ролю прыцягнення ўвагі глядачоў.

ЛІТАРАТУРА

1. Вишневская, Т. Гродненский театр кукол удивит зрителей мистификацией по поэме Лермонтова «Демон» / Т. Вишневская // БелТА [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.belta.by/culture/view/grodnenskiy-kukolnyj-teatr-udivit-zritelej-mistifikatsiej-po-poeme-lermontova-demon-61001-2014>. – Дата доступа: 20.02.2016.
2. Голдовский, Б. П. История драматургии театра кукол / Б. П. Голдовский. – М. : Галерея Анастасии Чижовой, 2007. – 368 с.
3. Йорик. История марионетки / Йорик // Санкт-Петербургский Большой театр кукол [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.puppets.ru/content.php?show=library>. – Дата доступа: 07.04.2016.
4. Крэг, Э. Г. Актёр и сверхмарионетка / Э. Г. Крэг // Воспоминания, статьи, письма / сост., ред. А. Г. Образцова, Ю. Г. Фридштейн, вступ. ст. А. Г. Образцовой, коммент. Ю. Г. Фридштейна ; пер. с англ. В. В. Воронина [и др.]. – М., 1988. – С. 212 – 233.
5. Мистика // Социологический энциклопедический словарь / ред. Г. В. Осипов. – М., 1998. – С. 184.
6. Мистика // Культурология : энциклопедический словарь / К. М. Хоруженко. – Ростов-на-Дону, 1997. – С. 309.
7. Слонимская, Ю. Марионетка / Ю. Слонимская // Аполлон. – 1916. – № 3. – С. 1 – 45 // Санкт-Петербургский Большой театр кукол [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.puppets.ru/content.php?show=library>. – Дата доступа: 07.04.2016.
8. Соколов, В. Марионетка / В. Соколов // Театр и музыка. – 1923. – №6. – С. 629 – 632 Санкт-Петербургский Большой театр кукол [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.puppets.ru/content.php?show=library>. – Дата доступа: 07.04.2016.
9. Юрковский, Х. О происхождении рождественской кукольной мистерии / Х. Юрковский // Традиционная культура. – 2002. – №1. – С. 14 – 19 // Театр «Бродячий вертеп» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.booth.ru/vertep/vert_hist/jurkow_istor_vert.pdf. – Дата доступа: 07.04.2016.
10. Jurkowski, H. A history of European Puppetry. From its origins to the end of 19th century / H. Jurkowski // The Edwin Mellen Press Lewiston. – Queenston ; Lampeter, 1996. – 427 p.
11. Jurkowski, H. Among Deities, Priest and Shamans / H. Jurkowski // Aspects of Puppet Theatre / ed. by P. Francis. – Palgrave Macmillan, 2013. – P. 165 – 192.

РЕЗЮМЕ

В статье рассматриваются спектакли О. Жюгжды в Гродненском областном театре кукол, в которых режиссёр обращается к мистической сфере. Это постановки, где действуют сверхъестественные силы либо присутствует апелляция к ним. Анализируется тематика, степень и способы представления «мистического», его роль в общей концепции, раскрытии идеи спектакля.

SUMMARY

The productions of O. Zhiugzhda at Grodno Regional Puppet Theatre in which he refers to mystic sphere are examined in the article. There are the performances with acting of supernatural forces, appeals to them and their presence in characters' lives. Themes, degree, ways of «mystic» component's representation and the role of this component in the whole conception of production's and revealing it's idea are also analysed.

ZUR REZEPTION VON «WIENER KLASSIK» UND «WIENER SCHULE» ALS SCHULE: DIE UNTERSUCHUNG DER SACHLICHEN GRUNDLAGEN

*Universität Leipzig Institut für Musikwissenschaft
(Поступила в редакцию 27.02.2017)*

«Man muss ... jene Beiden als Stifter einer neuen Schule bezeichnen, welche man die deutsche, oder ... die ‚Wiener Schule‘ nennen mag». Gemeint sind Haydn und Mozart, die Raphael Georg Kiesewetter im Kapitel «Die Epoche 1780 bis 1800» seiner «Geschichte der europäisch-abendländischen oder unsrer heutigen Musik» (Leipzig 1834, S. 95) nennt. Beethoven folgt im nächsten Kapitel als ihr «herrlichster Zögling» (S. 97). Das Auftauchen des Terminus «Wiener Schule» in der frühen Begriffsgeschichte der heute so selbstverständlich benannten «Wiener Klassik» verdeutlicht schlagartig die Problematik historischer Begrifflichkeit, wird doch hier die Bedeutung meines zweiten zu untersuchenden Terminus schlicht zu zwei Dritteln mit dem ersten gleichgesetzt. Die Zusammengehörigkeit der Wiener Trias Haydn-Mozart-Beethoven hat sich jedoch bald unter der Bezeichnung «klassisch» durchgesetzt. Wie sich dieser Begriff einer musikalischen Klassik ausgebildet hat, ist musikhistorisch auf großes Interesse gestoßen und in seinen Grundzügen nicht zuletzt aus den Darstellungen von Ludwig Finscher (MGG 1996) und Hans Heinrich Eggebrecht (HMT 1998) bekannt. Von Graf Ferdinand von Waldsteins berühmtem Eintrag in Beethovens Stammbuch vom 29. Oktober 1792 («Durch ununterbrochenen Fleiß erhalten Sie Mozarts Geist aus Haydns Händen») über Amadeus Wendts Verbindung dieser Trias mit dem Begriff des Klassischen (1836) sollte allerdings noch einige Zeit bis zum griffigen Schlagwort der «Wiener Klassik» vergehen. Soweit bislang ohne eingehende Untersuchungen geurteilt werden kann, dauerte dies bis zu der Zeit von Guido Adler: er spricht in seinem Buch «Der Stil in der Musik» (Leipzig 1911, S. 225) von den «Wiener Klassikern» oder der «neuklassischen Schule» (in Abgrenzung zur altklassischen Schule von Bach und Händel) und verwendet in seinem bekannten «Handbuch der Musikgeschichte» (Frankfurt a. M. 1924, S. 787) gelegentlich den Ausdruck «Wiener Klassik». Hugo Riemann dagegen, sein großer Gegenspieler, vermeidet den Begriff «Wiener Klassiker» oder gar «Wiener Klassik». Er behandelt in seinem «Handbuch der Musikgeschichte» Haydn und Mozart unter der Überschrift «Die Mannheimer Stilreform» [13, S. 127] und rückt Beethoven in einem neuen Kapitel davon ab. Später (in dem «Kleinen Handbuch der Musikgeschichte» von 1932) fasst er die drei Komponisten mit Gluck und Schubert in einem Kapitel «Die großen Wiener Meister» zusammen [14, S. 206].

Die Differenz zwischen Adler und Riemann rührt von dem bekannten Streit um die musikalische Herkunft der drei klassischen Meister her. Riemann hatte die «Mannheimer Schule» als ihren direkten Vorläufer in Anspruch genommen und damit lokale Rivalitäten ausgelöst. Guido Adler bezeichnete Mannheim im Gegenzug nicht ohne Ranküne als «auswärtige Pflegestätte» Wiener Musiker und damit als Wiener «Filialschule» [1, S. 774]. Damit nicht genug postulierte er eine

ortseigene Tradition, die er mit ihren Protagonisten Georg Christoph Wagenseil und Georg Matthias Monn, mit Karl Georg von Reutter, Matthäus Schlögel und Josef Starzer als «Wiener Schule um und vor 1750» bezeichnete [20]. Im Vorwort zu diesem wichtigen Band der «Denkmäler der Tonkunst in Österreich» verwendet Adler konsequent die Ausdrücke «Wiener klassische Schule» für Haydn, Mozart, Beethoven, «Wiener Schule» für den größeren Zusammenhang unter Einschluss der entsprechenden «Vorklassiker». Diese Bezeichnung hat er bis in das «Handbuch der Musikgeschichte» beibehalten und auch als Kapitelüberschrift eingesetzt («Die Wiener klassische Schule» S. 768), ja sie gelegentlich auch zu «Wiener Schule» oder eben «Wiener Klassik» verkürzt (S. 769). Damit umreißt Adler die Zeit von 1780 bis 1810 und speziell die Musik der drei «Heroen» Haydn, Mozart und Beethoven (S. 773); die «Vorbereitungsstadien dieser Schule» (S. 774), ihre «Entstehung, Entfaltung» (S. 768) werden hier unter dieser Überschrift subsumiert.

Bereits im 18. Jahrhundert hatte es noch fern jeder Überlegungen zur Klassizität die Bezeichnung städtischer Komponistenschulen gegeben: Georg Joseph Vogler hatte 1778 – 1787 «Betrachtungen der Mannheimer Tonschule» veröffentlicht und Christian Friedrich Daniel Schubart schildert in seinen «Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst» u. a. die «Wiener Schule» (S. 87) und die «Berliner Schule» (S. 89). Diese Namen haben nun ohne direkt damit in Verbindung zu stehen Eingang in die Musikgeschichtsschreibung gefunden.

Bemerkenswert ist die Vorsicht der Autoren, die «Wiener Klassiker» zu einer «Wiener Klassik» zu bündeln, ein wichtiger und nicht zu unterschätzender Schritt, denn damit verbindet sich eine Vorstellung, die in ihrer Geschlossenheit noch über den Begriff der «Schule» hinausgeht. Wo der Begriff «Schule» einen gemeinsamen Bezugspunkt, meist eine Stadt oder eine Lehrerpersönlichkeit, oder eine (beispielsweise künstlerische) Richtung benennt, der eine sehr individuelle Eigenentwicklung oder Eigenprägung der Mitglieder durchaus als Möglichkeit einschließt, da unterstellt der Begriff «Wiener Klassik» eine gewisse Homogenität, eine bestimmte Geschlossenheit. Solange dieser – wie etwa bei Guido Adler – im Sinne eines Synonyms gleichberechtigt mit anderen Bezeichnungen verwendet wird, hält sich diese Bedeutung in Grenzen, wenn der Terminus aber in den Mittelpunkt einer Betrachtung gestellt wird, so entfaltet er seine ganze suggestive Wirkung. Insofern ist die Beobachtung nicht ohne Interesse, dass sich der Begriff «Wiener Klassik» erst relativ spät im 20. Jahrhundert verbreitet hat, denn er beinhaltet die gesamte Emphase romantischer Musikanschauung. Die Geschlossenheit der «Wiener Klassik» setzt einen «klassischen Stil» voraus, aber diese Vorstellung wird erst im Jahre 1900 von Adolf Sandberger formuliert [17]. Die «thematische Arbeit», entwickelt in Haydns Streichquartetten op. 33 (1781), liefert die notwendige Begründung für den Begriff der «Wiener Klassik».

Die Durchsetzung dieses Begriffs auf wissenschaftlichem Gebiet erfolgte seit den 1930er Jahren zunächst vor allem in Dissertationstiteln [5; 16; 19], insbesondere zu nennen ist die Dissertation von Kurt Westphal mit dem Titel «Der Begriff der musikalischen Form in der Wiener Klassik. Versuch einer Grundlegung der Theorie der musikalischen Formung». Abgesehen von der

Verwendung des Begriffs im allgemeinen Sprachgebrauch und insbesondere im Musikleben, ein Bereich, der schwer zu überschauen ist, ist er aber in der Musikwissenschaft weiterhin sehr vorsichtig verwendet worden. In allgemeine Musikgeschichtsbücher hat er zunächst keinen Eingang gefunden. Hans Joachim Moser etwa spricht 1930 noch von der Möglichkeit, ausgehend vom Gipfel des Barock ein «Crescendo zur eigentlichen und zentralen Gipfelung in dem ‚Wiener Dreigestirn‘ zu erblicken» [10, S. 122]. 1938 in der «Kleinen Deutschen Musikgeschichte» vermerkt er noch süffisant: Kaum einer der ‚Wiener‘ Meister ist ein echter Niederösterreicher gewesen» [11, S. 219]. Dann jedoch, in seinem «Lehrbuch der Musikgeschichte» überschreibt er das entscheidende Kapitel doch mit «Wiener Klassik» [12, S. 191], zählt zu Haydn, Mozart und Beethoven jedoch auch Gluck dazu. Eine bis dahin etwas ungewöhnliche Gruppierung unternimmt auch Ernst Bücken, er spricht 1941 in seinem gänzlich nationalsozialistisch geprägten Buch «Musik der Deutschen. Eine Kulturgeschichte der deutschen Musik» von dem «Auftreten der ersten Wiener Schule um G. von Reutter, Monn und Wagenseil» [3, S. 179] später von der «klassischen Epoche» und sogar von der «Wiener Hochklassik» [3, S. 201].

Es kann hier nicht genauer auf die Entwicklung des Begriffs «Wiener Klassik» zur Zeit des Nationalsozialismus eingegangen werden, aber auffallend ist doch, dass es offensichtlich die Zeit war, in der der Begriff sich durchgesetzt hat. So wie ihn Moser in seinem gerade in Schulen sehr verbreiteten Lehrwerk als griffige Formel verwendet hat, so geschah es auch in Österreich nach dem Krieg mit dem im Österreichischen Bundesverlag für Unterricht, Wissenschaft, und Kunst erschienenen Lehrwerk von Fritz Högler, einer «Geschichte der Musik» in zwei Teilen: Teil 1 «Von der Antike bis zur Wiener Klassik», Teil 2 «Von der Wiener Klassik bis zur Gegenwart» [9].

Die weitere Karriere des Begriffs sei nur durch den Hinweis auf das Musikleben (Konzertreihen mit ausschließlich Werken der Wiener Klassik) und die Musikwirtschaft (insbesondere den Schallplattenmarkt) angedeutet. Aber auch in der Musikwissenschaft wurde der Begriff durch Hans Heinrich Eggebrechts «Versuch über die Wiener Klassik» 1972 gewissermaßen geadelt [6]. In der DDR wurde er ebenso verwendet, etwa bei Walther Siegmund-Schultze im Bericht über die wissenschaftliche Konferenz zu den 26. Händelfestspielen der DDR in Halle (Saale) 1977 mit dem Thema «Georg Friedrich Händel als Wegbereiter der Wiener Klassik» [8]. Nicht überblickt werden kann hier der englischsprachige Bereich, der eigene sprachliche Eigenheiten aufweist. Immerhin findet man auch hier die Bezeichnung «Viennese Classicism» in einer Musikgeschichte von 1976 [2], dem Jahr, in dem auch Charles [15]. Plakativ in entsprechenden Kapitelüberschriften taucht die «Wiener Klassik» in einschlägigen Musikgeschichtsdarstellungen auf: in der «Musikgeschichte Österreichs» von Rudolf Flotzinger und Gernot Gruber 1979 [7, S. 115] und im «Neuen Handbuch der Musikwissenschaft» Band 5 (18. Jahrhundert) von Carl Dahlhaus 1985 [4, S. 232, 338]. Die inhaltlichen Strukturierungen und die Einschätzung der Stellung in der Musikgeschichte allerdings differieren erheblich, vor allem, was das Alleinstellungsmerkmal der «Wiener Klassik» betrifft.

Eine radikale Kritik am Konzept der «Wiener Klassik» erfolgte 1991 durch James Webster, der Sandbergers Argumentation schlicht als «a fairy-tale» [18, S. 343] bezeichnet. Er macht auf die wissenschaftstheoretische Problematik solcher Geschichtskonstruktionen aufmerksam und lehnt Begriffe wie «Classical period» und «Classical style» aufgrund von «primarily conservative ideological implications for analysis and historical studies» grundsätzlich ab [18, S. 347].

Die Diskussion um den Begriff hat dies nicht beendet, die Diskussion um Konstruktion und Dekonstruktion historischer Einheiten speziell dieser Zeitspanne hält an; neben die Untersuchung der sachlichen Grundlagen aber ist unabweisbar die Frage nach der Motivation des Argumentierenden getreten, also die Einbeziehung des Rezeptionsstandpunkts und seiner sozialen Funktion.

ЛИТЕРАТУРА

1. Adler, G. Handbuch der Musikgeschichte / G. Adler. – Frankfurt a. M. : Frankfurter Verlags-Anstalt A-G, 1924. – 1097 S.
2. Borroff, E. Music in perspective / E. Borroff, I. Majory. – New York : H. B. Joranovich, 1976.
3. Bücken, E. Musik der Deutschen. Eine Kulturgeschichte der deutschen Musik / E. Bücken. – Köln, 1941.
4. Dahlhaus, C. Die Musik des 18. Jahrhunderts / C. Dahlhaus. – Laaber, 1985.
5. Dewitz, M. Leben und Klavierwerke. Ein Beitrag zur Wiener Klassik / M. Dewitz, J. Vanhal. – München, 1933.
6. Eggebrecht, H. Versuch über die Wiener Klassik. Die Tanzszene in Mozarts «Don Giovanni» / H. Eggebrecht // Archiv für Musikwissenschaft. – Wiesbaden, 1972. – Beiheft 12/
7. Flotzinger, R. Musikgeschichte Österreichs : in 2 Bd. / R. Flotzinger, G. Gruber. – Graz, 1979. – Bd. 2. Vom Barock zur Gegenwart.
8. Georg Friedrich Händel als Wegbereiter der Wiener Klassik. Bericht über die wissenschaftliche Konferenz zu den 26. Händelfestspielen der DDR in Halle am 24. u. 25. Juni 1977 / hrsg. von W. Siegmund-Schultze. – Halle : Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg, 1977.
9. Högler, F. Geschichte der Musik : in 2 Teile / F. Högler. – Wien, 1949 – 1951. – Teil 1. Von der Antike bis zur Wiener Klassik ; Teil 2. Von der Wiener Klassik bis zur Gegenwart.
10. Moser, H. Die Epochen der Musikgeschichte im Überblick / H. Moser. – Stuttgart-Berlin, 1930.
11. Moser, H. Kleine Deutsche Musikgeschichte / H. Moser. – Stuttgart, 1938.
12. Moser, H. Lehrbuch der Musikgeschichte / H. Moser. – Berlin, 1959.
13. Riemann, H. Handbuch der Musikgeschichte / H. Riemann. – Leipzig : Breitkopf & Haertel, 1913. – Bd. 2, Teil 3. Die Musik des 18. und 19. Jahrhunderts. – 448 S.
14. Riemann, H. Kleines Handbuch der Musikgeschichte mit Periodisierung nach Stilprinzipien und Formen / H. Riemann. – Leipzig : Breitkopf & Haertel, 1932. – 295 S.
15. Rosen, C. The classical style. Haydn, Mozart, Beethoven / C. Rosen. – London, 1976.
16. Sabel, H. Maximilian Stadlers weltliche Werke und seine Beziehungen zur Wiener Klassik / H. Sabel. – Köln : Masch. Diss, 1941.
17. Sandberger, A. Zur Geschichte des Haydnschen Streichquartetts (1900) / A. Sandberger // Ausgewählte Aufsätze zur Musikgeschichte. – München, 1921. – Bd. 1. – S. 224 – 265.
18. Webster, J. Haydn's «Farewell» Symphony and the Idea of Classical Style / J. Webster. – Cambridge, 1991.

19. Westphal, K. Der Begriff der musikalischen Form in der Wiener Klassik. Versuch einer Grundlegung der Theorie der musikalischen Formung / K. Westphal. – Leipzig, 1935.
20. Wiener Instrumentalmusik vor und um 1750. Vorläufer der Wiener Klassiker / bearb. von K. Horwitz, K. Riedel. – Wien : Österreichischer Bundesverlag, 1908.

РЕЗЮМЕ

Статья посвящена понятиям «венская классика» и «венская школа», постижение содержания которых является актуальным в силу изменения подходов к их трактовке с позиций разных историко-стилевых концепций развития европейской музыки. В данной статье, которая представляет собой первый раздел целостного исследования, уделено внимание истории становления указанных понятий.

SUMMARY

The article is devoted to the concepts «Vienna classics» and «Vienna school». The comprehension of the contents is actual, because of changing of approaches to their treatment from point of the vision of the different historical and style concepts of the development of the European music. In this article which represents the first section of a fundamental research the attention is paid to history of formation of the concepts.

РАЗДЕЛ III

ПРОБЛЕМЫ ЭТНОЛОГИИ, АНТРОПОЛОГИИ, ФАЛЬКЛАРИСТИКИ І СЛАВІСТИКИ

Алфёрова Е. Г.

ИСТОРИЧЕСКИЙ КОНТЕКСТ И ЕГО ОТРАЖЕНИЕ В ОБРАЗАХ ЖИЛОГО ПРОСТРАНСТВА В БЕЛОРУССКИХ И УКРАИНСКИХ СОЦИАЛЬНО-БЫТОВЫХ ПЕСНЯХ

Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси

(Поступила в редакцию 06.02.2017)

Статья подготовлена в рамках проекта БРФФИ № Г16К-029

Характеристика объектов традиционной среды обитания (сосредоточимся на ключевых – поселение, улица, двор, жилище) в социально-бытовых песнях имеет свои отличия по сравнению с обрядовыми (календарными и семейными) песнями. Здесь нет такого богатства и красоты описания, отсутствуют многие семантические нюансы но, тем не менее, можно проследить и ряд устойчивых мифопоэтических представлений.

Цель статьи – выявление семантики образов жилого пространства в белорусских и украинских социально-бытовых песнях, определение общих и национально самобытных черт.

Отличия на уровне национальных традиций в обозначенном жанре наблюдаются уже в количественном распределении песен. Так, для белорусской культуры ближе было явление рекрутства (солдатчины), а также социальные явления батрацтва и крепостничества, чему и посвящено преимущественное количество вариантов. При этом особо подчёркивается эмоциональная составляющая молодого крестьянина, которого отрывают от земли и семьи, устоявшегося уклада жизни и отправляют на долгий срок (до 25 лет) на службу. Малое количество песен посвящено явлению чумацтва, не характерному для территории Беларуси и поэтому не нашедшему отклик в песенной традиции, а это значит, и в богатстве поэтического языка. В то же время в особую группу выделены примацкие песни, отражающие трагическую судьбу мужчины-примака, вынужденного, вопреки традиционным представлениям патриархального общества, жить в семье жены и поэтому терпящего унижения и пренебрежение к себе.

В отличие от белорусской традиции, в украинском фольклоре центральным образом рекрутских и солдатских песен выступает, как правило, свободолюбивый казак, желающий воевать за родную землю, в подавляющем количестве песен присутствуют сходные с белорусскими вариантами описания эмоционального состояния лирических героев. В то же время отдельный том собрания украинского народного творчества посвящён чумацким песням. Данное явление характерно именно для украинцев, а потому образ чумака дан разностороннее, объёмнее и красочнее. Тем не

менее, интересующие нас образы окружающей среды имеют сходную интерпретацию как у белорусов, так и у украинцев.

В обеих традициях популярен образ города, имеющий в социально-бытовых песнях отличительную семантику. Так, в обрядовом песенном фольклоре прослеживается тесная связь и взаимодействие пространства села (деревни) и города: хозяин едет торговать, зарабатывать деньги, «суды судзіць»; девушке перед свадьбой покупают в городе дорогие наряды; молодые люди знакомятся на городской ярмарке. В свою очередь, в рекрутских и солдатских песнях город приобретает маркировку «чужого» пространства, противопоставленного родному селу и предназначенного для службы молодого человека: *«У нядзелю параненьку / Выбіраюць фурманеньку, / Да гораду праваджаюць»* [2, № 29]; *«Заслали їх в славнее місто / Ше й в славній замки»* [1, с. 227 – 228]. В чумацких песнях город прежде всего выступает местом торговли: *«Да поїдем, хлопці-молодці, / У той город торгувать»* [3, с. 63]. Именно в этом неродном для главного героя пространстве он заболевает (чаще всего смертельно). В данном случае срабатывает устойчивая в народной поэзии формула – беда приключается в сакральной точке – центре, что также словно предопределяет исход событий: *«Сярод горада случылася бяда: / Забалела ў чумачэнькі галава»* [2, № 434]; *«Ішли чумаки через три города, / Та не знали чумаченьки жодної біди. / Стріла їх біда серед города, / Заболіла чумаченька вельми голова»* [1, с. 226]. В солдатских песнях зафиксирован такой пространственный образ, почти не встречающийся в обрядовой поэзии, как губерния, то есть в данном случае место действия расширяется, выходя за пределы не только деревни (села, местечка), но и города: *«Вылятала пташка царская, / Несла пісьмо гасударствае, / Штоб губерні адпіраліся, / Штоб рэкруты набіраліся»* [2, № 16]; *«Сталі жалабы пісаць, / Па губернях рассылаць... / Каго ў салдаты аддаць»* [2, № 80]; *«Ой привезли у губернію, / Ох, а в губерні скляні двері... / Ох, і відчиняются для мене... / Відтіль вийшов губернатор, / Ох і питається: чи жонатий»* [1, с. 140 – 142]. Как следует из последнего приведённого примера, губерния прежде всего ассоциируется с казённым пространством чиновничьего кабинета, отличающегося от традиционного крестьянского жилища.

В отличие от города, образ села (деревни) сохраняет семантику и поэтические средства, присущие ему и в календарной поэзии. Это своё, родное пространство, защищающее от неприятностей и знакомое до мелочей. Поэтому покидая его для службы в армии, молодой человек испытывает эмоциональную боль: *«Што мой мілы робіць, / Робіць, рабатае, / Коніка сядлае, / Слёзы пралівае, / З сяла ад'язджаець, / Ручакі ламаець»* [2, № 82]. Подобно тому, как в свадебных песнях девушка прощается с родным домом, в солдатских юноша так же обращается к селу: *«Ведуть його через село: / – Бувай, село, здорово!»* [1, с. 104]. Психологически действенный образ создан в украинской песне, где «малая родина» ассоциируется со всей страной: *«Прощай, село, село моє рідне, / Прощай, Україно»* [1, с. 258]. И именно в

родное село отправляет своего коня умирающий казак: *«Як прибіжиш в рідне село, / Заржи сумно, невесело»* [урсп, с. 463 – 464].

В украинских чумацких песнях село, как воплощение тепла и уюта, защищённости и благополучия, становится желанным местом для остановки чумака на зиму: *«Та налетілі сірі гуси на став жирувати, / Наїхали чумаченьки в село зимувати»* [3, с. 90]. В одном из вариантов ритмика пространства словно нарушается, последовательность передвижения сокращается, что выражено в отождествлении села с центральной улицей: *«Забира чумак налигач-мотузки, / Іде в село сіна просити. / Іде чумак селом-вулицею, / Йому вустілка волочеться»* [3, с. 323 – 324].

Улица как мифопоэтический образ по своим характеристикам совпадает с его интерпретацией в календарной и семейно-обрядовой поэзии. Во-первых, это место сбора всего сельского сообщества и гуляний: *«Що всі хлопці на вулиці, / Лиш мене не буде»* [1, с. 61 – 62]; *«На вулиці скрипка грає, / [Мати дочки не пускає]»* [3, с. 399]. Во-вторых, это место выражения сельскому сообществу своих эмоций: *«Ой, здаецца, мая маці, / Не тужу, не плачу, / А як вийду на вулицу, / Сцежачкі не бачу»* [2, № 137]; *«Плакалі уланы, / У паходы ідучы... / Не так тыя ўланы, / Як красна дзяўчына, / Выйшла на вулачку / Да й загаласіла... / Узяўшы на рукі / Маленькага сына»* [2, № 324]. В-третьих, что распространено в народной культуре, отождествляется психологическое состояние лирического героя и пространства: *«Ой ідемо у катуни / Хлопці молоденькі, / Осталися у Бичкові / Вулиці сумненькі»* [1, с. 280].

Образ двора в белорусских и украинских социально-бытовых песнях характеризуется теми же эпитетами, что и в обрядовой поэзии: «тесовый», «широкий», «новый», «на помосте». Однако в связи с историческим и социальным контекстом данные эпитеты приобретают особый оттенок. Единственное устойчивое сочетание, типичное для всего песенного фольклора и не отличающееся контекстом, – это «широкий двор». Если в календарных песнях данный эпитет всё же приобретает особый оттенок в функциональной характеристике двора как богатого, где живёт дружная семья, кроме того, могут разместиться Бог и святые, то в остальных жанрах это устойчивое сочетание, не несущее дополнительных сем: *«Слѣзачкі я лію / Па шырокім двару»* [2, № 109]; *«Ой за двором, за двором широким / Брала Галя дрібен льон»* [1, с. 263]. Однако эпитет «вдовин» в контексте рекрутских песен приобретает дополнительную эмоциональную окраску, обозначая обречённость и неизбежность несения солдатской повинности именно сыном вдовы, поскольку она не может его защитить и откупиться. Таким образом, двор отождествляется с проживающей в нем семьёй: *«Дарожачка палягла / Да ўдовінага двара. / А на ўдовіным дварэ / Стаяць сталы цясовы... / Дзе набор набіраць, / А дзе пяць – там не браць, / Дзе чатыры – не вяляць... / А у ўдовушкі адзін сын / І той выйшаў пад арышын. / І арышину не знялі, / У салдаты аддалі»* [2, № 10]; *«Каміш травя палягла / До вдовиного двора... / А у вдови один син... / На те твій син уродивсь, / Що в солдати погодивсь»* [1, с. 77 – 78]. Похожее функциональное назначение имеет характеристика двора

«на помості» в украинской песне. Здесь это реальное воплощение богатства хозяина, а значит, своеобразная защита от отбывания молодым человеком многолетней службы в армии (рекрутская повинность возлагается на бедного односельчанина): *«Ой як прийшов Марчененко до Сербина в гості, / А у того Сербиненка весь двір на помості. / Да вже ж той Сербиненко да синами утішається, / Марчененко в кінець стола слізеньками умивається»* [1, с. 87 – 88].

Несколько иную семантику в социально-бытовых песнях имеет обозначение новизны двора. Так, в календарно-обрядовой поэзии (особенно в колядных и волочёбных песнях) это подтверждение сакральности пространства, его воссозданности и «первобытности»; в семейно-обрядовом фольклоре (свадебных песнях) новым выступает жилище мужа, куда молодая жена переселяется после свадьбы. В рекрутских же и солдатских песнях новизна двора определяется в контексте ситуации, связанной со смертью молодого казака: *«Табе, косю, вады не дастаць, / Мне, маладому, ад зямлі не ўстаць... / Бяжы, косю, ды дарогаю, / Дарогаю ды шырокаю, / Прыбяжы, косю, к новаму двару, / К новаму двару, к бацьку майму»* [2, № 252]. Таким образом, в контексте белорусских солдатских песен новизна связана с негативными изменениями – смертью сына. Ещё более подчёркнута эта характеристика в следующем варианте: *«Прыляці, конік, к старому сялу, / К старому сялу, к новаму двару»* [сбп, № 255]. Тем самым названным эпитетом обозначается выделенность двора среди прочих в поселении, а значит, изменения в последующей жизни его хозяев.

В связи с функциональным предназначением социально-бытовых песен становится понятным и логичным практически полное отсутствие в них образов хозяйственных построек. Здесь на первом месте именно служба молодого человека в городе, военная жизнь, а также (в украинских чумацких песнях) постоянный переезд с места на место. В таких условиях темы земледелия, заботы об урожае, соответственно, и образы хозпостроек в песнях становятся ненужными. Таким образом, гумно упоминается в единичных вариантах белорусских антикрепостнических песен как обозначение места работы: *«Асаул жа з казакамі / На паничыну гоняць: / Мужчын ў гумно малаціці»* [2, № 359]. Такие же единичные образы стодола и (только в белорусских песнях) одрины: *«Людзі, добрыя суседзі, / Па стадолах малацяць, / А твае верныя слугі / На павозачках сядзяць»* [2, № 183]; *«Там за нашой стодоличкой, / Там за нашой стодолей, / Гей, плакала там моя мила, / Плакала там надо мной»* [1, с. 281]; *«Выйдзе к табе стара бабка, / Гэта мая родна матка, / Вазьме цябе за грываньку / Да павядзе ў адрынаньку, / Да дасць табе аўса, сена»* [2, № 265]. Из первого варианта очевидно описанное выше противопоставление размеренной жизни крестьянина, сосредоточенной на заботе об урожае, и неупорядоченного солдатского быта.

Среди хозяйственных построек в социально-бытовых (особенно солдатских и рекрутских) песнях чаще других встречается конюшня («стайня»). Это также связано с историческим контекстом, поскольку конь

являлся верным спутником солдата (казака, воина). В названном жанре он выступает как отдельный персонаж, обладающий собственными эмоциями и речью (что типично для сказок). Поэтому именно конь способен рассказать матери, где находится её убитый сын либо какова его судьба. Соответственно, конюшня – пространство, где хозяин разговаривает со своим верным товарищем либо где конь чувствует гибель молодого человека: «– *Па чом, па чом, мая міла, знаеш, / Што цябе пакінуці маю? / – Часта-часта да стаенкі ходзіш, / Часта-часта каню аброк носіш*» [2, № 203]; «*Як заржаў казацкі конік, / У стайні стоячы, / Як зачулі бацька й маці, / У святліцы седзячы*» [2, № 336]. Эмоционально выразительным является вариант белорусской песни, где хозяйка до последнего не верит смерти мужа. И только пустота (как символ смерти) конюшни убеждает её в неизбежности случившегося:

– *Выйдзі-выйдзі, удава,
Прымі жупан свайго пана.
– Яшчэ ж я не ўдованька...
Сады мае не глухія,
Стайні яшчэ не пустыя...
– Выйдзі-выйдзі, удава,
Прымі цела свайго пана!
– Ой, цяпер я удава,
Дзеці мае ўжэ сіроты,
Сады мае ўжэ глухія,
Стайні мае ўжэ пустыя* [2, № 297].

Наиболее глубоко поэтически и семантически разработанным в социально-бытовых, как и в календарно-обрядовых и семейно-обрядовых песнях, выступает образ непосредственно жилого пространства (хаты). В первую очередь в контексте рассматриваемого жанра обращает на себя внимание противопоставление родного (хаты, дома) и казённого (квартиры, «кватэры») пространства: «*Ой, абстрыглі-абабрылі, / Праз мястэчка правадзілі, / Кватэрачку вызначылі: / – Спі, жаўнеру, прасыпайся, / Свае радні забывайся*» [2, № 83]; «*Прыйшоў батрак на кватэру: / – Падай, хазяйка, вячэру*» [2, № 375]; «*Привели го на квартиру, / На біленькую перину*» [1, с. 114 – 115]. Такого нет в обрядовой поэзии, где редкое наименование «кватэра» становится аналогом избы, терема, жилища в общем значении либо только жилой половины.

В социально-бытовых песнях жилое пространство не выступает таким защищённым, как в календарно-обрядовой поэзии – в него насильно врываются «злые люди», разрушая не только само жилище, но и жизнь его хозяев: «*Злыя людзі і знайшліся, / Сені, хату абступілі, / Колам дзверы праламілі, / Ўзялі моладца паймалі, / Назад ручкі завязалі*» [2, № 84]; «*Ой глянув він в кватиру – / Обступили хатину*» [1, с. 103]. В украинских песнях эмоционально действенным является прощание казака с родным домом: «*Бувай же здорова, батьківська хата, / Де мене плекала роїдненькая мати*» [1, с. 223 – 224]. Поэтически развёрнутое описание, дающее представление об

особенностях постройки украинского жилища, приводится в следующем варианте: *«Ци стоять ще в стайні коні, / Чорні, воронії? / І хатина дерев'яна / У стінах белянких, / Та, в котрій я забавлявся / В літах молоденьких»* [1, с. 349 – 350]. Эпитет «белая» при описании хаты часто встречается в фольклоре украинцев, поскольку обозначает особый способ его конструкции – обмазывание глиной: *«Ой не виїхав молодий козак за білії хати / Треба ж було молодому дівчину на вітер підняти»* [3, с. 96]. Аналогии с белорусскими сиротскими свадебными песнями возникают, когда через образ тёмной хаты, расположенной в не освоенном человеком пространстве (лесу, чистом поле) выступает могила умершего казака: *«Набыў хатку сабе – / Цёмную магілачку»* [2, № 251]; *«Выслужыў сабе да валыначку – / Ё чыстым полі ды магілачку... / Вяліка сасна – то хата мая»* [2, № 258]; *«Не піду я, мати, до твоєї хати / Є в мене хата – зелена діброва»* [1, с. 163 – 164]. Интересное противопоставление наблюдается в украинских чумацких песнях. Так, в сцене смерти чумака он высказывает просьбу простаться с ним на природе, что отражает образ жизни данной социальной группы: *«Болить, болить моя головочка, може, скоро я умру... / Не кладіте мене у хаті на лавці, / Положіте мене на травці-муравці»* [3, с. 241]. Такое же противопоставление очевидно и в варианте, когда вольная жизнь чумака сравнивается с размеренным бытом крестьянина-земледельца: *«Ой іде чумак шляхом-вулицею, / Та зуб на зуб трясеться. / А хазяїн сидить в хаті край віконця, / Та вже з чумака сміється»* [3, с. 277 – 278].

Как и при описании иных объектов окружающего пространства, жилищу передаётся настроение его хозяев, и в таком случае оно словно обретает голос и душу, переживая за людей: *«Ой, чаго ты паскрыпуеш, / Хваёвая хата. / Няма добра ў нашым краі, / Бо паноў багата»* [2, № 356]; *«Наша хата заплакана / Якби задумана... / Нес кому їм стареньким / Ниву обробити»* [1, с. 350 – 351]. Ощущение неуют, заброшенности возникает при описании в антикрепостнической песне пустого жилища: *«А гдзе былі гаспадары, / То ўсе хаты пусткі. / У нядзелю ранюсенька / У два званы звоняць, / А нас войты, аканомы / На паничыну гоняць»* [2, № 358].

Поэтика иных объектов жилого пространства (в частности, светлицы (горницы), клетки и т. д.) не отличается разнообразием и не несет значительной семантической нагрузки, как в календарно-обрядовых или семейно-обрядовых песнях. Так, светлица (горница), камора и сени выступают локусами событий, иногда находятся в числе помещений, упоминаемых в песнях: *«Скочыў рэкрут у камору, / А з каморы у стадолу»* [2, № 7]; *«Бел малойчык дагадаўся, / Ё нову горанку схаваўся»* [2, № 28]; *«Не піймали його в хаті, / Та піймали у світлиці»* [1, с. 111 – 112]; *«А наш прымак гэта слухаў / Ё сенях за дзвярыма, / Зайшоў у нову святлицу, / Заліўся слязіма»* [2, № 407].

Таким образом, анализ социально-бытовых песен позволил выявить новые нюансы в поэтической характеристике образов жилого пространства, сделать их более объёмными, что в дальнейшем можно использовать при формировании тематических экспозиций музеев народного быта и

агроусадеб. Установлено, что в связи с социальным и историческим контекстом названного жанра особую значимость здесь имеют образы города и жилого пространства, в меньшей степени разработаны образы двора и хозяйственных построек, а также иных жилых помещений. Контекстуально многие характеристики отличаются от описания указанных концептов в календарно-обрядовых и семейно-обрядовых песнях. Например, город здесь выступает подчёркнуто «чужим», в некоторой степени враждебным молодому человеку пространством, противопоставляясь родной деревне, селу. В то же время хата по-прежнему связана с освоенным пространством. Однако одно из отличий социально-бытовых песен заключается в том, что защищённость жилища можно легко нарушить. Новую интерпретацию получает образ «квартиры», который в социально-бытовых песнях является не аналогом жилья, а его противоположностью, обозначая казённое жилище. В целом, характеристика образов в белорусской и украинской культуре схожа, общая поэтическая интерпретация образов, в том числе и относящихся к жилому пространству, соответствует главной направленности жанра: передать психологическое состояние лирических героев (рекрута (казака, солдата), крепостных, чумака, батрака, примака, матери и любимой девушки) при изменении их привычного уклада жизни.

ЛИТЕРАТУРА

1. Рекрутські та солдатські пісні / упорядк. А. Л. Іоаніді, О. А. Правдюк. – Київ : Наукова думка, 1974. – 623 с.
2. Сацыяльна-бытавыя песні / уклад., сістэм. тэкстаў, уст. арт. і камент. І. К. Цішчанкі, В. І. Скідана ; рэд. тома А. С. Фядосік. – Мінск : Навука і тэхніка, 1987. – 488 с.
3. Чумацькі пісні / упорядк. О. І. Дей, А. Ю. Ясенчук, А. І. Іваницький. – Київ : Наукова думка, 1976. – 542 с.

РЕЗЮМЕ

В статье анализируется поэтика образов жилого пространства в белорусских и украинских социально-бытовых песнях. Сопоставление проводится на уровне как национальных представлений, так и разных песенных жанров.

SUMMARY

In article the poetics of images of inhabited space in the Belarusian and Ukrainian social songs is analyzed. Comparison is carried out at the level of both national representations, and different song genres.

Багаиёв А. Н., Фёдоров Р. Ю., Аболина Л. А.

НАРОДНОЕ ЖИЛИЩЕ КРЕСТЬЯН-ПЕРЕСЕЛЕНЦЕВ ИЗ ПОЛЕСЬЯ В СИБИРИ И НА ДАЛЬНЕМ ВОСТОКЕ

*Тюменский научный центр СО РАН, Тюменский государственный университет,
Институт проблем освоения Севера СО РАН, НПО «Красноярская геоархеология»*

(Поступила в редакцию 19.12.2016)

Статья подготовлена в рамках проекта РГНФ № 15-21-01002

В традиционной культуре восточных славян народная архитектура (жилые дома и хозяйственные постройки, образующие крестьянские усадьбы) является уникальным феноменом синкретической полифункциональности. Одновременно она выполняет широкий спектр утилитарных и социокультурных функций. В большинстве научных исследований эти компоненты чаще всего подвергаются обособленному друг от друга изучению. Многие пробелы в этой области может восполнить комплексный анализ функциональных значений народной архитектуры в контексте традиционной культуры этноса. Этой теме посвящён грант международного конкурса Российского гуманитарного научного фонда и Белорусского республиканского фонда фундаментальных исследований. Местом проведения экспедиций российской группой исследователей был выбран ряд регионов Сибири и Дальнего Востока. Данный выбор обусловлен не только их недостаточной изученностью, но и тем, что на протяжении последних четырёх столетий азиатская часть России в той или иной степени осваивалась представителями практически всех этнических и локальных групп восточных славян. На её территории можно наблюдать как сохранение, так и синтез различных вариаций традиционной культуры, привнесённых из мест выхода переселенцев.

Первые обобщающие исследования народной архитектуры восточных славян, проживающих на территории Сибири и Дальнего Востока, появились значительно позднее аналогичных работ, посвящённых традициям строительной культуры, сформировавшимся на территории европейской части России, Украины и Беларуси. К подобным исследованиям на эту тему относятся монографии Е. А. Ащепкова «Русское народное зодчество в Западной Сибири» и «Русское народное зодчество в Восточной Сибири» [4; 5]. В них впервые собраны и систематизированы сведения о конструктивных особенностях и планировке крестьянской усадьбы, характерных для ряда регионов Сибири. Во 2-й половине XX в. большой вклад в изучение народной архитектуры русских, проживающих на территории Сибири, внесли В. А. Александров, И. В. Маковецкий, А. Н. Копылов, Л. М. Сабурова, А. В. Ополовников, С. Н. Баландин, Н. П. Крадин и другие. Для 1990-х годов характерен новый этап изучения народной архитектуры восточных славян, проживающих на территории азиатской части России. Его отличает повышенное внимание к процессам адаптации строительной культуры разных этнолокальных групп к многообразию природно-климатических условий и этнического окружения на территории Сибири и

Дальнего Востока. Разработка этой проблематики, опирающаяся на большой массив впервые введённых в научный оборот полевых и архивных источников, нашла отражение в работах О. Н. Шелегиной, А. Ю. Майничей, А. А. Люцидарской, Д. Г. Коровушкина, Н. А. Соболевской и других. Ряд пробелов в изучении народной архитектуры русского населения Сибири XVII – XVIII вв. восполнили археологические изыскания в городе Мангазея под руководством Г. П. Визгалова, междисциплинарные исследования на стыке археологии и этнографии, проводимые под руководством Л. В. Татауровой на территории Омского Прииртышья, а также комплексные археологические исследования, которые на протяжении последних лет проводятся в городе Енисейске. Несмотря на появление этих работ, в изучении народной архитектуры восточных славян, проживающих на обширной территории Сибири и Дальнего Востока, остался ряд методологических проблем. Одна из них связана со сложностью выявления и дальнейшего изучения внешних влияний в народной архитектуре, что требует глубокого знания традиционной культуры мест выхода разных этнических групп переселенцев. Решению этой проблемы способствовало сотрудничество в рамках проекта сибирских этнографов со специалистами, разносторонне исследовавшими общие и региональные особенности поселений, усадеб, жилища, интерьера, архитектурного декора, строительной терминологии и обрядности в народном зодчестве Беларуси [7 – 10].

В ходе совместного исследования большое внимание было уделено изучению народной архитектуры разных этнолокальных групп восточнославянских переселенцев из Полесья, потомки которых проживают на территории Сибири и Дальнего Востока. Интерес к этой теме обусловлен высокой сохранностью многих архаических черт народной архитектуры в сочетании с большим разнообразием их локальных вариаций у выходцев из этого самобытного этнокультурного региона. В ходе этнографических экспедиций были исследованы особенности народной архитектуры трёх групп выходцев из Полесья. К первой из них относятся белорусские крестьяне, которые в результате массовых аграрных переселений конца XIX – начала XX в. обосновались на территории ряда регионов Сибири и Дальнего Востока. Среди представителей этой группы были исследованы особенности традиционной крестьянской усадьбы на территории Иркутской области. В Баяндаевском (деревни Тургеневка, Васильевка, Лидинск) и Тулунском (деревни Икей, Одер, Нижний и Верхний Бурбук) районах выявлены конструктивные и декоративные приёмы, характерные лишь для белорусской архитектуры и не встречающиеся в русских старожильческих деревнях. В обследованных районах строительная культура белорусов сохранила многие черты и приёмы тех регионов Беларуси, выходцами из которой были строители. Об этом свидетельствуют формы и пропорции домов, несколько разновидностей рубки углов, отличных от сибирских, конструкции стропил, кровли и потолочного перекрытия, отсутствие створчатых ставен, оконные наличники, расположение и формы дворовых

построек, а также особенности их хозяйственного использования. Сохранились в быту и некоторые белорусские названия: «хата», «нары», «застенок» и другие [3]. В местах компактного проживания потомков белорусских крестьян-переселенцев на территории Тарского района Омской области (деревни Быган, Пологрудово, Крапивка и Темирка) дома чаще всего расположены длинным фасадом вдоль улицы. Самым распространённым вариантом дворов был и остаётся веночный, небольшого размера, практически по ширине ворот, особенностью которых является их непосредственное примыкание к углу сруба дома, что нехарактерно для русских усадеб. Двор чаще расположен с южной стороны дома. В более старых домах двор находится за домом, к нему ведёт проход вдоль бокового фасада в ширину калитки без ворот. Надворные постройки образуют сплошной ряд и накрыты одной высокой двускатной кровлей. Все дома рублены «в обло» из кругляка с плотно подогнанными углами, состоят из 15 венцов. Несмотря на существование в 1930 – 1940-х годах однокамерных хат в деревнях Кумлы и Тунзы, есть все основания предположить, что развитие жилища в пятистенок, состоящий из двух клеток, произошло до переезда жителей этих деревень в Сибирь. Существуют различия в конструкции как пола, так и потолка: кроме досок, вставляемых в боковые пазы балок, встречается подволока и «польская подшивка». Отопление небольших домов производилось одной печью, а больших – двумя: русской и «грубкой» или круглой «голландкой». Большинство окон с лучковым завершением, наличники изначально не имели ставен и украшались геометрической и зооморфной резьбой. Четырёхскатная крыша повсеместно своеобразной конструкции: верхняя слега совмещена с охлупнем и заметно выступает в стороны. Крутой скат кровли пристроя с сенями и кладовкой продолжает скат крыши [2].

На территории Викуловского района Тюменской области были исследованы обычаи и обряды, связанные с жилищем у потомков белорусских крестьян-переселенцев из Могилёвской губернии. Результаты исследования свидетельствуют о преобладании в семантике жилища потомков белорусских переселенцев общеславянских типологических принципов, характерных и для русских старожилов Сибири – челдонов. Однако на этом фоне было отмечено сохранение некоторых локальных особенностей, привнесённых из мест выхода переселенцев. К ним относится западно-русская традиция расположения печи, а также встречающиеся только на территории Беларуси суеверия, связанные с магическими функциями народного жилища во время поминовения предков на Деды, съезжих праздников, братчин и канунов. Особый интерес представляют случаи использования народного жилища в качестве временного сакрального центра поселения на примере бытования в деревне Осиновка Викуловского района Тюменской области обряда почитания иконы «Свеча», хранимой по очереди в течение года в домах местных жителей [6].

Предки представителей второй группы, рассмотренной в ходе исследования, проживали на территории русско-белорусско-украинского пограничья. Их значительную часть составляют крестьяне из Черниговской губернии, переселившиеся на Дальний Восток в ходе аграрной реформы

П. А. Столыпина. Л. Е. Фетисова обратила внимание на типичную для этой группы ситуацию затруднения самоидентификации населением контактной зоны [12, с. 25]. Черниговская губерния, давшая Приморскому краю большинство переселенцев, обладала значительной этнической неоднородностью, нередко даже в её соседних уездах можно было проследить существенные различия вариаций традиционной культуры. Особую сложность для изучения представляют распространённые на Дальнем Востоке локальные группы переселенцев из Суражского, Мглинского, Новозыбковского и Стародубского уездов, в которых помимо украинцев проживало много белорусов и русских, включая старообрядцев.

В результате обследования крестьянских усадеб, построенных на территории Ольгинского и Чугуевского районов Приморского края выходцами из Черниговской губернии в 1-й половине XX в., и сопоставления их строительных приёмов с прототипами, бытовавшими в местах выхода, были выявлены особенности адаптации народной архитектуры переселенцев к новым природно-климатическим условиям и этническому окружению. Одной из типичных деревень, основанных в начале XX в. переселенцами из Суражского уезда Черниговской губернии является Серафимовка. Сохранившиеся в ней старые дома отличаются разнообразием строительных приёмов и деталей. Один из обследованных нами старейших домов представляет собой характерный для этой деревни пример избы с прирубом, рубленной «в лапу» (чистый прямой угол) из грубо окантованных брёвен. Раньше дом был обмазан глиной и побелён. Крыша двускатная, полустропильная, покрыта тонкой (не более 2 см) и короткой (не более 1 м) дранкой. Подобная кровля была распространена в Беларуси и на севере Украины вплоть до 2-й половины XX в. Характерными чертами ещё одного небольшого дома являются выступающий вперёд тамбур перед входом, а также высокие треугольные завершения наличников без ставен. Верх наличников богато и со вкусом украшен орнаментами накладной пропиленной резьбы в несколько ярусов, создающих объём. Выступающий вперёд фасада тамбур или застеклённая часть веранды – приём, распространённый сегодня в отдельных районах Черниговской области Украины, а также центральной и северо-западной Беларуси. Подобный пример иллюстрирует, как строительно-архитектурные предпочтения переселенцев на разных территориях (и в метрополии, и в местах переселения) развивались в одном направлении и через 100 лет выглядят идентично.

В ходе исследования было установлено, что первые поколения переселенцев, как правило, стремились воспроизвести приёмы строительства, бытовавшие на их родине, однако далеко не все из них оказывались жизнеспособными на новом месте. Несмотря на это, многие люди, меняя конструкцию жилища, старались сохранить его привычный «визуальный образ», выраженный в характерных пропорциях окон и крыши, а также во внешней побелке. Для следующих поколений жителей деревни эти детали становились всё менее значимыми и понятными. Потребность в привычном визуальном образе жилища уступала место новым эстетическим и практическим запросам, поэтому сегодня о нём напоминают отдельные сохранившиеся фрагменты. На

фоне адаптации к новым жизненным условиям прослеживаются общие эволюционные изменения принципов строительства в исследованных районах. К ним относится отказ от русских печей, которые были быстро вытеснены такими более практичными конструкциями, как щиток с плитой; увеличение площади жилища методом прируба, а также использование больших по размеру окон. В формировании и развитии народной архитектуры на территории Приморского края можно проследить своеобразный эволюционный процесс «естественного отбора», в ходе которого сохранялись и претерпевали модернизацию лишь те строительные приёмы, привнесённые из мест выхода переселенцев, которые не утратили практической значимости в новых условиях, тогда как не приспособленные для них элементы за короткий отрезок времени переставали воспроизводиться в народном строительстве [11].

К третьей группе переселенцев с территории Полесья относятся семейские – русские старообрядцы, большинство которых проживает сегодня на территории Забайкалья. Во 2-й половине XVII в., после церковной реформы патриарха Никона, группы староверов из ряда регионов европейской России начали переселяться на территорию Речи Посполитой. Они сформировали места компактного проживания, центрами которых стали Ветка, Стародубье и некоторые другие районы Полесья. После вхождения этих территорий в состав Российской империи в XVIII в. проживавших на них русских старообрядцев стали партиями переселять в Сибирь. Их представители, основавшие поселения во 2-й половине XVIII в. в Забайкалье, получили новый этноним – «семейские», который был дан им русским старожильским населением в связи с тем, что переселенцы прибывали семьями.

В ходе экспедиционных исследований, проведённых на территории Тарбагатайского и Мухоршибирского районов Республики Бурятия и Красночикойского района Забайкальского края, народная архитектура и связанные с ней бытовые традиции семейских были сопоставлены с прототипами, характерными для их этнического окружения. Во время проживания предков семейских на территории Речи Посполитой в его роли выступали белорусы, с которыми, несмотря на различия в вере, старообрядцы поддерживали тесные хозяйственные связи. В Забайкалье основу этнического окружения семейских составили буряты, карымы (метисы русских старожилов и бурятов) и «сибиряки». Слово «сибиряки», часто упоминаемое в рассказах информаторов – семейских, можно трактовать как экзоэтноним. Им старообрядцы называли русских православных старожилов, чьи предки обосновались в Забайкалье в XVII – XVIII вв. Изучение планировки усадеб, жилых и хозяйственных построек, строительных приёмов и терминологии, сложившихся у семейских, дало возможность проследить как общий путь развития их народной архитектуры, так и заимствования, сделанные в разное время у внешнего этнического окружения. Во 2-й половине XVII в. предки семейских, бежавшие в Речь Посполитую, имели багаж строительных традиций, присущих народной архитектуре русского средневековья, характерной для Центральной России. В дальнейшем в результате хозяйственных контактов с белорусами они усвоили ряд строительных приёмов,

а вместе с ними и обозначающих их терминов, сохраняющих своё бытование в сёлах семейских до настоящего времени. Строительные традиции «сибиряков» и семейских, поселившихся на территории Забайкалья с разницей в 100 лет, несмотря на общую древнерусскую основу, имели ряд различий. Результаты полевых исследований указывают на то, что «сибиряки» являлись в большей степени носителями северно-русских строительных традиций, тогда как для семейских было более характерным воспроизведение приёмов народной архитектуры регионов Центральной России, обогащённых заимствованиями на территории Речи Посполитой. Проживая на протяжении более двух с половиной веков в Забайкалье, семейские сформировали на общерусской основе свой архитектурно-хозяйственный комплекс, отличающийся от комплекса русских старожилов – «сибиряков». Основное своеобразие планировки жилого комплекса семейских заключается в ориентации избы или дома относительно улицы и самого двора. Избы на связи «сибиряков» строились только узким фасадом в улицу, и вся постройка располагалась в глубину двора. Сами дворы были преимущественно «веночной» планировки и зачастую состояли из чистого и заднего дворов, расположенных по разные стороны избы. В архитектуре семейских преобладает расположение изб и горниц широкой стороной вдоль улицы, а дворовых построек – вдоль западной межи. Двор схож с однорядной (погонной) планировкой, распространённой на территории Беларуси. Вторым видом планировки двора являлась свободная застройка, характерная для хуторского типа хозяйств. Установлено, что в период проживания семейских в Забайкалье их строительная культура претерпела ряд модернизаций, связанных как с общими тенденциями развития строительных технологий в русской народной архитектуре, так и с некоторыми локальными заимствованиями [2].

На сегодняшний день для всех исследованных регионов Сибири и Дальнего Востока, в которых проживают потомки переселенцев из Полесья, характерен процесс утраты традиционной строительной культуры, связанный с уходом из жизни последнего поколения её носителей. Вытеснение самобытных образцов народной архитектуры современными строительными технологиями нивелирует исторически сложившееся своеобразие многих населённых пунктов. Исходя из этого, в настоящее время особую актуальность приобретает обоснование неочевидной для большинства людей ценности дошедших до наших дней локальных вариаций народного зодчества, которые можно рассматривать в качестве важной составляющей национального историко-культурного наследия.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аболина, Л. А. Некоторые особенности и детали строительной культуры белорусских переселенцев в Тарском районе (по результатам экспедиции 2013 г.) / Л. А. Аболина // Материалы VII региональной науч.-практ. конф. «Вагановские чтения», посвящённой 420-летию со дня основания г. Тара, Тара, 14-15 марта 2014 г. – Омск, 2014. – С. 6 – 12.
2. Аболина, Л. А. Элементы белорусских архитектурных традиций в строительной культуре семейских Забайкалья / Л. А. Аболина, Р. Ю. Фёдоров // Материалы

IX Всероссийской науч.-практ. конф. «Баландинские чтения», Новосибирск, 15-17 апреля 2015 г. – Новосибирск, 2015. – С. 8 – 15.

3. Аболина, Л. А. Белорусская усадьба в Иркутской области / Л. А. Аболина // Гуманитарные исследования в Восточной Сибири и на Дальнем Востоке. – 2016. – № 2. – С. 5 – 11.

4. Ащепков, Е. А. Русское народное зодчество в Западной Сибири / Е. А. Ащепков. – М. : Изд-во Академии архитектуры СССР, 1950. – 140 с.

5. Ащепков, Е. А. Русское народное зодчество в Восточной Сибири / Е. А. Ащепков. – М. : Гос. изд-во лит. по стр-ву и архитектуре, 1953. – 276 с.

6. Лобачевская, О. А. «Свеча» в Сибири: этнографический и культуро-антропологический аспекты бытования обряда у белорусских переселенцев / О. А. Лобачевская, Р. Ю. Фёдоров // Вестник археологии, антропологии и этнографии. – 2012. – № 1 (16). – С. 72 – 82.

7. Локотко А. И. Белорусское народное зодчество: середина XIX – XX в. / А. И. Локотко. – Минск : Наука и техника, 1991. – 287 с.

8. Локотко, А. И. Архитектурно-ландшафтная топография белорусско-русского этнического пограничья / А. И. Локотко. – Минск : Право и экономика, 2003. – 154 с.

9. Локотко, А. И. Архитектурное наследие Беларуси: развитие традиций, охрана и реставрация / А. И. Локотко. – Минск : Право и экономика, 2004. – 303 с.

10. Традиционная культура белорусов во времени и пространстве / А. В. Титовец [и др.] ; под науч. ред. А. В. Титовца. – Минск : Белорусская наука, 2013. – 579 с.

11. Фёдоров, Р. Ю. Региональные особенности народной архитектуры Ольгинского и Чугуевского районов Приморского края / Р. Ю. Фёдоров, Л. А. Аболина // Гуманитарные исследования в Восточной Сибири и на Дальнем Востоке. – 2015. – № 4. – С. 11 – 21.

12. Фетисова, Л. Е. Белорусские традиции в народно-бытовой культуре Приморья / Л. Е. Фетисова. – Владивосток : Приморская краеведческая организация Добровольного о-ва любителей книг России, 2002. – 240 с.

РЕЗЮМЕ

Статья посвящена исследованию трансформаций народного жилища представителей разных этнографических групп, проживавших на территории Полесья и переселившихся во 2-й половине XVIII в. – начале XX в. в ряд регионов Сибири и Дальнего Востока. С опорой на материалы полевых исследований рассмотрены процессы адаптации разных функциональных значений народного жилища переселенцев (конструктивных, эстетических, социокультурных) к новым природно-климатическим условиям и этническому окружению.

SUMMARY

Article is devoted to a research of transformations of the national dwelling at representatives of the different ethnographic groups living in the territory of Polesie, which have moved during the period from the second half of XVIII on the beginning XX centuries in regions of Siberia and the Far East. Leaning on materials of field researches, processes of adaptation of different functional values of the national dwelling of migrants (constructive, esthetic, sociocultural) to new climatic conditions and an ethnic environment are considered.

РАЗВИТИЕ В БЕЛАРУСИ КРЕСТЬЯНСКИХ (ФЕРМЕРСКИХ) ХОЗЯЙСТВ: ПРОБЛЕМЫ И ПЕРСПЕКТИВЫ

*Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси
(Поступила в редакцию 14.03.2017)*

Возрождение крестьянских (фермерских) хозяйств в Беларуси началось в период, когда республика входила ещё в состав СССР. Закон «О крестьянском (фермерском) хозяйстве» был принят 18 февраля 1991 г. Верховным Советом Белорусской ССР. Закон определял крестьянское (фермерское) хозяйство как самостоятельный хозяйственный комплекс, деятельность которого основана преимущественно на труде членов одной семьи, которые ведут товарное производство сельскохозяйственной продукции. Фермерское хозяйство могут создать и лица, не являющиеся близкими родственниками, а также одно лицо. Земельные отношения предусмотрены в форме пожизненного наследуемого владения и аренды. Размер аренды земли не имеет ограничений. Земельные участки, предоставляемые крестьянскому хозяйству, не могут быть объектом купли-продажи, залога, дарения или самовольного обмена.

Согласно Указу Президента Республики Беларусь от 3 марта 1998 г. № 95 «О мерах по развитию крестьянских (фермерских) хозяйств и усилению их государственной поддержки», пользование земельным участком разрешено и иностранным гражданам, но только на правах аренды.

Фермерские хозяйства могли организовываться внутри колхоза (совхоза). При выходе работника из сельскохозяйственной организации ему предоставлялась причитающаяся земельная доля в собственность бесплатно. Дополнительная площадь сельскохозяйственных угодий для ведения крестьянского (фермерского) хозяйства могла быть получена в собственность за плату в пределах норм, установленных статьёй 53 Кодекса Республики Беларусь о земле. Сверх указанных норм для производственных целей работники могли дополнительно арендовать земельные участки.

Сельскохозяйственное предприятие в пределах доли выделяло фермерскому хозяйству определённую часть имущества, необходимого для организации производства. Другие недостающие средства производства могли передаваться фермеру в аренду, аренду с выкупом или приобретаться за полную стоимость как у предприятия, так и на стороне. Все отношения фермерских хозяйств с правлением колхоза (дирекцией совхоза) строились на договорной основе.

На первых порах при становлении фермерского хозяйства, правление колхоза или дирекция совхоза могли взять на себя функции возмездного агросервисного его обслуживания (выполнение специализированных механизированных работ, ремонтно-техническая помощь, проведение мероприятий по защите растений, обустройству территории, обеспечение горюче-смазочными материалами, социальные услуги и др.).

В этом случае фермерское хозяйство должно было обеспечить выполнение государственного заказа по оговоренным видам продукции, производить через колхоз или совхоз взаиморасчёты с госбюджетом. Наряду с расчётным счётом, имеющимся в колхозе (совхозе), для осуществления внутривоспроизводственных финансовых расчётов фермерское хозяйство могло иметь самостоятельный расчётный счёт в госбанке, которым пользовалось во взаимоотношениях с «внешними» партнёрами, юридическими и физическими лицами.

Было определено, что в качестве источника формирования имущества фермерского хозяйства могут выступать: кредиты, денежные и материальные средства его членов, доходы от реализации продукции, работ, услуг, а также от другой деятельности, не запрещённой законодательными актами Республики Беларусь.

На три года с момента регистрации крестьянские (фермерские) хозяйства освобождаются от всех видов налогов, кроме доходов, получаемых от несельскохозяйственной деятельности. Хозяйство отвечает по своим обязательствам всем своим имуществом. Государство не несёт ответственности по обязательствам фермерского хозяйства, а хозяйство – по обязанностям государства. Фермерские хозяйства должны быть специализированными и заниматься в области растениеводства производством зерна и овощей.

Фермерство является распространённой и признанной формой в аграрном секторе развитых стран мира. Наиболее ранняя и полная фермеризация произошла в США, Канаде и Новой Зеландии, где фермерские хозяйства производят всю валовую продукцию сельского хозяйства. Но фермерство в этих странах создавалось веками в процессе естественной эволюции. В настоящее время фермеры имеют там значительный капитал, накопленный их отцами, дедами, прадедами. Их фермы по фондовооружённости труда и энерговооружённости находятся на очень высоком уровне. Нынешний фермер в странах Запада учится, проходит стажировки и формируется как разносторонний мастер, владеющий как минимум десятком профессий, в то время как рабочие наших сельхозпредприятий обучены обычно 2-3 профессиям.

В Беларуси фермерские хозяйства рассматриваются как дополнение к крупному производству, позволяющее более полно раскрыть потенциальные возможности сельского хозяйства, лучше использовать природные и трудовые ресурсы.

В 1991 г. в Республике Беларусь было создано 757 крестьянских (фермерских) хозяйств, а к началу 1996 г. количество фермерских хозяйств перешагнуло трёхтысячный рубеж, после чего наметилась тенденция их сокращения. По данным Министерства сельского хозяйства и продовольствия, в республике в 2015 г. насчитывалось 2 500 фермерских хозяйств. Общая площадь земель в фермерском секторе за период с 1995 по 2015 гг. возросла в 3 раза. В настоящее время на одно фермерское хозяйство приходится в среднем 75 га земли.

В составе агропромышленного комплекса развитие фермерских хозяйств характеризуется высокими темпами прироста продукции сельского хозяйства. Так, за 2012 г. прирост производства продукции сельского хозяйства к предыдущему году составил 4,9%, в 2013 – 3,5%, 2014 – 17%, в 2015 – около 15% [4].

В 2015 г. фермерские хозяйства произвели 1,7% от всей продукции сельского хозяйства, в том числе зерна – 2%, плодов и ягод – 5%, картофеля – 6%, овощей – более 16%. В абсолютных цифрах это выглядит так: выращено зерна – 154,1 тыс. тонн, картофеля – 365 тыс. тонн овощей – 266 тыс. тонн, плодов и ягод – 27,2 тыс. тонн [4].

В своём становлении и развитии фермерство республики проходит сложный путь. Наряду с созданием новых хозяйств идёт процесс их ликвидации. Как правило, фермерам для ведения хозяйственной деятельности отводятся земельные участки из земель запаса и специального фонда земельного запаса местных Советов, которые имеют более низкий бонитет кадастровой оценки и плодородия, чем средний по республике.

Производственная деятельность более 60% фермерских хозяйств специализируется на выращивании продукции растениеводства (преимущественно зерновых, овощей, картофеля, плодовых культур) [3]. В связи с этим в статье рассматривается развитие только фермерских хозяйств растениеводческого направления.

Урожайность зерновых и овощных культур у фермеров выше, чем в государственном секторе, что связано с профессионализмом и тщательным уходом за растениями. Всё делается вовремя и качественно. Фермеры не экономят на семенах – покупают в основном голландские, немецкие и отлично зарекомендовавшие себя белорусские сорта.

Важнейшими этапами в производстве зерна всегда были своевременный сев и уборка, которые являются узким местом во всём шлейфе сельскохозяйственных работ. Причина этого – недостаток высокопроизводительной и надёжной техники. Те, кто такой техники не имеет, не могут соблюдать технологию возделывания не только зерновых, но и других культур, что и ведёт к недобору урожая. Государственные и фермерские хозяйства, которые имеют высокопроизводительную технику, успевают своевременно посеять и убрать урожай зерновых. Например, глава фермерского хозяйства Анатолий Михайлович Лях из деревни Грицки Свислочского района Гродненской области начал фермерствовать в 1998 г., а до этого занимался частным предпринимательством. Вначале получил 20 га земли в 17 км от дома. В 1998 г. приобрёл новый трактор и автомобиль ГАЗ-53. Сейчас площадь хозяйства составляет 105 га на пяти участках. Выращивает пшеницу сорта «кобра», тритикале, рапс «прогресс», ячмень «стратус», картофель «бриз» и «скарб».

В 2011 г. урожайность пшеницы составила 35 ц/га, тритикале – 35 ц/га, рапса 15 – 20 ц/га. В настоящее время в хозяйстве имеется 2 КамАЗа, 3 трактора МТЗ, зерноуборочный комбайн «Лида», сеялки для минеральных удобрений, картофелеуборочный комбайн, передвижная зерновая сушилка

итальянского производства, которая может работать в полевых условиях. Благодаря этому уборка зерновых в фермерском хозяйстве А. М. Ляха занимает 5 дней, посев – 2 – 3 дня [1, л. 10].

На республиканском уровне в 2011 – 2015 гг. для закупки тракторов, сельскохозяйственных машин и оборудования отечественного производства на условиях, предусмотренных постановлением Совета Министров Республики Беларусь от 13 ноября 2002 г. № 1563, предоставлены льготные кредиты 114 фермерским хозяйствам на сумму 23,5 млрд. рублей. В 2015 г. такие кредиты получили 2 фермерских хозяйства в размере 1,1 млрд. рублей [4].

Эффективность работы фермерских хозяйств зависит от ряда факторов и условий. Среди них особое значение имеют территориальное размещение хозяйства; тип, размеры и уровень специализации производства; состояние конъюнктуры продовольственного рынка; методы и средства его регулирования на государственном уровне [5].

Фермеры производят значительное количество картофеля и традиционных для Беларуси овощей: капусты, моркови, столовой свеклы, кабачков, что создаёт трудности с их переработкой и реализацией. Причиной этого является то, что на протяжении двух десятилетий мелкие фермеры работают в отрыве от нужд районов и областей, мало интересуясь спросом на внутреннем и внешнем рынках. В то же время в последние годы перерабатывающая промышленность республики испытывает недостаток лука, чеснока, десертной кукурузы, огурцов-корнишонов.

Постановлением Совета Министров № 293 от 20 февраля 1998 г. в Беларуси были определены шесть опытных фермерских хозяйств и разработаны направления и условия их государственной поддержки. В 1998 г. совокупный размер выделенных средств для опытных хозяйств составил более 1,2 млн. долларов, или почти 60% от общего размера финансовых средств, выделенных фермерским хозяйствам в 1998 г. [2, с. 17].

В 2000 г. в список «опытных» было введено хозяйство Е. Ф. Парфианович в деревне Казеково Минского района. Глава хозяйства – Елена Фёдоровна – бывший заместитель директора совхоза «Буцевичи». Вначале хозяйству было выделено 5 га земли. В 1990-х годах Е. Ф. Парфианович в составе группы фермеров была на стажировке в Германии и затем внедрила немецкую технологию производства продукции у себя в хозяйстве.

ОКФХ «Парфианович» неоднократно признавалось победителем и призёром соревнований в области организации сельскохозяйственного производства. На его базе постоянно проводятся районные, областные и республиканские семинары. Хозяйство используется в качестве учебной базы для подготовки специалистов: здесь проводятся научные исследования и практические занятия студентов учебных заведений. Перенимать опыт сюда приезжают из Китая, Америки, России. Хозяйство оказывает благотворительную помощь Ивенецкому детскому дому-интернату, школам, ветеранам и инвалидам.

Бюджетная поддержка фермерства в Беларуси производится в основном из Фонда государственной поддержки крестьянских (фермерских) хозяйств, формируемого за счёт средств республиканского бюджета. Но этих ассигнований недостаточно.

Главы фермерских хозяйств максимально заинтересованы в результатах своей деятельности, но при недостатке оборотных средств и ограниченном кредитовании они не могут в надлежащем порядке обустроить свои хозяйства, обзавестись современной техникой, что в итоге не позволяет большинству фермеров организовать крупное производство. В условиях дорогих труднодоступных кредитов и дефицита собственных средств реальным способом приобретения техники и оборудования является лизинг. Термин «лизинг» происходит от английского «аренда». В современных условиях под лизингом понимают форму аренды на льготных условиях средств производства, что позволяет укрепить машинно-тракторный парк фермерских хозяйств. Объект лизинга (сельскохозяйственная машина, зерносушилка и т. д.) приобретается лизинговой компанией у производителя или поставщика оборудования и затем сдаётся внаём или в аренду фермерам с последующим правом выкупа.

В 2015 г. в ходе реализации Указа Президента Республики Беларусь от 2 апреля 2015 г. № 146 «О финансировании в 2015 году закупки современной техники и оборудования» с фермерскими хозяйствами заключено на льготных условиях 283 договора лизинга на сумму 91,4 млрд. рублей.

В период посевной и уборочной кампаний 2011 – 2015 гг. фермерским хозяйствам на местном уровне оказана финансовая поддержка и предоставлены льготные кредиты на сумму 99,5 млрд. рублей, в том числе в 2015 г. – 8,7 млрд. рублей. Фермерские хозяйства являются участниками отраслевых программ в области сельского хозяйства. Прежде всего, это касается Государственной комплексной программы развития картофелеводства, овощеводства и плодоводства на 2011 – 2015 гг. В рамках этой программы в 2015 г. 27 фермерским хозяйствам оказана финансовая поддержка в размере 8,1 млрд. рублей, в том числе за счёт средств республиканского бюджета профинансированы мероприятия по закладке садов в 26 фермерских хозяйствах на сумму 4,5 млрд. рублей. В 2015 г. фермерами заложено 371,9 га насаждений плодовых и ягодных культур (158,2% к заданию) [4].

Фермерским хозяйствам семейного типа очень важно быть узкоспециализированными, потому что, занимаясь производством многих продуктов и раздробив силы и средства, нельзя добиться высоких результатов.

Те из фермеров, кто сумел выстоять в условиях жёсткой конкуренции, со временем постоянно расширяют свои земельные участки и постепенно создают крупные хозяйства с современной материально-технической базой.

В 2015 г. фермерское хозяйство «Шруба М. Г.» Житковичского района и К(Ф)Х «Цнянские экопродукты» Логойского района стали победителями республиканского соревнования за достижение высоких показателей

эффективности работы в области сельского хозяйства по итогам работы за 2014 г. и награждены Почётными дипломами и денежными премиями.

Указами Президента Республики Беларусь от 11 июня 2015 г. № 239 и от 2 октября 2015 г. № 411 «О награждении» семь представителей фермерских хозяйств награждены медалью «За трудовые заслуги».

Деятельность сельхозпредприятий и фермеров происходит в условиях, когда многое непредсказуемо: инфляция, постоянные корректировки цен, введение властями различных ограничений, штрафы, налоги. Планировать и прогнозировать результат своей деятельности в таких условиях крайне трудно.

Со временем «встав на ноги», почти каждый фермер старается создать в своём хозяйстве замкнутый цикл производства, чтобы все отрасли хозяйства были взаимосвязаны между собой: зерно частично использовалось на корм скоту, органика доставлялась с фермы на поля. Это помогает избежать убытков, если происходит экономический сбой в одной отрасли, то убытки покрываются прибылью в другой.

В настоящее время тяжело начать дело без значительного стартового капитала. Для получения кредита необходимо залоговое обеспечение. Квартиру заложить нельзя, так как это личная собственность. Земля залогом быть не может – она не является предметом купли-продажи.

Ещё одна проблема – в Беларуси существует перепроизводство картофеля. Однако цепочка, по которой можно было бы цивилизованно сбыть картофель в Россию, не выстроена. В этой сфере действуют разного рода перекупщики.

В экономическом плане крупнотоварное производство выгоднее. Тут более эффективно используется техника, выше производительность труда, ниже затраты. Но в любой деятельности есть и социальный аспект. Особенно велико его значение в социально ориентированном государстве. Фермеры помогают сельским жителям обрабатывать приусадебные участки, обеспечивают их высококачественным семенным материалом, создают дополнительные рабочие места. Фермеры в сельском хозяйстве выращивают, улучшают, создают новое – и всё это остаётся в республике. Для государства выгода в этом неоспоримая.

ЛИТЕРАТУРА

1. Архив Института искусствоведения, этнографии и фольклора им. К. Крапивы НАН Беларуси. – Ф. 6. Оп. 14. Ед. хр. 165.
2. Гусаков, В. Г. Развитие и модели организации крестьянских (фермерских) хозяйств в Беларуси / В. Г. Гусаков [и др.]. – Минск : Б. и., 2004. – 58 с.
3. Ерошенко, Е. Проблемы и победы белорусского фермерства / Е. Ерошенко // Белорусское сельское хозяйство. – 2015. – № 4. – С. 26 – 30.
4. Министерство сельского хозяйства и продовольствия Республики Беларусь [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.mshp.goy.by/print/farmer/kfh/ad389662246a2236.html>. – Дата доступа: 28.02.2017.

5. Рощенко, А. В. Современные проблемы развития фермерства в Республике Беларусь / А. В. Рощенко // Труды Белорусского государственного технологического университета. – 2012. – № 7. – С. 163 – 165.

РЕЗЮМЕ

В статье на материалах государственного статистического учёта, специальной научной литературы и полевых исследований рассматриваются проблемы и перспективы развития фермерских хозяйств в Беларуси.

SUMMARY

In the article on the materials of state statistical accounting, special scientific literature and field studies, problems and perspectives of the development of farms in Belarus are considered.

Бункевич Н. С.

ОСОБЕННОСТИ ТРАДИЦИЙ ПИТАНИЯ ЛИТОВЦЕВ РЕСПУБЛИКИ БЕЛАРУСЬ (СЕРЕДИНА XX – НАЧАЛО XXI В.)

*Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси
(Поступила в редакцию 28.02.2017)*

Одним из направлений современной отечественной этнологии стало исследование материальной культуры не только белорусов, но и других этнических общностей Республики Беларусь. Наибольшую информативность несут особенности питания населения, так как они наименее подвержены временным изменениям по сравнению с одеждой и жилищем – другими составляющими материальной культуры. При этом значительный интерес у исследователей вызывают представители тех стран, с которыми граничит Республика Беларусь.

Ещё в середине XX в. В. Милюс в материалах Балтийской этнографо-антропологической экспедиции (1954) указывал на сходство пищи и кухонной утвари литовцев восточной части Литвы и Западной Беларуси [1]. В начале XXI в. появились публикации в СМИ, где читателей знакомили с традиционной культурой белорусских литовцев, в частности традициями питания [2 – 5]. Уполномоченный по делам религий и национальностей Совета Министров Республики Беларусь при поддержке Офиса Организации по безопасности и сотрудничеству в Европе в Минске периодически переиздаёт буклет-справочник «Беларусь шматнацыянальная». Данное издание знакомит читателей с особенностями материальной и духовной культуры представителей некоторых этнических общностей Беларуси, в том числе литовцев [6]. Традиционные блюда белорусских литовцев были перечислены Ю. И. Внуковичем в разделе «Литовцы. Особенности материальной культуры» коллективной монографии «Кто живёт в Беларуси» в одном из подразделов [7]. Несмотря на вышеперечисленные работы, проблематика традиций питания представителей литовской этнической общности Беларуси освещена недостаточно.

Цель данной статьи – выявление особенностей традиций питания представителей литовской этнической общности Беларуси. Статья

основывается на материалах интервьюирований, проведённых автором в экспедиции в городе Гродно на Фестивале национальных культур (июнь 2016 г.).



Представители литовской этнической общности на Фестивале национальных культур, г. Гродно.

По данным переписи населения Республики Беларусь (2009) в ней проживает 5 087 представителей литовской этнической общности, что составляет 0,05% от общей численности населения страны [8]. Наибольшее их количество встречается в Гродненской области, которая граничит с Литовской Республикой. О давности культурно-исторических контактов литовцев и местного населения свидетельствуют топонимы – названия населённых пунктов и т. д. Как пример, приведём деревни Литовцы (Докшицкий р-н, Витебская обл.), Литва (Ляховицкий р-н, Брестская обл.; Слонимский р-н, Гродненская обл.; Молодечненский, Столбцовский, Узденский р-ны, Минская обл.) и другие. По состоянию на 1 января 2016 г. в Республике Беларусь были зарегистрированы и функционируют 10 национально-культурных объединений литовцев: семь в Гродненской, одно в Витебской областях и два в городе Минске [9]. В деревне Рымдюны (Островецкий р-н, Гродненская обл.) действует Литовский центр образования, культуры и информации [10].

Как в повседневном, так и в праздничном питании у представителей литовской этнической общности Беларуси имеются свои особенности. Основу рациона белорусских литовцев составляют продукты земледелия, животноводства, огородничества. Также определённая доля в рационе питания белорусских литовцев приходится на продукты собирательства, рыболовства, охоты, пчеловодства.

У литовцев принято с уважением относиться к хлебу. Белорусские литовцы знают поговорки о хлебе, одна из которых: *«Не бросай хлеб – крошки собирать будешь»* [2]. В некоторых семьях сохранилась традиция его домашнего приготовления. Хлеб делают на дрожжевой закваске. Из пшеничной муки обычно готовят разнообразные кушанья. Некоторые литовские хозяйки, проживающие в Беларуси, выпекают кибинай – традиционные пирожки, которые начиняют различным видом мяса, грибами

[3]. Представители литовской этнической общности делают так называемых «ёжиков» – берджюкай. Для приготовления крутого теста необходимы только мука, яйцо, соль и вода. Получившееся тесто раскатывают на валики и нарезают кусочками длиной 3-4 см. Получившиеся кусочки по очереди прижимают к обратной стороне тёрки для придания характерного вида. Их отваривают в подсоленной воде. Подают готовых «ёжиков» со сливочным маслом или сметаной. На Фестивале национальных культур в городе Гродно (2016) были представлены следующие изделия из муки: слоёные пироги, пакишоулис с яблоками, варшкетис (большая ватрушка), крендель, пирожки кукорай из картофеля с морковью и т. д. В состав колобков, которые формируются в виде небольших шариков, входит творог. Их можно делать с изюмом, готовые изделия посыпаются сахарной пудрой. Для белорусских литовцев характерно приготовление таких блюд из овощей, как бигус, блинчиков с морковью и т. д.

Из мясных продуктов для литовцев традиционно употребление блюд из свинины. Жарнокай – свиной желудок, который представители литовской этнической общности Витебской области готовят с овощами. Желудок тщательно очищают и вымачивают, жарнокай отваривают с луком, морковью, специями и солью. Его достают из жидкости, охлаждают и нарезают соломкой. Затем уже готовый желудок тушат непродолжительное время с сыром и сливочным маслом, небольшим количеством бульона, специями. Жарнокай традиционен в сочетании с маринованной свёклой или солёными огурцами.

В питании литовцев присутствуют также блюда из субпродуктов, в частности, делают домашнюю колбасу в свиных кишках. Для её изготовления в мясорубке измельчают отваренные в подсоленной воде лёгкие, язык, печень, сердце. К ним добавляют обжаренный лук, яйцо, соль и приправы. Полученной массой нетуго наполняют предварительно подготовленные кишки, иначе они могут лопнуть. После термической обработки такую колбасу подают с гарниром.

В рационе питания белорусских литовцев значительную долю составляют блюда из овощей, особенно картофеля. Например, популярная жемайча – большие тонкие картофельные блины с разнообразной начинкой. Для приготовления «ведерай» необходимы картофель и свиные кишки. Их очищают и специально промывают в уксусе с солью. Потом наполняют массой из сырого натёртого картофеля и пассерованного лука. Можно в эту массу добавить сало или копчёности. После запекания «ведерай» подают с обжаренным луком и сметаной.

Традиционным блюдом литовцев являются «цепелинай» – блюдо из картофеля с мясным фаршем. Примечательно, что данное название произошло от наименования германских дирижаблей, летавших через линию фронта в Первую мировую войну. Цепелинай отличаются размерами: они больше, чем котлеты. Ещё одной существенной особенностью в их приготовлении является отваривание сформированной и порционно поделенной массы в подсоленной воде. Для их приготовления используют

как сырой, так и предварительно отваренный картофель. Другие добавляют взваренный крахмал. Подают «цепелинай» со шкварками и обжаренным луком.

Также для представителей литовской этнической общности Витебской области в рецептуре блюд традиционно сочетание картофеля и молочных продуктов. Картофельные клёцки, например, вначале варят в воде, а затем заливают молоком. Распространённым у литовцев является кугелис, в классическом варианте состоящий из картофеля, сала, яиц и лука. Кугелис делают также с пережаренными шкварками и луком. В массу добавляют молоко, соль, перец, выкладывают на противень толстым слоем, чтобы не высохла. Раньше кугелис употребляли вместо хлеба. Для литовцев традиционно сочетание картофеля с кефиром. Творог же предпочитают есть солёным. Некоторые литовские хозяйки добавляют в кугелис, кроме обязательных ингредиентов, творог, масло или сливки.

Холодный борщ готовят из маринованной свёклы или щавеля. В борщ добавляют яйца и лук (летом – зелёные перья, зимой – репчатый), а также добавляют берёзовый сок. Холодник, традиционный для литовцев, делают на кефире. Более новое веяние – добавление в него сметаны. Раньше часто готовили такое блюдо: *«Бурак тёрли, через какое-то время он закисал в холодной воде. И ели с бульбай»*.

Существует вариант приготовления фаршированных свежих огурцов. Их начиняют перемешанными нарезанными овощами: сердцевинкой тех же огурцов, отварным картофелем, свёклой, морковью, пассерованным луком. При приготовлении блюда добавляют соль и сахар, а при подаче на стол поливают сметаной. Картофель до термической обработки фаршируют отваренными грибами с обжаренным луком.

У представителей литовской этнической общности существовали приметы, связанные с растениями, в том числе и овощами. Так, молодым девушкам не рекомендовалось употреблять в пищу сросшиеся части овощей, чтобы не рождались близнецы [2].

Представители литовской этнической общности Витебской области традиционно запекают рыбу со сметаной, которую подают с овощами. В начале XXI в. в рецептуре приготовления данного блюда появились новации, в частности, добавление сыра в конце приготовления.

Для приготовления напитков представители литовской этнической общности используют дикорастущие травы. Напиток из перечной мяты и семян укропа, по мнению респондентов, нормализует давление. Литовцы также готовят национальный напиток из семян тмина. Их промывают, затем сырьё заливают горячей водой. В напиток добавляют сахар.

В праздничной культуре верующих представителей литовской этнической общности Беларуси присутствуют религиозные праздники: Трёх королей, Рождество, Пасха, День Святой Троицы, Святого Линаса, День поминовения умерших и т. д. Они также отмечают праздники, посвящённые истории народа: День коронации Миндовга, День восстановления литовской независимости и т. д. [10].

В Минске попробовать литовскую кухню можно в ресторане «Вильно». В особом разделе представлены такие литовские блюда, как зразы с грибами либо яйцами, цепелины с различной начинкой, ножки кролика, запечённые в горшочке, и т. д. [11]. С 2013 г. в Республике Беларусь (г. Витебск) стала регулярной организация ярмарки «Казюкас», на которой мастера из Литвы также угощают литовскими блюдами [12]. В 2016 г. Масленица запомнилась витебчанам огромными размерами яичницы: литовцы приготовили её из 1 000 яиц [13]. В этом же году на Масленицу на ярмарке «Казюкас» готовили блины, оладьи, блюда из картофеля, а также мяса, колбасы. Такие мероприятия содействуют более глубокому ознакомлению с культурой соседней страны. Они способствуют возникновению новых заимствований в приготовлении блюд жителями нашей страны.

Многие литовцы – жители Беларуси – ездят в Литву. Из продуктов они чаще всего привозят торт «Шакотис», форма которого напоминает ёлку, хлеб насыщенного чёрного цвета, домашнюю колбасу с использованием ливера, копчёную рыбу (красную и морскую), пиво, зубровку и т. д.

Самобытность культуры представителей литовской этнической общности Беларуси транслируется от старших поколений младшим. Сохранению аутентичности этой культуры, в том числе и традиций питания, также способствуют деятельность Литовского центра культуры, образования и информации, функционирующего в деревне Рымдюны (Островецкий р-н, Гродненская обл.), частые этнокультурные контакты с населением Литовской Республики.

ЛИТЕРАТУРА

1. Милюс, В. К. Опыт изучения пищи и домашней утвари восточных литовцев / В. К. Милюс // Материалы Балтийской этнографо-антропологической экспедиции (1952 год). Труды Института этнографии им. Н. Н. Миклухо-Маклая. – М., 1954. – Т. 23. – С. 62 – 65.
2. Кузнеченкова, Т. В гродненской области открыты две школы с обучением на литовском языке / Т. Кузнеченкова, Н. Волянец // Гродненская правда [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://grodnonews.by/category/kultura/news22593.html> <http://grodnonews.by/category/kul-tura/news22593.html>. – Дата доступа: 17.02.2017.
3. Как живут в белорусской деревне, где пекут кибиной, а дети говорят на 4 языках // Хартия'97 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://charter97.org/ru/news/2016/2/15/191289/>. – Дата доступа: 09.01.2017.
4. Зверко, Н. Островок Литвы в Беларуси: жизнь застряла где-то в середине 50-х / Н. Зверко // Ru.DELFI. Основной новостной портал в Литве на русском языке [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://ru.delfi.lt/news/live/ostrovok-litvy-v-belarusi-zhizn-zastryala-gde-to-v-seredine-50-h.d?id=63213654>. – Дата доступа: 28.02.2017.
5. Два месяца в ресторане «Дом» будут готовить литовские блюда // Вечерний Гродно [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://vgr.by/home/society/2870-----qq---->. – Дата доступа: 05.07.2012.
6. Беларусь шматнацыянальная : буклет-даведнік / пад рэд. Л. Міхальчук. – Мінск : Рифтур, 2007. – 96 с.
7. Внукович, Ю. И. Литовцы / Ю. И. Внукович // Кто живёт в Беларуси / А. Вл. Гурко [и др.]. – Минск, 2012. – С. 526 – 581.

8. Национальный статистический комитет Республики Беларусь. Национальный состав населения Республики Беларусь и распространённость языков. Итоги переписи населения Республики Беларусь 2009 г. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://belstat.gov.by>. – Дата доступа: 05.07.2012.

9. Список национально-культурных общественных объединений, зарегистрированных в Республике Беларусь (по состоянию на 1 января 2016 года) / Уполномоченный по делам религий и национальностей [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.belarus21.by/Articles/nac_cult_ob. – Дата доступа: 09.02.2017.

10. Литовцы в Республике Беларусь [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://allby.tv/article/1604/litovtsy-v-respublike-belarus>. – Дата доступа: 17.11.2016.

11. Ресторан «Вильна» – меню заведения [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://vilna.relax.by/menu/#?menu=3213&cat=32033>. – Дата доступа: 08.01.2017.

12. Витебск-Вильнюс и не только [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://vk.com/club55793072>. – Дата доступа: 28.02.2017.

13. Москвина, Е. Как это было: литовско-белорусская Масленица в Задвинье / Е. Москвина // Витебский курьер [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://vkurier.by/49832>. – Дата доступа: 19.12.2016.

РЕЗЮМЕ

В статье рассмотрены традиции питания литовцев Беларуси конца XX – начала XXI в. Автором проанализированы работы, в которых есть сведения по данной проблеме. Описаны основные блюда литовской кухни.

SUMMARY

In the article cuisine traditions of Belarusian Lithuanians of the late – early XXI century is investigated. The author has analyzed works concerning this problem. It describes the main dishes of Lithuanian cuisine.

Вяргеевка С. А.

РЭПРЭЗЕНТАЦЫЯ КАНЦЭПТУ ВАДЫ Ў БЕЛАРУСКІХ ЗАМОВАХ

Гомельскі дзяржаўны ўніверсітэт імя Ф. Скарыны

(Паступіў у рэдакцыю 14.03.2017)

Вусная народная творчасць кожнага народа акумулюе факты жыцця этнасу, яго мысленне, рэлігійныя ўяўленні, погляды на матэрыяльную і духоўную культуру і ў вобразна-сімвалічных знаках захоўвае і зберагае закадзіраваную інфармацыю. Расшыфраваць гэтыя знакі – значыць прыадкрыць таямніцы жыцця нашых продкаў. У гэтым плане несумненную цікавасць уяўляюць сакральныя жанры, тэксты якіх (дзякуючы жанравай спецыфіцы) адчулі найменшыя змены. Адным з такіх жанраў з’яўляюцца замовы. Іх узнікненне сваімі каранямі ўзыходзіць да глыбокай старажытнасці, калі ні фізічна, ні генетычна чалавек не вылучаў сябе з навакольнага асяроддзя, а гэта, як адзначаў А. Ф. Лосеў, «...і ёсць міфалогія, г. зн. разуменне ўсяго неадушаўленага ў якасці адушаўленага і ўсяго няроднаснага як бліжэйшым чынам роднаснага. Сонца, Месяц, зоркі, атмасферныя з’явы, наземныя і падземныя прадметы і падзеі – усё гэта ёсць толькі сукупнасць бацькоў і дзяцей, дзядоў і ўнукаў, братоў і сясцёр і г. д.» [1, с. 32]. Гэтая думка знаходзіць шматлікія пацвярджэнні ў замовах: «*Матушка-крапівушка, святое дрэво...*» [2, с. 194, № 714]; «*Курь-*

сястрыцы, вазьміце начніцы...» [2, с. 240, № 939]; *«Сасна-матушка, стаіш ты на храпце...»* [2, с. 288, № 1131]; *«Матухна вадзіца-царыца, выходзіш ты з падзямелля...»* [2, с. 135, № 449]; *«Ахці, маці, бела печ, не ведаеш ты ні скорбі...»* [2, с. 167, № 598]; *«Бацюшка, млад месяц, дорогой дружочек, золотой рожочек...»* [2, с. 319, № 1265]; *«Зара-заранічка, мая сястрычка»* [2, с. 244, № 961]; *«Пад усходняй стараной ходзіць маці ранішняя зара Марыя...»* [2, с. 247, № 970]; *«Жывот, жываток, братка мой, чаго ты ўсхадзіўся...»* [2, с. 215, № 806] і іншыя.

Такое міфалагічнае светаўспрыманне дапамагае старажытнаму чалавеку «зразумець» тыя з’явы прыроды, растлумачыць якія ён не мог. Сапраўдная рэлігія старажытных славян – абагаўленне прыроды, наваколля: вады (ручаёў, рэк), дрэў, звяроў, птушак, камянёў, дарог – усяго таго, з чым непасрэдна і штодзённа кантактаваў чалавек і ад чаго ён непасрэдна залежаў. Гэтыя вобразы маюць дакладнае значэнне, якое замацавалася іх традыцыйным ужываннем. Перш за ўсё чалавек не мог абысціся без вады і з цягам часу пачаў не проста ўспрымаць яе як вадкасць, пару, дождж, расу, град, снег, лёд, а надаваць ёй незвычайныя ўласцівасці, ператвараючы ў адзін з базавых сімвалаў у міфалагічнай карціне свету. Вада ўспрымалася першаасновай жыцця і, як і зямля, надзялялася жаночай сімволікай, прыпадабнялася да мацярынскага ўлоння, дзе зараджаецца жыццё. Гэта матэрыяльны першапачатак усяго існага ў свеце, якому надаецца сакральны статус. Ва ўсіх архаічных касмагоніях вада ўспрымалася жывой істотай. Яна, напрыклад, гуляе (*«на тым камені вада гуляла, рабе Божай (імя) боль выганяла з касцей, з машчэй, з румянага ліца, з шчырага жывата»* [2, с. 69, № 208]), бяжыць (*«вада-вадзіца, красная дзявіца, Божая памошніца, бяжыш па мхам, па балотам, па шчырым берагам, па жоўтым пяскам, смываеш крутыя берагі, жоўтыя пяскі...»* [2, с. 79, № 245]), ідзець (*«быстра крыніца йшла крутымі берагамі, жоўтымі пяскамі і ніцымі лозамі...»* [2, с. 77, № 242]; *«крыніца-вадзіца, красна дзявіца па балоце хадзіла, балоты сушыла...»* [2, с. 139, № 468]). Паводле меркаванняў старажытнага чалавека, вада ўсюдыісная і звязана з нябёсамі, з «гэтым» і «тым» светам, бо бяжыць, ходзіць, гуляе па зямлі, струменіць з-пад яе, ідзе дажджом з неба (*«матухна вадзіца-царыца, выходзіш ты з падзямелля, мыеш пні, карчы, жоўты пяскі, крутыя берагі...»* [3, с. 192, № 802]). Апошняе меркаванне падмацоўвалася практычнымі назіраннямі: у вадзе звычайныя рэаліі адлюстроўваюцца ў перавернутым выглядзе, люстраным адбітку (у замове «Ад бяльма ў вачах» так і называецца *«воднае зеркала, Божая вада, аддай тое, што ўзяла. Бяльмо, у зеркалі атразіся, Божы свет, вачам вараціся...»* [2, с. 262, № 1032]). Такая з’ява, па ўяўленнях старажытнага чалавека, магла існаваць толькі на «тым» свеце, дзе людзі ходзяць уніз галовамі, а дрэвы растуць уверх карэннем: *«У цёмным лесе стаіць сасна, корні ў яе зверху, галіны ў яе знізу...»* [3, с. 46, № 110]. Пад гэтай сасной размяшчаюцца хтанічныя істоты (*«Гэй вы, змяі лясныя, балотныя і падкалодныя, спаўзайцеся, збірайцеся...»* [3, с. 46, № 110]). Як адзначыў Ю. М. Лотман, «свет нячыстай сілы – свет, у адносінах да звычайнага, перавернуты» [4], што і пацвярджаюць

прыведзеныя вышэй прыклады. Існуе шэраг замоўных тэкстаў, дзе адназначна ўказваецца, што гаворка ідзе пра падзеі, якія адбываюцца на «тым свеце»: *«На моры, на акіяне стаіць дуб ... пад тым дубам ляжыць дванаццаць змяіных галоў»* [2, с. 96, № 317]; *«Маладзік, маладзік малады, твой рог залаты. У моры ўмываўся і нам паказаўся. А над морам дуб стаіць, а пад дубам мяртвец ляжыць»* [2, с. 179, № 655]; *«На моры-акіяне, на востраве Буяне ляжыць трыццаць тры мяртваца...»* [2, с. 174, № 632]. У дадзеных прыкладах «той свет», свет памерлых і нячыстай сілы, лакалізуецца на моры, моры-акіяне, на што ўказваюць адпаведныя аб'екты: маладзік (*«Месяц уяўляецца як зямля мёртвых...»* [5, с. 224]), хтанічныя персанажы (*«На балоце, на калодзе стаіць вярбовы куст, пад тым кустом сядзяць гады, яды, гадзюкі, вужы, вужаняты...»* [6, с. 127, № 354], можа пазначацца сям'я – *«Вужа, вужа, гукай свайго мужа, сваіх вужанят, сваю вужыху...»* [6, с. 127, № 354]), памерлыя (*«мяртвец ляжыць»*, *«33 мяртваца»* – пагост, могілкі).

«У хрысціянскай традыцыі ... пераважна вобраз змяі аказваецца пераасэнсаваным у тэрмінах увасаблення касмічнага зла і суаднесеным з сатаной» [5, с. 141]. Як слушна заўважыла С. М. Талстая, «для мовы культуры характэрна пэўная абсалютызацыя прыметы, неабходная для ператварэння яе ў сімвал: нават самай слабой ступені прысутнасці ці праяўлення прыметы дастаткова для таго, каб яе ўладальнік мог выканаць сваю сімвалічную функцыю» [7, с. 13]. Што датычыць вышэйпрыведзеных прыкладаў, то тут гаворка ідзе ўжо не пра «слабую ступень ... праяўлення прыметы», а пра локус, непасрэдна звязаны з апраметнай. У народнай свядомасці беспамылкова «пазнаваліся» і трансцэндэнтныя сілы, спасылкі на якія апрыёры пазбаўляюць замаўляльніка ад неабходнасці дадатковай аргументацыі. Так, дастаткова толькі аднаго згадвання прысутнасці Сатаны ў месцы, куды адсылаецца хвароба, каб зразумець, што месца гэтае – апраметная: *«...на сухія лозы, на крутыя горы, на цёмныя лясы, на сінія мары, там жаніса, весяліса, от мене, Сатана, адчапіса»* («Ад розных хвароб і бед», зап. ад М. І. Гарбачэўскай, 1940 г. н., в. Аўсямірава Столінскага р-на)¹; *«Жар, пойді под котёл, в воду ... Ты, злая огневица, уймись, боль, угомонись, пойді под котёл, в ад, в преисподнюю»* [2, с. 212, № 1079]. Адсыланне *«... в сырую землю, в подземные дали, в черноту, в земную пустоту»* роўнае адсыланню ў бездань, што адпавядае тартару – «глыбейшыя нетры зямлі ... лічыўся ніжняй часткай апраметнай... “праваліцца ў тартарары” – знікнуць, загінуць» [8, с. 195 – 196].

Усе пазначаныя локусы (мора, акіян, тартар) – іпастасі хаосу, суаднесенага «з ноччу, цемрай, смерцю, бясформеннасцю ... і ў хаосе, і ў аідзе ўсё разбураецца і гіне, губляе выгляд і форму» [5, с. 451 – 452]; гэта «раскрытая пустая прастора, што існавала да стварэння свету» [8, с. 222]. Па сваіх характарыстыках балота таксама выступае як вобраз хаосу, бездані –

¹ У артыкуле выкарыстаны матэрыялы архіва кафедры беларускай культуры і фалькларыстыкі Гомельскага дзяржаўнага ўніверсітэта імя Ф. Скарыны

гэта «сімвал распаду і згубы» [5, с. 25]. Пазначаныя сімвалы апісваюць царства мёртвых наступным чынам: *«дзе вецер не вее, сонейка не грэе, людзі не ходзяць, пеўні не пяюць, ваўкі не выюць»* [2, с. 105, № 350]; *«ідзі, боль, туды, дзе трава не расце, дзе сонца не грэе, дзе вецер не вее, ідзі ў бездну на дно ... чорт-сатана, атайдзі ад раба на тысячу палей, дзе скот не гуляе, дзе людзі не ходзят»* [2, с. 9, № 293]. Гэта вербальны малюнак антылокусу, дзе можа знаходзіцца толькі нячыстая сіла, істоты, у тым ліку і хваробы, бо ў свядомасці народа спрадвечу замацавалася і жыла вера ў тое, што хвароба «прыйшла ад чорта, але не з неба» [6, с. 188, № 630]. Уражвае апісанне гэтага антылокусу – «нехрышчонай» зямлі, куды ссылаюцца «зглаз-урокі». У замове даецца амаль апакаліпсічны стоп-кадр пустой бязлюднай прасторы, *«дзе сонца ня грэіць, дзе вятры ня веюць...»* [6, с. 258, № 872], дзе няма ні хатняй жыўнасці, ні звяроў, ні птушак. І тут жа па кантрасту, нібы прывід, мроя, узнікае іншая карціна: *«...там на белым камні стаяць сталы цясовыя, што на тых сталах абрусы белыя, на тых белых абрусах кубкі вінныя; там стаяць ложкаі цясовыя, на тых ложках пярыны пуховыя ... пад кустом ракітавым сядзіць паненка – пірагі пякець і вас да сябе ў госці клічыць, і піва наварыла, і мёду насыціла»* [6, с. 258, № 872]. Карціна выпісана так пераканальна, дэталёва і красамоўна, што хочацца верыць у амаль зямны рай. Але становіцца зразумелым псіхалагічны ход лекара-замаўляльніка. Ён уздзеінічае (ці імкнецца ўздзейнічаць) на хваробу не на разумова-лагічным, а на пачуццёвым узроўні, спакушаючы яе матэрыяльнымі выгадамі. Зыходзячы з гэтых уяўленняў, замаўляльнік верыў, што, паддаўшыся спакусе, хвароба назаўсёды пакіне чалавека і тым самым трапіць у расстаўленую пастку, апынуўшыся у апраметнай, дзе і належыць ёй быць.

Вобраз вады характарызуецца яркай выражанай амбівалентнасцю. З аднаго боку, гэта жыццядайная стваральная сіла (пачатак жыцця), з другога – яна асацыіруецца з разбуральным праяўленнем прыродных сіл (сусветны патоп, які згубіў усё жывое, акрамя тых, хто выратаваўся на каўчэгу). Але ж патоп – гэта і ачышчэнне зямлі ад грахоўнага бруду. Яшчэ з дахрысціянскіх часоў людзі верылі ў ачышчальную і гаючую сілу вады. Маніпуляцыі з ёю падчас лекавання-замаўлення скіравана на магічнае ачышчэнне ад хваробы. Так, рытуальнае замаўленне вады даволі шырока практыкавалася ад розных хвароб, напрыклад, ад пухліны (*«На груди было вот такое яйцо... Она мне сказала, чтоб я с дому привезла воду. Потом я пила эту воду и мылась вся, добавляла эту воду даже в ванну. В течение месяца я к бабушке ходила три раза до захода солнца»* [3, с. 38, № 79]); сурокаў (*«Чытаюць на воду, якой пояць і ўмываюць бального»* [3, с. 52, № 138]; *«Калі ў рабёнка разгарэўся твар, і ён плача без прычыны, тады маці западозрывае, што гэта “сглаз”, умывае яго вадой і выцірае сваёй сарочкаю...»* [3, с. 52, № 135]); храпу (*«Патрэбна чытаць замову на вадку альбо малако. Замаўляюць вадку (малако) раніцай пад абразом. Даюць піць яе храпуну тры разы на дзень»* [3, с. 75, № 245]); для аблягчэння родаў (*«Затым на чатыры вуглы стала наліць свячонай вады. Цяжарная жанчына павінна выпіць гэтую вадку вуснамі, трымаючы рукі за спіною»* [3, с. 74, № 244]); ад хваробы дзяцей (*«Берут*

кувшин, искупавши ребёнка, ставят его на ножки и, ополаскивая, пока льётся вода из ковшика, говорят эти слова. Говорится три раза, три раза поливается» [3, с. 54, № 141]); спалоху, неўрозу («Нагаварыць на ваду. Ёй пояць і ўмываюць бальнога» [3, с. 51, № 133]) і іншага.

Рытуальнае абціранне, абмыванне, змыванне негатыўнай энергіі, зліванне вады над хворым у працэсе замаўлення, выпіванне загаворанай вады мелі станоўчыя вынікі, вялі да пазбаўлення ад пакуты, аднаўлення сіл. Яшчэ адным магічным спосабам замацавання рытуальнага дзеяння і вербальна-тэкставай магіі было сплёўванне, якім часта заканчваўся рытуал лекавання. Так, Надзея Іванаўна Дземянкова, 1923 г. н., з вёскі Патапаўка Буда-Кашалёўскага раёна раіла «Пасля кожнай замовы (а ў яе калекцыі 19 адзінак. – С. В.) падуць на чалавека і сплюнуць праз левае плячо. Затым паўтарыць яшчэ раз, сплюнуць два разы, падуць трэці раз, сплюнуць тры разы» [3, с. 29, № 42]. Пры лекаванні «Ад апёку» Марыя Мікалаеўна Цярэшчанка, 1931 г. н., з вёскі Засінцы Ельскага раёна здзяйсняе наступны рытуал: «Плююць на апёк і чэрцяць вакол апёку тры разы безымянным пальцам», а затым чытае замову «Госпадзі Ісусе Хрысце, помілуй нас. Зоря от зорі, маё слово от огня, моі слюні от боли» [3, с. 52, № 137].

Найчасцей інфарматары паведамляюць, што ў канцы лекавання трэба «дзеваць раз дунуць і плюнуць праз левае плячо» [3, с. 108, № 409]. Людміла Васільеўна Прыходзька, 1939 г. н., з вёскі Мялешкавічы Лельчыцкага раёна раіла пасля прамаўлення замовы «Ад ляку» («Падвей») «вымаўляць на сходніх днях у мужскі дзень (панядзелак, аўторак, чацверг, нядзеля) перад сном, каля іконы, адзін раз замову і тры разы “Отче наш”, пры гэтым сплёўваць тры разы цераз плячо» [3, с. 109, № 415].

Ва ўсходніх славян прамаўленне лекавай замовы звычайна і заканчвалася «сплёўваннем праз левае плячо», бо, паводле народных уяўленняў, па-першае, на левым плячы знаходзіцца спакуснік, па-другое, сліна, як і іншыя выдзяленні чалавечага цела, здаўна лічылася нячыстасцю, брудам. Таму такое дзеянне тлумачылася негатыўным стаўленнем ці да «цёмнага анёла», ці да хваробы, ці да чаго-небудзь небяспечнага. Негатыўная семантыка сліны захавалася і ў наш час у фразеалагічных адзінках «цьфу на цябе», «пляваць мне на што-небудзь», якія выражаюць знявагу, абьякавасць, незадаволенасць. Дэманструючы падобнае стаўленне да злога, небяспечнага духу, замаўляльнік імкнуўся пазбавіцца ад яго. Такі прынцып уздзеяння – пакрыўдзіць агрэсара-хваробу ў замовах – назіраецца даволі часта: «Ячмень-дурак, не садзісь тут так, а ідзі ты ў поле, у сіне морэ» [2, с. 259, № 1016]; «Залатуха – злая старуха, адстань ад рабы (імя)» [2, с. 203, № 755] і іншыя. Гэтыя і падобныя сітуацыйныя зняважлівыя дзеянні ўваходзілі ў замовы і дайшлі да нашага часу як старадаўняя спадчына анімістычна-фальклорнага мыслення. Менавіта з перасцярогай не нашкодзіць, не абразіць сакральную існасць існуе шэраг забарон. Так, нельга пляваць на зямлю, агонь, каб не пакрыўдзіць, не выказаць гэтым сваім учынкам знявагу да жыццядайнай сілы. У гэтай іпастасі сліна (як вадкасць) асацыіруецца з негатыўнай характарыстыкай, што яшчэ раз можа пацвердзіць дуалістычныя ўяўленні

нашага продка пры мадэляванні народнай карціны свету, дзе вада заняла адметнае месца і паўстала ў розных вобразах: гэта і жывая – гуллівая, ачышчальна-гаючая, і разбуральна-знішчальная стыхія. Гэта і ўлонне, дзе нараджаецца і без чаго не можа існаваць усё жывое, і мяжа паміж жывым і мёртвым, і адначасова стыхія «гэтага» і «таго» свету, населеная найчасцей пачварамі, варожымі чалавеку (вадзянік, балотнік, нячыстыя духі, хваробы і інш.). Ні адзін з прыродных архетыпаў у замоўным жанры не прадстаўлены так шматбакова, як вада. Мэтай артыкула і было, зыходзячы з агульнай сімволікі вады, звярнуць увагу на прыватныя, адметныя, найбольш істотныя аспекты гэтага амбівалентнага вобраза.

ЛІТАРАТУРА

1. Лосев, А. Ф. Античная философия истории / А. Ф. Лосев. – М. : Наука, 1977. – 208 с.
2. «Гаючае слова роднай зямлі» (беларускія лекавыя замовы) : фальклорна-этнаграфічны зб. / аўт. уст. арт., аўт.-уклад. С. А. Вярзеенка. – Гомель : Барк, 2013. – 340 с.
3. Вярзеенка, С. А. «На моры-акіяне, на востраве Буяне...» (лекавыя замовы Гомельшчыны) : фальклорна-этнаграфічны зб. / С. А. Вярзеенка ; пад рэд. В. С. Новак. – Гомель : ГДУ імя Ф. Скарыны, 2009. – 220 с.
4. Лотман, Ю. М. Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий / Ю. М. Лотман. – Л. : Просвещение, 1980. – 415 с.
5. Словарь символов и знаков / авт.-сост. Н. Н. Рогалевич. – Минск : Харвест, 2004. – 512 с.
6. Замовы / уклад., сістэм. тэкстаў, уст. арт. і камент. Г. А. Барташэвіч ; рэдкал.: А. С. Фядосік (гал. рэд.) [і інш.]. – Мінск : Навука і тэхніка, 1992. – 597 с.
7. Толстая, С. М. Категория признака в символическом языке культуры / С. М. Толстая // Признаковое пространство культуры / отв. ред. С. М. Толстая. – М., 2002. – С. 7 – 20.
8. Мифологический словарь / авт.-сост. М. Н. Ботвинник [и др.]. – 4-е изд. – Минск : Университетское, 1989. – 255 с.

РЕЗЮМЕ

В статье подробно исследуется семантика образа воды в белорусских заговорах, делается вывод о его амбивалентном характере.

SUMMARY

In the article semantics of an image of water in the Belarusian plots is in detail investigated, the conclusion about his ambivalent character is drawn.

Грунтоў С. У.

ДРАЎЛЯНЫЯ ІМІТАЦЫІ КАМЕННЫХ ПОМНІКАЎ НА КАТАЛІЦКІХ МОГІЛКАХ ГРОДЗЕНШЧЫНЫ КАНЦА ХІХ – СЯРЭДЗІНЫ ХХ СТ.

*Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі
(Паступіў у рэдакцыю 15.03.2017)*

Феномен імітацыі дарагіх матэрыялаў з дапамогай больш таннага добра вядомы ў гісторыі культуры і прасочваецца на самых узроўнях. Гіпс замяняе мармур у скульптуры, латунь – бронзу ў посудзе, імітацыйныя распісы на

калонах ствараюць падабенства да мармуру, ілюзіяністычныя фрэскі замяняюць пластыку ў храмах, фаянс імітуе фарфор. З тэхналагічным прагрэсам колькасць імітацый толькі павялічваецца, і ў XX ст. паняцце сімулякра становіцца папулярнай катэгорыяй для апісання і крытыкі заходняй культуры. Пры гэтым за імітацыяй традыцыйна замацоўваецца пэўны аксіялагічны статус: яна ўспрымаецца як нешта другаснае, як знак выраджэння культурнай формы. Такі падыход характэрны для шырокага спектра гуманітарных дысцыплін ад філасофіі да гісторыі мастацтва. Эпістэمالогічныя стратэгіі, уласцівыя культурнай антрапалогіі, ствараюць кантраст да гэтага падыходу. У іх рамках розныя культурныя формы ўспрымаюцца як раўназначныя, а імітацыя з'яўляецца прыкладам трансляцыі ўзораў паміж рознымі сляямі культуры. Яна сведчыць пра наяўнасць натуральнай культурнай дынамікі, якая не трактуецца ў катэгорыях росту/упадку, а разумеецца як натуральная неад'емная характарыстка кожнай культуры.

Менавіта з гэтай перспектывы ў артыкуле разглядаецца феномен драўляных імітацый каменных помнікаў на прыкладзе каталіцкіх могілак Гродзеншчыны. Перыяд разгляду абмежаваны канцом XIX ст. (як часам фіксацыі найбольш ранніх помнікаў такога тыпу) і сярэдзінай XX ст., калі драўляныя помнікі амаль цалкам выцясняюцца больш трывалымі бетоннымі аналагамі.

Выкарыстанне драўляных надмагільных помнікаў было масавай з'явай у XIX ст. не толькі ў сялянскіх, але і ў мяшчанскіх і нават шляхецкіх пахаваннях. Паступова помнікі з больш трывалых матэрыялаў, каменю і чыгуну, фарміруюць статусны стандарт, якому імкнуцца адпавядаць і колькасць драўляных надмагілляў падае. Аднак для мяшчанскіх пахаванняў драўляны помнік працягвае заставацца асноўнай формай надмагілля да пачатку XX ст., а для пахаванняў сялян – да сярэдзіны XX ст. Формы драўляных надмагілляў у XIX – пачатку XX ст. застаюцца вельмі кансерватыўнымі і ў большасці выпадкаў прадстаўлены крыжамі памерам ад некалькіх дзясяткаў сантыметраў (над пахаваннямі дзяцей) да 7-8 метраў. У той жа час каменныя і металічныя помнікі ўтвараюць вялікую колькасць форм, запазычаных з розных культурных традыцый. Адпаведна, узнікае кантраст паміж кансерватыўнасцю драўляных помнікаў і адкрытасцю да запазычанняў у надмагіллях, створаных з больш дарагіх і трывалых матэрыялаў.

Найбольш яскравым прыкладам такіх імітацый з'яўляюцца драўляныя надмагільныя каплічкі ў Лідскім раёне, якія паўтараюць форму мураваных аналагаў, што ўзводзіліся на могілках Беларусі пераважна ў пачатку – сярэдзіне XIX ст. Прыклады такіх надмагільных каплічак выяўлены на могілках у мястэчку Беліца і вёсцы Нячеч. У Беліцы захавалася дзве каплічкі, сёння адрамантаваныя з захаваннем першапачатковых форм. Старэйшая пастаўлена над пахаваннем Вінцэнта і Юліі Качаноўскіх (†1880 і 1885), другая – над магілай Ганны Шмокшты (†1905). Абедзве арганізаваны па агульным прынцыпе двух'яруснай сістэмы: ніжні ярус у форме

прамавугольнай тумбы, верхні – у выглядзе нішы, утворанай слупкамі па вуглах, злучанымі круглымі аркамі. Ярусы падзяляе шырокі карніз. Каплічкі накрыты чатырохсхільнымі дахамі з крыжамі, пры гэтым магчыма, што дах першапачатковай формы захаваўся толькі на першай. Тут над нішавым ярусам назіраецца пашырэнне аб’ёму ў выглядзе перавернутага трапецыі, дзе ляжыць шырокі дах, які ўдвая перавышае шырыню ніжняга аб’ёму. Цікавае ў першай капліцы і афармленне эпітафіі. Яна выразана на асобнай драўлянай шыльдзе, умацаванай у ніжні аб’ём, што таксама з’яўляецца імітацыяй мураваных капліц. Вылучаецца і выкарыстанне шрыфту: ён мае рэгулярны характар, у розных радках дэкаратыўна выкарыстоўваюцца прамы шрыфт і курсіў, вялікія літары. Гэта ўласцівая каменным помнікам і звычайна не сустракаецца на драўляных. У другой капліцы шыльда не вылучана як асобны элемент, аднак прынцып выкарыстання шрыфту той жа. Так, імітацыя прасочваецца на ўзроўні не толькі формы, але і асобных дэталей і эпіграфікі.

Гэтыя дзве капліцы ўжо прыцягвалі ўвагу даследчыкаў, хоць іх статус у кантэксце развіцця форм мемарыяльных помнікаў у Беларусі асобна не разглядаўся. адпаведна, з 1995 г. захаваўся выява абодвух помнікаў да таго, як яны былі адрамантаваны [5, с. 44, іл. 126 – 127]. Па іх можна сказаць, што рамонт не ўнёс істотных змен у знешні выгляд капліц.

Трэцяя капліца гэтага тыпу выяўлена ў Нячечы, яна захавалася значна горш, не рамантавалася і мае прасцейшую форму. Ніжні ярус таксама прадстаўлены квадратнай у плане асновай, верхні – чатырма слупкамі, злучанымі гарызантальнымі планкамі. Зверху – чатырохсхільны дах, завершаны крыжом, пакрыццё якога страчана. Тэкст эпітафіі складана чытэльны, але з яго можна разабраць, што пахаваная тут асоба памерла ў 1888 г. Эпітафія не вылучана ні імітацыяй шыльды, ні дэкаратыўным шрыфтом: як і ў большасці драўляных помнікаў, ён мае нерэгулярны характар і паўтарае формы рукапісных літар.

Менш яркім тыпам імітацыі, але пашыраным і важным для прасочвання гісторыі фарміравання масавых тыпаў помнікаў ХХ ст. з’яўляюцца драўляныя стэлы з крыжамі. Такія помнікі паўтараюць выцягнутыя каменныя стэлы простага тыпу, без дадатковых цокаляў і дамінантных элементаў зверху. Часцей за ўсё ў ніжняй трэці вышыні яны падзяляюцца невялікай гранню на дзве часткі: верхняя крыху завужаецца, ніжняя мае роўныя вуглы. Завяршаюць такія помнікі металічныя ці драўляныя крыжы. Вялікая іх колькасць захавалася на могілках мястэчка Гожа Гродзенскага раёна. Ранейшыя датуюцца пачаткам ХХ ст. (надмагілле Марыны Міклашэвіч, †1908), пазнейшыя – 50-мі гадамі ХХ ст. Для помнікаў характэрны няроўны шрыфт эпітафіі і яе размяшчэнне ў ніжняй частцы, над самым узроўнем зямлі. Шрыфт імкнецца да рэгулярнага характару, уласцівая каменным і бетонным помнікам, а не імітуе рукапісны, што было тыповым для эпітафій на драўляных крыжах з апошняй чвэрці ХІХ – пачатку ХХ ст, якія таксама захаваўся на гожаўскіх могілках.

Дрэва як матэрыял таксама аказвала істотны ўплыў на форму імітацыйных помнікаў: яны звычайна мелі больш выцягнутую і стромкую форму, чым каменныя аналагі. Часам гэта прыводзіла да таго, што такія помнікі нагадвалі высокія гранёныя слупы з невялікім крыжам зверху. Па зразумелых прычынах каваныя крыжы ў завяршэнні драўляных помнікаў захоўваюцца значна лепш, чым зробленыя з дрэва. Аднак пра тое, што такія крыжы таксама існавалі і, верагодна, складалі большасць, дазваляюць казаць тыя ж гожаўскія могілкі, дзе падобных помнікаў захавалася каля дзясятка. Папулярнымі былі як простыя «лацінскія» крыжы, так і крыжы з «трохліснамі» на канцах.

Матэрыялы вывучэння каталіцкіх могілак Гродзеншчыны дазваляюць пункцірам акрэсліць арэал пашырэння разгледжанага тыпу помнікаў. Можна казаць, што такія помнікі пашыраны пераважна ў паўночнай частцы рэгіёна, на поўнач ад Нёмана і ў ваколіцах Гродна, за выключэннем Ашмянскага і Астравецкага раёнаў. Акрамя Гожы, у Гродзенскім раёне такія помнікі выяўлены ў вёсках Новая Руда і Зарыца (з 2008 г. у межах Гродна) [6, с. 115, 168]. У Воранаўскім раёне падобныя надмагіллі зафіксаваны ў Начы [7, с. 365] і Тракелях, у Лідскім – у Няцечы, Іўеўскім – у Геранёнах, а таксама ў горадзе Шчучыне. Будучыя палявыя даследаванні дапамогуць больш дакладна прасачыць межы гэтага арэала. Можна меркаваць, што ён мае свой працяг у Літве, аднак па памежных літоўскіх тэрыторыях у нас недастаткова даных. Спроба правядзення прыкладнай мяжы яшчэ не азначае, што такія помнікі па-за яе межамі не сустракаюцца. Так, адно надмагілле ў выглядзе драўлянай стэлы выяўлена ў Вязыні Вілейскага раёна [8, с. 442]. Што датычыцца паўднёвай часткі Гродзеншчыны, то тут драўляныя помнікі звычайна прадстаўлены традыцыйнымі крыжамі, заўважна ніжэйшымі, чым у паўночнай частцы рэгіёна.

Феномен драўлянай імітацыі каменных помнікаў на Гродзеншчыне мае цікавую паралель на яўрэйскіх могілках Палесся і Браншчыны. Тут зафіксаваны драўляныя мацэвы, якія, як сведчыць іканаграфічны матэрыял, былі надзвычай папулярнымі ў канцы XIX – 1-й палове XX ст. На сённяшні дзень вядома толькі два месцы, дзе такія помнікі захаваліся да нашага часу: мястэчка Ленін Жыткавіцкага раёна [4] і мястэчка Унеча на Браншчыне [1, с. 244 – 245]. Тут заўважаецца адзначаная заканамернасць: драўляныя мацэвы звычайна маюць заўважна больш выцягнутыя формы, чым каменныя. У той жа час нельга з упэўненасцю сказаць, з’яўляецца драўляная мацэва імітацыяй ці цалкам самастойным традыцыйным кшталтам помніка, які існаваў паралельна з каменнымі.

У 1-й палове XX ст. канкурэнцыю дрэву стаў складаць танны, але больш трывалы матэрыял – бетон. Бетонныя помнікі таксама паўтаралі формы каменных аналагаў і найбольш папулярнымі тут сталі менавіта стэлы. У адрозненне ад дрэва бетон дазваляў рабіць помнік з шырокім фасадам, дзе зручна было размясціць эпітафію. Паступова бетонная стэла стала галоўным тыпам помніка на гарадскіх і вясковых могілках, у 50-я гады цалкам

выцесніўшы з ужытку драўляныя помнікі і тым самымназаўсёды змяніўшы культурны ландшафт беларускіх могілак.

Драўляныя імітацыі каменных помнікаў, як і ўвогуле драўляныя надмагіллі, патрабуюць пільнай увагі з боку навукоўцаў – этнолагаў і гісторыкаў. Яны вельмі хутка знікаюць з беларускага краявіду і застаюцца апошнімі сведкамі мінулай традыцыі. Пры выяўленні на могілках такія аб’екты патрабуюць апісання і фотафіксацыі для далейшага ўвядзення ў навуковы зварот. Звычайныя драўляныя помнікі (крыжы ці апісаныя намі стэлы) знаходзяцца «ў цені» каменных і металічных надмагілляў, за якімі замацаваны статус аднесенасці да шляхецкай культуры, што прываблівае ўвагу даследчыкаў з розных галін. З іншага боку, свая сэгрэгацыя назіраецца і ў навукавай увазе ў дачыненні да саміх драўляных помнікаў. У першую чаргу апісваюцца і аналізуюцца формы, за якімі замацаваўся маркёр «старажытнасці»: прыклады і драўляныя надмагільныя «хаткі» (нарубы) як больш рэдкія тыпы помнікаў [2; 3, с. 72 – 87]. Аднак і патрабаванне комплекснага і паслядоўнага вывучэння беларускіх могілак, і той факт, што нават звычайныя драўляныя помнікі становяцца на могілках усё большай рэдкасцю, вымагае іх фіксацыі і аналізу.

Драўляныя помнікі-імітацыі з’яўляюцца важным культурным артэфактам, дзе фіксуецца нараджэнне новай беларускай культуры, якая ахоплівае ў роўнай меры горад і вёску, а таксама людзей розных прафесій і сацыяльных статусаў. Важна і тое, што гэтыя працэсы супалі з масавым развіццём пісьменства сярод насельніцтва, а таму на многіх помніках былі выразаны і захаваліся да нашых дзён эпітафіі. Гэтыя эпіграфічны матэрыял таксама не павінен быць абыдзены ўвагай.

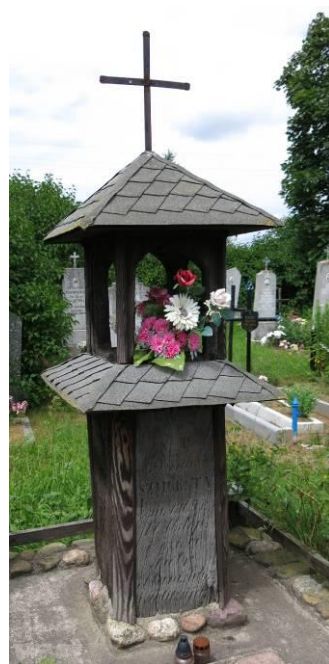
ІЛЮСТРАЦЫІ



Фота 1. Беліца, каталіцкія могілкі, надмагілле Качаноўскіх (†1880 і 1885)



Фота 2. Беліца, каталіцкія могілкі, надмагілле Ганны Шмокшты (†1905)



Фота 3. Нячеч, каталіцкія могілкі, надмагілле NN (†1888)



Фота 4. Гожа, каталіцкія могілкі,
надмагілле Разаліі Гоцкай (†1916)



Фота 5. Шчучын, каталіцкія могілкі,
надмагілле Гарасімовічаў († 1933 і 1956)

ЛІТАРАТУРА

1. Белова, О. Еврейская старина Брянского края / О. Белова, В. Петрухин // *Studia Anthropologica* : сб. ст. в честь проф. М. А. Членова. – М. ; Иерусалим, 2010. – С. 242 – 258.
2. Лабачэўская, В. А. Вясковыя могілкі: зрубныя надмагіллі / В. А. Лабачэўская // *Беларускае Падзвінне: вопыт, методыка і вынікі палявых даследаванняў*. – Наваполацк, 2009. – С. 195 – 204.
3. Раманюк, М. Беларускія народныя крыжы / М. Раманюк. – Вільнюс : Наша ніва ; Дзяніс Раманюк, 2000. – 222 с.
4. Bielawski, K. Drewniane macewy z miasteczka Lenin na Polesiu / K. Bielawski // *Kwartalnik Historii Żydów*. – 2013. – № 3. – S. 571 – 576.
5. Korzeniowska, A. Kościół parafialny p.w. Św. Jerzego w Bielicy / A. Korzeniowska, K. Mączewska // *Kościół i klasztory rzymokatolickie dawnego województwa Wileńskiego*. – Kraków, 2008. – Т. 2. – S. 37 – 54.
6. Lewkowska, A. Zabytkowe cmentarze na Kresach Wschodnich Drugiej Rzeczypospolitej. Wschodnie powiaty dawnego województwa białostockiego / A. Lewkowska, J. Lewkowski, W. Walczak. – Warszawa : DiG, 2007. – 194 s.
7. Lewkowska, A. Zabytkowe cmentarze na Kresach Wschodnich Drugiej Rzeczypospolitej. Województwo nowogrodzkie / A. Lewkowska, J. Lewkowski, W. Walczak. – Warszawa : DiG, 2007. – 520 s.
8. Lewkowska, A. Zabytkowe cmentarze na Kresach Wschodnich Drugiej Rzeczypospolitej. Województwo wileńskie na obszarze Republiki Białorusi / A. Lewkowska, J. Lewkowski, W. Walczak. – Warszawa : DiG, 2007. – 512 s.

РЕЗЮМЕ

В статье рассматривается феномен деревянных имитаций каменных памятников, популярных на католических кладбищах северной части Гродненского региона в конце XIX – 1-й половине XX в. Они стали переходной формой развития мемориальных памятников Беларуси, которая соединяет традиционные деревянные памятники XIX в. с массовыми бетонными надгробиями 2-й половины XX в. Обращается внимание на уникальные примеры деревянных надгробных часовен в Лидском регионе.

SUMMARY

The article deals with the phenomenon of wooden imitations of stone monuments that were popular in catholic cemeteries in the northern part of the Grodno region at the end of the XIX and the first half of the XX century. They have become a transitional form of the development of the memorial monuments of Belarus, which connects the traditional wooden monuments of the XIX century with massive concrete tombstones of the second half of the XX century. Attention is drawn to the unique examples of wooden tomb chapels in the Lida region.

Гуменюк О. Н.

СВОЕОБРАЗИЕ ВОПЛОЩЕНИЯ МОТИВА ЭМИГРАЦИИ В КРЫМСКОТАТАРСКОЙ НАРОДНОЙ ПЕСНЕ «ОНЫ ДА КОРЬГЕН БУ КЕДАЙ» («И ВСЁ ПРИМЕТНО ЭТОМУ СКАЗИТЕЛЮ»)

*Институт искусствоведения, фольклористики и этнологии им. М. Рылского НАН Украины
(Поступила в редакцию 18.11.2016)*

По наблюдениям исследователя крымскотатарского фольклора Р. Музафарова, из всех жанров народного творчества крымских татар наиболее изучена лирическая песня [3, с. 111]. Но этого нельзя сказать об эмигрантской песне, активно бытующей в Крыму и за его пределами с конца XVIII в. Например, в сборнике Я. Шерфединова 1931 г. дано всего две коротких эмигрантских песни (слова и ноты) и один напев (только ноты) [5, с. 19]. А в более позднем ташкентском издании нет и упоминания об эмигрантской песне [4]. Отдельный основательный сборник крымскотатарских эмигрантских песен увидел свет лишь в 2007 г. [1]. А соответствующих научных работ по-прежнему недостаточно. В определённой степени восполнить этот пробел призвана данная статья.

Песню «Оны да корьген бу кедай» («И всё приметно этому сказителю») составители поместили в сборник эмигрантского фольклора, в частности, исходя из её последнего куплета, в котором речь идёт об отъезде молодого человека:

*Ускуutte умют сачкъан яш,
Демирджиден къачкъан яш,
Керчътен елькен ачкъан яш...
Оны да корьген бу кедай*

(В Ускуте надежду лелеет молодой,
От Демирджи бежит молодой,
От Керчи – парус распускает молодой...
И всё приметно этому сказителю) [1, с. 56].

Таким образом, юноша вынужден бежать, но какие конкретные жизненные обстоятельства сопутствуют этому, в песне не уточняется. Её художественная речь торжественно-таинственная, медитативно-философская, удалённая от социально-бытовой конкретики. Но определённый акцент на дисгармоничности мирового устройства и социальной несправедливости можно ощутить уже в первом куплете:

*Чёллерде джурген чал къорай,
Къорайгъа кульген кок сарай,*

Кок сарайда кьонар бай...

(Степями веется серый курай,
Кураю улыбается небесно-синий дворец,
В небесно-синем дворце тешится бай...) [1, с. 56].

Живописно-контрастное сопоставление серого курая (солянки), выющегося по степи, и голубого (небесного цвета) барского дворца, который словно иронично насмехается над этой степной травой. В таком контексте курай ассоциируется с бедным человеком, которому не суждена роскошь в высоких дворцах (лаконичное слово «кок» переводится и как «небесный», и как «голубой», но в данном контексте приобретает семантику «высокий»).

Кроме персонажей и объектов, включённых в основную сюжетную линию, здесь присутствует и сторонний наблюдатель – кедай (народный поэт-певец). Таким образом, возникает два плана изображения, что придаёт повествованию особую патетическую возвышенность, эпическую панорамность и в то же время лирическую трогательность.

Образ кеда, широко известного в народе, не детализируется, лишь подчёркиваются присущие ему наблюдательность и проницательность. Упоминание данного персонажа в четвёртой строке каждого катрена словно оттеняет, подчёркивает разнообразные детали и эмоционально окрашивает перипетии основной сюжетной линии. Таким образом, в структуре куплетов песни выделяется особая, каждый раз повторяемая, рефренная строка, принадлежность которой к несколько иному плану изображения акцентируется, кроме идентичности с другими аналогичными строками, отходом от основной тройной рифмовки каждого куплета. Наблюдаем здесь способ подачи рифм (*aaab – cccb...*), характерный и для других старинных эмигрантских крымскотатарских песен, что является ещё одним основанием отнести анализируемое фольклорное произведение к определённом тематическому циклу.

Отмеченному философско-медитативному характеру песни соответствует неперенное использование в её синтаксических конструкциях глагольной формы с суффиксом *-гъан* (эвфонические варианты: *-къан, -ген, -кен*): «джурген, кульген, корьген, болгъан, акъкъан, адашкъан» и других. С помощью этого суффикса создаётся глагол прошедшего неочевидного времени, который определяется как прошедшее деепричастное. Как отмечает лингвист-тюрколог А. Меметов, эта форма прошедшего времени «выражает действие, которое совершилось, однако говорящий не был его очевидцем, он знает об этом по словам других или видел результат действия и убеждён, что действие завершилось ... В поэтической речи форма на *-гъан* может употребляться и для выражения настоящего времени» [2, с. 468]. Следовательно, что весьма существенно в случае с анализируемой песней, контекстуально определяется «вневременное, или всевременное, значение» соответствующей глагольной формы. Важно также, что эта форма, способная передавать разнообразные оттенки значений, больше всего распространена среди грамматических вариантов, с помощью которых создаётся деепричастный дискурс. Глагольную форму с суффиксом *-гъан* в

соответствующем контексте можно назвать деепричастием прошедшего времени. Но всё же в силу упомянутых выше особенностей действие этой формы «не всегда обращено к прошлому» [2, с. 497]. Поэтому есть все основания трактовать и переводить эту сквозную в песне «Оны да корьген бу кедай» глагольную форму именно в настоящем времени с учётом того, что речь идёт о повествовательном настоящем времени, которое может касаться и будущего. Это усиливает упомянутую эпическую панорамность и подчёркивает постоянную актуальность вечных проблем.

Антитеза серого неприкаянного растения и голубого дворца бая сменяется историко-географическими реминисценциями о количестве джигитов в Крыму, Багдаде и Казани. Топонимы, поданные анафорически, вызывают ряд разнообразных обобщённых ассоциаций. В песне также противопоставляются мелкий Салгир и величественный Чатыр-Даг, который в любой момент может придать этой речке невиданную бурливость и манит к себе многочисленных паломников – факиров. Далее развивается тема паломничества: словно на зов ветра из священной Мекки, туда направляются благоверные, осознавая тленность земного бытия. Особое внимание обращено именно на непростые законы земного бытия:

Къырымда болгъан къыркъ джигит,

Багъдатта болгъан беи джигит,

Къазанда болгъан къач джигит?

Джумлесин корьген бу кедай.

Азавгъа акъкъан сай Салгъыр,

Салгъырны корьген къарт Чатыр,

Чатырда адашкъан коп факъыр...

Оны да корьген бу кедай.

Меккеден эскен къыбла джелъ;

Къыблагъа кеткен коп печель

Эпсине джеткен бир эджель...

Оны да корьген бу кедай.

Дюнъяны туткъан серт демир,

Демирни туткъан таиш комюр,

Эпсинден къавий шу омюр...

Оны да корьген бу кедай

(В Крыму сущие сорок джигитов,

В Багдаде сущие пять джигитов,

В Казани сущих сколько джигитов?

Все приметны этому сказителю.

В Азов течёт мелкий Салгир,

Над Салгиром возвышается Чатыр-Даг,

По Чатыр-Дагу блуждает много факиров...

И всё приметно этому сказителю.

Из Мекки веет южный ветер,

На юг отправляется много паломников,

Никому не избежать смертного мига...

И всё приметно этому сказителю.
Мир держится твердым железом,
Железо держится каменным углем,
От всего крепнет эта жизнь...

И всё приметно этому сказителю) [1, с. 56].

В последнем из приведённых куплетов с помощью образов угля, железа своеобразно констатируется поступь цивилизации. Но вместе с тем обозначается драматизм этой поступи, соответствующий общей художественной направленности произведения. Характерно, что именно после упоминания о железе, которое приобретает в поэтическом контексте довольно красноречивую символику, идёт речь о бегстве от родной горы, родных берегов, которое является непосредственной темой последнего куплета. Думается, что созвучие слова «демир» (железо) и названия горы Демирджи (Железняк, Кузнец) неслучайно.

Со свойственной песне «всевременностью», с присущими ей пересечениями различных временных и пространственных плоскостей, созвучиями различных образных деталей корреспондируется весьма примечательный здесь особый композиционный принцип. Его можно назвать «принципом плетения, вязания», «принципом венка». В большинстве куплетов акцентное слово первой строки переходит во вторую, явственно связывая эти строки, придавая им особую мягкую мелодичность. Подобным образом объединяются вторая и третья строки: «...джурген чал *къорай*, / *Къорайгъа* кульген *кок сарай*, / *Кок сарайда...*»; «...акъкъан сай *Салгъыр*, / *Салгъырны* корьген *къарт Чатыр*, / *Чатырда...*» и т. д. Во втором куплете принцип меняется: наблюдается усложнённая анафора (*Къырымда болгъан* – *Багъдатта болгъан* – *Къазанда болгъан*) и эпифора (*джигит* – *джигит* – *джигит*). Здесь имеется также единственное во всей песне небольшое отличие в рефренной строке. В третьем куплете все три основные строки опять связаны между собой переходными словами. В четвёртом и пятом куплетах подобный принцип относится лишь к первым двум строкам. А третьи строки перекликаются между собой семантически (в обеих содержатся многозначительные обобщения), интонационно и начинаются они очень похоже: «*Эпсине...* – *Эпсиден...*». Последний куплет опять демонстрирует основной в песне принцип связанности трёх первых строк, и таким образом как будто завершается кружево изысканного венка. Такое плетение дополняется и скрепляется наличием в каждом куплете рефренной строки, а также сквозным присутствием глагольно-деепричастной формы с суффиксом *-гъан* (*-къан*, *-ген*, *-кен*). С помощью этой формы создаются межстрочные звуковые переключки, эффектно дополняющие и подчёркивающие рисунок рифм и ритма песни: *джурген* – *кульген* – ... – *корьген*; *болгъан* – *болгъан* – *болгъан*; *акъан* – *корьген* – *адашкъан* – *корьген*; *эскен* – *кеткен* – *джеткен* – *корьген* и т. д.

С небольшими исключениями двусложное слово с суффиксом *-гъан* или его эвфонические соответствия содержатся посередине каждой песенной строки, составляя отдельную стихотворную стопу и выделяясь

непременными цезурами от других двух стоп, преимущественно трёхсложных, обрамляющих это центральное слово. Даже визуально в тексте песни как будто просматриваются три достаточно стройных, симметрично размещённых колонны. Таким образом, создаётся и акцентируется чёткий, размеренный, монотонно-торжественный ритм, соответствующий общему характеру фольклорного произведения. Одновременно с преимущественно точными рифмами и другими созвучиями регулярное повторение сочетания трёхсложной, двухсложной и трёхсложной стоп содействует органичному слиянию орнаментальности песни и присущей ей панорамности, монументальности, лирической проникновенности и эпической возвышенности.

Последний куплет вписывается в упомянутые закономерности и ошутимо выделяется в этой системе, по-своему трансформирует её. В первой строке присутствует упомянутое сочетание трёхсложной, двухсложной и трёхсложной стоп. Однако во второй строке в слове «Демирджиден» можно сделать паузу после некоторого продолжения второго гласного звука (что при пении легко осуществимо), и тогда появится намёк на цезуру и выровняется ритм. Однако отсутствие чёткой цезуры вносит некоторую тревожность, нарушает монотонность, что соответствует содержанию (побег от горы). Третья строка вновь возвращается в лоно привычного ритма, а четвёртая идентичная большинству других рефренных строк. Но здесь происходит ещё одно нарушение привычной монотонности, отклонение от размеренного песенного течения. В центре строк оказывается не глагольная форма на *-гъан*, а существительное (*умют* – надежда), двойной суффикс (*-джиден*), вновь существительное (*елькен* – парус). Слова «надежда» и «парус», пусть и не звуково, но семантически рифмуются между собой. Отмеченное отклонение в какой-то мере нивелируется созвучием между центральными частями второй, третьей и четвёртой строк: *...джиден – елькен – корьген*. Это ещё одно свидетельство того, что в определённых параметрах завершающий куплет остаётся в общей стихотворной структуре произведения. Однако лексемы с деепричастным суффиксом переносятся с центральной стопы в третью и становятся источником конечной рифмы, богатой, звучной, к тому же единственной, имеющей редифный характер: *сачкъан яш – къачкъан яш – ачкъан яш*. Эти рифмы не только звучные, но и «тревожные», как и слово «Демирджиден», не вписывающееся в предыдущую монотонность и размеренность. Нарушение последовательно, даже педантично обозначенного равновесия, в том числе перенесение глагольной формы с центральных позиций на конечные стопы строк, – всё это здесь не случайно. Такие поэтические приёмы согласуются с темой побега, отплытия, поиска новых горизонтов, заявленной в этих строках. Контрасты, обозначенные на протяжении песни (серая солянка – голубой дворец, мелкий Салгир – высокий Чатыр-Даг, ветер с юга – паломничество на юг и др.), продолжают в развязке. Смена спокойно-рассудительного, монотонного течения мятежно-экспрессивным финальным аккордом весьма влиятельна, художественно мотивирована и эффектна.

Песня «Оны да корьген бу кедай» – о загадочном противоречивом течении бытия, обозначенном с помощью живописных, преимущественно контрастно сопоставляемых образных деталей. Среди этих объектов выделяются топонимы Багдад, Казань, Мекка. Особую роль играют наименования, непосредственно касающиеся Крыма: Крым, Азов, Салгир, Чатыр (Чатыр-Даг), Демирджи, Ускут, Керчь. Озвучиваются мотивы социальной несправедливости, бедствия, неприкаянности, противоречий мироустройства, а также духовных поисков: странствования факиров, паломничество к святым местам, отплытие от родных берегов. Как бы произвольно, с мозаичной непринуждённостью поданные детали и мотивы на самом деле во взаимном созвучии создают довольно изысканный и стройный лирический сюжет, который в общих чертах можно определить как постижение сложностей бытия. Выразительности этого сюжета содействует наличие в произведении двух планов изображения. Такая двухаспектность усиливает медитативно-философский характер песни. Поэтому наряду с соответствующими образными деталями и перипетиями весьма органичными в её структуре оказываются многозначные сентенции: «Эпсине джеткен бир эджель» («Никому не избежать смертного мига»); «Дюньяны туткьан серт демир» («Мир держится суровым железом»); «Эпсинден къавий шу омюр» («От всего закаляется эта жизнь»).

Отмеченному характеру песни соответствует присущий её стилистике своеобразный принцип венка (плетения, вязания), который прослеживается на разных уровнях поэтической структуры. Например, упомянутый в первом куплете динамичный образный мотив курая (солянки, перекаатиполя) ощутимо перекликается с дальнейшими мотивами течения речки Салгир, блуждания в горах факиров, паломничества благоверных в Мекку, а также с мотивом отдаления от родных берегов. Таким образом, экспрессивность последнего куплета словно подготовлена динамикой предыдущей образности. Семантически ёмкое и живописно-мелодичное обыгрывание в большинстве куплетов ключевых переходных слов, постоянная смена строк, скреплённых общей тройной рифмой, нерифмованной рефренной строкой, пронизывающей всю песню, многозначная глагольная форма с суффиксом - *гъан* – всё это свидетельства мастерского применения упомянутого принципа, существенно приумножающего присущую песне изысканную орнаментальность. Вместе с тем эта орнаментальность и связанная с ней лирическая задушевность неотделимы от монументальной строгости, эпической возвышенности и панорамности фольклорного произведения, которые усиливаются, в частности, благодаря торжественной монотонности чёткого размеренного ритма.

Песня «Оны да корьген бу кедай», где присутствует народного певца, может свидетельствовать об определённом влиянии на крымскотатарский фольклор профессиональной, в частности, суфийской поэзии, достигшей на полуострове значительного развития в эпоху Крымского ханства. Неслучайно здесь и присутствие религиозных мотивов. Это фольклорное произведение, скорее всего, появилось в XVIII в. Оно по всем признакам

является более ранним по сравнению с эмигрантскими песнями, учитывающими традиции прошлого.

ЛИТЕРАТУРА

1. Велиев, А. Кырымтатар муаджир тюркюлери [Крымскотатарская эмигрантская песня] / А. Велиев. – Симферополь : Кырымдевокъувпеднешир, 2007. – 204 с.
2. Меметов, А. Крымскотатарский язык / А. Меметов. – Симферополь : Крымучпедгиз, 2013. – 576 с.
3. Музафаров, Р. Об изучении фольклора крымских татар / Р. Музафаров // Советская тюркология. – Баку, 1970. – № 6. – С. 110 – 113.
4. Шерфединов, Я. Звучит кайтарма – Янърай къайтарма / Я. Шерфединов. – Ташкент : Изд-во литературы и искусств им. Г. Гуляма, 1979. – 332 с.
5. Шерфединов, Я. Песни и танцы крымских татар / Я. Шерфединов. – Симферополь : Крымгосиздат ; М. : Гос. муз. изд., 1931. – 94 с.

РЕЗЮМЕ

В статье детально анализируется песня «Оны да корьген бу кедай» («И всё приметно этому сказителю»), которая рассматривается как один из самых ранних образцов крымскотатарской эмигрантской народной лирики. Обращается внимание на философичность, поэтическую изысканность фольклорного произведения, на своеобразие воплощения в нем мотива бегства от родных берегов.

SUMMARY

The authoress of the article analyzes in details the song «Ony da kor'gen bu keday» («And all of these is noticed by this bard»), which is considered as one of the most early example of emigrant folk lyrical works by Crimean Tatars. She pays attention on philosophical intentions and poetry refinement of this folk song, on original embodiment here the motif of running away from native banks.

Ізергіна А. М.

ДА ПРАБЛЕМЫ ЭТНІЧНАЙ ІДЭНТЫФІКАЦЫІ БЕЛАРУСАЎ ЛІТВЫ

*Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі
(Паступіў у рэдакцыю 15.03.2017)*

Даследаванні этнічнасці і этнічнай ідэнтычнасці з'яўляюцца важнай праблемай сацыяльна-гуманітарных ведаў. Сёння актуальнасць гэтай праблемы злучана як з глабальнымі зменамі ў свеце, так і з фарміраваннем і трансфармацыяй сучаснага беларускага грамадства, пераацэньваннем духоўна-маральных імператываў. Цікаўнасць да сваіх этнічных каранёў пачала выяўляцца ў самых розных формах: ад спроб рэанімацыі старадаўніх звычаяў, абрадаў, пошукаў «загадкавай народнай душы» да аднаўлення нацыянальнай дзяржаўнасці. Этнічная прыналежнасць актыўна выкарыстоўваецца для рэалізацыі запатрабавання ў самаарганізацыі і дыферэнцыяцыі. Адраджэнне нацыянальнай ідэнтычнасці сярод розных пакаленняў беларусаў за мяжой можа быць эфектыўна выкарыстана для ўмацавання эканамічнай і культурнай прысутнасці беларускай дзяржавы ў розных краінах свету [3].

Пад тэрмінам «этнічная ідэнтычнасць» будзем разумець адзін з найбольш устойлівых гістарычных відаў сацыяльнай ідэнтычнасці, які з'яўляецца вынікам пазнавальна-эмацыянальнага працэсу самавызначэння чалавека (супольнасці) у сацыякультурнай прасторы і характарызуецца ўсведамленнем сваёй прыналежнасці да вызначанай этнічнай супольнасці [8, с. 27].

На тэрыторыі былога Савецкага Саюза адбываецца вылучэнне малых этнічных груп як асобных сацыяльна-структурных адзінак, у дачыненні да якіх ужываюць тэрмін «дыяспара» [7]. Сучасныя дыяспары знаходзяць своеасаблівыя формы свайго існавання. Яны страчваюць абавязковую спасылку на якую-небудзь пэўную лакальную краіну зыходу і знаходзяць яе на ўзроўні самасвядомасці і паводзін рэфэрэнтнай сувязі з пэўнымі культурнымі сістэмамі і палітычнымі сіламі; абавязковасць «гістарычнай радзімы» сыходзіць на другі план. Адбываецца паўнапраўная сацыяльна-палітычная і часткова культурная (на аснове двухмоўя і шматкультурнасці) інтэграцыя ў новыя грамадзянскія супольнасці [4]. Гэта цяпер найбольш складаная, але самая рэальная і канструктыўная перспектыва. Сацыяльную дынаміку сучаснага свету характарызуе тэндэнцыя да непазбежнага ва ўмовах глабалізацыі ўскладнення, што таксама знаходзіць адлюстраванне ў сацыяльным жыцці дыяспары, якое становіцца ўсё больш разнастайным. Мэта артыкула – даследаванне этнічнай ідэнтычнасці беларусаў Літвы, крыніцай якога сталі этнаграфічныя матэрыялы, сабраныя аўтарам падчас сустрэч з беларусамі Літвы на працягу 2015 – 2016 гг. у Літоўскай Рэспубліцы. Рэспандэнты прадстаўляюць тры пакаленні жыхароў сучаснай літоўскай дзяржавы: аўтахтоннае насельніцтва (нарадзілася на тэрыторыі сучаснай Літвы); насельніцтва, якое пераехала ў пасляваенны перыяд; другое/трэцяе пакаленне беларусаў, народжаных ў Літоўскай Рэспубліцы.

Беларусы Літвы – насельніцтва Літоўскай Рэспублікі, якое мае беларускія карані або адносіць сябе да беларускага этнасу. Згодна з перапісам 2011 г., на тэрыторыі Літоўскай Рэспублікі пражывала 36 227 беларусаў [10].

Распад СССР і ўтварэнне незалежных дзяржаў сталі ў нейкай ступені штуршком да з'яўлення такой этнічнай з'явы, як рэасіміляцыя. Такім чынам, значная частка насельніцтва, якая ўсведамляе сваю этнічную прыналежнасць, жадае яе захаваць і перадаць нашчадкам, спрабуе ўсталяваць кантакты з гістарычнай радзімай. Разам з рэасіміляцыяй з'явіўся вялікі колькасны рост нацыянальна настроеных груп і партый. Пачалі ўзнікаць першыя беларускія культурна-асветніцкія арганізацыі. У 1988 г. быў арганізаваны клуб аматараў беларускай народнай творчасці «Сябрына» [1], Таварыства беларускай культуры [1].

Захаванне этнічнай культуры з'яўляецца галоўнай прыкметай дыяспары. Аднак па сканчэнні нейкага часу, этнічная культура дыяспары зніжае ідэнтычнасць культуры этнасу. На яе накладвае адбітак культура інаэтнічнага асяроддзя, а ў выніку страчваецца магчымасць сувязі з мацярынскім этнасам і далейшая пераемнасць культурных традыцый.

Сітуацыя ўскладняецца цяжкасцю захавання этнічнай культуры ва ўрбанізаваным асяродку, дзе распаўсюджаны стандартызаваныя эталоны матэрыяльнай і духоўнай культуры.

Хоць развіццё глабалізацыі не прыводзіць да сцірання этнічных адрозненняў, але этнічная ідэнтычнасць як форма групавой ідэі перажывае сур'ёзныя змены ў бок як гіпербалізацыі (этнацэнтрызм, этнадамінаванне, этнафанатызм, нацыяналізм), так і змяншэння (этнанегатывізм, этнаэлімінацыя, этнанігілізм). Гэтае становішча выступае ахоўнай рэакцыяй, пратэстам супраць нацыянальнага нераўнапраўя ці выклікана страхам этназамены [8, с. 29].

На сучасным этапе ў поліэтнічным асяродку, якім з'яўляецца Літоўская Рэспубліка, найбольш спрыяльнай для чалавека становіцца біэтнічная (ці кроскультурная) ідэнтычнасць, аднак яе фарміраванне ажыццяўляецца павольна, складана і супярэчліва.

Крытэрыі этнічнай супольнасці, якія ўзніклі ў выніку гістарычнага развіцця, падзяляюцца на дзве групы: натуральна-прыродныя і сацыякультурныя. Да натуральна-прыроднай групы адносяцца: «месцаразмяшчэнне» (гістарычная тэрыторыя ўзнікнення і станаўлення, этнасу), біясфера, ландшафт, экасістэма, а таксама «кроў» (антрапалагічныя рысы). Да ліку сацыякультурных крытэрыяў належаць мова, сродак асэнсавання і адлюстраванне сэнсава-каштоўнаснай карціны свету; менталітэт, стэрэатыпы і звычаі паводзін; мастацкая культура (святы, мастацтва); традыцыі, побыт і штодзённасць; этнаміфалогія.

Важнае месца ў вызначэнні форм і праяўленняў этнічнай ідэнтычнасці беларусаў Літвы займаюць асобныя часткі комплексаў. Прыкладам з'яўляецца матэрыяльная культура беларусаў Літвы.

Суб'ектыўная па сваім характары этнічная ідэнтычнасць дэтэрмінавана шэрагам аб'ектыўных крытэрыяў, адначасова ўяўляе сабой сістэму сімвалаў, што дазваляе аддзяліць этнічную супольнасць «мы» ад іншых «яны» і дае адчуванне прыналежнасці «я» да «сваёй» роднаснай супольнасці. Аб'ектыўныя прыкметы-крытэрыі этнічнай ідэнтычнасці, усвядомленыя і прызнаныя чалавекам, ператвараюцца ў магутныя суб'ектыўныя сімвалы-маркёры яго ідэнтычнасці, правераныя стагоддзямі.

Па пытаннях традыцый харчавання адзначаецца падабенства даследаванай тэрыторыі (Літвы) з метраполіяй (Беларуссю). Таму частым адказам падчас этнаграфічных экспедыцый былі словы рэспандэнтаў: *«Што ў нас гатуюць – то і тут. Тут толькі па-другому называецца»* [2]. На захаванне і змену кулінарных традыцый беларусаў Літвы ўплываюць наступныя фактары: сямейныя традыцыі; пражыванне з прадстаўнікамі розных этнасаў, што вядзе да запазычвання страў («кібінай», «жамайчу», «цэпеліны»); глабалізацыя (уплыў на кухню беларусаў рынку тавараў); рэпрэзентацыя кулінарных рэцэптаў у апублікаваным выглядзе (кнігі, інтэрнэт). Менш зменаў зведалі святочныя традыцыі харчавання [2].

У сферы захавання традыцыйнай культуры вылучаецца два ўзроўні. Першы – сямейныя традыцыі [1]; другі – рэпрэзентацыя і захаванне беларускімі арганізацыямі і аб’яднаннямі [2].

Фарміраванне, падтрыманне і захаванне этнічнай ідэнтычнасці забяспечваецца сумеснымі дзеяннямі сям’і, школы і іншых навучальных устаноў, сродкаў масавай інфармацыі і іншых сацыяльных інстытутаў, дзейнасць якіх павінна насіць планамерны і скаардынаваны характар, каб у выніку этнічная ідэнтычнасць насіла характар пазітыўнай манаідэнтычнасці або развітой біэтнічнай ідэнтычнасці.

Акрамя адзінай беларускай школы імя Ф. Скарыны, у некаторых гарадах Літвы працуюць нядзельныя беларускія школы, дзе дзеці займаюцца адзін раз на тыдзень (звычайна нядзеля), знаёмяцца з беларускімі традыцыямі, культурай [2]. На сённяшні дзень гэтыя школы не карыстаюцца папулярнасцю сярод беларусаў Літвы.

Важнае месца ў фарміраванні этнічнай ідэнтычнасці беларусаў Літвы займаюць ВНУ, якія захоўваюць беларускую культуру: Вільнюскі ўніверсітэт, Цэнтр беларускай мовы, літаратуры і этнакультуры Літоўскага ўніверсітэта эдукалогіі і Еўрапейскі гуманітарны ўніверсітэт. У моладзевым асяродку фарміруюцца новыя погляды на беларускую культуру і яе рэпрэзентацыю.

Сацыяльнымі інстытутамі, якія ўплываюць на фарміраванне этнічнай ідэнтычнасці, з’яўляюцца беларускія суполкі, адна з функцый якіх – актыўны ўдзел у падтрыманні, развіцці і ўмацаванні культуры свайго народа, культываванні нацыянальных традыцый і звычаяў, захаванні культурных сувязей са сваёй радзімай [6, с. 68].

Працэс самаарганізацыі і самакіравання з’яўляецца вызначальным фактарам у функцыянаванні дыяспар. Агульнымі элементамі самаарганізацыі для кожнай дыяспары з’яўляюцца пражыванне па-за межамі краіны паходжання, агульныя этнічныя карані і духоўныя каштоўнасці. Не кожная дыяспара валодае эфектыўнымі механізмамі самаарганізацыі і самакіравання, пры наяўнасці кансалідуемых фактараў у межах дыяспары этнічная меншасць можа заставацца дыскрэтнай. Такім чынам, яшчэ адной праблемай фарміравання этнічнай ідэнтычнасці беларусаў Літвы з’яўляецца падзел дыяспары на дзве часткі.

Дзякуючы намаганням беларусаў-віленчукоў беларускай этнічнай супольнасці быў перададзены касцёл св. Барталамея – адзіны на тэрыторыі Літоўскай Рэспублікі, дзе малебны праходзяць на беларускай мове [5]. У кансалідацыі беларусаў Літвы касцёл з’яўляецца ў пэўнай ступені першым крокам у рэлігійным аб’яднанні. Са слоў ксяндза Арыўша Малыска: *«Патрэбна перадусім, каб людзі прывыклі, што беларускае душпастарства ёсць, калі яно не залежнае ад дыяцэзіі. Патрэбен час, каб людзі маглі прыйсці. Царква, касцёл – супольнасць, калі чалавек бачыць за гэтым будынак, то гэта няправільна»* [2]. Існавала спроба малебнаў у праваслаўнай царкве на беларускай мове. Беларусам быў перададзены храм св. Мікалая ў цэнтры Вільні, але па розных прычынах беларускім ён быў нядоўгі перыяд.

Для беларусаў-уніятаў малебны на беларускай мове праводзіць адзін раз на месяц святар, які прыязджае спецыяльна з Беларусі, ва ўкраінскай уніяцкай царкве ў старым горадзе на Аушрос варту, 7 [2].

За апошняе дзесяцігоддзе ў сістэме сродкаў масавай інфармацыі адбыліся значныя змены, звязаныя з інавацыямі ў сацыяльна-палітычнай структуры грамадства, укараненнем новых тэхналогій, большай інтэграцыяй СМІ ў еўрапейскі рынак. Адсюль з'яўленне мноства тыпалагічна новых выданняў. За апошнія дзесяць гадоў істотна павялічыўся інфармацыйны кампанент СМІ, але найважнейшай часткай журналістыкі застаюцца аналітыка, інтэрпрэтацыя падзей, публіцыстыка. Беларусамі Літвы былі створаны і адноўлены тэлеперадача «Віленскі сшытак», газета «Рунь», радыёперадача «Тутэйшы час» [1].

Аналізуючы палявы матэрыял, сабраны ў 2015 – 2016 гг., адзначым, што мова з'яўляецца адным з крытэрыяў нацыянальнай ідэнтычнасці. У адносінах да беларусаў Літвы неабходна адрозніваць з аднаго боку валоданне мовай і яе выкарыстанне, а з другога – лінгвістычную ідэнтычнасць: калі першае паступова губляе сваю моц, то другое амаль поўнасцю захавана.

Такім чынам, этнічную ідэнтычнасць неабходна разумець як дынамічны працэс, які падвяргаецца шматлікім трансфармацыям. Ацэньваючы сучасны стан і галоўныя тэндэнцыі ў развіцці этнічнай ідэнтычнасці беларусаў Літвы, падкрэслім, што ў эпоху глабалізацыі «ідэнтычнасць» з'яўляецца прадметам выбару, характарызуецца зменлівасцю, рухомасцю, множнасцю. Разам з тым гэты «выбар» не зусім вольны, бо ажыццяўляецца ў пэўным сацыяльным кантэксце, дзе зададзены не толькі спектр альтэрнатыв, але і набор розных сацыяльных практык.

Фактарамі, якія ўплываюць на стан ідэнтычнасці беларусаў Літвы, з'яўляюцца: захаванне і рэпрэзентацыя культуры на мікра- (сям'я) і макраўзроўнях (беларускімі арганізацыямі і суполкамі); уніфікацыя ў эканамічнай, палітычнай, сацыяльнай і культурнай сферах, якая выклікае канфлікт нарастаючага ізамарфізму і імкненне захаваць сваю ўнікальнасць; уплыў іншых этнасаў (літоўцы, рускія, палякі і г. д.); поліканфесійнасць; блізкасць размяшчэння да метраполіі і яе ўплыў на фарміраванне культуры беларусаў Літвы; масавая культура і сродкі масавай камунікацыі.

ЛІТАРАТУРА

1. Архіў Цэнтра даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры (АЦДБКЛ). – Ф. 6. Воп. 14. Спр. 226.
2. АЦДБКЛ. – Ф. 6. Воп. 14. Спр. 232.
3. Гурко, А. Сувязі беларускага этнасу / А. Гурко // Навука. – 2016. – 15 жніўня. – С. 6.
4. Гурко, А. О проблемах европеистики / А. Гурко // Навука. – 2016. – 5 снежня. – С. 6.
5. Запрашаем на беларускія набажэнствы ў Вільні [Электронны рэсурс]. – Рэжым доступу: <http://westki.info/tbk/20435/zaprashaem-na-belaruskiya-nabazhenstvy-u-vilni>. – Дата доступу: 23.03.2016.
6. Изергина, Е. Белорусы Литвы: история формирования этнической группы и современность / Е. Изергина // Наука и инновации. – 2016. – № 12. – С. 66 – 69.

7. Коваль, В. Кантакты беларускай і ўкраінскай дыяспар міжваеннага перыяду [Электронны рэсурс]. – Рэжым доступу: <https://docviewer.by/?url=ya>. – Дата доступу: 03.05.2015.
8. Мухлынкина, Ю. В. К вопросу формирования этнической идентичности / Ю. В. Мухлынкина // Научный вестник Московского государственного технического университета гражданской авиации. – 2015. – № 215 (5). – С. 27 – 33.
9. Плыгаўка, Л. Беларуская мова ў Літве: сацыякультурны і лінгвістычны аспекты / Л. Плыгаўка. – Vilnius : Vilniaus pedagoginio universiteto leidykla, 2009. – 340 с.
10. Population by ethnicity Statistics Lithuania [Electronic resource]. – Mode of access: <http://pop-stat.mashke.org/lithuania-ethnic2011.htm>.

РЕЗЮМЕ

Этническая идентичность – динамический процесс, который может подвергаться многочисленным трансформациям. Автор приходит к выводу, что в эпоху глобализации «идентичность» и главные тенденции в развитии этнической идентичности белорусов Литвы являются предметом выбора, характеризуются изменчивостью, подвижностью, множественностью.

SUMMARY

Ethnic identity is a dynamic process that can undergo many transformations. The author comes to the conclusion that in the era of globalization, the «identity» and the main tendencies of the ethnic identity development of the Belarusians in Lithuania are the subject of choice, characterized by variability, mobility, and multiplicity.

Карпенко С. Д.

УКРАИНСКОЕ СКАЗКОВЕДЕНИЕ: СОВРЕМЕННОЕ СОСТОЯНИЕ И ПЕРСПЕКТИВЫ РАЗВИТИЯ

*Белоцерковский национальный аграрный университет
(Поступила в редакцию 12.12.2016)*

Народная сказка является особым феноменом, бытующим в вербальном и не вербальном (семиотическом, текстовом) облике. Для понимания народной сказки как фольклорного феномена в мировом сказковедении XX в. компаративистская, антропологическая, психоаналитическая, структуралистская теории лишь обусловили классификацию художественной фактуры сюжетов и заложили основу для дальнейших исследований сказки. Цель статьи – охарактеризовать украинское сказковедение на современном этапе с учётом предшествующих периодов его развития в парадигме решения общеславянских вопросов по теории сказки.

Рассматривая вопрос генезиса украинского сказковедения, условно обозначим несколько его периодов: 1) «от фиксации к изучению» – объясняется историческим становлением науки и формированием критериев изучения народной сказки; 2) теоритический, когда прослеживаются дискуссии между украинскими фольклористическими школами (мифологическая, культурно-историческая, психологическая, антропологическая), конец XIX – 1-я треть XX в.; 3) популяризаторский, соотносимый с публикациями популярных и научно-популярных сборников сказок, а также

поверхностным изучением природы малой эпики (главным образом, во вступительных статьях к изданиям); 4) постсоветский, совпадает с открытием кафедр фольклористики в университетах Киева и Львова. Фактически с этого времени в Украине наблюдается многовекторное изучение сказки гуманитарными науками. Это работы по: теории фольклористических школ (М. Дмитренко, Я. Гарасим); исследованию особенностей сказок разных видов (Л. Дунаевская, И. Хланта, О. Брицына, С. Мышанич); изучению литературной сказки как жанра (Г. Сабат, О. Сорокотенко, С. Пилипчук). Популярной становится волшебная сказка. Изучается её речевая и семантико-синтаксическая структура (С. Лавриненко, Т. Вавринюк); временная характеристика (О. Боднар); эстетическая функция (М. Чернопыский); поэтико-стилевые традиции (В. Шаблювский); особенности реализации антропоцентризма (О. Лещенко, Л. Мушкетик). Поднимается вопрос исторического развития структуры и семантики сказок (М. Грицай). В научных статьях дискутируются вопросы природы жанра, возникновения сказочных образов, символики, магии чисел, имён персонажей, космогонической составляющей украинских народных сказок (С. Мышанич, В. Давыдюк, Л. Мушкетик, С. Карпенко и др.). С точки зрения философии, сказочный текст рассматривается как феномен культуры (О. Величко). Психоаналитиками обоснованы особенности восприятия и понимания сказочного смысла детьми (В. Андросова, И. Бех, Н. Циванюк, О. Соловьёва, Г. Леушина и др.), а также трактовка украинской народной волшебной сказки по теориям сновидений З. Фрейда и К.-Г. Юнга (О. Тиховская). Используя коммуникативную лингвистику, ученые спроектировали на народную сказку такие понятия, как театрализация, театр одного актёра, рассказчик/сказочник, импровизация, интересы слушателей, способы достижения развлекательности сказки. Необходимость формирования теоретической платформы украинского сказковедения обусловлена эпохальным подведением итогов и определением новых направлений для дальнейшего исследования народной сказки.

Первый и второй периоды развития украинского сказковедения были началом научного осмысления художественной специфики народной сказки как вида фольклора, что отражено в трудах фольклористов-теоретиков XIX – начала XX в. (М. Костомаров, А. Потебня, И. Рудченко, Н. Сумцов, М. Драгоманов, И. Франко, В. Гнатюк, М. Павлик, А. Крымский, С. Савченко и др.), где поднимались вопросы бытования, исторического развития, мифологического отражения действительности, утилитарного назначения текстов сказок, рассматривались межэтнические механизмы заимствования сказочных сюжетов и мотивов, изучался образ сказочника как носителя народной эпической памяти.

С 20-х годов XIX в. украинские фольклористы начали фиксировать эпический фольклор. Примером тому может быть деятельность О. Бодянского и издание сборника сказок «Наськы українськы казки запорозьця Иська Матырынкы» [3], где автор использовал стихотворное изложение общеизвестных фольклорных сюжетов, что было общепринятым

приёмом в литературной традиции эстетики романтизма. Таким образом, внимание концентрировалось на содержательном аспекте произведений фольклора. Фольклористами конца XIX в. была сделана попытка группирования текстов сказок по тематике и региональной принадлежности, а так же по репертуару исполнителей, но одним из спорных оставался вопрос классификации видов сказок. Авторская идея классификации сказок отстаивалась во вступительных статьях сборников П. Чубинского [28], И. Рудченко [19], М. Драгоманова [16], И. Франко [5], В. Гнатюка [6]).

Начало XX в. в украинском сказковедении обозначено деятельностью таких известных фольклористов, как И. Франко, В. Гнатюк, С. Савченко, Н. Левченко, Р. Волков и другие, которые представляли этнографические центры Львова, Киева, Харькова и Одессы, сотрудничали с подобными центрами в России, Беларуси, Польше, Чехии и других странах. Кроме создания научного сборника сказок, делалась попытка участия в разработке сюжетного указателя. С финскими сказковедами Международной федерации фольклористов (Folklore Fellows) Активно сотрудничал В. Гнатюк [7, с. 217]. Составленный им сборник «Украинские народные басни (животный эпос)» учитывал рубрикацию сказочных типов А. Аарне. Указатель украинских народных сказок Н. Андреева, сформированный в 1930-х годах и опубликованный только в 2015 г. [25], продемонстрировал богатство сказочного эпоса украинского народа. Во 2-й половине XX в. популярными становятся межнациональные проекты. Это и стремление создания международного указателя, и сборники, где наблюдается тенденция межнационального сказочного сюжета (серии «Сказки народов мира», «Сказки народов СССР»), и статьи по изучению видовой и поэтико-художественной особенности народной эпики. В парадигме анализа сказки Г. Сухобрус [24] наблюдается использование академической методики изучения. В своих теоретических исследованиях И. Березовский [13] тесно сотрудничал с белорусскими учёными Л. Барагом, К. Кабашниковым и подчёркивал общность устнопоэтического творчества украинцев, белорусов, других славянских народов. Эта общность проявляется не только в сходстве сюжетов, но и в развитии действия в конкретных произведениях. Определяя критерии для создания классификации украинских народных сказок, И. Березовский настаивал на необходимости учитывать: 1) особенности жанровой системы фольклора на каждом историческом этапе; 2) закономерности его развития и характера связей с этнокультурной средой; 3) характер взаимодействия жанра с разными видами и формами художественной и историко-бытовой практики народа. Результатом этих идей стал академический сборник сказок о животных И. Березовского [13], где автор, подобно В. Гнатюку [6] и Л. Барагу [1], классифицирует украинский сказочный материал по системе Аарне-Андреева и Томпсона. Позднейшее участие учёного в составлении украинской части материала в «Сравнительном указателе сюжетов. Восточнославянская сказка» (СУС) [23] благотворно повлияло на формирование дальнейших исследований народной сказки в Украине.

Многовекторность украинского сказковедения **третьего и четвёртого** периодов была определена общекультурными взглядами на сказочный эпос, восприятием сказочного феномена как источника не только дидактики и жизненного опыта, но и как поэтического и художественного наследия, как философии народного духа. Во второй половине 80-х годов XX в. в сказковедении была всесторонне разработана тема сюжетного состава украинских народных сказок. Кроме того, на национальном материале проводился анализ отдельных образов, изобразительно-выразительных средств. В работе Л. Дунаевской «Украинская народная сказка» [11] наряду с украинскими рассматриваются русские и белорусские сказки, а также общенародные сюжеты по указателям Аарне-Андреева, Томпсона и СУС. Это позволило найти много общего в создании и существовании сказок, объяснить ряд символов. В своих взглядах Л. Дунаевская не только ссылается на идеи В. Проппа, Н. Новикова, Е. Мелетинского, но и сопоставляет их персонажные системы, выводя свою, адаптированную к сказочному эпосу украинского народа. Исследование отдельных видов сказок дало возможность уточнить теоретические вопросы их бытования и создания. Например, анализируя социально-бытовую сказку, О. Брицына [4] акцентирует внимание на её тематике, принимая разработанную в СУС классификацию [23]. В. Давыдюк исследует сказочные сюжеты и образы при помощи археологических артефактов [8]. Л. Мушкетик рассматривает персонажную систему украинских народных волшебных и бытовых сказок [18] по оси добра и зла согласно дидактической и аксиологической целям. В монографии «Людина в народній казці Українських Карпат: на матеріалі української та угорської оповідальної традиції» Л. Мушкетик касается темы антропоцентризма в народной сказке [17], а также анализирует региональный материал о феномене сказочника и сказании посредством лингвопрагматики.

Разновекторность современных исследований сказки обусловлена трудами предшественников. В работах Е. Таланчук [26] поднимается вопрос отражения космогонии предков в поэтической системе сказки. Е. Ивановская [12] рассматривает сказочный эпос в плоскости поиска инклюзии, что указывает на древность традиционно-правовой культуры. М. Дмитренко [10] акцентирует внимание на необходимости расширения современной теоритической парадигмы науки о народном творчестве исследованиями этноэстетической доминанты фольклорных явлений. Сюжетно-мотивную основу украинских народных сказок определила М. Демедюк [9] по группам: адаптированные украинцами сказки на международные сюжеты; народные сказки с признаками украинской ментальности; сюжеты с наслоением духовной и ментальной культуры. Персонажную систему сказочного эпоса украинцев составляют образы животных, мифологические персонажи, иноэтнические и христианские образы, богатыри-добротворцы, женские персонажи. Эта система может быть использована и в качестве тематики сказок.

Украинская фольклористика заметно продвинулась в изучении вопроса временно-пространственной проблематики (хронотопа), который частично

освещён в трудах В. Проппа, Д. Лихачёва, С. Адоньевой, В. Аникина, Е. Мелетинского, С. Неклюдова, Е. Новиковой, Н. Новикова, В. Топорова, Т. Цивьян. Проблему поэтики времени и пространства в жанровой структуре фольклора представили С. Росовецкий [21] и Н. Лисюк [15]. На материале текстов 2-й половины XIX – начала XX в. сквозь призму категорий моделированной бинарной оппозиции «свой-чужой» О. Олейник [20] рассматривает художественное пространство украинских народных волшебных сказок.

Следуя традициям школы компаративизма, которая в Украине представлена трудами И. Франко, О. Собецкая в диссертации, посвящённой сопоставлению сюжетов украинских сказок о животных и текстов индийской «Панчатантры» [22], разработала схему-алгоритм анализа сюжетов в виде таблиц, что удобно для сопоставления сказочных единиц.

Одним из направлений украинского сказковедения в наши дни становится региональное изучение сказочных сборников и текстов сказок. Например, А. Кухаренко [14], исследуя сказки Слободской Украины, составил перечень архивных сборников по территориально-паспортным и библиографическим указателям, а также индексировал сказочные сюжеты из сборников Слободской Украины по системе Аарне-Томпсона-Утера (ATU) и СУС.

Психоаналитический аспект в изучении народной сказки наблюдается в работе О. Тиховской [27]. Используя классификацию О. Никифорова (деление сказок на мужскую и женскую группы) и теорию К.-Г. Юнга, она рассматривает сквозь призму сказочного героя этапы формирования украинской ментальности от коллективного несознательного к фактору понимания человеком себя как другого, человека ментального, а в перспективе и национального.

Сегодня украинская народная сказка становится объектом и предметом исследований не только филологии и культурологии, но и лингвистики, психологии, философии, педагогики, медицины и других наук. Исходя из множества современных исследований сказочного эпоса в Украине, перспективными становятся направления генезиса как группы (вида) сказок, так и отдельно взятого сюжета. Актуальным вопросом остаётся публикация материалов из архивных фондов и научный подход к формированию сборников сказок. Благодаря экспедициям фонды фольклористических центров постоянно пополняются сказочным эпосом. На этом основании создаются фоно- и видеотеки, что позволяет исследовать фольклорный нарратив более глубоко и комплексно. Таким образом, украинское сказковедение остаётся перспективным направлением изучения народной культуры.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бараг, Л. Р. Сюжэты і матывы беларускіх народных казак / Л. Р. Бараг. – Мінск : Навука і тэхніка, 1978. – 247 с.

2. Беларускія народныя казкі / склад. : Г. А. Барташэвіч, К. П. Кабашнікаў ; уст. арт. К. П. Кабашнікава. – 2-е выд., дап. – Мінск : Навука і тэхніка, 1986. – 512 с.
3. Бодянський, О. Наськы українськы казкы запорозьця Иська Матырынкы / О. Бодянський. – М. : Университетская тип., 1835. – 47 с.
4. Бріцина, О. Ю. Українська народна соціально-побутова казка (специфіка та функціонування) / О. Ю. Бріцина – Київ : Наукова думка, 1989. – 152 с.
5. Галицькі народні казки. В Берліні повіту Бродського із уст народу списав Осип Роздольський / впорядк. І. Я. Франко // Етнографічні записки. – Львів. – Т. 1. 1895 ; Т. 4. 1899.
6. Гнатюк, В. М. Українські народні байки (звіриний епос). Т. I, II / В. М. Гнатюк // Етнографічні записки – Львів, 1916. – Т. XXXVII – XXXVIII. – 559 с.
7. Гнатюк, В. Вибрані статті про народну творчість / В. Гнатюк ; упорядк., передм. М. Яценко – Київ : Наукова думка, 1966. – 247 с.
8. Давидюк, В. Ф. Первісна міфологія українського фольклору / В. Ф. Давидюк – Луцьк : Вежа, 1997. – 296 с.
9. Демедюк, М. В. Національна специфіка української народної казки : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.07 / М. В. Демедюк ; Львівські нац. ун-т ім. І. Франка. – Львів, 2010. – 20 с.
10. Дмитренко, М. К. Українська фольклористика другої половини XIX століття: школи, постаті, проблеми / М. К. Дмитренко – Київ : Сталь, 2004. – 384 с.
11. Дунаєвська, Л. Ф. Українська народна казка / Л. Ф. Дунаєвська. – Київ : Вища школа, 1987. – 127 с.
12. Івановська, О. П. Звичаєво-правові інклюзії у жанрах казки та легенди / О. П. Івановська // Вісник Київського міжнародного ун-ту. Літературознавчі студії. – Київ, 2003. – Вип. 5. – С. 297 – 308.
13. Казки про тварин / упорядк. текстів, передм. І. П. Березовського. – Київ : Дніпро, 1976. – 574 с.
14. Кухаренко, О. О. Казки Слобожанщини: від перших фіксацій до публікацій XIX – початку XX ст. (історія та критика текстів) : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.07 / О. О. Кухаренко ; Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України. – Київ, 2009. – 16 с.
15. Лисюк, Н. А. Міфологічний хронотоп : матеріали до курсів «Міфологія», «Міфологія слов'янська і світова» / Н. А. Лисюк. – Київ : Український фіто-соціологічний центр, 2006. – 200 с.
16. Малорусские народные предания и рассказы / Свод М. Драгоманова // Изд. Юго-Западного отдела Императорского Русского географического общества. – Киев, 1876. – 436 с.
17. Мушкетик, Л. Г. Людина в народній казці Українських Карпат: на матеріалі української та угорської оповідальної традиції / Л. Г. Мушкетик. – Київ : ДСГ, 2010. – 320 с.
18. Мушкетик, Л. Г. Персонажі української народної казки / Л. Г. Мушкетик. – Київ : Український письменник, 2014. – 360 с.
19. Народные южнорусские сказки / изд. И. Рудченко. – Киев : Тип. Е. Фёдорова, 1869. – Вып. 1. – III, 216, [3] с.
20. Олійник, О. Г. Антиномія категорій «свій» / «чужий» у просторі української народної чарівної казки : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.07 / О. Г. Олійник ; Львівські нац. ун-т ім. І. Франка. – Львів, 2007. – 19 с.
21. Росовецький, С. К. Український фольклор у теоретичному висвітленні : посібник для університетів / С. К. Росовецький. – Київ : Фітосоціоцентр, 2005 – 2007. – Ч. 1. Теорія фольклору – 232 с.; Ч. 2. Жанри. – 236 с.
22. Собецька, О. Е. Українська народна казка про тварин та індійська «Панчатантра»: порівняльний структурно-семантичний аналіз сюжетів : автореф. дис. ...

канд. філол. наук : 10.01.07 / О. Е. Собецька ; Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України. – Київ, 2008. – 20 с.

23. Сравнительный указатель сюжетов: восточнославянская сказка / Л. Г. Бараг [и др.]. – Л. : Наука. Ленинградское отделение, 1979. – 438 с.

24. Сухобрус, Г. С. Генеза і розвиток народних уявлень про долю у східних слов'ян : автореф. дис. ... канд. філол. наук / Г. С. Сухобрус. – Київ, 1945. – 18 с.

25. Сюжетний показчик українських народних казок. За матеріалами фотокопії рукопису М. П. Андрєєва / упорядк., вст. ст., післямова та переклад з російської С. Д. Карпенко ; за ред. М. К. Дмитренка. – Біла Церква : Білоцерківдрук, 2015. – 190 с.

26. Таланчук, О. М. Українознавство. Усна народна творчість / О. М. Таланчук. – Київ : Либідь, 1998. – 247 с.

27. Тиховська, О. Українська народна чарівна казка: психоаналітичний аспект / О. Тиховська ; переднє слово В. Івашківа. – Ужгород : Гражда, 2011. – 256 с.

28. Труды этнографическо-статистической экспедиции в Западно-Русский край, снаряженной Императорским Русским географическим обществом. Юго-Западный отдел. Материалы и исследования, собранные П. П. Чубинским. – СПб., 1878. – Т. II. Малорусские сказки. – 688 с.

РЕЗЮМЕ

В статье исследуются проблемы сказковедения. Обозначены периоды в изучении сказочного эпоса. Акцентировано внимание на современных достижениях в области сказковедения, многовекторности изучения сказки разными науками гуманитарного цикла. Обоснованы перспективные темы дальнейшего развития украинского сказковедения с учётом опыта исследования восточнославянской сказки в целом.

SUMMARY

The article deals with the genesis of a fairy tale. The periods of the development of fairy tale researches were indicated. The attention was focused on modern achievements in the field of a fairy tale, multi-vectoral study of a fairy tale by different science branches of humanities disciplines. The prospects of study of Ukrainian fairy tale taking into account previous studies of East slav fairy tale in genera were justified.

Каспяровіч Г. І.

ГІСТАРЫЯГРАФІЯ РАЗВІЦЦЯ ЖЫВЁЛАГАДОЎЛІ БЕЛАРУСАЎ У СЯРЭДЗІНЕ ХІХ – ПАЧАТКУ ХХІ СТ.

*Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі
(Паступіў у рэдакцыю 14.03.2017)*

Артыкул падрыхтаваны ў рамках праекта БРФФД № Г16К-029

Вывучэнне аднаго з важных заняткаў беларусаў – жывёлагадоўлі – належыць да ліку прыярытэтных праблем у этналагічнай навуцы. Карані жывёлагадоўчай культуры беларускага народа сягаюць у глыбокую старажытнасць. Аб'ектыўнае асэнсаванне гістарычных шляхоў станаўлення і развіцця культурных комплексаў галіны неабходна для правядзення стваральнай аграрнай палітыкі, якая дазволіць улічыць вопыт, працоўныя дасягненні і пазбегнуць памылак мінулага. Аналіз гістарыяграфічных крыніц дапаможа выявіць становішча, ступень навуковага вывучэння праблемы і перспектыўныя накірункі далейшых даследаванняў.

Між тым, гэтая праблема даследавана недастаткова. Шмат якія яе аспекты не прааналізаваны. Да сённяшняга часу жывёлагадоўчая вытворчая

культура беларусаў як спецыяльная праблема этнаграфічнай навукі не вывучалася. Адсутнічаюць абагульняючыя працы, у якіх на шырокіх фактычных матэрыялах, у гістарычнай дынаміцы, з выкарыстаннем даных сумежных навук (археалогіі, гісторыі, лінгвістыкі, фалькларыстыкі, статыстыкі, сацыялогіі, эканомікі, геаграфіі) даследавалася культура жывёлагадоўлі.

У развіцці навуковай думкі па вызначанай праблеме можна вылучыць тры этапы. Першы ахоплівае сярэдзіну XIX – пачатак XX ст. У гэты час сіламі вандроўнікаў-краязнаўцаў, этнографікаў не толькі назапашваўся ўнікальны фактычны матэрыял па тэме, але і рабіліся спробы шматфактарнага, комплекснага аналізу жывёлагадоўлі. Характэрна, што працы не страцілі сваёй актуальнасці і для наступных пакаленняў даследчыкаў, паслужылі свайго рода базай для параўнальна-гістарычнага аналізу традыцый жывёлагадоўлі.

Вывучэнне жывёлагадоўлі Беларусі пачалося яшчэ ў сярэдзіне XIX ст. Пэўныя звесткі па пытаннях жывёлагадоўлі друкаваліся ў штогадовых перыядычных выданнях «Памятная книжка Виленской губернии», «Памятная книжка Минской губернии», «Памятная книжка Гродненской губернии», «Памятная книжка Могилёвской губернии», «Вестник Минского губернского земства», «Сельскохозяйственная жизнь. Витебск», «Ветеринарная хроника Витебской губернии», «Обзор Гродненской губернии 1880 – 1914 гг.», часопісе «Сельский хозяин» і іншых. У асобных артыкулах паказана дынаміка колькасці асноўных відаў свойскіх жывёл, ахарактарызаваны метады і спосабы іх гадавання, пароды, кармавытворчасць.

Невялікія па аб'ёму нататкі і цікавыя замалёўкі гадавання свойскай жывёлы пакінуў этнограф, краязнаўца П. М. Шпілеўскі [1].

З сярэдзіны XIX – пачатку XX ст. з'явіліся этнаграфічныя працы, у якіх побач з эканамічна-гаспадарчай дзейнасцю беларусаў звернута ўвага на культуру жывёлагадоўлі. У другой палове XIX ст. былі апублікаваны шматтомныя матэрыялы для геаграфіі і статыстыкі Расіі, сабраныя афіцэрамі Генеральнага штаба, у тым ліку і па заходніх губернях: П. Баброўскім па Гродзенскай [2], А. Карэвам па Віленскай [3], І. Зяленскім па Мінскай [4]. У гэтых выданнях змяшчаюцца каштоўныя матэрыялы па аграрнай вытворчасці беларусаў, у тым ліку і па жывёлагадоўлі. На падставе літаратурных, архіўных, статыстычных крыніц, уласных даследаванняў аўтары прааналізавалі становішча асноўных галін жывёлагадоўлі, фактары іх структурных змен. У працах дадзена характарыстыка лугаводства, промыслаў і рамёстваў, звязаных з гужавым транспартам, стана шляхоў зносін.

Грунтоўны трохтомнік «Опыт описания Могилёвской губернии...» (1882 – 1884) падрыхтаваны і выдадзены пад рэдакцыяй старшыні Магілёўскага статыстычнага камітэта А. С. Дэмбавецкага [5]. У другой кнізе прадстаўлены багаты матэрыял па жывёлагадоўлі, выяўлены фактары, якія ўплываюць на яе становішча, паказаны асаблівасці ўтрымання, догляду,

развядзення і прадукцыйнасці буйной рагатай жывёлы і коней, звернута ўвага на хваробы жывёлы, выяўлена дынаміка эпизаотый, змешчаны звесткі па рыбалоўству, спосабах лоўлі і прыладах працы, пчалярству, лугавых угоддзях і травасеянні. Матэрыялы, змешчаныя ў кнізе, падмацаваны статыстычнымі данымі.

Значны ўклад ў даследаванне матэрыяльнай і духоўнай культуры беларусаў Віцебшчыны XIX ст. зрабіў М. Я. Нікіфароўскі. У кнізе «Очерки простонародного життя-бытья в Витебской Белоруссии...» [6], у яе асобных раздзелах «В хлеву», «В возовне», «Сбруя и упряжь», «На покосе», «У пчалинцу», «На рыболовле» вобразна прадстаўлены каштоўныя этнаграфічныя матэрыялы аб гадаванні буйной рагатай жывёлы, коней, авечак, свіней у сялянскай гаспадарцы, вырабе летніх і зімовых сродкаў транспарту, збруі і іх выкарыстанні, нарыхтоўцы сена, пчалярстве і рыбалоўстве. У цеснай сувязі з пазначанай кнігай, у дапаўненне да яе М. Я. Нікіфароўскі надрукаваў зборнік «Простонародные приметы и поверья, суеверные обряды и обычаи, легендарные сказания о лицах и местах» (Витебск, 1897), у якім змешчаны прыкметы і павер'і, прысвечаныя жывёле і птушкам, ахарактарызаваны хваробы і лячэнне жывёлы.

Асобныя звесткі аб гадаванні свойскай жывёлы, надворных пабудовах, пастухоўскіх традыцыях, святкаванні першага выгана жывёлы на пашу, яе лячэнні, уяўленнях беларусаў аб чараўніках і малочных ведзьмах змешчаны ў трэцім томе П. Шэйна [7].

Каштоўныя звесткі аб свойскіх жывёлах, гаспадарчых пабудовах, сухапутных сродках транспарту, лоўлі рыбы, ракаў і рыбалоўных снасцях, спосабах развядзення пчол і пчалярскім інвентары дае Е. Р. Раманаў [8].

Цікавыя практычны вопыт гадавання свойскай жывёлы і птушкі і карысныя парады да іх лепшага ўтрымання падае Г. Цюндзявіцкая ў кнізе «Літоўская гаспадыня».

Асобныя матэрыялы аб стане жывёлагадоўлі ў лакальных рэгіёнах Палесся падае І. А. Сербав у кароткім этнаграфічным нарысе «Белорусы-сакуны» [9]. Больш шырока прадстаўлена жывёлагадоўля ў кнізе І. А. Сербав «Вічынскія паляне» [10], дзе аўтар звяртае ўвагу на звычаі, абрады, замовы, ахоўныя дзеянні са свойскай жывёлай, апісвае гужавы транспарт, вупраж, пабудовы для жывёлы і прылады працы.

Невялікі па памерах, але інфармацыйна ёмісты раздзел па жывёлагадоўлі змясціў М. В. Доўнар-Запольскі ў кнізе «Народное хозяйство Белоруссии» (1926), дзе на разнастайных статыстычных матэрыялах выяўлена дынаміка асноўных галін жывёлагадоўлі сярэдзіны XIX – пачатку XX ст. Аўтар прадбачыў перспектывы развіцця другой важнейшай галіны аграрнай гаспадаркі: «Такая краіна, як Беларусь, дзе беднасць глебы патрабуе вялікіх затрат капіталу, таварная жывёлагадоўля павінна б складаць галоўнейшую задачу сельскай гаспадаркі» [11, с. 125].

Каштоўнай з'яўляецца навуковая спадчына даследчыкаў міфалогіі (А. Афанасьёў, В. Клінгер, М. Мюлер, Э. Тэйлар і інш.). В. Клінгер, даследуючы значэнне жывёл у міфалагічнай карціне народаў свету,

адзначыў: «Сучасныя павер'і, абрады і прымхлівыя прыёмы, у якіх тую або іншую ролю адыгрываюць жывёлы, належаць да ліку старажытнейшых дакументаў чалавечай думкі ... і таму маюць для міфалогіі і этналогіі надзвычай важнае значэнне» [12, с. 2 – 3].

У працах даследчыкаў XIX – пачатку XX ст., прысвечаных менавіта лакальна-рэгіянальным і асобным пытанням жывёлагадоўлі Беларусі, адлюстраваны значны этап вывучэння дадзенай праблемы. У іх паказаны асаблівасці галіны, параўнальна высокая культура гадавання свойскай жывёлы, яе важнае месца ў сістэме жыццезабеспячэння беларускага народа.

Другі этап даследаванняў ахоплівае 1920 – 1980-я гады. У гэты час вывучаліся галоўным чынам матэрыяльныя аспекты жывёлагадоўлі, меншая ўвага надавалася бясцэнным артэфактам сацыяльнай і духоўнай культуры, у якіх сканцэнтраваны вопыт, народныя веды, навыкі, звычаі, абрады, стэрэатыпы паводзін беларусаў. Яны набывалі ідэалагічнае адценне і ацэньваліся як перажыткі мінулага.

У вывучэнне традыцый жывёлагадоўлі беларусаў-палешукоў значны ўклад унеслі Ч. Пяткевіч, К. Машынскі, працы якіх выйшлі за межамі БССР. У грунтоўнай манаграфіі Ч. Пяткевіча «Рэчыцкае Палессе» (Кракаў, 1928) асобныя раздзелы прысвечаны заняткам, звязаным з пастухоўствам і гадоўляй жывёлы, бортніцтвам, лячэннем жывёлы, рамёствамі (сталмаства, кавальства). К. Машынскі ў працы «Усходняе Палессе» (Варшава, 1928) скрупулёзна даследаваў пастухоўства і жывёлагадоўлю (спосабы ўтрымання жывёлы, даенне кароў, адкорм, нарыхтоўку сена), выяўвіў асаблівасці рыбалоўства і пчалярства Мазырскага Палесса.

Асвятленню стану жывёлагадоўлі ў гады калектывізацыі прысвечаны артыкулы ў часопісе «Наш край» М. Я. Грынבלата [13], Т. П. Кулакова і М. С. Валатоўскага [14], В. Самцэвіча [15].

У 1933 г. выйшла з друку змястоўная праца М. М. Нікольскага «Жывёлы ў звычаях, абрадах і вераваннях беларускага сялянства», у якой аналізуецца каштоўны матэрыял аб культых жывёл.

Вывучэнне жывёлагадоўлі было прыпынена ў 1940 – 1950-я гады, што звязана са складанасцямі калектывізацыі і цяжкімі выпрабаваннямі ў Вялікую Айчынную вайну, і аднаваліся ў канцы 1950-х гадоў са стварэннем Інстытута мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору АН БССР.

Абагульняючая характарыстыка сялянскай жывёлагадоўлі XIX – пачатку XX ст. змешчана ў змястоўнай працы Л. А. Малчанавай «Матэрыяльная культура беларусаў» (1968). Аўтар паказвае значэнне галіны, дае кароткую характарыстыку яе структуры, звяртае ўвагу на спецыфіку кармлення свойскай жывёлы, асаблівасці інвентару для нарыхтоўкі сена.

Вынікам вывучэння гісторыка-этнаграфічнага рэгіёна Палесса беларускімі і ўкраінскімі этнолагамі з'явілася манаграфія «Полесье. Матэрыяльная культура» (Киев, 1988), у якой ёсць раздзел «Жывотнаводства» Л. А. Малчанавай і Р. І. Федыны. Аўтары выявілі асаблівасці жывёлагадоўчай культуры рэгіёна, паказалі яе змены на працягу

XIX – XX стст. Шляхам зносін і сродкам транспарта прысвечаны раздзел гэтай кнігі, падрыхтаваны В. С. Цітовым і А. С. Шляхтоўскім.

У 1991 – 2017 гг. са зменамі палітычнай і сацыяльна-эканамічнай сітуацыі ў Рэспубліцы Беларусь у этналагічнай навуцы ажыццяўляецца зварот даследчыкаў да комплекснага сістэмнага аналізу традыцый жывёлагадоўлі, выкарыстання напрацаваных матэрыялаў і метадаў сумежных дысцыплін – фалькларыстыкі, этналінгвістыкі, археалогіі, гісторыі, статыстыкі і іншых.

Шырокае кола пытанняў культуры жывёлагадоўлі даследуецца ў працах В. С. Цітова [16 – 19]. Характарызуючы структуру жывёлагадоўлі, аўтар выяўляе яе рэгіянальныя і лакальныя асаблівасці, прасочвае ўзаемасувязі з земляробствам, асабліва з нарыхтоўкай кармоў, змястоўна аналізуе рамесныя заняткі, якія спадарожнічаюць галіне, сродкі гужавога транспарту і вупраж. Працы тычацца ў асноўным храналагічнага перыяду XIX – пачатку XX ст.

У 2013 – 2017 гг. выйшла з друку арыгінальнае багата ілюстраванае шматтомнае выданне «Нарысы гісторыі культуры Беларусі» пад навуковай рэдакцыяй А. І. Лакоткі. У першым томе пазначанага выдання даследуюцца разнастайныя аспекты матэрыяльнай культуры сацыяльнай эліты [20]. Г. І. Каспяровіч выяўляе тэндэнцыі, фактары і праблемы эвалюцыі асноўных галін жывёлагадоўлі ў маёнтках, С. А. Мілючэнкаў, характарызуючы магнацкія і шляхецкія маёнткі, звяртае ўвагу на сельскагаспадарчыя пабудовы для свойскіх жывёл, С. А. Захаркевіч даследуе сродкі перамяшчэння, у тым ліку гужавы транспарт. Першая кніга трэцяга тома «Нарысаў...» [21] прысвечана матэрыяльнай культуры беларускага сяла. У шэрагу важных пытанняў даследуецца жывёлагадоўля сялян, сельскагаспадарчая адукацыя (Г. І. Каспяровіч), традыцыйныя рамёствы і промыслы, звязаныя з гадаваннем свойскай жывёлы (Я. М. Сахута), транспартныя сродкі (С. А. Захаркевіч). У другой кнізе трэцяга тома [22] змешчаны раздзел Л. П. Сівуравай «Свойская жывёла: міфалогія, звычаі і абрады», у якім характарызуюцца светапоглядныя ўяўленні беларусаў аб хатніх жывёлах. У гэтай жа кнізе апублікаваны раздзел А. Ю. Бабіч «Пчалярства ў традыцыйным светапоглядзе беларусаў».

У гістарыяграфіі, прысвечанай вераванням, абрадам, звязаным з жывёлагадоўляй, важнымі працамі з’яўляюцца: «Земляробчы каляндар: абрады і звычаі» (1990); «Традыцыйная мастацкая культура беларусаў» у 6 тамах (Т. Б. Варфаламеева і інш., 2001 – 2013); двухтомная энцыклапедыя «Беларускі фальклор» (2005, 2006); К. А. Шумскі «Традыцыйныя веды беларусаў аб раслінным свеце і надвор’і (XIX – пачатак XXI ст.) і іх экалагічная значнасць» (2009); энцыклапедычны слоўнік «Міфалогія беларусаў» (2011).

Вялікую каштоўнасць маюць фальклорныя матэрыялы. Каляндарны і сямейны цыклы народных песень, казкі, прыказкі і прымаўкі змяшчаюць багацейшую этнаграфічную інфармацыю.

Вывучэннем развіцця жывёлагадоўлі Беларусі займаліся таксама гісторыкі В. У. Чапко [23], П. Р. Казлоўскі [24], М. М. Улашчык [25], археолагі Т. М. Каробушкіна [27], В. В. Шчаглова [28], П. Ф. Лысенка [29].

Самую вялікую частку літаратуры складаюць кнігі, брашуры, артыкулы сельскагаспадарчага накірунку, менавіта па жывёлагадоўлі. У іх асвятляюцца пытанні развядзення, кармлення і ўтрымання сельскагаспадарчых жывёл, механізацыі і электрыфікацыі працаёмкіх працэсаў на фермах, перспектывы спецыялізацыі і размяшчэння вытворчасці, актуальныя праблемы павышэння прадукцыйнасці сельскагаспадарчых жывёл.

Ва ўмовах інтэнсіўнай глабалізацыі і мадэрнізацыі беларускага грамадства востра паўстае пытанне аб захаванні багатай і самабытнай культурнай спадчыны. У гэтай сувязі неабходна выявіць механізмы захавання традыцый народнай культуры ў яе лакальных варыянтах, іх адаптацыю і трансфармацыю як у калектывных, так і ў асабістых сялянскіх і фермерскіх гаспадарках Беларусі.

Традыцыйная спадчына мінулага дае магчымасць практычнага ўзнаўлення, засваення, укаранення каштоўнага вытворчага вопыту, выпрацаванага беларускім народам на працягу стагоддзяў.

ЛІТАРАТУРА

1. Шпилевский, П. М. Путешествие по Полесью и Белорусскому краю / П. М. Шпилевский ; предисл. текстол., прим. и коммент. С. А. Кузнецовой. – 2-е изд. – Минск : Беларусь, 2004. – 250 с.
2. Материалы для географии и статистики России, собранные офицерами Генерального штаба. Гродненская губерния : в 2 ч. / сост. П. О. Бобровский. – СПб. : Тип. И. Огризно, 1863. – Ч. 2. – 1074 с.
3. Материалы для географии и статистики России, собранные офицерами Генерального штаба. Виленская губерния / сост. А. К. Корево. – СПб. : Тип. И. Огризно, 1861. – 804 с.
4. Материалы для географии и статистики России, собранные офицерами Генерального штаба. Минская губерния : в 2 ч. / сост. И. И. Зеленский. – СПб. : Военная тип., 1864. – Ч. 1. – 672 с.
5. Опыт описания Могилёвской губернии в историческом, физико-географическом, этнографическом, промышленном, сельскохозяйственном, лесном, учебном, медицинском и статистическом отношениях : в 3 кн. / под ред. А. С. Дембовецкого. – Могилёв : Тип. губернского правления, 1882 – 1884. – Кн. 2. – 1884. – 1000 с.
6. Никифоровский, Н. Я. Очерки простонародного житья-бытья в Витебской Белоруссии и описание предметов обиходности / Н. Я. Никифоровский. – Витебск : Губернская тип., 1895. – VIII, 552 с.
7. Шейн, П. В. Материалы для изучения быта и языка русского населения Северо-Западного края : в 3 т. / П. В. Шейн. – СПб. : Тип. Имп. акад. 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. – 596 с.
8. Романов, Е. Р. Белорусский сборник / Е. Р. Романов. – Вильно : Тип. А. Г. Сыркина, 1912. – Вып. 8. Быт белоруса. – 600 с.
9. Сербов, И. А. Белорусы-сакуны: краткий этнографический очерк / И. А. Сербов. – Петроград : Тип. Имп. акад. наук. 1915. – 180 с.
10. Сербаў, І. А. Вічыньскія паляны: этнаграфічны нарыс па матэрыяльнай культуры Беларускага Палесся / І. А. Сербаў. – Мінск : Інбелкульт, 1928. – 52 с.
11. Довнар-Запольский, М. В. Народное хозяйство Белоруссии. 1861 – 1914 гг. / М. В. Довнар-Запольский. – Минск : Изд. Госплана БССР, 1926. – 239 с.

12. Клингер, В. Животное в античном и современном суеверии / В. Клингер. – Киев : Тип. Имп. ун-та св. Владимира, Акц. об-ва печ. и издат. дело Н. Т. Корчак-Новицкого, 1911. – 352 с.
13. Грынблат, М. Я. Некаторыя матэрыялы да вывучэння пастушства і жывёлагадоўлі. Тураўшчына / М. Я. Грынблат // Наш край. – 1928. – № 8-9. – С. 65 – 71.
14. Кулакоў, Т. П. Крукавіцкі сельсавет Азарыцкага раёну Мазырскае акругі / Т. П. Кулакоў, М. С. Валатоўскі // Наш край. – 1929. – № 11. – С. 25 – 26.
15. Самцэвіч, В. Да вывучэння калгасаў. Кароткая праграма даследавання калгасаў / В. Самцэвіч // Наш край. – 1929. – № 12. – С. 11.
16. Цітоў, В. С. Народная спадчына: Матэрыяльная культура ў лакальна-тыпалагічнай разнастайнасці / В. С. Цітоў. – Мінск : Навука і тэхніка, 1994. – 300 с.
17. Титов, В. С. Животноводство / В. С. Титов // Белорусы. – М., 1998. – С. 154 – 161.
18. Цітоў, В. С. Жывёлагадоўля / В. С. Цітоў // Этнаграфія Беларусі : энцыклапедыя. – Мінск, 1989. – С. 197.
19. Народная культура Беларусі : энцыклапедычны даведнік / пад агул. рэд. В. С. Цітова. – Мінск : БелЭн, 2002. – 432 с.
20. 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.
21. Нарысы гісторыі культуры Беларусі : у 4 т. / А. І. Лакотка [і інш.]; навук. рэд. А. І. Лакотка. – Мінск : Беларуская навука. 2015. – Т. 3. Культура сяла XIV – пачатку XX ст. – Кн. 1. Матэрыяльная культура. – 567 с.
22. Нарысы гісторыі культуры Беларусі : у 4 т. / А. І. Лакотка [і інш.]; навук. рэд. А. І. Лакотка. – Мінск : Беларуская навука. 2016. – Т. 3. Культура сяла XIV – пачатку XX ст. – 751 с.
23. Чепко, В. В. Сельское хозяйство Белоруссии в первой половине XIX века / В. В. Чепко. – Минск : Наука и техника, 1966. – 213 с.
24. Козловский, П. Г. Магнатское хозяйство Белоруссии во второй половине XVIII в. / П. Г. Козловский. – Минск : Наука и техника, 1974. – 180 с.
25. Улашчык, М. Была такая вёска : гісторыка-этнаграфічны нарыс / М. Улашчык. – Мінск : Мастацкая літаратура, 1989. – 172 с.
26. Улащик, Н. Деревня Вицковщина. 1880 – 1917 гг. : историко-этнографический очерк / Н. Улащик. – М. : ИМЛИ, 2003. – 192 с.
27. Каробушкіна, Т. Сельская гаспадарка ў X – XIII стст. / Т. Каробушкіна // Гісторыя Беларусі : у 6 т. / рэдкал. : М. Касцюк (гал. рэд.) [і інш.]. – Мінск, 2000. – Т. 1. Старажытная Беларусь. Ад першапачатковага засялення да сярэдзіны XIII ст. – С. 247 – 248.
28. Щеглова, В. В. К вопросу о животноводстве в Белоруссии в средние века / В. В. Щеглова. // Древности Белоруссии : доклады к конференции по археологии Белоруссии. / под ред. В. Д. Будько [и др.]. – Минск, 1969. – С. 406 – 426.
29. Шчаглова, В. В. Да гісторыі жывёлагадоўлі і палявання ў старажытным Пінску / В. В. Шчаглова, П. Ф. Лысенка // Весці АН БССР. Сэрыя грамадскіх навук. – 1977. – № 4. – С. 79 – 83.

РЕЗЮМЕ

В статье анализируются этнологические публикации XIX – начала XXI в. по традициям животноводства белорусов, выделены этапы развития научной мысли по проблеме, очерчены новые направления в изучении животноводства.

SUMMARY

The article analyses the ethnological publications of the XIX – early XXI centuries on the traditions of cattle-breeding in Belarus, describes the stages of the scientific thought development on this issue, shows the modern tendencies in studying cattle-breeding.

**ВЫКАРЫСТАННЕ ДЗІКАРОСЛЫХ РАСЛІН У ПАХАВАЛЬНАЙ
АБРАДНАСЦІ БЕЛАРУСАЎ КАНЦА XIX – XX СТ. (АГУЛЬНАЯ
ХАРАКТАРЫСТЫКА)**

*Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі
(Паступіў у рэдакцыю 13.03.2017)*

Пахавальная абраднасць у параўнанні з іншымі элементамі сямейнай абраднасці беларусаў характарызуецца большай устойлівасцю і значным кансерватызмам. З перыяду з’яўлення першых этнаграфічных крыніц з апісаннем абраду ў канцы XIX – XX ст. на тэрыторыі Беларусі пахаванне ў цэлым праводзілася па ўніверсальнай схеме з вызначанымі абрадавымі дзеяннямі. Адным з важных устойлівых элементаў абраду з’яўлялася выкарыстанне беларусамі дзікарослых раслін.

Айчынная гістарыяграфія вывучэння пахавальнай абраднасці, дзе ў той ці іншай ступені адлюстравана ўжыванне дзікарослых расліннасці, уключае працы «Материалы по изучению быта и языка» П. Шэйна [1], «Смоленский этнографический сборник» У. Дабравольскага [2] і «Белорусский сборник. Вып. 8. Быт белоруса» Е. Раманава [3] і іншыя. І хоць адзначаныя даследаванні насілі апісальны характар, яны з’яўляюцца грунтоўнай базай для наступнага вывучэння названай праблематыкі.

Спробай сістэматызацыі назапашаных ведаў з’яўляецца выданне зборніка «Пахаванні. Памінкі. Галашэнні» серыі «Беларуская народная творчасць» [4], дзе пададзена паэтапнае апісанне пахавальнага абраду і выкарыстання расліннасці ў ім з улікам рэгіянальнай спецыфікі. Вялікая роля ў вывучэнні пахавальных традыцый беларусаў адводзіцца У. Сысову, праца якога «Беларуская пахавальная абраднасць» [5] з’яўляецца першым грунтоўным даследаваннем праблематыкі. Важнае значэнне аўтар надаў тэарэтычнаму асэнсаванню асноўных этапаў абраду і аналізу лакальных асаблівасцей пахавання з выкарыстаннем дзікарослых раслін, прыводзячы іх дакладны пералік. На сучасным этапе важнымі для этнаграфічнай навукі па акрэсленым пытанні з’яўляюцца даследаванні У. Аўсейчыка, прысвечаныя пахавальнай абраднасці беларусаў Падзвіння [6].

Усю сукупнасць дзікарослых раслін, што ўжываліся ў пахавальнай абраднасці беларусаў, можна ўмоўна падзяліць на некалькі катэгорый: 1) расліны і травы, якія выкарыстоўваліся пры падрыхтоўцы нябожчыка да пахавання і падкладаліся да яго ў труну; 2) дзікарослыя дрэвы і іх драўніна для вырабу труны; 3) расліны, што сімвалізавалі жалобу і суправаджалі пахавальную працэсію.

Выкарыстанне дзікарослых раслін у пахавальнай абраднасці на першапачатковым этапе, як правіла, звязвалася з рытуалам абмывання памерлага: па народных уяўленнях, так можна было «сцерці» з яго ўсе сляды зямнога жыцця і падрыхтаваць да жыцця вечнага. Калі чалавек памёр у хаце, дамачадцы звычайна чакалі некалькі гадзін, выказваючы смутак, пасля чаго прыступалі да абмывання. Нябожчыка звычайна абмывалі сваякі або блізкія

сябры. У печы папярэдне награвалі вялікі гаршчок вады і дадавалі туды разнастайныя расліны, у выніку атрымліваўся моцны адвар. Па этнаграфічных звестках П. Шпілеўскага, сярод такіх раслін узгадваліся барвенак, рута, беліца, расходнік, папараць, жабіна лапка і г. д. [5, с. 23]. Адзначаныя расліны (асабліва барвенак і папараць) у беларускай традыцыі з даўніх часоў атаясамліваліся з вечнасцю і сімвалізавалі бяссмерце. Заканамерна, што такім чынам у народных уяўленнях дадзеныя дзікарослыя расліны надзяляліся медыятыўнай функцыяй. Па павер'ях, яны выступалі своеасаблівымі пасрэднікамі паміж светам жывых і памерлых і «дапамагалі» правільнаму пераходу нябожчыка ў іншы свет.

Важнае месца ў традыцыйным пахавальным абрадзе беларусаў займаў выраб труны (дамавіны). Дзякуючы ёй нябожчык трапляў на той свет, дзе, па народных павер'ях, труна з'яўлялася яго «домам». Звычайна вырабам труны займаліся вопытныя людзі з ліку вясковай грамады, майстры. У шэрагу рэгіёнаў краіны (на Віцебшчыне, Магілёўшчыне і інш.) труны часам выраблялі з негабляваных ці дрэнна габляваных дошак [7, с. 132 – 133]. Трэскі, якія заставаліся пасля габлявання, абавязкова клалі ў труну, каб прадухіліць іх магчымае негатыўнае ўздзеянне на жывых.

Для труны выкарыстоўваліся розныя пароды дрэў, найбольш распаўсюджанымі былі сасна, яліна, дуб. Традыцыя вырабу труны з дубовых дошак бытавала на Брэстчыне (Столінскі р-н), з гэтай мэтай іх назапашвалі загадзя [8, с. 220]. Выкарыстанне драўніны дуба ў якасці матэрыялу звязана з народнымі ўяўленнямі пра дрэва як канал сувязі з іншасветам. На думку І. Швед, выраз «даць дуба» першапачаткова фігураваў як «даць дубу» – у значэнні прынесці ахвяру дрэву, што яскрава адлюстроўвае яго сувязь з пахавальным рытуалам [8, с. 220].

Агульнараспаўсюджаным у беларускай традыцыі, як і на ўсёй усходнеславянскай прасторы, было выкарыстанне сасновага дрэва для дамавіны. Ужыванне драўніны сасны, у першую чаргу, мела практычную скіраванасць, паколькі яна цяжка паддаецца гніенню. Практычны аспект выкарыстання знайшоў адлюстраванне ў народных уяўленнях, паводле якіх вечназялёная сасна разам з ялінай з'яўлялася сімвалам неўміручасці і цыклічнасці жыцця.

Для асобнай катэгорыі нябожчыкаў, якую складалі самагубцы, чараўнікі і г. д., труна выраблялася з асінавых дошак. Дамавіну з асіны рабілі для тых нябожчыкаў, што памерлі ненатуральнай смерцю або не растрацілі пры жыцці ўсёй сваёй энергіі. Па народных уяўленнях, гэта становілася прычынай іх «хаджэння» і блукання па начах. Асіне ў народнай традыцыі прыпісваліся моцныя ачышчальныя ўласцівасці. Яна выкарыстоўвалася ў цэлым комплексе магічных дзеянняў з мэтай прадухілення негатыўнага ўплыву. З падобнай мэтай да канца XIX ст. быў распаўсюджаны звычай забівання асінавага кала ў магілу непрыкаянага нябожчыка [9]. У М. Нікіфароўскага сустракаюцца звесткі пра больш радыкальныя метады барацьбы: з раскопваннем магілы, адсяканнем галавы і працінаннем яе калом

[6, с. 322]. На сённяшні дзень падобныя ўяўленні сярод вясковага насельніцтва ўжо адсутнічаюць.

На этапе падрыхтоўкі да пахавання ў труну да нябожчыка клалі шэраг рэчаў, якія былі сведкамі яго зямнога жыцця і, па павер'ях, маглі спатрэбіцца яму пасля смерці. Сярод такіх рэчаў сустракаліся і раслінныя элементы. Прысутнасць тых або іншых відаў дзікарослых раслін у труне залежала ад шматлікіх фактараў: 1) рэгіянальных асаблівасцей пахавальнай традыцыі 2) полу, узросту, сацыяльнага статусу нябожчыка; 3) пары года, у якую адбывалася пахаванне, і г. д.

Агульнараспаўсюджаным звычайам з'яўлялася выкладванне дна труны лісцем загадзя падрыхтаваных развязаных венікаў, прутамі, сенам, а таксама іншымі раслінамі. У цёплую пару года гэта маглі быць і свежыя кветкі пераважна белага колеру [3, с. 529], у іншы час – засушаныя травы, зёлкі, якія меліся ў кожнай хаце. На Гомельшчыне ў труну клалі травы, асвечаныя ў царкве на Макавея (Першы Спас) [5, с. 32]. Паверх ўсяго вышэйпералічанага на дно клалі кавалак льнянога палатна. Пад галаву нябожчыка звычайна клалі падушку з лёну, набітую зёлкамі [3, с. 529]. Зёлкі ў традыцыйных уяўленнях надзяляліся выразнымі апатрапейнымі і медыятыўнымі функцыямі, чым і тлумачылася іх шырокае выкарыстанне ў працэсе падрыхтоўкі нябожчыка да пахавання. Агульнавядомым быў звычай падкурваць нябожчыка і яго ложа засушанымі зёлкамі [4, с. 23]. Такім чынам імкнуліся папярэдзіць уздзеянне нячыстай сілы, якая, па павер'ях, магла авалодаць целам.

У пахавальным абрадзе беларусаў, як і на ўсёй усходнеславянскай прасторы, у труну да нябожчыка клалі тыя ці іншыя дзікарослыя расліны, якія адпаведным чынам маркіравалі яго пол, узрост і сацыяльны статус. У заходняй частцы Падзвіння распаўсюджаным быў звычай класці маладым незамужнім дзяўчатам вянок або букет з руты [4, с. 22]. Сама рута ў традыцыйнай культуры беларусаў выступала абавязковым элементам шлюбнага вянка, што шырока адлюстравана ў вясельным фальклоры: *«Рутачка мая зялёна, у тры радочки саджона»* [10, с. 436]. З'яўляючыся маркёрам вясельнага абраду як пераходу з аднаго статусу ў іншы, рута заканамерна выкарыстоўвалася ў дачыненні да маладых людзей у пахавальным абрадзе і сімвалізавала іх пераход у іншы свет. У некаторых рэгіёнах краіны рутава вянок клалі і маладым нежанатым хлопцам [5, с. 33]. Дадзеная традыцыя яскрава адлюстроўвае функцыю руты як расліны-медыятара.

Асобныя дзікарослыя расліны маркіравалі сацыяльны статус нябожчыкаў больш сталага ўзросту. Па звестках П. Шпілеўскага, у канцы XIX ст. у шэрагу рэгіёнаў краіны бытвала традыцыя класці ў труну сямейным мужчынам і ўдаўцам вянок з папараці [5, с. 33].

Да трэцяй катэгорыі адносяцца дзікарослыя расліны, якія выкарыстоўваліся блізкімі памерлага ў хаце ў знак жалобы, а таксама суправаджалі пахавальную працэсію. Выкарыстанне асобных раслін з дадзенай мэтай залежала ад пары года. Так, у вясенне-летні перыяд сваякі нябожчыка маглі засцілаць хату аерам, духмянымі раслінамі; у халодную

пару – яловымі лапкамі. Раскідванне яловых лапак па хаце адлюстроўвала народныя ўяўленні пра яліну як пра дрэва, блізкае да свету памерлых, якое надзялялася медыятыўнай функцыяй і магло выступаць правадніком у іншасвет.

Пасыпанне хаты дадзенымі раслінамі ажыццяўлялася не толькі ў знак жалобы – яно мела пад сабой рацыянальную аснову і было прадыхавана гігіенічнымі патрэбнасцямі. Расліны дапамагалі пазбавіцца цяжкага паветра ў хаце ў сувязі са знаходжаннем нябожчыка [4, с. 23]. Яскрава выражаным смалістым пахам валодае і яліна. Акрамя таго, аер утрымлівае рэчывы, якія адпужваюць шкодных насякомых.

Вечназялёная яліна – сімвал неўміручасці і вечнага жыцця – са старажытных часоў шырока выкарыстоўвалася ў пахавальнай абраднасці беларусаў як важны арыбут працэсіі. Да канца ХХ ст. з яловых лапак выраблялі жалобныя вянкi. Калі раней яловыя лапкі прымацоўвалі да воза з нябожчыкам, то ў сучаснай традыцыі так афармляюць машыны: *«Да, ёлкі ставяць на машыну, ёлкі, чатыры ёлачкі на ўглах»* [11, с. 81].

Акрамя таго, яловымі галінамі засцілалі і дарогу да могілак, па якой ішла працэсія. Найбольш распаўсюджанай гэта традыцыя была на паўднёва-ўсходняй частцы краіны. Засціланне дарогі ялінай фіксавалася на працягу года, а летам маглі выкарыстоўваць і сезонныя кветкі: *«Уся дарога зімой у лапках. А летам цвяты кідалі»* [12, л. 10]. Яліна, па народных уяўленнях, «закрывала» дарогу памерламу і не дазваляла яму блукаць у будучым. Сёння ў асобных выпадках вясковае насельніцтва насцярожана ставіцца да гэтага рытуалу ў выніку рэлігійнай царкоўнай забароны: *«Ну сказалі што няльзя. Што заставяць сабіраць на том свеці. Па гэтаму цяпер няльзя. Дык перасталі і ёлкі падсякаць, і цвяты кідаць»*. Таксама выкарыстанне яловых галін звязваюць з магчымасцю нанясення шкоды: *«Шчэ парчу наносяць. Падбіраюць, і людзям тады дзеляюць плоха»* [12, л. 10].

Такім чынам, выкарыстанне дзікарослых раслін у пахавальнай абраднасці беларусаў са старажытных часоў з'яўлялася важнай часткай традыцыйнай культуры. Гэты аспект пахавальнай абраднасці, як і сам абрад, прыкладна да сярэдзіны ХХ ст. характарызаваўся кансерватызмам. Раслінныя элементы ў пахавальнай абраднасці традыцыйнага насельніцтва ўжываліся ў трох асноўных накірунках: 1) пры падрыхтоўцы нябожчыка да пахавання; 2) для вырабу труны; 3) для суправаджэння пахавальнага абраду і працэсіі, у знак жалобы. Яны выступалі своеасаблівымі маркёрамі полаўзроставай прыналежнасці і сацыяльнага статусу нябожчыка. З канца ХХ ст. з узнікненнем і развіццём сферы рытуальных паслуг з абраду знікае шэраг элементаў выкарыстання дзікарослых раслін пры падрыхтоўцы нябожчыка да пахавання. Замест самастойнага вырабу труны перавага аддаецца гатовай прадукцыі. Па-ранейшаму шырока выкарыстоўваюцца дзікарослыя расліны ў суправаджэнні пахавальнай працэсіі ў якасці рытуальных арыбутаў. На сучасным этапе пасля трансфармацыі працягвае існаваць народная традыцыя выкарыстання яліны ў пахавальнай абраднасці як дрэва, набліжанага да свету памерлых.

ЛІТАРАТУРА

1. Шейн, П. В. Материалы для изучения быта и языка русского населения Северо-Западного края / П. В. Шейн. – СПб. : Тип. Имп. академии наук, 1893. – Т. 2. – 715 с.
2. Добровольский, В. Н. Смоленский этнографический сборник / В. Н. Добровольский. – М. : Тип. А. В. Васильева, 1903. – Ч. IV. – 720 с.
3. Романов, Е. Р. Белорусский сборник / Е. Р. Романов. – Вильно : Тип. А. Г. Сыркина, 1912. – Вып. VIII. Быт белоруса. – 597 с.
4. Пахаванні. Памінкі. Галашэнні / уклад. тэкстаў, уст. арт. і камент. У. А. Васілевіча ; арт., сістэм. і камент. напеваў Т. Б. Варфаламеевай ; рэдкал. : А. С. Фядосік [і інш.]. – Мінск : Навука і тэхніка, 1986. – 613 с.
5. Сысоў, В. М. Белорусская пахавальная абраднасць / В. М. Сысоў. – Мінск : Навука і тэхніка, 1995. – 182 с.
6. Аўсейчык, У. Я. Эвалюцыя пахавання «нячыстых» нябожчыкаў у XX – пачатку XXI ст. (па матэрыялах беларусаў Падзвіння) / У. Я. Аўсейчык // Пытанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі / НАН Беларусі, Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору імя К. Крапівы ; навук. рэд. А. І. Лакотка. – Мінск, 2011. – Вып. 11. – С. 317 – 323.
7. Лобач, У. Дамавіна / У. Лобач // Беларуская міфалогія : энцыклапедычны слоўнік. – Мінск, 2004. – С. 132 – 133.
8. Швед, І. А. Раслінныя сімвалы беларускага фальклору / І. А. Швед. – Брэст : Выд-ва Брэсцкага дзяржаўнага ўн-та, 2000. – 159 с.
9. Салавей, Л. Асіна / Л. Салавей // Беларуская міфалогія : энцыклапедычны слоўнік. – Мінск, 2004. – С. 28.
10. Салавей, Л. Рута / Л. Салавей // Беларуская міфалогія : энцыклапедычны слоўнік. – Мінск, 2004. – С. 436 – 437.
11. Аўсейчык, У. Я. Традыцыйныя і новыя элементы ў сучаснай пахавальнай абраднасці вясковага беларускага насельніцтва Падзвіння / У. Я. Аўсейчык // Этнокультурное развитие Беларуси в XIX – начале XXI в. : материалы Междунар. науч. практ. конф. / редкол. : Т. А. Новгородский (отв. ред.) [и др.]. – Минск, 2011. – С. 78 – 84.
12. Архив Центра исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси. – Ф. 6. Оп. 14. Д. 214.

РЕЗЮМЕ

В статье автором характеризуются особенности и степень ритуального и практического использования дикорастущих растений в похоронной обрядности белорусов конца XIX – XX в. Сделана попытка анализа эволюционных изменений в традиции использования растений на протяжении данного периода.

SUMMARY

The article characterizes peculiarities and the degree of household and ritual usage of wild plants in funeral spiritualism of the Belarussians at the end of the XIX – the XX century. Also an attempt has been made to analyze evolutionary changes in the tradition of plants usage during the given period.

МИФОРИТУАЛЬНАЯ И ЭСТЕТИЧЕСКАЯ ЦЕЛОСТНОСТЬ ОСНОВНОЙ ПЕСНИ «СТРЕЛЫ»

Белорусский государственный университет
(Поступила в редакцию 02.03.2017)

«Стрела», иначе – обряд вождения «стрелы», сопровождающийся закапыванием (захоронением) на ржаном поле её разнообразных символов, имеет богатое песенно-хороводное наполнение. Согласно местной терминологии, вся обширная песенная группа носит название «стрела», а о песнях говорят как о «стрельных, стралавых, стральных». Среди них собственно «стрельной» является та, где разрабатывается тема стрелы, которая настигает свою жертву или только нацеливается на неё. Данное произведение, многократно исполняемое на протяжении обрядового действия, считается основным. Сам обряд характерен переплетением охранительной и продуцирующей магии: *«штоб граза мінавала»* [6, с. 115] и *«на ўраджай харошы»* [6, с. 155]. Предположение Г. А. Барташевич о развитии «Стрелы» в русле культа Перуна нашло поддержку у многих фольклористов [1, с. 125 – 127]. Локализация обрядности в смежных районах Гомельщины, Брянщины, Черниговщины, то есть на территории летописных радимичей, частично вятичей и дреговичей, позволила соотнести её с раннетрадиционной восточнославянской обрядовой культурой в её местном преломлении. В. И. Елатов назвал хоровод «Стрела» «одним из древнейших образцов восточнославянского фольклора» [3, с. 22]. Позже к такому выводу пришёл Ю. И. Марченко: «Истоки напева “Стрелы”, вероятно, восходят к древним интонационным формулам магического характера, которые были свойственны славянской музыкальной культуре ранних формаций» [2, с. 142]. Полагаем, что корни обрядности находятся гораздо глубже, однако что собой представлял её прафеномен, остаётся только догадываться. Зато в распоряжении исследователей находится уникальный эстетический артефакт – песня о стреле, возможный вербальный ключ к расшифровке истории регионального обряда. Проблема, однако, в том, что сама основная песня представляет сплошную загадку.

Сначала отметим версии. Первая – оплакивание родными молодца, вторая – чудесное самопогребение тела, третья связана с иными жертвами стрелы, среди них женские персонажи и представители природного мира (конь-воронец, ясный сокол, чёрный ворон, белый лебедь, утка-селезень, змея лютая). В ряде случаев самостоятельным субъектом является стрела-убийца, в других вариантах она адресат просьбы, в третьих – объект волеизъявления необозначенного лица, как, например, в песне, записанной В. И. Елатовым:

*Як пушчу стрелу
Через у ... (У!) ... лецу.*

О, ля-лей,

*Вада каля го ... У! **

*Да не убей, страла,
Ясна со ... (У!) ... кала.*

*Да леці, страла (й),
У канец (У!) сяла.*

*А (й) убей, страла,
Добра мо...(У!)...ладца [3, с. 115].*

Варианты «стрельной» песни отличаются по объёму, направленности, степени сохранности: могут быть длиннее или короче, детально прописанными или редуцированными, эстетически полноценными или с признаками разрушения. Кажется, что фольклорный автор так и не определился ни в выборе жертв, ни в мотивировках. Например, в одном случае, если жертву некому оплакать, то её нельзя убивать (или, наоборот, можно). В другом случае, если жертву есть кому оплакать, то её дозволяется поразить стрелой (или просят не делать этого). Продолжением цитируемой песни являются строки:

*Што на сокалу
Некаму (У!) плакаць*

*А на моладцу
Есть каму (У!) плакаць.*

*Есть батька, матка,
Есть сестры...(У!)...чынька [3, с. 116].*

Здесь, как видим, «правильность» жертвы определяется возможностью ее оплакать. В. Е. Гусев усмотрел определённый алогизм в том, когда «после утверждения “по молодцу некому плакать” ... неожиданно развивается замечательный по поэтической силе мотив оплакивания молодца его матерью, сестрой, детьми, женой», объяснив его выпадением мотива отрицательного параллелизма – «сокол» – «молодец» [2, с. 131]. На наш взгляд, наоборот, существует внутренняя спаянность версий и вариантов основного текста «Стрелы». Она обусловлена не только функционально – связью песен с обрядом; не только тематически – мотив стрелы является в них конструктивным композиционным элементом в отличие от баллад типа «Тры птушакі ля забітага малойчыка», где зачин о стреле отсутствует, но главным образом эстетически – своеобразным сочетанием трёх модусов художественности. Синтактика трагического, драматического, идиллического является не чем иным, как эстетическим кодом мифоритуального содержания обрядности. Модусная триада – то качество «стрельной» песни, которым определяется её уникальность на фоне календарно-обрядовой поэзии, в целом опирающейся на идиллический тип эстетической завершенности произведений. Чёткая магическая направленность выражается в них через величальные и заклинательные формулы, разнообразные благопожелания, «нераздельность я-для-себя от я-для-других» [7, с. 68], характерную для коллективных обрядовых песнопений, особенно в обрядах обходного типа. Ничего этого в «стрельной» песне нет. В параллель к ней можно поставить только купальские баллады «Браткі», «Ціхоня» и подобные, где смерть и последующая метаморфоза являются нераздельным целым.

Поскольку понятие «модус художественности» в белорусской фольклористике пока что не задействован, рассмотрим историю его возникновения. Теорию модусов разработал Нортроп Фрай, обосновав её в книге «Анатомия критики» (1967), где в зависимости от типа героя выделил в литературе героя высокого миметического модуса, низкого и иронического.

Не обошёл он и модусы, предшествовавшие литературным. Связанные с мифологическим и эпическим типами повествования, они характеризуются особым типом героя, превосходящего окружение по качеству – и тогда это божество или по степени – и тогда это герой сказания [8, с. 232 – 233].

Как оказалось, модусный подход продуктивен при рассмотрении эстетических проблем обрядовой поэзии, в особенности произведений балладоподобного типа, какими являются многие хороводные песни. Восточнославянское сообщество познакомилось с концепцией Н. Фрая с опозданием на 20 лет по изданию «Зарубежная эстетика и теория литературы XIX – XX вв. Трактаты, статьи, эссе». Для белорусских фольклористов она осталась незамеченной, хотя термин «модус» с течением времени стал мелькать на страницах разных изданий. Причина невостребованности концепции Н. Фрая могла заключаться в том, что у него речь шла об истории литературы, рассматриваемой в аспекте движения модусов художественности. Отталкиваясь от идеи Аристотеля, что различие литературных произведений проистекает из особенностей действующих в них лиц, Н. Фрай полагал модус художественности в качестве особого принципа классификации – вне зависимости от морального признака произведения, но «в соответствии со способностью героя к действию, которая может быть большей, меньшей или приблизительно равной нашей собственной» [8, с. 232]. Именно в таком ключе мы будем рассматривать персонажей «стрельной» песни.

Особо значимы для них мысли Н. Фрая относительно лирики и мифологического модуса художественности, вполне соотносимого с обрядовой лирикой, в частности следующая: «Когда поэт выступает в качестве изолированного индивида, создаваемые им формы тяготеют к прерывности и фрагментарности; когда же он предстаёт как автор, выступающий от лица общества, то стремится к более масштабному изображению» [8, с. 252]. «Стрельная» песня являет собой яркий пример масштабного видения события, представленного через, казалось бы, «частную» жизнь (оплакивание убитого стрелой молодца безутешными родными), но включённого в измерение, свойственное мифу. Здесь фольклорный автор говорит не от своего имени, а от имени обрядовой традиции с её магией эталонного упорядочения окружающей действительности. Особый рисунок мифоритуального модуса художественности и его смысловые переливы делают «стрельную» песню важным эстетическим документом рецепции «торжественного сочувствия» жертве (У. Шекспир), свойственного трагическим сюжетам об умирающих божествах и героях, которые Н. Фрай называет дионисийскими [8, с. 235].

Идеи Н. Фрая нашли отклик у российских теоретиков литературы. Так, В. И. Тюпа, основываясь на позиции «я-в-мире» персонажа, выделяет следующие модусы художественности: героический, сатирический, трагический, комический, идиллический, элегический, драматический, иронический [7, с. 54 – 77]. Его классификация и перекликается с предложенной Н. Фраем, и отличается от неё по объёму и фактуре. Для нас

определяющим стал тезис В. И. Тюпы о прямой зависимости между типом героя, его положением в художественном мире и поэтикой произведения, которую мы рассматриваем в качестве эстетической оболочки мифоритуального, одновременно и данного ей, и с её помощью обосновываемого.

В свете концепции модусов художественности все персонажи «стрельной» песни, начиная с таинственного обладателя стрелы, в котором исследователи склонны видеть фигуру Громовника-Перуна с его стрелами-молниями, явно необычны. Необычна в силу своей избранности и священной отмеченности жертва стрелы – молодчик, у которого, кроме матери и сестры, есть собственная семья. Ещё более необычны плакальщицы – женщины-птицы. В ряде вариантов именно в облике птиц прилетают к телу жертвы его мать, сестра и жена. С их появлением трагический модус начальных строк уступает место драматическому. По сравнению с трагическим он более приземлённый, поскольку связывается с семейной драмой, но орнитоморфный облик плакальщиц явно указывает на его синкретическое единство с возвышенным, трагическим.

Необычны и финальные версии «стрельной» песни. По своей мифоритуальной значительности они явно превосходят случайную смерть человека от стрелы и его «частную жизнь». Все версии о том, как что-то меняется и, вероятно, в нужную сторону – в сторону идиллического существования. Парадокс в том, что актуализация идиллического модуса художественности, пронизывающего всю календарно-обрядовую поэзию, подаётся в столь странной форме, что он не воспринимается в качестве такового, а кажется заключительным аккордом трагико-драматического.

Наш план состоит в том, чтобы показать, каким образом модусный анализ приближает к расшифровке глубинного содержания «стрельной» песни. На фоне разноплановых интерпретаций обрядности в целом и её главной песни в частности анализ функциональной эстетики произведения представляет собой актуальную научную проблему. Именно художественный мир песни, то есть то, что теоретики называют эстетическим объектом, является реальным маркером мифоритуального. Везде, где в песнях есть необычные персонажи, алогизмы, непонятные детали, маловразумительные поэтические элементы, странные, из ряда вон выходящие зачины и концовки, исследователь вправе заподозрить их неслучайность, обусловленную связью с мифоритуальным ядром обряда.

Обратимся к концовкам песни. Несмотря на то, что к ним неоднократно апеллировали исследователи, остаётся ряд моментов, к которым стоит подойти системно. Развитие науки внесло коррективы в понимание природы обрядовой песни. Стало ясно, что выполнение магической функции требует изощрённой организации текста и особой содержательности художественных форм. Так, в одной из концовок субъектом действия выступает храм, являющийся квинтэссенцией духовности. На принесённое тело он реагирует подобно живому существу, безграничному в своей милосердии:

*Сама цэрквачка
Растварылася.
Самі звонікі
Зазваніліся.*

*Самі свечачкі
Запаліліся.
Самі ладуны
Закурыліся [6, с. 206].*

В масштабе мировой мифологической традиции мистериальная драма «стрельной» песни воспринимается как своеобразная национальная версия мифологемы убиваемого и воскресающего сакрального персонажа. Но где же воскрешение? Оно передаётся через мифологему возобновляемого брака, в данном случае вдовы с неким третьим персонажем. Действие происходит в странном хороводе-обряде, когда вдова

*Ой, лёлюшкі-лёлі, у танок пайшла.
У танку трох палюбіла,
Трох палюбіла, усіх падарыла,
Ой, лёлюшкі-лёлі, усіх падарыла.
Перваму дала шаўковы платок,
Ой, лёлюшкі-лёлі, шаўковы платок.
Другому дала золат нярсцёнак,
Ой, лёлюшкі-лёлі, золат нярсцёнак.
А за трэцяга сама пайшла,
Ой, лёлюшкі-лёлі, сама пайшла [6, с. 155].*

В бытовом плане поведение женщины выглядит безнравственным, а в мифоритуальном – единственно правильным. В лице двух отвергнутых хороводных женихов вдова ритуально возвращает платок и перстень «старому» мужу, отдавая предпочтение третьему – молодому. По сути, это возрождённая жертва стрелы.

Столь же впечатляющим является метафизический финал песни, основанный на метафоре слёзы-вода, ещё не вполне получившей законченные эстетические качества:

*Ідзе маць плача, там рака цячэ,
Ой, лёлі, там рака ця...[чэ]. У!
Дзе сястрычанька, там крынічанька,
Ой, лёлі, там крыні...[чанька]. У!
Дзе жана-шэльма, там нічога няма,
Ой, лёлі, нічога ня..[ма]. У! [4, с. 95].*

Со временем изначальный этиологический мотив воспринимается поэтически: в качестве средства психологической выразительности, градации горя родных и жены молодчика. Однако в ретроспективном плане отчётливо сохраняется мифологическая вещественность события. Из слёз родных появляются реальные реки, ручьи, колодцы, криницы. Следовательно, смерть молодчика является ритуальной необходимостью: чтобы появились воды, жертву нужно оплакать. Нельзя исключать, что целью обряда могло быть предотвращение засухи. Мифологическое сознание не воспринимает смерть как конечную: «Умерший оживает. Там, где он живёт-умирает в земляной яме (могиле), он рождается» [9, с. 99], а в обряде рождается как новый муж-жених, возобновляя прерванный брак, что лишний раз подтверждает

органичность «стрельного» календарного хоровода как брачного. Возможно, раньше он разыгрывался. Его отблеском является ряд хороводных песен с бытовыми мотивами, где старому мужу (жениху, брачному претенденту, назойливому ухажёру) противопоставляется любимый молодец [4, с. 74 – 80].

Ю. М. Лотман не зря относил описание любой семиотической системы к разряду наиболее сложных задач, поскольку следует уяснить, «во-первых, её отношение к вне-системе и, во-вторых, отношение статики к динамике» [5, с. 12]. Невозможно сколько-нибудь убедительно очертить этапы развития «стрельной» обрядности без учёта соотношения в ней сдвигов, взрывных процессов и постепенных, обладающих, по словам Ю. М. Лотмана, «мощной силой прогресса» [5, с. 17]. Переход от безъязыковой стадии к вербальной совершался через некий словомиф, давший впоследствии мифологему «стрела». Мифологема «взорвалась» первичным, нам неизвестным текстом, способным к прогрессивному развитию. Откуда-то «вынырнули» его взаимодополняющие финальные версии. Различные по своей природе, они сохраняют мистическое единство и свойственную мифу «чуждость». В семиотическом пространстве «Стрелы» финальные ситуации скреплены с начальным мифомотивом стрелы, связанной с жертвенной смертью. «Множественный смысл» (Р. Барт) основной песни даёт простор для интертекстуальных интерпретаций, поиска возможной рецепции великих мифологических импульсов, хотя ясно, что на местном уровне любой мифомотив будет функционировать иначе, чем в другом месте.

Своеобразие локальной хороводной песни – в подвижной законсервированности собственной художественной истории. Это, во-первых, синкретизм трагизма и идиллики, постулирующий такое древнее понимание действительности, когда для её сохранения кто-то должен претерпеть, распрощаться с жизнью, быть убитым, похороненным, возвращённым в лоно матери-земли. Что в результате? Возобновляются воды и возобновляется священный брак, наступает идиллическая фаза существования мира. Следующая художественная фаза связана с нарушением модусной синкретики. Между трагикой и идилликой внедряется драматика мифологического типа с заданностью функций необычных плакальщиц – женщин-птиц. Их взаимоотношения с жертвой имеют ритуальную логику и ведут к ситуации преодоления смерти.

Как жертвы, так и плакальщицы превосходят людей не по степени, а именно по качеству. В таком случае, согласно Н. Фраю, перед нами песенное повествование о некоем сакральном мифе. При всей выразительности драматического модуса он здесь не первичен. Вбирая в себя трагизм предыдущей ситуации, он несёт в себе зародыш идиллики. Его историческая миссия в должной мере не оценена. Между тем именно драматический модус явился художественным катализатором семейной тематики в хороводных песнях «Стрелы». В смысловом плане они связаны с основной песней, в функциональном – с обрядом, но при его исчезновении из быта или сокращении ареала способны к самостоятельному существованию в рамках

общих весенних хороводов, а потом, при угасании хороводной традиции, вне их, хотя и под знаменем «весенних».

ЛИТЕРАТУРА

1. Барташэвіч, Г. А. Беларуская народная паэзія веснаваго цыкла і славянская фальклорная традыцыя / Г. А. Барташэвіч. – Мінск : Навука і тэхніка, 1985. – 184 с.
2. Гусев, В. Е. «Стрела» в русско-белорусско-украинском пограничье (к проблеме изучения локальных песенных традиций) / В. Е. Гусев, Ю. И. Марченко // Русский фольклор. XXIV. Этнографические истоки фольклорных явлений. – Л., 1987. – С. 129 – 147.
3. Елатов, В. И. Песни восточнославянской общности / В. И. Елатов. – Минск : Наука и техника, 1977. – 248 с.
4. Лакальна-рэгіянальныя парадыгмы беларускага фальклору : у 3 ч. / Р. М. Кавалёва [і інш.]. – Мінск : БДУ, 2015. – Ч. 3. Песні «Стралы». Русальныя песні. – 155 с.
5. Лотман, Ю. М. Семиосфера / Ю. М. Лотман. – СПб. : Искусство-СПб, 2001. – 704 с.
6. Новак, В. С. Абраднасць і паэзія пахавання «стралы» / В. С. Новак. – Гомель : ГДУ імя Я. Купалы, 2002. – 269 с.
7. Тюпа, В. И. Эстетическая природа литературы / В. И. Тюпа // Теория литературы : в 2 т. / Н. Д. Тмарченко, В. И. Тюпа, С. Н. Бройтман. – М., 2004. – Т. 1. Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. – С. 43 – 76.
8. Фрай, Н. Анатомия критики. Очерк первый / Н. Фрай // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX – XX вв. Трактаты, статьи, эссе / сост., общ. ред. Г. К. Косикова. – М., 1987. – С. 232 – 263.
9. Фрейденберг, О. М. Миф и литература древности / О. М. Фрейденберг. – М. : Восточная литература, 1998. – 300 с.

РЕЗЮМЕ

В статье доказывается следующее: мифоритуальная и эстетическая целостность основной песни календарного обряда вождения «Стрелы» обеспечивается триадой трагического, драматического, идиллического модусов художественности.

SUMMARY

In the article we prove: mythos-ritual and aesthetic integrity of the primary song of calendar rite «Arrow's driving» is provided by the triad artistic modes: tragic, dramatic and idyllic.

Козлова Н. Н.

ОБ ОСОБЕННОСТЯХ РАЗВИТИЯ ПРАВОСЛАВНЫХ ЦЕРКВЕЙ ГОРОДА ГОМЕЛЯ В 1-Й ПОЛОВИНЕ XX В.

Гомельский государственный колледж искусств им. Н. Соколовского

(Поступила в редакцию 13.03.2017)

Для современной белорусской этнологии остаётся актуальным исследование проблемы развития христианских конфессий на территории Беларуси, из которых православная на протяжении длительного периода является наиболее представительной по числу верующих. В данном контексте важно проводить изучение региональных особенностей эволюции православия в Беларуси, уделяя особое внимание вопросам, слабо

освещённым в отечественной историографии. К числу недостаточно изученных относится и проблема функционирования православных церквей города Гомеля в 1-й половине XX в.

Изучением некоторых вопросов эволюции белорусского православия в межвоенный период занимались отечественные этнологи А. Вл. Гурко, А. Викт. Гурко [37]. История православия Гомельщины этого периода также изучается гомельскими историками Г. А. Алексейченко, О. Г. Ященко. Архитектурные особенности церквей в Беларуси исследуют А. И. Локотко, Т. В. Габрусь [36], А. Н. Кулагин, Ю. В. Чантурия, Е. В. Морозов; региональные черты в церковном строительстве изучают О. А. Макушников, И. Г. Малков, Е. Р. Маликов.

В 2013 г. при Гомельской епархии была создана церковно-историческая комиссия, сотрудники которой, используя материалы личных архивов, публикуют книги по истории приходов региона. В 2017 г. членами этой комиссии С. В. Цыкуновым и Н. Н. Козловой подготовлена к изданию монография «История Чонко-Макарьевского монастыря XVIII – XXI веков».

Цель данной статьи – выявить и охарактеризовать особенности развития православных церквей орода. Гомеля в 1-й половине XX в.

В соответствии с поставленной целью решались следующие задачи:

1) проследить динамику закрытия церквей в контексте конфессиональной политики государства;

2) провести классификацию церквей: городские, домовые, кладбищенские; уточнить их месторасположение; даты создания и первого изъятия у верующих;

3) рассмотреть государственно-церковные отношения в указанный период, выявить и уточнить данные клириков, меценатов и создателей культовых зданий региона; членов церковных Советов и другое.

В 1914 г. 75% (338 тыс. из 450 тыс.) населения Гомельского уезда были прихожанами Русской Православной церкви (РПЦ) [34, с. 46 – 47]. В 1912 г. в Могилёвской губернии (в которую входила восточная часть современной Гомельской области) насчитывалось 7 соборов, 791 церковь. Осуществляли служение 2 155 православных священников [17, с. 157].

Согласно данным первых гомельских историков начала XX в. Л. Виноградова [1, с. 40], Ф. А. Жудро, И. А. Сербова, Д. И. Довгялло [16, с. 114], в 1900 г. в Гомеле богослужения осуществлялись в 11 православных церквях: а) 9 городских (Петропавловский собор, 1808 – 1824 гг.; Троицкая, 1828 – 1833 гг.; Александра Невского в Ново-Белице, 1850 – 1861 гг.; Николаевская в Ново-Белице, 1904 г. [12]), из них 5 домовых (церковь Вознесения Господня при духовном училище, 1896 г.; Иоанна Богослова и св. Елизаветы, 1856 г.; Александра Невского при городской тюрьме, 1895 г.; Успенская Либаво-Роменская железнодорожная, 1901 г.; Александра Невского при мужской гимназии, 1898 г.); б) 2 кладбищенских (Рождество-Богородицкая на Новиковском кладбище, 1896 г.; Феодора Тирона на Ново-Белицком кладбище, 1885 г.).

Однако из изученных нами архивных материалов, а также документов Гомельской церковно-исторической комиссии следует, что этот список действующих до 1917 г. православных культовых зданий ещё необходимо дополнить: в городе функционировали наряду с перечисленными выше Преображенская (1901 – 1907 гг., находилась на улице Замковой, 55); Георгиевская (угол улиц Румянцевской и Почтовой) церкви. Выявленные автором архивные документы конкретизируют дату постройки Георгиевского храма – 1905 г., в то время как предыдущие исследователи ошибочно указывали иные даты – 1900 г. [35, с. 66] и 1904 г. [2, с. 234]. Основателями церкви ошибочно считали военных 160 полка, но на самом деле она была создана на средства государственной казны [33, л. 2]. Действующими являлись также церкви Никольская (1904 г., улица Никольская, 4, в Залинейном районе города), Николаевская в Волотове (1799 – 1805 гг., древнейшая в городе, располагавшаяся у старого русла р. Сож). Последняя не упоминается Ф. А. Жудро и Л. Виноградовым, очевидно, потому, что в данный период была мало посещаемая прихожанами и временно закрыта в 1907 г. [35, с. 28].

В качестве культовых зданий использовались также 3 часовни: а) князей Паскевичей, б) в честь царя Александра II [35, с. 45], в) привокзальная [25, л. 146; 26, л. 215; 27, л. 162]. Таким образом, накануне Первой мировой войны в регионе функционировало 15 церквей и 3 часовни.

В 1914 – 1919 гг. в городе Гомеле действовало семь военных госпиталей [5, л. 23], при которых часто имелись церкви. Наиболее полная информация о временной церкви Гомельского военного госпиталя содержится в метрических книгах, фиксировавших даты не только смерти военнослужащих православного вероисповедания, но и крещения новорождённых [30, л. 271 – 274]. Документы Национального исторического архива Беларуси констатируют постоянное сотрудничество гомельских клириков со священниками, служившими в госпиталях № 43, 209, 288, 297, 302, 315, дислоцированных на территории Гомельщины. Клирики городских храмов (П. Левашов, А. Трусевич, П. Гинтовт, Ф. Страдомский) были задействованы в трудах в церквях полевых запасных госпиталей и вышеозначенном госпитале [27, л. 2 – 100; 28, л. 3 – 64; 29, л. 4 – 28; 30, л. 1 – 274; 31, л. 10 – 40; 32, л. 5 – 30].

В указанный период также функционировала Свято-Николаевская церковь-вагон Полесских железных дорог, созданная в сентябре 1913 г. [27, л. 662]. Священник Автоном Ширинский и псаломщик Евстафий Келлер, переезжая от станции к станции, окормляли православных жителей Гомельского уезда [27, л. 663 – 680]. Неустанная, кропотливая работа клириков свидетельствует об их высоконравственной гражданской позиции, добросовестном служении обществу. Можно констатировать, что в данный период количество церквей в городе возросло до 18.

Согласно декретам советской власти «О земле», «Об отделении церкви от государства и школы от церкви», культовые сооружения подлежали национализации и переходили в ведение местных Советов депутатов.

Важным направлением в работе советских органов стала регистрация религиозных обществ и заключение договоров на пользование храмами. Клирики Гомельщины выполнили данное предписание [6, л. 32; 12, л. 186; 18, л. 81].

Несмотря на то, что в послереволюционный период началось вытеснение религии из всех сфер общественной жизни, церкви региона в праздничные дни были переполнены верующими [13, л. 43; 22, л. 14]. В сложной ситуации 1920-х годов народ оставался верен православным традициям. Горожане обращались с просьбами в Админотдел о разрешении крещений, венчаний на территории губернии [6, л. 5, 25, 32, 44, 55]. Обращения не прекращались до 1929 г., несмотря на то, что в атеистическом государстве христианские таинства не имели юридической силы [5, л. 54 – 55, 157, 158].

С установлением советской власти оформлялась новая конфессиональная политика, в основе которой – осуществление комплекса мероприятий по борьбе с религией. Считалось, что один из эффективных методов борьбы с религиозным «мракобесием» – закрытие храмов. Благодаря сохранившимся архивным документам можно проследить динамику закрытия культовых учреждений Гомеля в период после революции 1917 г. В 1920 г. в городе действовало уже 8, а не 15, как в прежние годы, православных церквей: Успенская; Георгиевская; Полесская; Преображенская; Троицкая; Петропавловский собор [11, л. 32]. Кроме них, были зарегистрированы: Александро-Невская церковь в Новобелице [7, л. 57; 12, л. 186] и церковь Рождества Богородицы на Новиковском кладбище [9, л. 18, об.; 10, л. 41]. В 1923 г. закрылась Свято-Георгиевская церковь [4, л. 30 – 57]. Следовательно, в 1924 г. в городе осталось 7 действующих церквей. В целом же по Гомельской губернии было зарегистрировано 123 религиозных организации, из которых 94 православных (причём пять из них в Гомеле) [3, л. 286].

Активная жизненная позиция прихожан региона, их стремление не допустить полного угасания православия воплотились в создании епархии. 6 марта 1925 г. гомельским епископом был рукоположен архимандрит Жировичского монастыря Тихон (Шарапов), впоследствии неоднократно репрессированный. Он олицетворял верность православию, нестигаемую волю, стойкость духа. Координирующим центром религиозной жизни региона было Гомельское епархиальное управление по делам православной церкви [8, л. 50 – 55, 70, 72]. После ареста епископа Тихона его дело было продолжено епископами Стефаном (Андрияшенко), Серафимом (Кокотовым), Дасифеем (Степановым) [8, л. 50 – 55, 68, 77, 105, 118].

В 1929 г. в Гомельской губернии насчитывалось 94 прихода [7, л. 43]. При всех храмах функционировали общины, церковные советы, которыми руководили избранные церковные старосты, курируемые Управлением Гомельской уездной рабоче-крестьянской милиции [12, л. 157 – 173].

Вплоть до 1929 г., как следует из архивных документов, проводились регулярные собрания религиозных общин Петропавловского собора и ряда

церквей: Преображенской, Троицкой, Рождества Богородицкой (Кладбищенской), Георгиевской, Александра Невского в Новобелице [9, л. 26]. Ежемесячные собрания Петропавловской общины проводил архиепископ Дасифей (Степанов) [8, л. 15, 65, 105]. Задokumentирован церковный совет Петропавловского собора: И. Аксамитов, Т. Свиридов, С. Могарсон [7, л. 32].

Подробные сведения сохранились о церковном совете церкви Александра Невского в Новобелице. «До 1928 г. его возглавлял Н. Л. Попков, а в 1929 г. в совет входили: священник М. Потнюк, диакон П. Куневич, председатель церковного Совета Т. Гузовский; все были несудимы, сообщалась дата регистрации церковного договора – 26.04.1923 г.» [12, л. 184 – 186]. На общеприходских собраниях в данном храме собиралось до 350 человек [7, л. 57]. Запротоколированы имена членов совета Георгиевской общины: С. Леончиков, П. Осипов, З. Кивнова, Л. Хазлитонов, А. Головнёва [11, л. 30].

К 1928 г. в городе Гомеле действовал только Петропавловский собор и четыре православных церкви: Преображенская, Рождества Богородицы (Кладбищенская), Троицкая и Никольская [9, л. 26]. Численность прихожан этих храмов, судя по документам архивов, составляла не менее чем 11,5 тысяч человек [8, л. 41 – 42].

Ситуация изменилась в связи с новым Постановлением ВЦИК и СНК РСФСР «О религиозных объединениях» от 8 апреля 1929 г. [8, л. 40 – 41, 62]. На его основании в городе была сформирована Центральная комиссия по отделению церкви от государства [8, л. 43 – 44]. Именно эта комиссия в дальнейшем закрывала пять оставшихся в городе церквей. Так, в соответствии с протоколом № 9 от 18 ноября 1929 г., «...Пленум Горсовета постановил изъять ... Троицкую и Полесскую церкви» [35, с. 90]. Проведение данных мероприятий трактовалось как результат «многочисленных просьб трудящихся». В данном контексте показателен протокол № 9 заседания пленума Гомельского горсовета от 03.10.1931 г., согласно решению которого были изъяты Петропавловский собор, церковь Рождества Богородицы и Преображенская [19, л. 213 – 214].

Таким образом, все православные церкви города к 1931 г. официально были закрыты.

Из действовавших в Гомеле 18 православных церквей было закрыто 7, уничтожено – 2, переоборудовано под нужды народного хозяйства – 9. Трагичной оказалась судьба гомельских священнослужителей. В 1937 г. к высшей мере наказания приговорено 50 человек, реабилитированных только в 1990-е годы [9].

В 1945 – 1949 гг. на Гомельщине была зарегистрирована 61 церковь, в Гомельском районе – 11, в Гомеле – 4 [21, л. 54]. Во время двенадцатых праздников и таинств церкви региона были переполнены, как свидетельствуют докладные записки уполномоченных 1940 – 1950-х годов [14, л. 81; 15, л. 14; 23, с. 144].

Таким образом, в 1-й половине XX в. функционирование православных храмов в городе Гомеле осуществлялось в контексте политики государства в отношении православной конфессии. Если дореволюционный период характеризуется наличием благоприятных условий для развития православия в регионе, то с установлением советской власти, оформлением новой конфессиональной политики в Гомеле происходит планомерное закрытие храмов с целью прекращения религиозной жизни, резкого сокращения численности верующих, формирования общества, исповедующего атеистические ценности. Однако с закрытием церквей жизнедеятельность православных верующих не угасла.

ЛИТЕРАТУРА

1. Виноградов, Л. Гомель. Его прошлое и настоящее. 1142 – 1900 гг. / Л. Виноградова // Фонды Гомельского областного краеведческого музея.
2. Гомельская губерния, 1919 – 1926 гг. Документы и материалы / М. Алейникова, З. Александрович, Л. Роговая. – Минск : НАРБ, 2009. – 266 с.
3. Государственный архив Гомельской области (ГАГО). – Ф. 9. Оп. 1. Ед. хр. 175.
4. ГАГО. – Ф. 11. Оп. 1. Д. 581.
5. ГАГО. – Ф. 85. Оп. 1. Д. 49.
6. ГАГО. – Ф. 161. Оп. 1. Д. 29.
7. ГАГО. – Ф. 161. Оп. 1. Д. 49.
8. ГАГО. – Ф. 161. Оп. 1. Ед. хр. 176.
9. ГАГО. – Ф. 161. Оп. 1. Ед. хр. 177.
10. ГАГО. – Ф. 179. Оп. 1. Ед. хр. 1126.
11. ГАГО. – Ф. 185. Оп. 1. Д. 85.
12. ГАГО. – Ф. 185. Оп. 1. Ед. хр. 86.
13. Государственный архив общественных объединений Гомельской области (ГАООГО). – Ф. 1. Оп. 1. Д. 2608.
14. ГАООГО. – Ф. 144. Оп. 60. Д. 8.
15. ГАООГО. – Ф. 144. Оп. 34, связка 40. Д. 47.
16. Жудро, Ф. А. Весь Гомель. Географическо-статистический очерк / Ф. А. Жудро, И. А. Сербов, Д. И. Довгялло // Записки Северо-Западного отдела Императорского Русского географического общества. – Вильно, 1911. – 180 с.
17. Канфесіі на Беларусі (канец XVIII – XX ст.) / В. В. Яноўская [і інш.]. – Мінск : Экаперспектыва, 1998. – 340 с.
18. Национальный архив Республики Беларусь (НАРБ). – Ф. 261. Оп. 1. Д. 2.
19. НАРБ. – Ф. 6. Оп. 1. Ед. хр. 2459.
20. НАРБ. – Ф. 4. Оп. 1. Д. 11305.
21. НАРБ. – Ф. 951. Оп. 1. Ед. хр. 2.
22. НАРБ. – Ф. 951. Оп. 1. Ед. хр. 15.
23. НАРБ. – Ф. 951. Оп. 1. Ед. хр. 47.
24. Национальный исторический архив Беларуси (НИАБ). – Ф. 2301. Оп. 1. Ед. хр. 716.
25. НИАБ. – Ф. 2301. Оп. 1. Ед. хр. 721.
26. НИАБ. – Ф. 2301. Оп. 1. Ед. хр. 847.
27. НИАБ. – Ф. 2301. Оп. 13. Д. 9.
28. НИАБ. – Ф. 2301. Оп. 13. Д. 11.
29. НИАБ. – Ф. 2301. Оп. 13. Д. 13.
30. НИАБ. – Ф. 2301. Оп. 13. Д. 308.

31. НИАБ. – Ф. 2301. Оп. 13. Д. 309.
32. НИАБ. – Ф. 2301. Оп. 13. Д. 311.
33. НИАБ. – Ф. 3004. Оп. 1. Д. 5.
34. Памятная книжка Могилёвской губернии на 1916 год. – Могилёв : Изд. Могилёвского губернского стат. комитета, 1916. – 432 с.
35. Прищепов, Г. Историческое обозрение храмов Гомеля : дипломная работа / Г. Прищепов. – Жировичи, 2001. – 99 с.
36. Страчана спадчына / уклад. Т. Габрусь. – Мінск : Полымя, 1998. – 351 с.
37. Этнокультурные процессы Восточного Полесья в прошлом и настоящем / А. Вл. Гурко [и др.]. – Минск : Белорусская наука, 2010. – 465 с.

РЕЗЮМЕ

В статье рассматривается конфессиональная политика в регионе в указанный период, приводятся имена гомельских священников, епископов, старост церковных советов и членов приходских общин Гомельщины. На основании архивных документов дополняется общеизвестный дореволюционный список православных церквей города Гомеля, функционировавших в XIX – XX вв. Уточняются (дореволюционные) даты возведения церквей региона, имена меценатов и инициаторов, их создававших, в частности, уничтоженной Георгиевской церкви, месторасположение сгоревшей Ново-Белицкой Николаевской церкви; систематизируется деятельность Административного отдела, курирующего клириков в послеоктябрьский период.

SUMMARY

The article is devoted to the confessional policy of the region in the described period. Having studied archival documents the author has enlarged the well-known list of Gomel churches which functioned in the XIX – XX centuries. An attempt was made to give more accurate information about the dates of the regional churches construction in the prerevolutionary period as well as to find out the names of their sponsors and initiators. In particular, the author mentions the names of initiators and defines a more precise date of the construction of the destroyed St George's Church and burnt New St Nykolay's Church in Belitsa. Much attention is paid to the work of the Executive Committee administrative department which supervised clergymen in post-revolutionary time.

Крумлевский В. С.

ДЕТСКАЯ СМЕРТНОСТЬ У КАТОЛИЧЕСКОГО НАСЕЛЕНИЯ БРАСЛАВСКОГО ПООЗЕРЬЯ В КОНЦЕ XIX В. (НА ПРИМЕРЕ ВИДЗОВСКОГО ПРИХОДА)

*Институт истории НАН Беларуси
(Поступила в редакцию 16.09.2016)*

В настоящее время в белорусской историографии сложно найти исследования, посвящённые изучению проблемы детской смертности в конце XIX в., не хватает точных статистических и этнографических сведений о младенческой и детской смертности. Несмотря на большое научное значение, в советское время исследования подобного рода не были актуальны и не стали объектом всестороннего источниковедческого изучения [4, с. 120 – 128]. Первичным источником для исследования данного вопроса являются метрические книги. Анализ материалов, содержащихся в метрических книгах, позволяет обнаружить и изучить некоторые стереотипы

демографического поведения, ускользающие от внимания исследователя при работе со сводными данными вторичных источников.

Целью исследования является рассмотрение уровня детской смертности и её причин, половозрастной состав и сезонность в Браславском Поозерье на примере Видзовского католического прихода в 1891 – 1892 гг.

Основными источниками для написания настоящей статьи послужили материалы церковного учёта населения – метрические книги Видзовского католического прихода [1; 2]. Данные источники содержат персональные сведения о смерти человека: дата смерти и погребения, причина смерти. Если незарегистрированный ребёнок умирал в младенчестве или раннем детстве, то никаких следов его существования не оставалось. Это же относится и к случаям мертворождений, а тем более выкидышей, которые практически не регистрировались, хотя повивальная бабка обязана была немедленно докладывать начальству о таких случаях [3, с. 21 – 22]. Однако подобных фиксаций не выявлено.

В конце XIX в. территория Браславского Поозерья входила в состав Ковенской губернии Новоалександровского уезда. Согласно данным Первой всеобщей переписи населения Российской империи 1897 г., в Новоалександровском уезде проживало 4 472 православных и 152 284 католика, последние составляли 76,42% [7, с. 50 – 51]. В. П. Никитенко указывает, что самая низкая детская смертность в XIX в. наблюдалась в 7 губерниях: Виленской, Витебской, Ковенской, Лифляндской, Минской, Могилёвской и Таврической [6, с. 222].

Для проведения анализа детской смертности материал был разделён по полу и пятилетним возрастным интервалам. Младенческая смертность была рассмотрена более подробно по следующим периодам: от рождения до 7 дней, с 8-го дня до конца 1-го месяца, от 2 до 3 месяцев, от 4 до 6 месяцев, от 7 месяцев до года. Для изучения детской смертности оказались пригодны два года: 1891 – 1892 гг., так как на этот период были данные о 917 рождениях, по которым можно определить коэффициент младенческой смертности [2]. За этот период в метрических книгах было зафиксировано 342 умерших ребёнка до 16 лет.

Расчет коэффициента младенческой смертности проводился по формуле Ратса:

$$m = M_0 / (\alpha N + \beta N') * 1000,$$

где M_0 – число детей, умерших в данном году в возрасте до 1 года; N – число родившихся в данном году; N' – число родившихся в предыдущем году; $\alpha + \beta = 1$, $\alpha = 2/3$, $\beta = 1/3$.

В метрических книгах видзовского костёла за 1891 – 1892 гг. указываются причины смерти. Во многих случаях они сформулированы только по внешним признакам. Вероятно, священник записывал их со слов родственников умерших, не владевших медицинской терминологией. Причины смерти были установлены в 333 случаях. В их число не вошли записи, где смерть была вызвана неизвестной болезнью.

Согласно данным В. П. Никитенко, в Новоалександровском уезде коэффициент младенческой смерти был равен 159,4‰ [6, с. 238 – 239]. Согласно нашим данным, коэффициент младенческой смерти в Видзовском приходе был равен 151,1‰, максимальные показатели младенческой смертности приходятся на 4-6 месяцев – 41%, что составляет 46% от общего числа детской смертности. В результате проведенного исследования было установлено, что 56% умерших младенцев были мужского пола, при этом данная тенденция сохраняется до 16 лет (рисунок 1).

Детская смертность в возрасте от 1 до 5 лет составляет 42%, по мере взросления уровень детской смертности падает до 1% (рисунок 2).

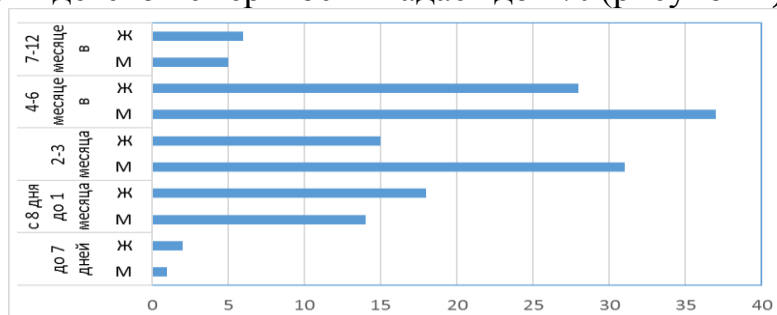


Рисунок 1. Половозрастная структура младенческой смертности в Видзовском приходе в 1891 – 1892 гг.

Анализируя половозрастную структуру детской смертности, можно констатировать, что во всех возрастных группах среди умерших детей преобладали мальчики, при этом частота возрастала на протяжении исследуемого двухлетнего периода. Так, до 1 года это соотношение составляло 56% мальчиков против 44% девочек, в период 1-5 лет – 55% против 45%, в 6-10 лет – 59% против 41%, в 11-15 лет – 60% против 40% соответственно.

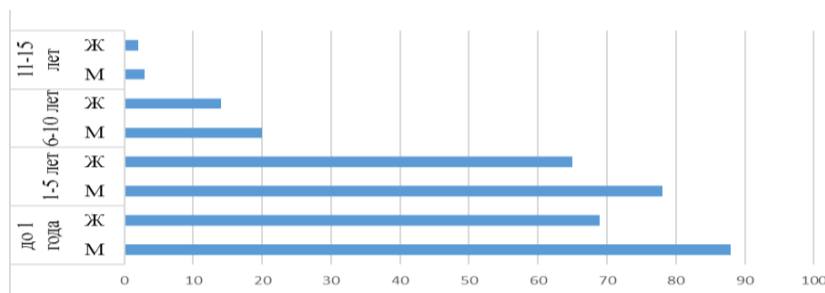


Рисунок 2. Половозрастная структура детской смертности от рождения до 16 лет в Видзовском приходе в 1891 – 1892 гг.

Интерес представляет распределение детской смертности по месяцам. Максимальное количество умерших приходилось на три месяца: май, июнь и июль, минимальное – апрель, август и сентябрь (рисунок 3). Однако, если рассмотреть по сезонным периодам, то эти особенности нивелируются, так как детская смертность при таком подходе распределяется практически равномерно: на летний период приходилось 28%, осенний – 21%, зимний – 26%, на весенний – 24%. Отсюда возникает важность исследовать структуру детской смертности по месяцам.

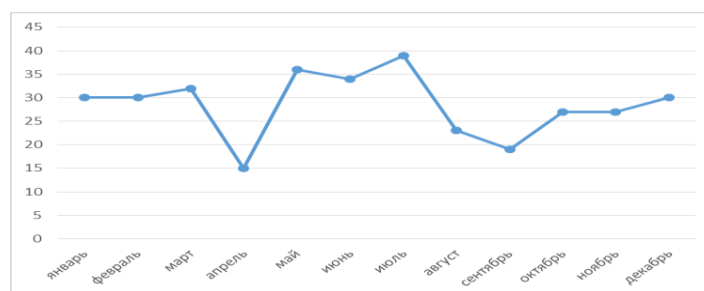


Рисунок 3. Сезонность детской смертности в Видзовском приходе в 1891 – 1892 гг.

Основной причиной детской смертности в 1891–1892 гг. являлась патология, которая определялась как «слабость», 37% детей умерло от этого недуга, при этом трудно объяснить, какими именно, кроме слабости, были характеристики этой болезни. От «слабости» дети умирали во всех возрастных группах. Это состояние нередко называлось причиной смерти и среди взрослого населения. Отдельно среди общей смертности следует выделить детскую смертность от инфекционных заболеваний: от кори – 14%, оспы – 10%, дифтерита – 8%, крупы и чахотки по 5%. В метрических книгах был зафиксирован случай, когда в одной семье от оспы умерли мужчина и трое детей. Как правило, все инфекционные болезни, кроме оспы, были отмечены в осенне-зимний период. Распределение причин смерти отражено в диаграмме (рисунок 4). Среди причин детской смертности были названы конвульсии – 4%, обусловленные как врожденными дефектами, так и инфекцией (например, менингитом). Дети до года часто погибали от простуды, в качестве причины смерти назывался кашель.

Намного реже встречалась смерть от тяжёлых желудочно-кишечных заболеваний. На эту причину приходилось около 1% от всего количества умерших детей. Однако по данным А. Х. Машариповой, в Ивановской волости Ялutorского уезда Тобольской губернии в этот же период названные заболевания являлись основной причиной детской смертности [5, с. 135].

Большая часть заболеваний была обусловлена как высокой заразностью болезней, так и несоблюдением санитарных норм, плохим питанием, несоответствующим потребностям растущего организма, что вело к снижению сопротивляемости. На этом фоне незначительной была смертность от несчастных случаев в детском возрасте: два ребёнка утонули в колодце.

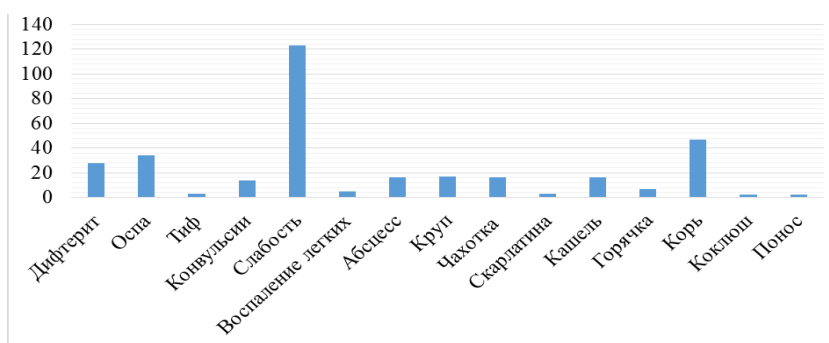


Рисунок 4. Причины детской смертности в Видзовском приходе в 1891 – 1892 гг.

Таким образом, в 1891 – 1892 гг. наибольшая смертность детей в Видзовском приходе наблюдалась от рождения до 5 лет. Наиболее распространённой причиной смерти детей называлась «слабость» – термин, который применим к осложнениям вследствие разных заболеваний. Существенным в смертности детей был эпидемический фактор. Основную долю причин детской смертности в возрасте 6-10 лет составляли инфекционные заболевания. Наименьшая смертность была отмечена в возрастной группе 10-15 лет. Смертность мальчиков во всех возрастных группах была выше смертности девочек, что имело место и в 1891, и в 1892 гг. Анализ распределения данных о детской смертности по месяцам показал, что максимальное количество умерших приходилось на май, июнь и июль, минимальное – на апрель, август и сентябрь.

ЛИТЕРАТУРА

1. Архив ЗАГСА г. Браслава. Метрическая книга «Видзовский и Дрисвятский костёл, умершие», 1891 – 1901 гг. – 429 с.
2. Архив ЗАГСА г. Браслава. Метрическая книга «Видзы», 1890 – 1892 гг. – 212 с.
3. Добкевич, Л. А. Настольный полицейский словарь. Руководство для чинов наружной полиции и урядников / Л. А. Добкевич. – Одесса : Типо-литография Одесского военного округа, 1904. – 362 с.
4. Историческая демография: проблемы, суждения, задачи / Ю. А. Поляков [и др.] – М. : Наука, 1989. – 286 с.
5. Машарипова, А. Х. Детская смертность у коми-зырян Нижнего Притоболъя в конце XIX – начале XX в. / А. Х. Машарипова // Вестник археологии, антропологии и этнографии. – 2014. – № 1 (24). – С. 133 – 137.
6. Никитенко, В. П. Детская смертность в Европейской России за 1893 – 1896 год : дис. д-ра медицины / В. П. Никитенко. – СПб. : Т-во худож. печати, 1901. – 265 с.
7. Первая всеобщая перепись населения Российской империи, 1897 г. / под ред. Н. А. Тройницкого. – СПб. : Изд. Центрального статистического комитета М-ва внутренних дел, 1899 – 1905. – Т. XVII. Ковенская губерния. – 1904. – 228 с.

РЕЗЮМЕ

Статья посвящена анализу детской смертности у католического населения Браславского Поозерья в конце XIX в. Рассмотрены основные причины смерти и половозрастной состав умерших.

SUMMARY

The article deals with the analysis of infant mortality of the Catholic population in the region of Braslaw Paazerje at the end of the XIX century. The main causes of death and the age-sex composition of the deceased have been examined.

ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ ГОСУДАРСТВЕННОГО ПРАЗДНИКА ДЕНЬ ПОБЕДЫ В РЕСПУБЛИКЕ БЕЛАРУСЬ

*Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси
(Поступила в редакцию 30.01.2017)*

Статья подготовлена в рамках проекта БРФФИ № Г16РА-011

Праздник как феномен культуры на протяжении многих лет привлекает внимание исследователей-гуманитариев разных областей, поскольку праздничная культура сопровождает человеческое общество с древнейших времён и является неотъемлемой составляющей культуры в целом. На рубеже XX – XXI вв. праздник претерпевает значительные изменения, вызванные трансформациями в политической, экономической, социальной и культурной сферах, чем и обусловлена актуальность его исследования.

С 2016 г. группой белорусских этнологов и фольклористов ведётся разработка темы Белорусского республиканского фонда фундаментальных исследований «Традиционная праздничная культура белорусов и румын в современном контексте», в рамках которой для изучения реального положения праздничного календаря после 25 лет независимости Республики Беларусь были проведены полевые исследования и анкетирование (опрошено 107 респондентов разного возраста, образования, профессии, преимущественно белорусов, в сельской местности и белорусских городах, 64% среди них составили женщины, 36% – мужчины).

Кардинальный сдвиг в календаре государственных праздников произошёл в связи с распадом Советского Союза и провозглашением независимости Республики Беларусь в 1991 г. Система государственных праздников Республики Беларусь – своеобразная попытка совмещения и советского, и православного/католического, и нового праздничного календарей. В данный исторический момент совершается процесс внедрения новой системы праздников. В нашей стране в соответствии с Трудовым Кодексом Республики Беларусь (ст. 147, ч. 1) и Указом Президента Республики Беларусь от 26 марта 1998 г. № 157 «О государственных праздниках, праздничных днях и памятных датах в Республике Беларусь» (с изменениями и дополнениями) государственными праздниками являются: День Конституции (15 марта); День единения народов Беларуси и России (2 апреля); День Победы (9 мая); День Государственного герба и Государственного флага Республики Беларусь (второе воскресенье мая); День Независимости Республики Беларусь (День Республики) (3 июля). Организация государственных праздников проходит практически во всех учреждениях нашей страны с разнообразными формами работы на различных уровнях.

Современный праздник, как и архаичный, соотнесён с сакральными ценностями коллектива, его историей или с неким значимым событием в истории, которое может подвергаться сакрализации: «Праздники существуют во всех общностях и культурах, начиная с глубокой древности» [7, с. 9].

Неудивительно, что данный феномен имеет множество определений, тем не менее, все авторы сходятся в главных характеристиках предмета. Праздник – это временной отрезок, который противопоставлен будничным дням: «Это законченное экстраординарное событие, исключённое из общего хода и правила жизни, его самостоятельность и свобода также сверхобычны и исключительны» [5, с. 13]; «День, обычно свободный от работы, торжественно отмечаемый вследствие культовых или государственных соображений» [4, с. 17]. Указанные выше свойства праздников характерны и для такой их разновидности, как государственные праздники. Очевидно, что государственный праздник является производным от общего понятия «праздник». Отличие последних от остальных календарных дат заключается в их особом положении: это официально установленные праздничные дни, признаваемые государством и имеющие статус выходного дня [9, с. 24]. Государственный праздник – это инициированное властью празднование в честь события, имеющего особое историко-культурное или общественно-политическое значение для становления и развития конкретного общества и государства [10, с. 4].

Государственные праздники – феномен нового времени, традиционная культура не знает подобного явления в современном смысле слова. Однако государственный праздник представляет собой модернизированную форму праздничной культуры и сохраняет основные функции праздника как такового, проанализированные исследователями на материале традиционной культуры. Государственный праздник, как и праздник вообще, подразумевает наличие ритуально-обрядового комплекса. Но если в традиционной культуре ритуально-обрядовые формы жизни многообразны и пронизывают все сферы деятельности человека, то в модернизированном обществе именно государственный праздник становится вместилищем ритуалов и обрядов, минимизированных в других сферах [6, с. 37 – 41].

Государственный праздник является формой культурной памяти, благодаря которой закрепляется мифологизированная интерпретация ряда исторических событий, особенно значимых для государственной истории. Календарь государственных праздников представляет собой комплекс прецедентных событий государственной истории и исторический нарратив, апелляция к которому формирует осознание государственной принадлежности как общности исторической судьбы. Ежегодное празднование исторических дат способствует активизации интерпретационных усилий (от содержания школьных программ и внеклассной работы до создания фильмов, книг, проведения научных конференций и конкурсов) [8, с. 5].

День Победы, 9 мая, является фактически единственным праздником, обладающим системой ценностных представлений, позволяющих задавать способ интерпретации прошлого и настоящего в масштабах нации [10, с. 5]. Он представляет собой пример государственного праздника, в котором взаимодействуют героическая история и переживание исторической травмы, официальные версии военных событий, победы советского народа в Великой

Отечественной войне и живая биографическая память. Праздник по своей сути выступает формой обновления и подтверждения ценностей коллективной жизни. Являясь видом совместной деятельности, данная дата позволяет обществу выразить своё почитание этих ценностей.

История празднования Дня Победы в Беларуси, как и во всех республиках Советского Союза, началась в 1945 г., и имеет несколько этапов. Первые из них относятся к общей советской истории. С 1945 по 1965 годы, когда официальные и масштабные праздничные торжества не проводились, не было общегосударственного выходного дня, празднование носило личный, семейный или локальный характер. Единственный парад в честь победы в Великой Отечественной войне прошёл на Красной площади в Москве 24 июня 1945 г. Именно на этом параде произошло событие, навсегда вошедшее в мировую историю: низложение нацистских знамён и штандартов, которые были брошены на помост возле Мавзолея Ленина [11, с. 28 – 31].

Второй этап в становлении праздника Дня Победы охватывает 1965 – 1985 гг. Первое его широкое празднование было проведено в 1965 г., что, с одной стороны, подчеркнуло значимость юбилейной даты, с другой – новый социальный контекст: в фазу активной социальной жизни вошло невоевавшее поколение, начался процесс создания канонизированных представлений о войне, формировался ритуально-обрядовый комплекс торжества, включающий военный парад с участием ветеранов и вынесением Знамени Победы, парад военной техники, ритуал возложения венков, общегосударственный ритуал «минуты молчания», салют [1, с. 48 – 54]. В тогдашней БССР накануне праздника в трудовых коллективах, учебных заведениях проходили торжественные собрания, посвящённые ветеранам войны. Им вручали медали, памятные подарки, цветы. Ветераны войны были самыми почётными участниками парадов. В Минске шествие ветеранов завершалось около монумента Победы, в других белорусских городах – возле памятников погибшим воинам, где возлагались венки и цветы. По улицам городов торжественным маршем проходили военные оркестры, вечером были праздничные салюты. День Победы сопровождался массовыми народными гуляниями. После традиционного чествования ветеранов-победителей их обычно ждала полевая кухня с угощением солдатской кашей.

Во время перестройки (1985 – 1991), периоде в истории СССР, в ходе которого произошли кардинальные преобразования в жизни советского общества, осуществлялся активный пересмотр истории, коснувшийся и Дня Победы. С помощью СМИ, художественных произведений и политических мероприятий внимание общественности было обращено к «новой правде» о войне: ответственности за количество погибших в военных действиях, за поражения первого этапа войны, репрессии; в историю войны были вписаны негероические события, открыта женская память о войне; продолжилась переоценка личности Сталина, а также был довольно остро поставлен вопрос об оккупации Восточной Европы [3, с. 89 – 91].

Празднование Дня Победы в Республике Беларусь в современный период сохраняет многие советские традиции. Сегодня он является одним из самых распространённых государственных праздников в нашей стране. Полученные нами материалы свидетельствуют, что День Победы отмечают 89% респондентов. Формы празднования названы самые разные: традиционные со времён Советского Союза парады – торжественные шествия к памятникам воинам-освободителям или воинам-односельчанам; просмотр телерепортажей с праздничных мероприятий в столице; специальные телепередачи, праздничные концерты; праздничная трапеза с воспоминаниями о погибших родственниках; выезд на природу, посещение парков отдыха. Наши респонденты считают День Победы важным праздником из-за комплекса причин. С одной стороны, это личная память, память о своих близких, погибших на фронтах Великой Отечественной войны (особенно для старшего поколения). Война коснулась каждой семьи, поэтому в памяти о ней много личного. С другой стороны, война с Германией воспринимается как самое масштабное, но и трагическое событие в современной истории страны. Беларусь первой из союзных республик приняла на себя массированный удар фашистских захватчиков и потеряла в годы Великой Отечественной войны более половины своего национального богатства.

Это самый любимый праздник у жителей нашей страны. У каждого из них есть личные эмоциональные переживания, связанные с Днём Победы: *«Я хажу всегда на Дзень Пабеды на брацкую магілу тут і всягда нашу цветы туда. Знаю, што хто-та прыдзе на магілу маега отца там, на Украіне, дзе он пагіб»* (зап. от Олимпиады Лешкевич, 1933 г. р., д. Прилепы, Смолевичский р-н, Минская обл.); *«На Дзень Победы ехалы ў Дарогічын подывітысь на іх парады. Нас прыглашалы співаты военныя пісні вэтэранам. Сталы паніматы, повожаты, а після войны іх нэ вэльмі-то і глядэлі -- ні подарків, ні концэрці»* (зап. от Анны Михаевич, 1937 г. р., д. Скибичи, Дрогичинский р-н, Брестская обл.). При этом люди старшего возраста отмечают роль праздника в патриотическом воспитании подрастающих поколений.

В Республике Беларусь празднование Дня Победы является демонстрацией политического курса и международных приоритетов. В этот день по всей стране проходят масштабные праздничные мероприятия, в организации которых принимают участие представители руководящих государственных органов, профессиональные режиссёры и сценаристы. Во Дворце Республики проходят торжественное собрание и концерт, а основные празднования начинаются 9 мая на площади Победы в Минске. Например, в 2016 г. утром в День Победы участники шествия «Беларусь помнит» прошли по центральным улицам столицы с портретами героев Великой Отечественной войны. Завершается шествие возложением венков к монументу Победы. Вечером на площадке у Вечного огня можно послушать песни военных лет в исполнении Президентского оркестра и звёзд эстрады. С праздником Победы белорусов поздравляют и знаменитые соотечественники.

В рамках патриотического проекта «Цветы Великой Победы» на улицах городов появляются билборды с известными людьми, а также фотографии их родственников (отцов и дедов), которые воевали в Великой Отечественной войне. Аналогичные масштабные праздничные мероприятия проходят по всей стране. В 2016 г. в мемориальном комплексе «Брестская крепость-герой» собралось более пяти тысяч участников акции «Бессмертный полк», в Гродно состоялось торжественное открытие Линии обороны имени генерала Карбышева – части музейной экспозиции у Кургана Славы. При помощи военных чертежей и документов той поры здесь реконструированы основные элементы оборонительной линии: сотни метров траншей, окопы, ячейки для стрельбы, блиндажи, места для хранения боеприпасов – всё здесь напоминает о кровопролитных боях по защите города в первые дни войны. Музей Воинской Славы рядом с оборонительным укреплением имени генерала Карбышева дополнили две противотанковые пушки, а также легендарные танк Т-34 и «Катюша». Аналогом акции «Бессмертный полк» в городе Гродно стало патриотическое мероприятия «И в памяти навеки имена...». Жители Гродно пронесли портреты своих родственников, прошедших дорогами войны. Воспоминания, эмоции и переживания простых людей в непростое время – от первых немецких выстрелов до последних залпов победного салюта. Несколько тысяч горожан живо откликнулись на участие в шествии, несмотря на то, что такой формат в 2016 г. использовался впервые. Ещё накануне мероприятия люди делились снимками и историями своих дедов и прадедов на специальных площадках в социальных сетях. В Гродно решили расширить акцию, создав областной виртуальный музей памяти.

71-ю годовщину Дня Победы в обновленном мемориальном комплексе «Прорыв» отпраздновали жители Витебской области. Здесь в мае 1944 г. героическими усилиями 16 партизанских бригад прорвали блокаду фашистов, выведя из неё около 15 тысяч мирных жителей. Рядом с городом Могилёвом на Буйничском поле собрались очевидцы тех событий и представители молодого поколения, которые чествовали героев и вспоминали погибших. С каждым годом ветеранов Великой Отечественной войны становится всё меньше. Сегодня в Беларуси их проживает около 13,5 тысяч. В благодарность известным и неизвестным солдатам Великой Отечественной войны в Минске и областных центрах вечером бывает праздничный салют [2, с. 1 – 4].

Государственный праздник функционирует как ответ на актуальные тенденции современной культуры, его ближайшие функции – формирование ценностей общества, сплочённости, государственной и культурной идентификации. День Победы, как и другие государственные праздники, способствует общественной солидарности и этнокультурной интеграции, является инструментом идеологического влияния и действенным механизмом структурирования культурной жизни. Идеологические функции праздников, формирующих мировоззрение, обязательно сочетаются с

увеселительной и эмоциональной функциями, чем и объясняется заинтересованность общества в сохранении праздничной обрядности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Глебкин, В. В. Ритуал в советской культуре / В. В. Глебкин. – М. : Янус-К, 1998. – 174 с.
2. День Победы [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://ru.wikipedia.org/wiki/День_Победы. – Дата доступа: 09.01.2017.
3. Ефремова, В. Н. Трансформация официальной символической политики в сфере государственных праздников в современной России / В. Н. Ефремова // Политическая наука. – М., 2014. – №3. – С. 85 – 102.
4. Жигульский, К. Праздники старые и новые: размышления социолога / К. Жигульский ; общ. ред. и вступ. ст. А. И. Арнольдова. – М. : Прогресс, 1985. – 336 с.
5. Культура современных праздников и обрядов / Б. К. Кудайбергенов, О. Е. Иванов, П. А. Сапронов. – Элиста : Калм. кн. изд-во, 1986. – 72 с.
6. Лаврикова, И. Н. Политический праздник в системе культуры / И. Н. Лаврикова. – 2-е изд., доп. – Тверь : Колледж им. А. Н. Коняева, 2013. – 194 с.
7. Мазаев, А. И. Праздник как социально-художественное явление / А. И. Мазаев. – М. : Наука, 1978. – 102 с.
8. Макашова, А. С. Государственные праздники в современной культуре России: рецепция исторического наследия : автореф. ... канд. культурологии / А. С. Макашова. – СПб., 2014. – 21 с.
9. Орлов, О. Л. Праздничная культура России / О. Л. Орлов. – СПб. : КультИнформПресс, 2001. – 159 с.
10. Попова, В. Н. Праздник как форма культурной памяти: государственные праздники России XX – начала XXI в. : автореф. ... канд. культурологии / В. Н. Попова. – Екатеринбург, 2011. – 23 с.
11. Руднев, В. А. Советские праздники, обряды, ритуалы / В. А. Руднев. – М. : Наука, 1979. – 232 с.

РЕЗЮМЕ

Впервые на материалах современных полевых исследований, литературных источников и анкетирования исследованы история становления, тенденции развития государственного праздника День Победы в Республике Беларусь. Выявлена структура ритуально-обрядового комплекса торжества и его основные функции. День Победы является инструментом идеологического влияния и действенным механизмом формирования мировоззрения, государственной и культурной идентификации, структурирования культурной жизни, способствует общественной солидарности, этнокультурной интеграции, социально-культурной адаптации всех слоёв современного белорусского общества.

SUMMARY

The history of becoming and development trends of the state holiday «Victory Day» in the Republic of Belarus for the first time have been investigated on materials of modern field research, literature and questionnaires. There have been revealed the structure of ritual and ceremonial celebrations complex with its basic functions. The «Victory Day» holiday is an instrument for ideological influence and an effective mechanism for the peoples worldview forming, political and cultural identification, structuring cultural life, promotes social solidarity, ethnic and cultural integration, socio-cultural adaptation for all strata of the modern Belarusian society.

СЮЖЭТНЫ СКЛАД ЗАХОДНЕПАЛЕСКІХ ПЕСЕНЬ КАЛЯДНАГА ЦЫКЛА

Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі
(Паступіў у рэдакцыю 15.03.2017)

Каляндарныя абрады і звычаі беларусаў, звязаныя з імі песенная паэзія належаць да архаічнага пласта традыцыйнай культуры і здаўна ўяўляюць несумненную цікавасць для даследаванняў фалькларыстаў, этнографаў, этнамузыкалагаў, этналінгвістаў і іншых. Абрад – «форма сацыяльна санкцыянаваных паводзін, якая склалася гістарычна. У адпаведнасці з устаноўленым узорам праз традыцыйныя сімвалічныя дзеянні выражае сувязь суб'екта з сістэмай каштоўнасцей і сацыяльных адносін, што вылучае яго ў асобную форму паводзін у параўнанні са штодзённымі дзеяннямі» [14, с. 17]. Важны элемент асноўных каляндарных абрадаў беларусаў – абход. Галоўны структурны кампанент заходнепалескага каляднага абрадавага комплексу – калядаванне, важным складнікам якога з'яўляюцца калядныя песні. У межах каляднага цыкла даследчыкі вылучаюць велічальна-віншавальныя калядкі і шчадроўкі [6; 10]. У заходнепалескай каляднай традыцыі вядомы тып абраду калядавання, калі песні выконваліся для ўсёй сям'і, для кожнага асобнага члена сям'і. На Заходнім Палессі вылучаюцца групы песень для: 1) гаспадароў, 2) дзяўчыны, 3) хлопца.

У беларускіх калядках члены сям'і параўноўваюцца з «месяцам», «сонцам», «зоркамі» [8, с. 150 – 163, 234 – 237]. Матыў «прыпадабненне членаў сям'і месяцу, сонцу, зоркам» характэрны для заходнепалескіх шчадровак. Такое паэтычна-вобразнае параўнанне атрымала пэўную формулу: *«Шо місячык – то господарык ... / Шо сонычко – то господынька ... / Шо зыронькы – то їх дітонькы»* (зап. у в. Ліпнікі Драгічынскага р-на). Святочныя тэксты падобнага тыпу распрацоўваюцца наступным чынам: «в канэц села», «сырыд двора», «у полі» стаіць хата (або «обора», «светліца») з трыма вокнамі, у якой знаходзяцца сонца, месяц, зоркі, пасля чаго звычайна ідзе параўнанне членаў гаспадарскай сям'і з нябеснымі свяціламі. Такое прыпадабненне людзей сонцу, месяцу, зоркам даследчыкі лічаць «найвышэйшай формай усхвалення і пажадання дабрабыту» [12, с. 124].

Для беларускай калядна-абрадавай паэзіі характэрны сюжэт з матывам пра трох касмічных гасцей – сонца, месяц і дождж [8, с. 200 – 203]. У заходнепалескіх тэкстах дадзеныя паэтычныя вобразы выступаюць як тры анёлы [2, с. 29 – 30; 8, с. 201 – 202], тры «братэйкі» [2, с. 48]. Сонца, месяц, дождж пасылаюць чалавеку даброты: *«– Ой що ты речешь, дробны дождик? / Ой як я изыйду три раза у Маю, / Зародить Бог жито, пшеницу / И всяку пашныцу»* [2, с. 30]. У тэкстах падкрэсліваецца значнасць кожнага з трох вобразаў.

Калядны абрадавы комплекс згрупаваны вакол важных свят зімовага цыкла: Раства Хрыстова, Новага года, Вадохрышча. Значнасць гэтых свят адзначаюць інфарманты: *«Празнык Рожэство, Нові год і Крышчэнне – сáмі*

главный дны гэто» (зап. у в. Гарадная Столінскага р-на). Гэта адлюстравана на вербальным узроўні – каляднікі заклікаюць гаспадара накрыць на стол для трох важных «гасцей»: *«Накрывайте столы мілы господару... / Бо прыдут до тебэ тры празнічкі в гості... / Бо первы то празнік – Святэ Нарождэнне... / А другі то празнік – Святого Васілья... / А трэці то празнік – Святэ Водохрышчэ»* (зап. у в. Целяханы Івацэвіцкага р-на). У некаторых варыянтах у гасці да гаспадара прыходзяць «Сам Христос», «Святы Петро», «Святы Ілля» [2, с. 47]. Уключэнне ў тэксты вобразаў святых з’яўляецца характэрнай рысай заходнепалескіх калядак. Д. Г. Булгакоўскі адзначаў, што праваслаўныя асабліва ўшаноўваюць святога Мікалая, Ілью, апосталаў Пятра і Паўла, Іаана Хрысціцеля і г.д. Гэтыя ж святыя сустракаюцца ў калядных і шчадроўскіх тэкстах [2, с. 8 – 9].

Для заходнепалескіх святочных песень «гаспадарскага» цыкла характэрна сюжэтная сітуацыя, што адлюстроўвае палявыя работы, у якіх прымаюць удзел «сам Бог, святыя і Божая Маці». У калядных песнях матыў «удзел Бога і святых у палявых работах гаспадара» распрацоўваецца наступным чынам: у доме гаспадара (або ў Бога) збіраюцца ўсе святыя, аднаго з іх, які звычайна працуе на полі, няма («– *Святы Юрый, дэ ты буваў? / – А я буваў у чистым поли. / – Що ж ты робыў у чистым поли? / – Жито родыў простыстэ, колосыстэ»* [7, с. 41]). У абрадавай паэзіі «закліканне боскай сілы на дапамогу» – распаўсюджаны паэтычны прыём [3, с. 20]. У заходнепалескай каляднай паэзіі сюжэтная група аб «удзеле Бога і святых у палявых работах гаспадара» прадстаўлена і ў іншай форме: каляднікі прыходзяць да гаспадара і паведамляюць пра тое, што па яго полі (двары) «сам Бог» ходзіць і водзіць тры святы: святога Юр’я, Пятра, Ілью, якія праводзяць палявыя работы («*Святеэ Юриэ землю одомкаэ, / Святий Петро жито зажинаэ, / Святая Ілія у копи складаэ»* [13, с. 337]).

У наступным святочным тэксце на полі гаспадара працуе «сам Бог»: «*Ой, у поли, на рожечку, / Ходыть Пан-Бог по кружечку; / Прэчиста есты носыла, Бога просыла: / Роды, Боже, жито, пшевыцю, усякую пашныцю!*» [7, с. 46]. Матыў «сам Бог» характэрны для магічных дыялогаў, якія разыгрываліся падчас Каляд. Напрыклад, у вёсцы Калодае Столінскага раёна на Посную куццю (напярэдадні Вадохрышча) гаспадыня клала ў фартух вараны «боб», абыходзіла з ім хату, выпісвала крыжы на вокнах, дзвярах, падыходзіла да акна і стукала, знутры пачыналі задаваць пытанні, на якія яна адказвала: «*Хто там стукае? – Сам Бог. – Што ён носіць? – Торбу і пірог»*. Даследчыкі адзначаюць, што «для большай надзейнасці абрад заклінання дабрабыту павінна здзейсніць выбраная асоба, нейкая вышэйшая сіла, здольная быццам дзейсна паўплываць на рэальнае жыццё» [3, с. 22].

Матыў «прыплод жывёлы» распаўсюджаны ва ўсім каляндарным фальклоры [4, с. 91], сустракаецца ён і на Заходнім Палессі. У святочных тэкстах сюжэтнае развіццё песень гэтай групы звычайна выглядае наступным чынам: птушка прылятае да акна, будзіць гаспадара і паведамляе яму, што адбылося ў яго гаспадарцы: «*В тэбэ овэчкы покотылыся, / Ягнятка*

народылыся» (зап. у в. Завялёўе Драгічынскага р-на); «Тэлушэчкі пугэльысь, / Авэчэчкі пукачэлысь» (зап. у в. Радастава Драгічынскага р-на).

Для заходнепалескай каляднай паэзіі характэрны тэксты песень з абрадавым зачынам «Ці дома гаспадар?» і з далейшым развіццём варыянтаў «а мы ведаем, што гаспадар дома» або «няма гаспадара дома», пасля чаго звычайна ідзе яго велічанне: гаспадар сядзіць у канцы стала, на ім дарагое адзенне, у сумцы грошы. На Заходнім Палессі сюжэтная сітуацыя такога тыпу прадстаўлена часцей за ўсё наступным тэкстам: «*Чы вдома да вдома наш пан-господар? / Я знаю, шо вын вдома, / На яму шуба шубалёвая, / На туй шубі каліточка, / А в туй каліточкі сэм соляночок. / Сёму, тому по соляноцы, / А нам, дядюшку, по пырожацы*» (зап. у в. Лука Столінскага р-на). Гэтая сюжэтная сітуацыя таксама спалучаецца з рознымі пажаданнямі, формулай «багатага ўраджаю».

У калядным абрадзе святочныя песні займалі важнае месца, выконвалі пэўныя функцыі (прыцягненне дабрабыту ў гаспадарку, сямейнае жыццё), яны «ўспрымаліся як рэальны сродак для дасягнення жыццёвых ідэалаў» [5, с. 86]. Прыходу абрадавай групы надавалася важнае значэнне. Паводле звестак інфармантаў, жыхары вёскі дбайна сачылі, каб іх дом не мінулі: «*Кожну хату, ны мынуць. А когo мынуць, то это вжэ ны харашо*» (зап. у в. Аляксеевічы Драгічынскага р-на).

У калядных і шчадроўскіх песнях значнае месца займаюць песні-велічанні, прысвечаныя незамужнім дзяўчатам і хлопцам. У адрозненне ад «гаспадарскіх» калядак і шчадровак, звязаных з ідэяй аграрнага і гаспадарчага заклінання дабрабыту, у песнях для дзяўчат, хлопцаў пераважае шлюбная тэматыка.

Эмпірычныя даныя паказалі, што ў заходнепалескім калядным цыкле шлюбная тэматыка займала важнае месца. Характэрная для каляднага абрадавага комплексу варажба пра замужжа. У асобных лакальных традыцыях у святочны перыяд пачыналі хадзіць у сваты: «*На Шчодруху в сватэ худылы вэсэ*» (зап. у в. Радастава Драгічынскага р-на). Пачынаючы з піліпаўскага посту на вячоркі (калектыўнае прадзенне) да дзяўчат абавязкова прыходзілі хлопцы, так знаёміліся. Шлюбная тэматыка не магла не адбіцца на заходнепалескіх калядках і шчадроўках, адрасаваных незамужнім дзяўчатам, хлопцам. Даследчыкі не раз звярталіся да пытання аб суадносінах каляднай і вясельнай паэзіі. Як лічыў У. І. Чычараў, «асновай для ўзаемадзеяння сямейнай і каляндарнай паэзіі служыць адзіная тэма шлюбнага саюзу, па-рознаму распрацаваная, але значная і характэрная таксама для аграрнай магіі» [12, с. 133].

У заходнепалескіх калядках і шчадроўках распаўсюджана наступная сюжэтная сітуацыя: а) ходзіць пава і губляе пер'е, дзяўчына збірае, пляце сабе вянок, у якім ідзе ў танок; б) вянок зрывае вецер і заносіць у раку, вылавіць яго дзяўчына просіць рыбакоў, за што абяцае ўзнагароду: «*Ой, в леску, в леску на жовтом пэску... / Там пава ходыла, пер'е роныла... / Пер'е роныла, на скемню клала... / А з скемні брала, вэночок віла... / Звівши вэночок, пошла в тэночок*» (зап. у в. Аброва Івацэвіцкага р-на).

Матыў «збірання пер’я дзяўчынай» А. А. Патабня аднёс да шлюбнай сімволікі [11, с. 551 – 552]. Аднак больш выразна вясельная тэматыка назіраецца ў тэкстах, якія заканчваюцца матывам выкупу: *«Што ж мні вам / Да за дар дати? / Одному даром / Да павин веночек, / А другому / Золоты перстёнёчек, / А третёму / Сама молодая...»* [1, с. 73].

Для калядак і шчадравак, звернутых да дачкі гаспадара, характэрны сюжэт аб залатой кары [8, с. 266 – 273]. У такіх заходнепалескіх песнях «красна панна» падбірае залатую кару (расу) і адносіць да майстра з просьбай зрабіць ёй «три подарунки», «три корыстоньки», «тры надобэньки» – рэчы да вячання. Зварот да «злотнычка» з’яўляецца завяршальным эпізодам: *«Ты злотничку, / Ремесничку, / Искуй мне / Злоты пояс, / Из окравочок / Перстёнёчек, / А из ветейка, / То веночек, – / У пояси красоваться, / У перстёнку залецаться, / А в веночку извенчаться»* [1, с. 74].

У заходнепалескіх велічальна-віншавальных святочных тэкстах гаворыцца пра сватанне да дзяўчыны: *«За сыньмы, сыньмы выннэй колодяз... / Ой, там Анечка выно чырпала... / Выно чырпала дывуснёву (сваты. – Ю. К.) ждала... / Прыйіхалі до ейі трое дывусновув... / Пэршыіі сталі там за садамы... / Другііі сталі за воротамы... / Трэцііі сталі пуд сыньмы скыньмы. / Шо за садамы – тых утказала, / Шо за воротамы – хустэньку дала, / Шо пуд сыньмы скыньмы – сама молодая»* (зап. у в. Чарнакі Камянецкага р-на). У аснове разгледжаных сюжэтных груп ляжыць шлюбная тэматыка. Матывы сватання, замужжа «ўваходзяць у кола абавязковых навагодніх пажаданняў сям’і, у якой ёсць дзяўчына» [6, с. 104].

У песнях апяваецца прыгажосць маладой дзяўчыны, што адлюстравана ў наступнай шчадроўцы: *«Пані Ліда встала, косу чэсала... / Косу чэсала, ліцо вмівала... / Ліцо вмівала, шубоньку клала... / Шубоньку клала, до цэркві ішла... / До цэркві ішла ясной зорою... / А з цэркві ішла красной панною... / Хлопцы стоялі, шапкі зымалі»* (зап. у в. Аброва Івацэвіцкага р-на).

Такім чынам, сюжэтную канву святочных песень, адрасаваных дзяўчыне, пераважна складаюць тэксты са шлюбнымі матывамі, якія можна адзначыць як асноўныя. У велічальна-віншавальных калядных песнях, адрасаваных нежанатым хлопцам, таксама знаходзім вясельныя матывы, аднак у распрацоўцы кампазіцыйнай структуры такіх тэкстаў (сюжэтныя сітуацыі, паэтычныя вобразы і інш.) назіраюцца пэўныя адрозненні.

У калядках і шчадроўках, адрасаваных хлопцам, значнае месца займае матыв палявання. Вядома, што ў калядных тэкстах ён адлюстроўвае жаніцьбу, сватанне. Гэты матыв у заходнепалескіх велічальна-віншавальных песнях злучаецца з наступнымі сюжэтнымі сітуацыямі: 1) малады хлопец хваліцца канём перад каралём [1, с. 75; 15, с. 23 – 26]; 2) «пуд лисом пуд высоким» ходзіць статак коней, сярод якіх адзін конь кажа, што яго ніхто не злавіў, не асядлаў, на гэта адклікаецца малады хлопец, ён ловіць і сядлае каня і звычайна адпраўляецца на паляванне [1, с. 76 – 77; 2, с. 37; 7, с. 41 – 42; 15, с. 21 – 24]; 3) хлопец устае раніцай, будзіць братоў, яны сядлаюць коней і адпраўляюцца на паляванне: *«Ой, рано, рано куры запелі... / А шчы над ранчэй пан Коля устав... / Пан Коля устав, братов побужав... / Браты,*

вставайтэ, коны седлайтэ... / Дай поедэмо на полёванне» (зап. у в. Аброва Івацэвіцкага р-на). Звычайна пасля гэтых сюжэтных сітуацый адлюстраваны матыў палявання, часцей за ўсё прадстаўлены наступным чынам: *«Дай поедэмо на полёванне, / На полёванне, на прогулянне, / Дай запалюем, дай дэвяць лісов, / А десятую куньку, Колі на шапоньку»* (зап. у в. Аброва Івацэвіцкага р-на). Матыў палявання на куніцу-лісіцу распаўсюджаны ў заходнепалескіх калядках і шчадроўках для сына гаспадара. Даследчыкі адносяць яго да найбольш старажытных вясельных сімвалаў [4, с. 72].

Упадабаны паэтычны вобраз святочных песень, адрасаваных сыну гаспадара, яго конь, які ў калядных тэкстах з'яўляецца прадметам гонару. У сюжэтнай сітуацыі, дзе малады хлопец хваліцца канём перад каралём, вартасці жывёлы гіпербалізуюцца: *«Шолковы хвостик / Свит заматае, / Срибрыны копытца / Камень секуть, / Золотая гривка / Од сонца гляне»* [1, с. 75]. Праз вобраз каня ўсхваляецца і сам нежанаты хлопец: *«На тим коні золотэе сідло, / А на тим коні золота грива, / Золота грива, перстінь укрила. / На тим сідлі пишноэ дитя, / Пишноэ дитя молодой Иванко»* [13, с. 440].

Сустрэкаецца ў заходнепалескіх велічальна-віншавальных святочных песнях матыў пераправы праз вадугу статка коней, распрацаваны ў наступнай сюжэтнай сітуацыі: да маладога хлопца прыходзяць мужчыны з просьбай перагнаць коней праз мост, апошні бурыцца – і ўвесь статак тоне, хлопец шкадуе толькі аднаго цудоўнага каня (*«Вох, не жаль же мне стада вороного, / Дай жаль же мне сирца-воронца, / Сирца-воронца, золотого копытца: / Вон копытэчком землю сече, / А хвостыченьком след заматае, / А гривонькою ўсе поле укрыве...»* [7, с. 43]).

Як паказалі эмпірычныя даныя, на Заходнім Палессі шырокае распаўсюджванне атрымалі святочныя абходы, асноўнай рытуальнай мэтай якіх было віншаванне з Раствам Хрыстовым, праслаўленне Ісуса Хрыста і нашэнне спецыяльнага атрыбута («зоркі», «вярцепа»). Інфарманты адзначаюць, *«як Ісус Хрыстос з учынікaмы ходыў, так тэпэрычка со звiздoю хoдят»* (зап. у в. Завяршаны Камянецкага р-на). Вербальны кампанент такіх калядных абходаў – рэлігійныя калядкі, прадстаўленыя біблейскімі матывамі, віфлеемскімі падзеямі.

У тэкстах рэлігійнага зместу адлюстраваны карціны нараджэння Ісуса Хрыста, пакланення вешчуноў, распяцце Хрыста, таксама знаходзім апакрыфічнае апавяданне пра праклён Хрыстом асіны і іншае. Паўсюднае існаванне рэлігійных калядак на тэрыторыі Беларусі адзначыла даследчыца беларускай кантавай культуры Л. Ф. Касцюкавец [9, с. 46].

Значная частка святых калядных тэкстаў, запісаных на Заходнім Палессі, прадстаўлена сюжэтамі аб нараджэнні Ісуса Хрыста. У заходнепалескіх рэлігійных калядках паведамляецца пра месца і ўмовы Яго нараджэння: *«Там в высоком сынiм нэбы зiрка засiяла, / Плыла, плыла мыж хмарами, над вэртэпом стала. / Маты Сына породыла, в яслях положила, / Дрiбным сiнцям прытрусyла, пылінамы вкрыла»* (зап. у в. Страдзеч Брэсцкага р-на); *«Дiвная новiна, ныне Дева Сына, / Породила в Выфлiемэ*

Марыя едіна. / Не в царской палате, не в богатой хате, / Но в выртене между скотом усе будут знате» (зап. у в. Хабовічы Кобрынскага р-на).

Матыў нараджэння Ісуса Хрыста адлюстраваны ў распаўсюджанай на Заходнім Палессі песні «Нова радасць стала, яка не бувала». Аб урачыстай падзеі паведамляе «зорка ясна», што ярка зазяла на небе. Матыў аб нараджэнні Хрыста змяняецца пажаданнямі шчасця ўсёй сям'і: *«Модемаса Богу, нэбэсному дару, / Дару лето шчаслівое тому господару / I той господині, / Дару лето шчаслівое всёй ее родніны»* (зап. у в. Аброва Івацэвіцкага р-на). У калядцы спалучаецца біблейскі матыў аб нараджэнні Ісуса Хрыста і традыцыйнае пажаданне дабрабыту гаспадарскай сям'і.

Характэрны для такіх святочных тэкстаў матыў аб пакланенні вешчуноў таксама адлюстраваны ў заходнепалескіх калядных песнях: *«Пастушкі в пішчору первымі прышлі, / В яслях на саломі Господа нашілі. / На колені палі, Хрысту дары далі / Новонарожденному...»* (зап. у в. Хваросна Пінскага р-на). Далей ідзе эпізод новазапаветнай гісторыі – забойства немаўлят па загадзе цара Ірада Вялікага: *«Ірод злорэчывы о Хрысте узнав, / Он убить Младенца воінов послав. / Всех детей убилі, мечы прытупылі, / А Хрыстос в Египте был!»* (зап. у в. Багданаўка Лунінецкага р-на); *«А Ірод засмутилсЯ, / Што Хрыстос Гасподь нарадился, / Велел Его іскати, / По всех землях пытати / Для смерти»* (зап. у в. Чарнакі Камянецкага р-на).

Распяцце Ісуса Хрыста адлюстроўваецца ў сюжэтнай сітуацыі, калі Божая Маці шукае свайго Сына, сустракае трох анёлаў і пытаецца, ці не бачылі яны Ісуса, на што толькі трэці анёл дае адказ: *«Твоего Сына жыды взяли, / Жыды взяли, мордовали, / Мордовали, на крэст ручкі прыбівали, / На крэст прыбівали, / Кручком сэрыз доставали, / Кров гарачу розливали»* (зап. у в. Краглевічы Івацэвіцкага р-на).

Матыў аб праклёне Ісусам Хрыстом асіны сустракаецца ў сюжэце, дзе мучыцелям Ісуса Хрыста ўдаецца загнаць пад пазногці толькі драўляныя «спіцы» з асіны, за што Хрыстос праклінае дрэва: *«Сталы ёго мурдоваты, / Дырывьяны шыцы за ногті заганыты, / Ныякое дрэвко ны пошло, / Тільки пошла осынына. / Ісус Хрыстос для ейі заляв: / – Бо дай жэ ты трыпэтіла, / Од сонычка ясэнько, / Од вітрыка тыхэнького»* (зап. у в. Баравая Маларыцкага р-на).

Такім чынам, кожная з прааналізаваных груп мае свае асаблівасці. У калядных песнях, адрасаваных гаспадарам, у асноўным адлюстраваны гаспадарчыя працэсы, выказваюцца пажаданні добрага ўраджаю, прыплоду і г. д. Матывы і сюжэтныя сітуацыі велічальна-віншавальных калядак і шчадравак, прысвечаных дзяўчыне або хлопцу, звязаны пераважна са шлюбнай тэматыкай. У рэлігійных калядках адлюстраваны біблейскія матывы аб нараджэнні Ісуса Хрыста, Яго распяцці, віфлеемскія падзеі.

ЛІТАРАТУРА

1. Бессонов, П. А. Белорусские песни, с подробными объяснениями их творчества и языка, с очерками народного обряда, обычая и всего быта / П. А. Бессонов. – М. : Тип. Бахметева, 1871. – 176 с.

2. Булгаковский, Д. Г. Пинчуки: песни, загадки, пословицы, обряды, приметы, предрассудки, поверья, суеверия и местный словарь / Д. Г. Булгаковский ; под ред. Ф. Истомина. – СПб. : Тип. В. Безобразова и К, 1890. – 200 с.
3. Виноградова, Л. Н. Заклинательные формулы в календарной поэзии славян и их обрядовые истоки / Л. Н. Виноградова // Славянский и балканский фольклор : Генезис, архаика, традиции : сб. ст. ; отв. ред. И. М. Шептунов. – М., 1978. – С. 7 – 26.
4. Виноградова, Л. Н. Зимняя календарная поэзия западных и восточных славян. Генезис и типология колядования / Л. Н. Виноградова. – М. : Наука, 1982. – 256 с.
5. Виноградова, Л. Н. Общеславянские фольклорные традиции в сюжетном составе польской колядной песенности / Л. Н. Виноградова // Межславянские культурные связи : сб. статей / АН СССР, Ин-т славяноведения и балканистики ; отв. ред. И. М. Шептунов. – М. : Наука, 1971. – С. 82 – 111.
6. Гурский, А. И. Зимняя поэзия белорусов: по записям XIX – XX вв. / А. И. Гурский. – Минск : Наука и техника, 1980. – 167 с.
7. Довнар-Запольский, М. Песни пинчуков: с приложением карты северной части уезда и статьи о говоре / М. Довнар-Запольский. – Киев : Тип. Имп. ун-та Св. Владимира В. И. Завадзкого, 1895. – 203 с.
8. Зімовыя песні. Калядкі і шчадроўкі / уклад., сістэм. тэкстаў, уст. арт. і камент. А. І. Гурскага ; уклад., сістэм., характ. і рэд. напеваў З. Я. Мажэйка ; рэд. М. Я. Грынблат. – Мінск : Навука і тэхніка, 1975. – 736 с.
9. Костюковец, Л. Ф. Кантовая культура в Белоруссии: массовые канты-гимны, лирические канты-псалмы / Л. Ф. Костюковец. – Минск : Высшая школа, 1975. – 96 с.
10. Ліс, А. С. Каляндарна-абрадавая творчасць беларусаў. Сістэма жанраў. Эстэтычны аспект / А. С. Ліс. – Мінск : Беларуская навука, 1998. – 188 с.
11. Потебня, А. А. Объяснения малорусских и сродных народных песен : в 2 ч. / А. А. Потебня. – Варшава : Тип. М. Земкевича, 1887. – Ч. 2. Колядки и щедровки. – 809 с.
12. Чичеров, В. И. Зимний период русского народного земледельческого календаря XVI – XIX веков (очерки по истории народных верований) / В. И. Чичеров. – М. : Изд-во АН СССР, 1957. – 236 с.
13. Чубинский, П. П. Труды этнографическо-статистической экспедиции в Западно-Русский край, снаряженной Императорским Русским географическим обществом. Юго-Западный отдел. Материалы и исследования : в 7 т. / П. П. Чубинский. – СПб. : Тип. В. Безобразова и Комп., 1872. – Т. 3. Народный дневник. – 486 с.
14. Шарая, В. М. Абрад / В. М. Шарая // Беларускі фальклор : у 2 т. / рэдкал. : Г. П. Пашкоў [і інш.]. – Мінск, 2005. – Т. 1. – С. 17 – 19.
15. Zieńkiewicz, R. Piosenki gminne ludu pińskiego / R. Zieńkiewicz. – Kowno : Druk M. Zymielowicza, 1851. – 415 s.

РЕЗЮМЕ

В статье на основе данных, имеющихся в научной литературе, а также материалов, полученных автором в результате полевого исследования, рассмотрены особенности сюжетного состава западнополюсских песен колядного цикла.

SUMMARY

On the basis of data available in the scientific literature, as well as the materials obtained by the author within field research, the features of the plot structure of western Poles'e songs of the carol («koliadny») cycle are considered in the article.

ДАСЛЕДАВАННІ МАСЛЕНІЦЫ Ў ПРАЦАХ БЕЛАРУСКІХ ЭТНАМУЗЫКОЛАГАЎ

*Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі
(Паступіў у рэдакцыю 15.03.2017)*

Масленіца – святочны перыяд, што знаходзіцца на мяжы зімовага і вясновага абрадавых цыклаў. Рытуальныя дзеянні, звычаі, забароны і перасцярогі, а таксама сюжэтна-матыўны склад масленічных песень не дазваляюць катэгарычна аднесці іх да зімовых ці вясновых. Таму этнографы і фалькларысты часцей за ўсё дэкларуюць «пераходны» характар Масленіцы. Для вырашэння пытання аднясення масленічных песень да зімовага ці вясновага каляндарнага цыкла істотныя ў першую чаргу меладычныя характарыстыкі.

Доўгі час лічылася, што для Беларусі Масленіца – малахарактэрнае і распаўсюджанае на абмежаванай тэрыторыі ўсходу краіны свята. Найноўшыя палявыя запісы сведчаць на карысць таго, што святкаванне Масленіцы адбывалася на ўсёй тэрыторыі Беларусі і да таго ж мае моцныя рэгіянальныя адрозненні. Працы этнамузыкалагаў карысныя для даследавання Масленіцы тым, што навукоўцы шмат увагі надаюць мелагеаграфіі і, такім чынам, геаграфіі распаўсюджвання Масленіцы як такой.

Ужо ў працах Зінаіды Якаўлеўны Мажэйкі, якую па праву лічаць заснавальніцай беларускай этнамузыкалогіі, падымаюцца пытанні жанравай прымеркаванасці асобных песень, характэрных для Масленічнага перыяду. У кнізе «Песні беларускага Палесся» [12] песня «Ой, чырачка-пташэчка» з Тонежа пазначана «як вясну гукаюць». Як масленічная апісваецца толькі адна песня – «Ой, весна, ой, красна» з той жа вёскі, якая, па сутнасці, адносіцца да загукальных, яе маглі выконваць «як толькі на вясну пацягну» [12, с. 169].

У манаграфіі «Песні беларускага Паазер'я» З. Я. Мажэйка змясціла тэксты і ноты масленічных песень з уласных запісаў 1971 – 1979 гг. [9, с. 76 – 82, 414 – 416]. Іх яна лічыла адметнымі для жанравай структуры Паазер'я разам з вясельнымі галашэннямі, а таксама валачобнымі, талочнымі, дажынкавымі, ільнавымі, ярыннымі песнямі. Масленічныя песні даследчыца аднесла да вясновага цыкла: «Масленічныя складаюць адзін тыпалагічны рад з вясеннімі загуканнямі» [9, с. 10, 12]. У той жа час праз адзін тып напеву масленічныя песні звязаны з каляднымі. Па класіфікацыі З. Я. Мажэйкі, гэта калядкі III лакальнай групы, распаўсюджаныя ва ўсходнім Паазер'і. Яны не з'яўляюцца абходнымі: «Іх выкананне не замацавана за якімі-небудзь спецыфічнымі калядна-абрадавымі дзеяннямі і характарызуецца больш індывідуалізаванай трактоўкай напеву. Інтанацыйна напевы гэтых калядак бліжэй да вяснавых закліканняў». Асноўная сфера паэтычнай вобразнасці такіх песень – ідэалізаванае апяванне калядак, з якімі селяніну не хочацца разлучацца («Ай, Калядачкі, вы вярніцеся», «Каб калядачак цэлы гадочак») [9, с. 9]. Падобныя матывы працягваюцца ў масленічных песнях: «Чаму ў

цябе, Маслянка, не сем нядзель», «А ты, Масленка-каўзуха, працягніся да Духа». Да таго ж З. Я. Мажэйка правяла паралелі між паўночнабеларускімі масленічнымі і жніўнымі напевамі [9, с. 12].

Сярод лакальных груп масленічных напеваў Паазер'я З. Я. Мажэйка адзначыла дзве. Напевы першай групы пашыраны ў цэнтральных раёнах паўночнай Беларусі, распеў іх «гушкальны». Гэтыя песні выконваюць, гушкаючыся на «калысках» (арэлях). Інтанацыйна-меладычны комплекс і меластрафа аб'ядноўвае гэтыя напевы з вяснянкамі. Напевы другой лакальнай групы распаўсюджаны ў паўночна-ўсходніх раёнах і па шэрагу прыкмет аб'ядноўваюцца з рускімі масленічнымі напевамі [9, с. 12 – 13]. Акрамя ўласна масленічных песень у манаграфіі «Песні беларускага Паазер'я» прыводзяцца 2 лірычныя тэксты, прымеркаваныя да свята, напевы якіх стабілізаваліся «пад тыпавыя» [9, с. 5].

Кніга З. Я. Мажэйкі «Календарно-песенная культура Белоруссии» [11] стала, па словах філосафа Э. Дарашэвіча, «абсалютным бестсэлерам» [8, с. 12]. З. Я. Мажэйка размеркавала гісторыка-этнаграфічныя рэгіёны Беларусі ў парадку ўбывання ступені захаванасці календарных абрадаў і песень (у іх «каляндарнай шчыльнасці»): Паазер'е – Палессе – Міншчына – Магілёўшчына – Гродзеншчына [11, с. 5 – 6]. Цэнтрам распаўсюджвання масленічных песень даследчыца лічыла Цэнтральнае Паазер'е і адзначала астраўны характар іх бытавання як там, так і ў паўночнай паласе цэнтральнай зоны [11, с. 156]. Як асобны тыпавы напеў вясновых загуканняў вылучала характэрны для Паазер'я вяснова-масленічны [11, с. 161, карта 4].

Па сезоннай прымеркаванасці З. Я. Мажэйка змяшчае масленічныя песні на мяжы зімовага і вясновага цыклаў. Аднак заўважае, што ў заходніх раёнах Беларусі прымеркаваныя да Масленіцы запусныя песні інфарманты часам адносяць да «зімовых». Аўтар тлумачыць «зімовую рэдакцыю» Масленіцы ў Заходняй Беларусі ўплывам аналагічных песень календара суседняй Польшчы. І ў Польшчы, і на Гродзеншчыне масленічныя песні выконваліся падчас катання на конях у санях. Зонай адназначна «вясновай рэдакцыі» Масленіцы З. Я. Мажэйка лічыла Паазер'е, вылучала характэрны для рэгіёна масленічна-вясновы спеўна-меладычны тып, масленкі там выконваліся на арэлях. Спаслаўшыся на І. Зямцоўскага і Я. Чурліонітэ, аўтар адзначыла, што прымеркаванне адметных песень да масленічных гушканняў характэрна для беларускага і літоўскага фальклору. Што да іншых рэгіёнаў, З. Я. Мажэйка вылучыла тыповыя для Цэнтральнай Беларусі масленічныя гойданні «на калысках», а для ўсходніх раёнаў – абходы двароў [11, с. 14, 23 – 24, 140 – 141]. Масленічным абходам у Паўночнай Беларусі даследчыца адводзіла другарадную ролю, лічачы, што яны «абрамляюць» абходы валачобнікаў разам з жытнімі і купальскімі [11, с. 142].

У манаграфіі «Песні беларускага Падняпроўя», напісанай у суаўтарстве З. Я. Мажэйкай і Т. Б. Варфаламеевай, прыводзяцца тэксты і ноты масленічных песень, сабраных аўтарамі і Т. І. Кухаронак у 1960 – 1990-х гадах [10, с. 38 – 50]. Даследчыкі зрабілі агляд тыпавых напеваў Падняпроўя, а масленічныя песні рэгіёна аднеслі да веснавага цыкла: «Веснавыя... клічы

пранізваюць... рэфрэны песень масленічных ... загуканні вясны... і масленічныя песні... утвараюць тут адзіны тыпалагічны рад песень-закліканняў» [10, с. 10, 14]. Тое, што імпульсы веснавога інтанацыйнага поля адчувальныя ва ўсёй песеннай сістэме Падняпроўя, аўтары лічылі адной з дамінантаў усходнебеларускай традыцыі.

З. Я. Мажэйка і Т. Б. Варфаламеева вылучылі сюжэтна-тэматычныя комплексы, замацаваныя за тыпавымі масленічнымі напевамі (адлюстраваны ў тыпавых зачынах песень): «I) выхад на вуліцу (на якую нярэдка не пускаюць): “Памажы нам, Божа, на вуліцу выйсці”; “На вуліцы дзеўкі гулялі, гулялі”; II) радасць прыходу Масленіцы і жаль з нагоды яе кароткачасовасці: “А ўжо, дзеванькі, Масленка, Масленка”; “Чаму цябе, Масленіца, ня сем нядзель?” Масленічна-вясенні напеў тыпу I акрамя Падняпроўя шырока распаўсюджаны на Паазер’і і часткова ў Цэнтральнай Беларусі. Масленічны напеў тыпу II мае “карагодную” структуру мелаграфіі і адметны для Падняпроўя» [10, с. 14 – 15].

У апошняй працы «Экология традиционной народно-музыкальной культуры» [13] З. Я. Мажэйка не адносіла масленічныя песні выключна да веснавога цыкла: «Па каляндарнай прымеркаванасці масленічныя песні звязаны, з аднаго боку, з завяршэннем зімовага перыяду, з другога – з пачаткам вясновага... Па сэнсе... і функцыянальнай накіраванасці большасць вучоных-славістаў адносіць масленіцу да вясновай песеннай абраднасці, як гэта і было сапраўды ў народным побыце да ўвядзення сямітыднёвага перадвялікоднага (“вялікага”) паста, што аддзяліў масленіцу ад астатняга вясновага песенна-абрадавага цыкла як самастойны своеасаблівы яго пралог. Хутчэй за ўсё, адзін з галоўных сюжэтаў масленічных песень пра тое, як “масленіца нас падманула”, можа быць аднесены менавіта да гэтага часу» [13, с. 26].

Вучаніца З. Я. Мажэйкі Т. Б. Варфаламеева ўклала музычную частку раздзелаў пра Масленіцу серыі «Традыцыйная мастацкая культура беларусаў» [2 – 7]. На сённяшні дзень гэта адны з самых вялікіх нотных збораў беларускіх масленічных песень.

Аналізуючы стылёвыя рысы паўночнабеларускіх масленічных напеваў Т. С. Якіменка назвала масленічныя песні адной з груп, што вызначаюць своеасаблівасць дыялектных традыцый спеўнага календара рэгіёна і атрыбутававала іх як прыналежныя да вясновага абрадавага цыкла. Што да геаграфіі распаўсюджвання, Т. С. Якіменка адзначыла канцэнтрацыю масленічных песень у іх найбольш яркіх і ўстойлівых формах ва ўсходнім і цэнтральным Паазер’і, а на поўдні цэнтральнага Паазер’я «ў асобных мясцовасцях» згадвае фіксацыі масленічнага пераапраанання і ваджэння казы [20]. На жаль, у артыкуле адсутнічаюць спасылкі на дакладныя месцы фіксацыі такіх рэдкіх звестак.

У кнізе «Беларуская народная музычная творчасць» этнамузыкалагамі Л. С. Мухарынскай і Т. С. Якіменка разглядаліся і пытанні ўнутрыжанравай характарыстыкі масленічных песень [14]. Даследчыцы прапанавалі падзел масленічных песень на ўласна абрадавыя, карагодна-скачныя, прыпеўкі-

дражнілкі, жартоўныя, лірычныя, балады [14, с. 36 – 42]. Л. С. Мухарынская і Т. С. Якіменка сцвярджаюць: «Песні беларускай масленіцы цалкам належаць да веснавога цыкла... па сваіх меладычных і структурна-кампазіцыйных адзнаках, па функцыянальнай накіраванасці, па славеснай і інтанацыйнай паэтыцы» [14, с. 36]. Далей, аднак, адзначаецца, што «абрадавыя дзеі масленічнага тыдня беларускага Паазер'я спалучаюць кампаненты вяснова-каляндарнай і, часткова, зімовай святочнай абраднасці» [14, с. 37].

Даследчыцы адзначаюць прыкметы вясновай мелодыкі ў рэфрэнах масленічных песень «Гу-та-та, гу-ля-лё!», «Гу-ля-лё, рана маё!», «Масленіца, масленіца!», а таксама ў іх месцазнаходжанні ў форме – у канцы напева. У паўночных раёнах усходняга Паазер'я адзначаюць уплыў вяснова-карагоднай меладычнай і рытмічнай лексікі ў масленічных напевах, карагодную структуру паэтычных тэкстаў [14, с. 40]. Л. С. Мухарынская і Т. С. Якіменка лічылі, што ў самых яркіх формах беларускія масленічныя песні бытуюць на ўсходнім і цэнтральным Паазер'і [14, с. 36].

Дзякуючы этнамузыкалагам быў зроблены шэраг аўдыявыданняў, куды ўвайшлі і масленічныя песні: пласцінкі фірмы «Мелодыя» «Каляндарныя песні беларускага Палесся», «Традыцыйныя песні Палесся», «Беларускі музычны фальклор», падрыхтаваныя ў 1983, 1989, 1990 гг. адпаведна Ю. І. Марчанкам, З. Я. Мажэйкай і Т. Б. Варфаламеевай [15, с. 14]. У 2006 г. у серыі «Аўдыятлас традыцыйнай музычнай культуры Беларусі» Беларускай дзяржаўнай акадэміі музыкі (БДАМ) выйшаў укладзены В. М. Прыбыловай дыск «Музычныя традыцыі Масленіцы Беларускага Падняпроўя» [1].

У 2010 г. выдадзена кніга В. М. Прыбыловай «Музычны ландшафт песенна-абрадавых традыцый Масленіцы Верхняга Падняпроўя» [15]. У даследаванні ўпершыню «акцэнтавана праблема песенных традыцый Масленіцы Верхняга Падняпроўя, таксама як і вылучэнне ў якасці асноўнага мелагеаграфічнага аспекта яе даследавання» [15, с. 4].

У манаграфіі даецца характарыстыка вылучаных В. М. Прыбыловай у папярэдніх публікацыях арэалаў масленічных напеваў Падняпроўя. Напевы пскоўска-смаленска-віцебскага арэала выяўляюць роднасць зафіксаванаму яшчэ М. А. Рымскім-Корсакавым «А мы масленіцу дажыдаем» [16, № 46]. Гэты арэал з'яўляецца часткай больш шырокага песеннага масіву на смаленска-віцебска-пскоўска-наўгародска-цвярскім сумежжы [15, с. 45 – 46]. Галоўным паказчыкам прыналежнасці да напеваў чашніцка-аршанска-мсціслаўскага арэала выступаюць рэфрэны «Гу-та-та, гу-лё-ля», «Гу-та-та, рана маё» і «Масленіца, масленіца». Напевы маюць «гушкальныя» формы, загукальнае інтанаванне, рысы карагоднасці [15, с. 47, 51, 81]. Для клімавіцка-хоцімскага арэала характэрны тыповыя напеў «А ты, масленіца, белы сыр», што фіксуецца і за межамі Беларусі, на паўднёвай Смаленшчыне і паўднёва-заходняй Браншчыне. Гэтыя напевы маюць рысы карагоднасці і гукальнасці [15, с. 51, 81]. Напевы сожска-беседзь-іпскага вусця больш разнастайныя, калі параўноўваць з папярэднімі арэаламі. Разнастайнасць, мазаічнасць характэрная і для іншых аспектаў традыцыйнай культуры на гэтых тэрыторыях. Найбольш шырока тут распаўсюджаны масленічны тып з

рэфрэнам «Масляная, шчаслівая, прасцягніся далёко / до Веліка дня». Усе масленічныя напевы арэала маюць сродкі гукавога ўздзеяння, уласцівыя гуканню вясны [15, с. 53, 82]. Масленічныя напевы на Верхнім Падняпроўі часам пераасэнсоўваюцца як жніўныя [15, с. 61]. В. М. Прыбылова вылучае групу дадатковых масленічных напеваў, што сустракаюцца на ўсіх арэалах, акрамя пскоўска-смаленска-віцебскага. Песенныя ўзоры знітаваны з групамі агульнавеснавых, апавядальных і лірычных песень [15, с. 61].

В. М. Прыбылова акрэслівае арэалы распаўсюджвання некаторых масленічных абрадавых дзеянняў, багата ілюструючы высновы этнаграфічнымі апісаннямі з архіва БДАМ. Скартаграфавашы масленічныя напевы і абрады, даследчыца накладае атрыманыя звесткі на карты распаўсюджвання археалагічных культур і рассялення старажытнаславянскіх плямён: «...чашніцка-аршанска-мсціслаўскі арэал масленічных напеваў уваходзіць у “буферныя зоны” археалагічных культур штрыхаванай керамікі і зарубінецкай, а таксама зарубінецкай і днепра-дзвінскай... Арэалы клімавіцка-хоцімскі і сожска-беседзь-іпукскага вусця ўлучаюцца ў южнаўска-зарубінецкую “буферную зону”. Пскоўска-смаленска-віцебскі арэал належыць днепра-дзвінскай культуры. Усё гэта сведчыць пра захаванне ў маргінальных зонах найбольш старажытных пластоў традыцыйных культур. Пскоўска-смаленска-віцебскі і чашніцка-аршанска-мсціслаўскі арэалы знаходзяцца на тэрыторыі рассялення крывічоў, а клімавіцка-хоцімскі і сожска-беседзь-іпуккі – радзімічаў. Пры гэтым крывіцкі арэал больш маналітны, а радзіміцкі паводле сукупнасці фактаў этнакультуры больш дробна дыферэнцыяваны» [15, с. 76, 79]. Аўтар прыходзіць да высновы, што геаграфія пашырэння масленічных песень «ахоплівае абмежаваную частку этнатэрыторыі беларусаў» [15, с. 4].

Для акрэслівання ўсходняй мяжы распаўсюджвання беларускіх масленічных песень істотныя працы расійскіх этнамузыкалагаў [17; 18], разгляд якіх не ўваходзіць у задачы гэтага артыкула.

Мелас беларускай Масленіцы, асабліва ўсходняй і паўночнай часткі краіны, даволі добра вывучаны этнамузыкалагамі розных пакаленняў. Даследчыкі адзначаюць роднасць масленічных і жніўных напеваў, характэрную для Палесся і Паазер’я, вылучаюць масленкі як адметную рысу паазерскага спеўнага календара. Мелодыі масленічных песень ва ўсіх рэгіёнах, акрамя Панямоння, атрыбуюцца як прыналежныя веснавому цыклу і роднасныя загуканням вясны. Арэалы бытавання масленак на Падняпроўі карэлююць з картамі археалагічных культур, іх фарміраванне сягае ў глыбіню этнічнай гісторыі беларусаў.

У той жа час вербальны і акцыянальны аспекты Масленіцы яшчэ патрабуюць ґрунтоўнага даследавання. У серыі «Беларуская народная творчасць» адсутнічае том, прысвечаны святу. Няма абагульняльных прац, якія падводзілі б рысу пад даследаваннямі Масленіцы, здзейшчанымі этнографамі, фалькларыстамі і этнамузыкалагамі. У сітуацыі адсутнасці інфармацыі пра мясцовыя варыянты святкаванняў практыкам, што ладзяць

Масленіцу ва ўстановах культуры, даводзіцца арыентавацца на сцэнарыі яшчэ савецкага часу, што ніяк не ўлічваюць мясцовыя асаблівасці абраду.

ЛІТАРАТУРА

1. Аўдыятлас традыцыйнай музычнай культуры Беларусі: музычныя традыцыі Масленіцы Беларускага Падняпроўя [Электронны рэсурс] / Беларуская дзяржаўная акадэмія музыкі; уклад. В. Прыбылова. – Мінск: Daniva Studio, 2006.
2. Басько, В. І. Каляндарныя звычаі і абрады / В. І. Басько, Т. Б. Варфаламеева // Традыцыйная мастацкая культура беларусаў: У 6 т. / рэдкал.: Т. Б. Варфаламеева (гал. рэд.) [і інш.]. – Мінск, 2001. – Т. 1. Магілёўскае Падняпроўе / В. І. Басько [і інш.]. – С. 17 – 184.
3. Басько, В. І. Масленіца / В. І. Басько, А. М. Боганева, Т. Б. Варфаламеева // Традыцыйная мастацкая культура беларусаў: У 6 т. / рэдкал.: Т. Б. Варфаламеева (гал. рэд.) [і інш.]. – Мінск, 2004. – Т. 2. Віцебскае Падзвінне / А. М. Боганева [і інш.]. – 2004. – С. 64 – 76.
4. Варфаламеева, Т. Б. Песні вясны / Т. Б. Варфаламеева // Традыцыйная мастацкая культура беларусаў: у 6 т. / рэдкал.: Т. Б. Варфаламеева (гал. рэд.) [і інш.]. – Мінск, 2006. – Т. 3. Гродзенскае Панямонне: у 2 кн. / В. І. Басько [і інш.]. – Кн. 1. – С. 145 – 180.
5. Варфаламеева, Т. Б. Песні вясны / Т. Б. Варфаламеева // Традыцыйная мастацкая культура беларусаў: у 6 т. / рэдкал.: Т. Б. Варфаламеева (гал. рэд.) [і інш.]. – Мінск, 2008. – Т. 4. Брэсцкае Палессе: у 2 кн. / В. І. Басько [і інш.]. – Кн. 1. – С. 145 – 165.
6. Варфаламеева, Т. Б. Песні вясны / Т. Б. Варфаламеева // Традыцыйная мастацкая культура беларусаў: у 6 т. / рэдкал.: Т. Б. Варфаламеева (гал. рэд.) [і інш.]. – Мінск, 2010. – Т. 5. Цэнтральная Беларусь: у 2 кн. / В. І. Басько [і інш.]. – Кн. 1. – С. 180 – 232.
7. Варфаламеева, Т. Б. Песні вясны / Т. Б. Варфаламеева // Традыцыйная мастацкая культура беларусаў: у 6 т. / рэдкал.: Т. Б. Варфаламеева (гал. рэд.) [і інш.]. – Мінск, 2012. – Т. 6. Гомельскае Палессе і Падняпроўе: у 2 кн. / Т. В. Валодзіна [і інш.]. – Кн. 1. – С. 250 – 308.
8. Дарашэвіч, Э. К. Зінаіда Мажэйка і «перыяд сістэм» у беларусазнаўстве / Э. К. Дарашэвіч // Аўтэнтычны фальклор: праблемы захавання, вывучэння, успрымання: зб. навук. прац удзельнікаў IX Міжнар. навук. канф., Мінск, 24-26 красавіка 2015 г. / БДУКМ; рэдкал.: В. Р. Языковіч (старшыня) [і інш.]. – Мінск, 2015. – С. 10 – 12.
9. Мажэйка, З. Я. Песні беларускага Паазер'я / З. Я. Мажэйка – Мінск: Навука і тэхніка, 1981. – 494 с.
10. Мажэйка, З. Я. Песні беларускага Падняпроўя / З. Я. Мажэйка, Т. Б. Варфаламеева – Мінск: Беларуская навука, 1999. – 392 с.
11. Можейко, З. Я. Каляндарна-песенная культура Беларусі / З. Я. Можейко. – Мінск: Навука і тэхніка, 1985. – 247 с.
12. Можейко, З. Я. Песні беларускага Полесся: в 2 вып. / З. Я. Можейко. – М.: Советский композитор, 1983. – Вып. 1. – 184 с.
13. Можейко, З. Я. Экологія традыцыйнай народна-музыкальнай культуры / З. Я. Можейко. – Мінск: Беларуская навука, 2011. – 147 с.
14. Мухарынская, Л. С. Беларуская народная музычная творчасць / Л. С. Мухарынская, Т. С. Якіменка. – Мінск: Вышэйшая школа, 1993. – 343 с.
15. Прыбылова, В. М. Музычны ландшафт песенна-абрадавых традыцый Масленіцы Верхняга Падняпроўя / В. М. Прыбылова – Мінск: БДАМ, 2010. – 151 с.
16. Римский-Корсаков, Н. А. Сто рускіх народных песен / Н. А. Римский-Корсаков. – М.: Музыка, 1985. – 112 с.
17. Русские народные песни Смоленской области в записях 1930 – 1940-х гг. / сост., расшифр., коммент. Ф. Рубцова. – Л.: Советский композитор, 1990. – 160 с.

18. Смоленский музыкально-этнографический сборник. / редкол. : О. А. Пашина (отв. ред.) [и др.]. – М. : Индрик, 2003. – Т. 1. Календарные обряды и песни. – 760 с.
19. Эвальд, З. В. Песни белорусского Полесья / З. В. Эвальд – М. : Советский композитор, 1979. – 144 с.
20. Якименко, Т. С. Стилиевые черты масленичного цикла северобелорусских весенне-календарных напевов / Т. С. Якименко // Вопросы культуры и искусства Белоруссии : респ. межвед. сб. науч. трудов / Минский ин-т культуры ; гл. ред. Н. Н. Заренок. – Минск, 1987. – Вып. 6. – С. 49 – 57.

РЕЗЮМЕ

В статье анализируются исследования белорусских этномузыкологов относительно Масленицы, её основных напевов и отнесения к определённому календарному циклу.

SUMMARY

In article researches of the Belarusian etnomuzykolog concerning Maslenitsa, her main tunes and reference to a certain calendar cycle are analyzed.

Ненадавец Я. А.

СІМВАЛІЧНЫ ВОБРАЗ ДУНАЯ Ў ФАЛЬКЛОРНЫХ ЗАПІСАХ ЯНА ЧАЧОТА

*Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі
(Паступіў у рэдакцыю 02.03.2017)*

Цікавасць да беларускай вуснапаэтычнай спадчыны праявілася ў Я. Чачота ў перыяд знаходжання ў таварыстве філаматаў, адным з напрамкаў якога з’яўлялася папулярызацыя духоўнага народнага багацця, фіксацыя і захаванне для нашчадкаў той неацэннай спадчыны, якая знаходзілася на той момант у вусным распаўсюджванні. Будучы паэт разумеў, што ў выніку сацыяльна-эканамічных змяненняў фальклорны запас стане змяншацца, пачне звужацца сфера яго ўжытку.

Я. Чачот, фіксуючы свае запісы, удакладніў тэрыторыю іх бытавання – «на берагах Нёмана і Дзвіны». У артыкуле параўноўваюцца запісаныя Я. Чачотам прыклады з фіксацыямі вуснапаэтычных твораў, якія захаваліся ў песенным меласе краю да сённяшняга часу. Як адзначаў сам збіральнік, «я пры далейшым збіранні іх (песень. – Я. Н.) пераканаўся, што нават на вялікай адлегласці песні бываюць зусім падобныя або толькі з невялікімі зменамі ў слове» [1, с. 118].

Я. Чачот выразна ўсведамляў, для каго і з якой мэтай здзяйсняе гэтую надзвычай карпатлівую працу. У шостым зборніку песень ён пісаў: «Рэкамендую гэтую маю працу добразычлівай прыхільнасці чалавечых сэрцаў чытачоў, чужых да лёсу сялян, і ласкавай увазе даследчыкаў славяншчыны» [1, с. 125].

Асабліва сцю запісаў фальклорнага матэрыялу Я. Чачота з’яўлялася тое, што ён амаль заўсёды апрацоўваў тэксты, бо многія творы ведаў фрагментарна і аднаўляў па памяці, таму некаторыя моманты «дапаўняў» самастойна. Л. Малаш падкрэслівае: «У яго заўвагах адзначаецца: “Радкі,

узятых ў двухоссе, пазычаны з песні, якая спяваецца на гэту ноту. Далейшых не ведаў і “даштукаваў”» [1, с. 112 – 113].

Адносна адметнасці беларускага фальклору ў прадмове да зборніка Я. Чачот адзначаў: «Не магу без мілага якогасыці хвалявання ўспомніць казкі, якія чуў і ведаў у дзіцячыя гады. У іх часта заключана прыгожая мараль» [1, с. 108].

Многім вобразам, сімвалам, персанажам Я. Чачот даваў самастойнае «жыццё», бо аўтарызаваў іх, рабіў цэнтральнымі асобамі сваіх паэтычных твораў. Тым не менш, пры запісах фальклору ён стараўся захоўваць аўтэнтычныя рысы («так як пачуў, то так і зафіксаваў»). У гэтым заключаецца адметная асаблівасць: у песнях захаваліся старажытныя вобразы, агульныя для ўсіх славянскіх народаў. Да такіх належыць і вобраз Дуная. Сам Я. Чачот не задумваўся над паходжаннем гэтай назвы і яе з’яўленнем у беларускім (і, шырэй, славянскім) фальклоры, а проста фіксаваў вуснапаэтычны матэрыял. Засяродзім увагу на міфапаэтыцы і сімваліцы згаданага вобраза ў запісах Я. Чачота і сучасных фальклорных матэрыялах.

У зборніку Я. Чачота вобраз Дуная найбольш распаўсюджаны ў калядных, вясельных і пазаабрадавых песнях. Тут Дунай асацыіруецца з міфічным «краем», своеасаблівай мяжой, якая ці раздзяляла закаханых, ці адасабляла два светы.

Зыходзячы з гэтых уяўленняў, у песнях пра Дунай прысутнічае вобраз «чужаземчыка», які можа быць растлумачаны як асоба непажаданая, бо яна пагражае шчасцю, шлюбам, сямейнаму жыццю маладой пары:

*А пры крайчыку, пры Дунайчыку
Там два брацеткі а купаліся,
А купаліся, размаўляліся,
А міжы іх чужаземчык быў [5, с. 39].*

Папулярнасць вобраза Дуная ў фальклоры многіх народаў, верагодна, звязана з яго старажытнасцю і гістарычна ўзыходзіць да перыяду індаеўрапейскай супольнасці. Цікавы варыянт песні, калі вобраз Дуная ўключаецца ў патрыярхальна-роднасныя сувязі чалавека і навакольнага свету (элементы анімізму):

*Ціхі Дунай – то мой татанька,
Сырая зямля – то мамка мая.
У лузе салавей – то мой брацітка,
У бару зязюлька – то сястра мая,
Бела бярозка – то жана мая,
У бярозкі розкі – то дзеткі мае [5, с. 40].*

У наступным кантэксце гэтыя ўяўленні раскрываюцца больш падрабязна, уключаючы апісанне функцыянальнага прызначэння аб’ектаў:

*Ціхі Дунай, умывай мяне,
Сырая зямля, прыкапай мяне,
У лузе салавей, папчыбачы па мне,
У бару зязюлька, пакукуй па мне,
Бела бяроза, па шумі па мне,*

У бярозкі розкі, паківайцеся [5, с. 40].

Міфалагічнае абагульненне і названая ўяўленні відавочныя ў кантэксце песеннага фальклору, паколькі праз Дунай тут можа выступаць любая рака, нават невялікая, што працякае ў пэўным паселішчы. І тут яна, хутчэй за ўсё, звязана з родавай прыналежнасцю. Аналагічны тыповаму для каляндарна-абрадавых песень погляд на Дунай як на мяжу прысутнічае і ў вясельнай паэзіі: *«Хоць ты, мая мамухна, за Дунай замуж аддай, / Толькі, мая мамухна, у прымакі не прымай»* [5, с. 56]. «За Дунай замуж аддай» у дадзеным выпадку выступае абазначэннем далёкага краю, чужой прасторы, дзе, тым не менш, дзяўчыне псіхалагічна будзе больш камфортна, чым у роднай хаце (праз такую яскравую метафару ў песні адлюстраваны старажытныя патрыярхальныя погляды на тое, што менавіта дзяўчына пасля вяселля павінна ісці жыць у дом мужа).

Вясельнае падарожжа нявесты ад хатняга парога да парога свякрові (жылыя мужа) у многім вельмі нагадвае міфічную дарогу, шлях выпрабаванняў галоўнага героя, што асабліва бачна ў беларускіх народных чарадзейных казках:

*Я тваіх конікаў напаю
На ранняй расе ў аўсе,
На вячорнай зарэ у ячмяне.
Паганю цераз сад, вінаград,
На ціхім Дунаі накармлю,
У новую стайню заганю* [5, с. 60 – 61].

«Кармленне» жывёлы на Дунаі (з Дуная, за Дунаем) паводле народнай традыцыі, сведчыла пра тое, што пасля здзяйснення гэтага рытуалу жывёла будзе «спаснай і плоднай», абароненай ад усялякіх хвароб і драпежнікаў. Такім чынам, у дадзеным кантэксце Дунай выконвае магічную апатрапеічную функцыю. У вясельных творах Дунай прыгадваецца і як казачная рака, дзе жывуць фантастычна-міфічныя птушкі.

Часта вобраз Дуная выкарыстоўваўся і ў пазаабрадавай песеннай лірыцы. У пераліку традыцыйных вуснапаэтычных вобразаў міфічная рака выступае настолькі арганічна, што не ўзнікае сумненняў у яе сапраўдным існаванні ў той мясцовасці, пра якую згадваецца ў фальклорным творы. Асацыятыўнасць, вобразнасць і тут выходзяць на пярэдні план: *«У лузе салавей калінку клюець, / Ліхая свякроўка нявестку журыць. / Шлець яе маладу на Дунай на ваду»* [5, с. 94].

У песні відавочная ўмоўнасць, разам з тым, устойлівая метафарычнасць, міфалагічнасць апісанай сітуацыі, што дапамагае раскрыццю асноўнай ідэі твора. Так, «салавей-пташка» не можа «калінку кляваць», бо яго няма ў нашых краях у той час, калі ягады названага дрэва набываюць салодкі смак. Гэта здараецца ў канцы лістапада – пачатку снежня, калі адзначаюцца замарозкі.

Песенная метафара садзейнічае адлюстраванню глыбокіх душэўных перажыванняў маладой жанчыны, асэнсаванню ўласнага становішча ў чужой сям'і, якая так і не стала для яе роднай, раскрыццю ўзаемаадносін

(актуальных і ў наш час) паміж свякроўю і нявесткай: *«На маё бяздолле пятах не паяў, / Пятах не паяў, гусак не крычаў, / Толькі адзін ваўчышча за гарою выець. / Плакала малада, к Дунаю ідуцы»* [5, с. 94].

Раскрыццю псіхалагічнага стану лірычнай гераіні садзейнічаюць шматлікія дэталі: цішыня свойскіх, блізкіх да свету чалавека жывёл і адначасова тужлівы вой ваўка пераклікаецца з пачуццямі жанчыны. У дадзеным кантэксце Дунай як прыродная стыхія нібы адгукаецца на яе эмацыянальны стан. Дапамогу аказвае і каханы муж:

– *Чарпай, міленькі, вёдры паўненькі,
Нясі, міленькі, памалюсеньку,
Пастаў, міленькі, ў сенях на лаўцы,
Не кажы, міленькі, а сваёй мамы.
Вот табе, свякроўка, з Дунаю вада,
Умыйся, напіся з поўнага вядра* [5, с. 94].

Яшчэ ў адным варыянце пазаабрадавай песні асабліва вылучаецца памежная функцыя Дуная: рака падзяляе родную прастору, у якой жыла дзяўчына да вяселля і дзе засталіся «мілая мамка», «родны татка», «шчырыя браточкі», і асяроддзе, у якім яна жыве зараз. Такім чынам, падкрэсліваецца незваротнасць сітуацыі, супрацьпастаўленне свайго і чужога, мінулага і цяперашняга.

Дунай мог не проста пазначаць раку, а выступаць атрыбутам казачнага свету, дзе жыццё кардынальна адрознівалася ад звычайнага, зямнога. Паводле народных уяўленняў, там гаспадарылі згода і шчасце, высокія чалавечыя адносіны, адсутнічала зло і крыўда, нядоля і няшчасце.

У зборніку Я. Чачота зафіксавана адметная песня, дзе з чароўным, незвычайным Дунаем звязана не менш фантастычная птушка: *«Сіні салавейка, чом ты не спяваеш, / Чы ты, салавейка, голасу не маеш? / Патраціў я голас на зялёным гаю, / Па зялёным гаю, на ціхім Дунаю»* [5, с. 107]. У большасці варыянтаў салавей характарызуецца як «спявуча-галасісты» і «шэрага колеру», але ў прыведзеным сустракаецца нетыповы для гэтай птушкі сіні колер. Магчыма, у запісаным Я. Чачотам варыянце салавей набывае адзначаную афарбоўку з-за таго, што лётаў над «сінім-сінім», «блакітным Дунаем» і страціў свой традыцыйны колер з-за непрыемных падзей і хваляванняў. У кантэксце песні вобраз салаўя з'яўляецца своеасаблівай персаніфікацыяй нядбайнага хлопца, які праводзіць большасць часу ў карчме. Трагічную афарбоўку вобраз Дуная мае ў песнях пра падманутую казаком дзяўчыну. Як адзначыла З. Мажэйка, «да гэтай жа падгрупы прымыкаюць і песні аб пакінутым дзяўчынай дзіцяці, у якіх бытавыя матывы (дзяўчына пакідае дзіця “на пакосе”, дзе косіць казак...) пераплецены з баладнымі (дзяўчына нарадзіла “казацкага сына ў Дунаі”» [3, с. 97].

Адметныя жанравыя характарыстыкі вобраз Дуная набывае ў салдацкіх, рэкруцкіх і казацкіх песнях, дзе аднымі з пастаянных вобразаў-сімвалаў сталі: «сіні», «сівы», «далёкі», «шырокі», «бурлівы», «раздольны», «неспакойны», «ціхі», «Дунай-рэчка», «галасісты», «маленькі»,

«галасненькі», «родненькі», «сівенькі», «шчыранькі», «спагадлівы», «несціхаючы», «салавей-пташка», «вірлівая», «бурлівая», «студзёная», «марозычая», «ажыўляючая», «жывушчая», «здаравушчая», «залечваючая» «вадзіца-царыца», «вараненькі», «сівенькі», «чарненькі», «невялічкі», «маўклівенькі», «конік-сябра».

Часта менавіта над Дунаем ці побач з ім адбываюцца пераўвасабленні (пераўтварэнні) хлопца-жаніха, казака, маладога мужа ці жанчыны ў птушку або расліну (дрэва), што звязана з уяўленнямі нашых продкаў пра прысутнасць душы ў навакольных прыродных аб'ектах.

Мэта такіх пераўвасабленняў можа быць рознай. Так, для лірычнага героя здольнасць пераўтварыцца ў Дунай звязана з пераадоленнем перашкоды і неабходнасцю трапіць у двор (хату) да каханай (засватанай ужо) дзяўчыны.

Другая прычына – нешчаслівае жыццё ў шлюбе і адсутнасць узаемаразумення ў сям'і. У такім выпадку пераўвасабленне ў Дунай атаясамліваецца з магчымасцю «разжаніцца», каб потым ізноў сысціся ў іншай «пары», ужо з той, жаданай, каханай і непаўторнай:

*Я малады зажурыўся,
Я малады ажаніўся.
Дай Божа вясну даждаць,
Я малады разжанюся,
Па беражку раскачуся,
Дунайчыкам абярнуся.
А мой жа ты,
Дунай ціхі [5, с. 283].*

Такім чынам, у песенных творах, сабраных Я. Чачотам, вобраз Дуная даволі папулярны і мае ў сваіх паэтычных характарыстыках непарыўныя сувязі з міфалагічнымі ўяўленнямі, выступаючы перш за ўсё як абагульненне воднай стыхіі.

Ян Чачот шмат зрабіў для захавання вуснапаэтычнай спадчыны беларускага народа. К. Цвірка заўважыў: «У беларускай фалькларыстыцы Ян Чачот – постаць, можна сказаць, першай велічыні. Яго дзейнасць у гэтым кірунку яшчэ чакае свайго шырокага асвятлення. Гэта быў сапраўдны подзвіг паэта-фалькларыста, які здолеў на працягу 1837 – 1846 гадоў сабраць і выдаць у шасці зборніках беларускія народныя песні “з-пад Нёмана і Дзвіны”, а таксама іншыя жанры фальклору» [4, с. 20].

Даследчык настолькі ўжыўся ў фальклорную плынь духоўнай спадчыны свайго народа, што і ўласныя творы пісаў з абавязковым выкарыстаннем мастацка-выяўленчых вуснапаэтычных сродкаў. Дзякуючы запісам Яна Чачота многія высокамастацкія ўзоры беларускай фальклорнай спадчыны дайшлі да нашага часу, яны ўключаны ў шматлікія зборнікі, шматразова перавыдаваліся і заўсёды будуць заставацца запатрабаванымі. А вобраз Дуная па-ранейшаму будзе прыцягваць увагу сваёй міфічнасцю і таямнічасцю.

ЛІТАРАТУРА

1. Беларуская фалькларыстыка. Эпоха феадалізму. – Мінск : Навука і тэхніка, 1989. – 288 с.
2. История белорусской дооктябрьской литературы. – Минск : Наука и техника, 1977. – 639 с.
3. Можейко, З. Песенная культура белорусского Полесья / З. Можейко. – Минск : Наука и техника, 1971. – 264 с.
4. Цвірка, К. Яркая зорка беларускага Адраджэння / К. Цвірка // Выбраныя творы / Я. Чачот. – Мінск, 1996. – С. 7 – 22.
5. Чачот, Я. Выбраныя творы / Я. Чачот. – Мінск : Беларускі кнігазбор, 1996. – 374 с.

РЕЗЮМЕ

В статье анализируется частотность упоминания символического названия Дунай в фольклорных записях Я. Чечёта. Рассматриваются различные варианты значения этого образа; отмечается, какие особенности зафиксированы данным собирателем, какие изменения произошли с течением времени в одном из самых популярных устно-поэтических образов.

SUMMARY

The article analyses the frequency of references to the symbolic name of Danube in the folklore records of J. Chechet. The various variations of this image are discussed; it is noted, what peculiarities are recorded by this collector, what changes have occurred over time in one of the most popular orally poetic images.

Новак В. С.

ВЕСНАВЫЯ АБРАДЫ І ПЕСНІ СТОЛІНШЧЫНЫ: РЭГІЯНАЛЬНА- ЛАКАЛЬНЫЯ АСАБЛІВАСЦІ

*Гомельскі дзяржаўны ўніверсітэт імя Ф. Скарыны
(Паступіў у рэдакцыю 10.03. 2017)*

Багаццем мясцовай спецыфікі вылучаюцца веснавыя абрады і песні Століншчыны. Звернемся да характарыстыкі лакальных асаблівасцей святкавання Масленіцы, у структуры якой маюць месца элементы і зімовай, і веснавой абраднасці. Невыпадкова яе адносяць да абрадаў пераходнага перыяду. Фактычныя матэрыялы па масленічных абрадах і песнях, запісаныя на тэрыторыі Столінскага раёна, даюць магчымасць узнавіць асноўныя структурныя кампаненты масленічнага абрадавага комплексу, да якіх належыць падрыхтоўка абрадавай стравы – бліноў, запальванне вогнішча і спальванне «чучала», аб'езд маладых коней, катанне на санках з горак, віншаванне маладых людзей, якія нядаўна ўзялі шлюб, ваджэнне карагодаў і выкананне масленічных песень. Як адзначылі жыхары з вёскі Талмачава, «*на гэтым тыдні ўсю ежу стараліся гатовіць з молака, сыру, елі бліны з маслом*» (зап. ад Марыны Аляксандраўны Кузьміч, 1927 г. н.). Саламянае пудзіла, што спальвалі на вогнішчы, сімвалізавала развітанне з зімой: «*Абавязкова гэтай традыцыі, напэўна, прытрымліваюцца ўсе, асабліва на Масленіцу, чучало паляць. Ну, паляць абавязкова*» (зап. ад Надзеі Яўгенаўны Яхнавец, 1957 г. н., у в. Белавуша). Звычайна на Масленіцу «запрэжанага ў

санкі маладога жарэбчыка ці бычка аб'язджалі па крузе, што мела пэўную аграрна-магічную мэту» [1, с. 41]. Паводле сведчанняў інфармантаў, напрыклад, у вёсцы Беражное *«потым людзі ездзілі на конях па ўсёй дзярэўне і правадзілі зіму, а таксама яны спявалі песні»* (зап. ад Вольгі Васільеўны Якуновіч, 1939 г. н.); *«У нас когда-то ... выезжалі на лошадаках і на санях (на брычках – у нас так называлі) такіх маленькіх, людзі садзілісь, со звоночкамі дажэ, і коннік гэты ездзіў»* (зап. ад Мікалая Сяргеевіча Міхнаўца, 1947 г. н., ў в. Белавуша). Віншаванне маладых людзей, якія ўступілі ў шлюб, – важны момант у сістэме масленічнай абраднасці Століншчыны. Напрыклад, у вёсцы Кароцічы *«хадзілі віншаваць маладых людзей, плялі вянкi, падыходзілі да маладых і лажылі на галаву. Думалі, што яны ім ічасце даюць, як яны добра жывуць, так і яны будуць жыць і быстро выйдуць замуж, пажэняцца. Вянкi вешалі на кусты, а хлопцы шукалі іх»* (зап. ад Аляксандры Васільеўны Леўкавец, 1936 г. н.). У вышэйпрыведзеных абрадавых дзеяннях прысутнасць вянка абумоўлена яго шлюбнай сімволікай. Амаль не сустрэліся сярод запісаных матэрыялаў па масленічнай абраднасці звесткі пра абрад «цягаць калодку». Паводле ўспамінаў жыхароў Століншчыны, у некаторых вёсках на Масленіцу гукалі вясну. Асобныя элементы абраду гукання вясны (выхад на высокае месца, выбар дзяўчыны на ролю вясны, выкананне песень-вяснянак) арганічна дапоўнілі структуру масленічнай абраднасці ў вёсцы Кароцічы і гарадскім пасёлку Рэчыца: *«Вясну гукалі на Масленіцу. Сабіраліся на высокае места, на гару, падсцілалі салому, сядалі і пелі песні “Гу, вясна, гу, красна”, “Вясна красна, а зіма хараша”, “Вясна красна”»* (зап. ад Аляксандры Васільеўны Леўкавец, 1936 г. н., у в. Кароцічы); *«Вясну гукалі на Масленіцу, хлопцы запальвалі вогнішча. ... Выбіралі дзяўчыну, якая была вясной, адзявалі яе ў белае адзенне, а ў касу ўпляталі ленту розных цвetoў»* (зап. ад Марыі Аляксандраўны Грэчкі, 1938 г. н., у г. п. Рэчыца). Звернем увагу на той адметны мясцовы факт, што дзяўчыну-вясну не вадзілі каля кастра, а калыхалі на арэлях, што сімвалізавала сустрэчу вясны і развітанне з зімой: *“Але каля кастра не вадзілі яе (дзяўчыну). Калыхалі на качэлях. Казалі, каб зіма адыходзіла, скарэй вясна прыходзіла”* (запісана ў г. п. Рэчыца ад Грэчка Марыі Аляксандраўны, 1938 г. н.).

У некаторых вёсках вясну гукалі на Саракі, напрыклад, у вёсцы Глінка трэба было падрыхтаваць печыва ў колькасці да 40 штук і з'есці «галушкі з ціста», тады, паводле народных уяўленняў, *«ужо як станут качкі нэсцыса, то собірэш сорок яец»* (зап. ад Ірыны Гаўрылаўны Ярашэвіч, 1936 г. н.). Жыхары Століна пацвердзілі, што выпякалі з цеста жаўранкаў: *«Жавороночков пеклі із цеста, так красіво іх всегда ўкрашалі»* (зап. ад Галіны Андрэеўны Курчэні, 1963 г. н.). Выбар дзяўчыны на ролю вясны – важны структурны кампанент абраду гукання вясны на Століншчыне, іншы раз у гэтай ролі выступала дзяўчынка, актыўнасць якой прадвызначала хуткасць наступлення вясны: *«Выбіралі дзевочку на роль весны, выбіралі самого акціўнаго, жiзнелюбiвий рeбёнок. Еслi рeбёнок будзет пасiўны, с него надо будзет всё цянуць, то i весна такой будзет»* (зап. ад Галіны Андрэеўны

Курчэні, 1963 г. н., у г. п. Столін). У вёсцы Беражное з дзяўчынай, якую «бралі за молоду», ішлі па вуліцы і спявалі наступную песню:

*Вэсна красна, хороша,
Забірай сані дэ й бэры колёса!
Проскоч, зайчык, праз дзірочку,
Выбірай, зайчык, сабе дзеўчыночку,
Которую хоч, которую хоч... (зап. ад Алены
Іванаўны Пульман, 1933 г. н.).*

У вёсцы Атвержычы, калі гукалі вясну, хадзілі з дзяўчынай, абранай на ролю вясны, на ўзвышанае месца («Дзяўчыну наражалі ў вясну і велі ёе на гору» – зап. ад Любові Пятроўны Яхнавец, 1954 г. н.). У гэтай вёсцы быў адметным звычай «гукання жураўлёў»: «Закідалі праву руку на лева плечо, а леву руку – на права плечо» (зап. ад Любові Пятроўны Яхнавец). Семантыку мясцовых абрадавых дзеянняў звязвалі з аграрнай магіяй і сямейным дабрабытам: «Гукалі жураўлёў, каб яны прыляталі, каб людзі не плакалі, каб зямля ўрадзіла...» (зап. ад Любові Пятроўны Яхнавец).

На пытанне, калі менавіта гукалі вясну ў вашай мясцовасці, жыхары вёскі Сямігосцічы адказалі, што «весну гукалі не на нейкі опредзелёны дзень, а з наступленьем перагонаў. У першую недзелю поцешенья (бо ў будзёныя дні з-за работы не допеваў было) слухалі пташыны спеў. Першая пціца, котра пела ў марці, і цпер зовуць “ціціпур”» (зап. ад Уладзіміра Сцяпанавіча Андрэйчука, 1917 г. н., Наталлі Сцяпанавічы Баган, 1928 г. н.). Паводле ўспамінаў Праскоўі Рыгораўны Валанцэвіч, 1926 г. н., з вёскі Талмачава, дзяўчаты гукалі вясну ў лесе каля каліны, якую «нараджалі, бралі за рукі і спевалі, водзячы корогод:

*Гэй, весна, гэі красна,
Шчо ты нам прынесла?
Ці по еечку, ці по пірожэчку,
Ці сыра кусок, ці масла брусок?»*

Як адзначылі жыхары вёскі Талмачава, «позней у нас, ек клікалі весну, то ў лес не ходзілі, а дома ў саду народжалі яблонь ці грушу і водзілі карагоды і пелі» (зап. ад Кацярыны Пятроўны Лясько, 1948 г. н., Марыны Аляксандраўны Кузьміч, 1927 г. н.). В. Д. Ліцьвінка адзначаў (яму пашчасціла пабываць амаль ва ўсіх кутках Століншчыны), што «ўсюды гучала самая папулярная вяснянка, якую запісвалі амаль усе збіральнікі (з іх найбольш цікавы варыянт запісаны ў 1969 г. у в. Фядоры з мелодыяй ад М. Гунько).

*Вол бушуе – вэсну чуе,
Гэ, вэсну чуе.
Нэ бушуй, воле, пуйдэш у поле.
Дзеўка плача – замуж хоча.
Нэ бушуй, воле, нагорэшса.
Нэ плач, дзеўка, нажывешса» [2, с.576 – 577].*

Запісаныя ў палявых экспедыцыях на Століншчыне звесткі пра Вялікдзень сведчаць аб багацці і разнастайнасці абрадавых дзеянняў, іх

адметных мясцовых асаблівасцях. Найбольш характэрныя абрадавыя моманты велікоднай абраднасці – гэта рытуалы Чыстага Чацвярга, звязаныя з падрыхтоўкай да святкавання Вялікадня, фарбаванне яек і іх асвятчэнне, гульня ў біткі з яйкамі і іх катанне з горкі, выпечка і асвятчэнне абрадавага хлеба (паскі), наведванне сваякоў і знаёмых і віншаванне адзін аднаго са святам Вялікадня, наведванне хрэснікамі сваіх хросных бацькоў («ходзіць з волочоным»), удзел у царкоўнай службе, выкананне велікодных і валачобных песень. Жыхары вёскі Альгомель рыхтаваліся да святкавання Вялікадня на працягу месяца: *«У нашай мясцовасці гэта свята ўсім свята. Людзі рыхтуюцца да праддні цэлы месяц: прыбіраюць хаты, усю окрэснасць, асабліва могілкі»* (зап. Н.Пятрэнка ад Кацярыны Паўлаўны Сусовай, 1958 г. н.). Зыходзячы з народных вераванняў, чысціня ў хаце напярэдадні Вялікадня і «ўласнае мыццё кожнага члена сям’і» прагназавалі адпаведны якасны стан у працы і сямейным дабрабыце ў будучым годзе: *«У хаці ўсё прыбіралі, самі мыліся, бо калі не ўспеем, то будзе ўвесь год гразно ў хаці і сам будзеш не чысты»* (зап. ад Веры Максімаўны Антановіч, 1938 г. н., у в. Вялікія Арлы). Як адзначылі жыхары вёскі Сямігосцічы, святкавалі Вялікдзень («Пасху») на працягу трох дзён: «Свято праддуюць тры дні і ніякое работы рабіць не трэба» (зап. ад Надзеі Сямёнаўны Семянчук, 1932 г. н.). З галоўнымі атрыбутамі велікоднай абраднасці (падрыхтоўкай абрадавага хлеба («паскі») і фарбаваннем яек) былі звязаны міфалагічныя ўяўленні. Напрыклад, мясцовыя жыхары з вялікай адказнасцю адносіліся да працэсу падрыхтоўкі «паскі», бо, лічылася, што добра спечаны абрадавы хлеб паўплывае на ўраджайнасць нівы: *«У гэты дзень варылі, пеклі паску. Сачылі: як паска добрэ падходзіць – будзе добры ўрожай»* (зап. ад Веры Максімаўны Антановіч, 1938 г. н., у в. Вялікія Арлы). Звычайна снедалі на Вялікдзень *«вельмі рано, каб скорэй пасадзіці на полі і прыбраці ўрожай раней за ўсех»* (зап. ад Веры Максімаўны Антановіч).

Паводле тлумачэнняў мясцовых жыхароў, якія звычайна фарбавалі ў чырвоны колер, што невыпадкова: «Сімволіка яго старажытная: яйка лічылася ўвасабленнем жыццядайнага пачатку. Фарбаванне велікодных яек у чырвоны колер мела на мэце ўзмацніць гэты пачатак, вылучыць яго. Хрысціянства, пераасэнсоўваючы язычніцкую сімволіку ў адпаведнасці са сваімі ўяўленнямі і догматамі, тлумачыла ўжыванне чырвоных яек як далучэнне да радасці ў сувязі з уваскрэсеннем Хрыста» [2, с. 45]. Гэта пацвярджаюць і звесткі, запісаныя Н. Пятрэнка ад жыхаркі вёскі Вялікі Малешаў Алены Рыгораўны Струпінскай, 1942 г. н.: *«Красім яйца ў цыбульніку. Обычай красіць яйца – это значыць, што людзі спомінаюць Ісуса Хрыста. Вон сваю кроў за нас проліваў на крэсце, а потым воскрэс радзі оправданія нашого. Только на Паску красяць яйца, а ў другіе дні і прадднікі не»*. Заслугоўваюць увагі тлумачэнні Марыі Іванаўны Серадзіны, 1934 г. н., з вёскі Альгомель на конт таго, чаму яйкі фарбавалі менавіта ў чырвоны колер: *«Марыя Магдаліна была велікая грэшніца. Рэдка ішла ў храм по грэхоўному дзелу. Думала там піць, гуляць. Тры раз подымалася на крыльцо ў храм, а яе екая-то сіла отталківала, і вона огледзела ікону Божое мацер. Молілас*

усердно, і Господ розрэшыў ёй войці ў храм. Она рэшыла пойдзі ў пустыню, шоб Господ просціў ёе. Прыходзіла з пустыні на ісповедзь кожда празднік. І ёй было ўсё прощэно Господом. Услышала вона самая першая о смерці Хрыста і прышла на гроб, а потым прышлі жоны-міроносіцы. На Паску ў Марыі Магдаліны ў руцэ белэ ейцо стало красным. І з Паскі пачыналася новая жыццё. І з гэтое поры красяць яйкі ў чырвоны цвет» (зап. Н. Пятрэнка). Калі ж, напрыклад, у гэтым годзе хтосьці з членаў сям'і памёр, то, зыходзячы з народных вераванняў, забаранялася фарбаваць яйкі («А як ужэ покойнік умрэ прымерна ў гэтым году, ужэ эта Паска, ужэ не фарбавалі яец» – зап. ад Веры Раманаўны Грэчкі, 1936 г. н., у в. Ніжні Церабяжоў) або фарбаваць у зялёны, сіні колер («Але не дай Бог еслі ў цябе покойнік – уже нельзя луком красіць у красны, толькі ў зялёны, сіні» – зап. ад Аляксандра Андрэевіча Козела, 1933 г. н., у в. Ніжні Церабяжоў). Амаль усе інфарманты прыгадвалі, што ў іх мясцовасці гулялі з яйкам у біткі: «Бяруць крашаныя яйцы, ідуць на сяло і б'юцца друг з другом. Хто сваім яйцэм вубіў у другога, той забірае бітое сабе» (зап. ад Надзеі Сямёнаўны Семянчук, 1932 г. н., у в. Сямігосцічы); «Яшчэ яйца красілі, гулялі ў біткі» (зап. ад Сафіі Фёдараўны Яўцовіч, 1934 г. н., у в. Малыя Вікаравічы).

Запрашэнню на Вялікдзень у госці надавалася магічнае значэнне. Лічылася, што колькасць запрошаных гасцей сімвалічна ўплывае на дабрабыт гаспадароў: «Ведаем, што трэба больш прыгласіць гасцей, пачаставаць іх. Чым найлепш ты прыміш гасцей, тым найлепшы будзе год, тым найлепшы будзеш ты, найшчаслівейшы, бо ты любіш людзей, яны табе жадаюць усяго добрага, ты ім жадаеш, бо Хрыстос уваскрэс, як ніяк вялікі празднік» (зап. ад Надзеі Яўгенаўны Яхнавец, 1957 г. н., у в. Белавуша).

Распаўсюджаным у лексіцы мясцовай гаворкі быў выраз «носіць волочоное»: «После обеду пачыналі ходзіці по госцям цэлымі сем'ямі. Прыходзілі з хаты ў хату, абменьваліся волочонымі еечкамі ... У гэты дзень хрышчоныя ходзілі до сваіх хрышчэнікоў, носілі ім волочоное, а бабкі-пупорэзніцы ішлі до сваіх унукоў з волочоным» (зап. ад Веры Максімаўны Антановіч, 1938 г. н., у в. Вялікія Арлы). У вёсцы Белавуша, як прыгадваюць інфарманты, «вельмі многа хадзілі, хадзілі воны, стараліся, каб не прамінуць ні аднаго дома, ні аднаго двара, пажадаць здароўя людзям, шчасця, людзі іх прымалі, адорвалі, хто, хто чым мог» (зап. ад Надзеі Яўгенаўны Яхнавец, 1957 г. н.). Цікавыя звесткі пра валачобніцтва былі зафіксаваны Н. Пятрэнка ў вёсцы Вялікі Малешаў Столінскага раёна: «Валачоўнікі хадзілі на Паску ад хаты да хаты, і калі яны прапускаць адну хату, то тая хата счыталася нешчаслівая. Ім давалі яйкі, яны спевалі песні» (зап. ад Алены Рыгораўны Струпінскай, 1942 г. н.). Як вынікае з прыведзеных звестак, з прыходам валачобнікаў, а таксама з «валачоным» (велікодным яйкам і «паскай») гаспадары звязвалі надзеі на дабрабыт і шчасце. Валачобнікаў у вёсцы Струга называлі «заручаныя»: «Волочобнікі ходзілі на Пасху, гэты былі заручаныя. Бывала, што на Пасху і свадзьбу робяць, та, котарыя робілі свадзьбу, тыя і ідуць волочобныя. Напачуць ужэ ўсё, нагатовяць і ідуць до бацькоў: “Дочка прыйшла – волочобныя прынесла”» (зап. ад Любові

Аляксандраўны Ліцвінкі, 1934 г. н.). У мясцовай велікоднай традыцыі вёскі Глінка захоўваецца звычай наведвання бабкай-павітухай сваіх унукаў: *«Баба, якая бабіла дзяцей, нясэ волочобу ці самі дзеці бегалы»* (зап. ад Ірыны Гаўрылаўны Ярашэвіч, 1936 г. н.).

У велікоднай абраднасці Століншчыны знайшлі адлюстраванне народныя вераванні, звязаныя з культам продкаў, што характэрна для многіх мясцовасцей. Напрыклад, у вёсцы Вялікія Арлы было прынята на другі дзень Вялікадня наведваць магілы родных: *«На другі дзень Паскі рано з усходам сонца ішлі на могілцы до родных. Цоловалі крэста, хрыстосаваліса, клалі яйцэ святэ, святы хлеб, м'ясо. Просілі благословення»* (зап. ад Веры Максімаўны Антановіч, 1938 г. н.). У вёсцы Струга неслі велікоднае яйка «нежывым у пясочак» (зап. ад Любові Аляксандраўны Ліцвінкі, 1934 г. н.). У гарадскім пасёлку Рэчыца *«свяхонэ неслі на могілкі, думалі, што намершыя прыйдуць есці»* (зап. ад Марыі Аляксандраўны Грэчкі, 1938 г. н.). У вёсцы Талмачава таксама *«на другі дзень яшчэ ў нас ішлі на могілкі, бралі свечанэ, перэвязвалі крэсты ленточкамі, бралі букеты, ложылі на могілкі, хто што мог»* (зап. ад Марыны Аляксандраўны Кузьміч, 1927 г. н.). У вёсцы Беражное хадзілі на могілкі толькі на чацвёрты дзень *«посля Пасхі, у чацвер ішлі»* (зап. ад Аляксандры Нікандраўны Германовіч, 1929 г. н.).

Урачыста адзначаюць на Століншчыне веснавое свята Юр'е, у абраднасці якога мелі месца рытуалы як жывёлагадоўчай, так і земляробчай скіраванасці. Сярод жывёлагадоўчых самым важным быў абрад першага выгану жывёлы на пашу. Напрыклад, у вёсцы Ніжні Церабяжоў, калі выганялі карову ў поле, абавязкова клалі перад парогам хлява яйка: *«Ложылі яйцэ каля парогу (калі першы раз выганялі карову), шоб карова наядаласа добра»* (зап. ад Веры Раманаўны Грэчкі, 1936 г. н.). У вёсцы Талмачава і суседніх вёсках выкарыстоўвалі, акрамя яйка, і іншыя прадметныя атрыбуты (сякеру, ланцуг), каб *«корова была здорова, кругла, ек яйцо, і домоў ішлі коровы ланцугом»* (зап. ад Кацярыны Пятроўны Лясько, 1948 г. н.). Прыведзеныя прыклады пацвярджаюць факт народнай веры ў магічны прыныцы: падобнае выклікае падобнае.

Адметнай з'явай усходнепалескай юраўскай абраднасці з'яўляецца ваджэнне карагода. На Юр'е, як і ў вёсках Жыткавіцкага раёна, у асобных мясцовасцях на Століншчыне таксама рыхтавалі каравай, вадзілі карагод у полі і каля хат: *«Ек выгоняць усіх кароў, собіраліса дзеўчата, бралі каровай, радзілі яго, бралі яго ў веко з дзежы, што хлеб пеклі, і бралі граблі, прывязвалі два фартухі – краснаго і зелёнаго ... Хто просіў, до того ішлі корогод водзіць. Пойдуць зразу водзіць на жыто, а потом ішлі до кожное хаты. З собою бралі кошыка, і людзі давалі яйца – аднэ, дзве, хто колькі мог. І спевалі песню:*

*Веду, веду корогод,
Сам Бог наперод.
Дзе корогод ходзіць,
Там Бог жыто родзіць.
А дзе ж не бувае,*

Там жыто ўлегае.
Зародзі ж, Божэ, жыто
Да на новае лето,
Да на жыто, на пшэніцу,
На ўсякую пшэніцу.
Да роздай, маці, ключы,
Да роздай, маці, ключы
Да росіцу спусціці,
Да на Бога творыці» (зап. ад Праскоўі Рыгораўны
Валанцэвіч, 1926 г. н., у в. Талмачава).

У вёсцы Белавуша быў вядомы земляробчы абрад, звязаны з абыходам
нівы: «*Поле абыходзілі на Юр'е, абавязкова*» (зап. ад Надзеі Яўгенаўны
Яхнавец, 1957 г. н.); «*Абыходзілі поле, калі выганялі кароў*» (зап. ад Марыі
Аляксандраўны Грэчкі, 1938 г. н., у г. п. Рэчыца).

Вышэйпрыведзеныя матэрыялы з'яўляюцца яскравым сведчаннем
праяўлення адметных рэгіянальна-лакальных асаблівасцей веснавой
каляндарна-абрадавай паэзіі Столінскага раёна Брэсцкай вобласці: гэта
віншаванне маладых на Масленіцу з выкарыстаннем спецыяльна сплеценых
для іх вяноў у вёсцы Кароцічы; гушканне на арэях дзяўчыны, якую
выбіралі падчас святкавання Масленіцы на ролю вясны, у гарадскім пасёлку
Рэчыца; звычай «гукання жураўлёў» у вёсцы Атвержычы; шэсце па вуліцах
вёскі з дзяўчынай-«нявестай» падчас абраду гукання вясны ў вёсцы
Беражное, хаджэнне валачобнікаў на Вялікдзень у вёсках Вялікі Малешаў і
Струга; адметны юраўскі карагод у вёсцы Талмачава і іншыя.

ЛІТАРАТУРА

1. Земляробчы каляндар. Абрады і звычаі / уклад., класіф., сістэм. матэрыялаў і
камент. А. І. Гурскага; рэдкал.: А. С. Фядосік (гал. рэд.) [і інш.]. – Мінск: Навука і
тэхніка, 1990. – 405 с.
2. Ліцьвінка, В. Д. Невычэрпная крыніца фальклору / В. Д. Ліцьвінка // Памяць.
Столінскі раён. – Мінск, 2003. – 635 с.

РЕЗЮМЕ

В статье на аутентичных фольклорно-этнографических материалах, записанных в
полевых экспедициях на территории Столинского района Брестской области,
характеризуются весенние обряды и связанные с ними песни, рассматриваются их
локальные особенности.

SUMMARY

Spring rites, songs and their local peculiarities based on the authentical folk and
ethnographic data written down during the expeditions in Stolyn region of Brest oblast are
studied in the article.

ВОБРАЗ ПАЛЕВІКА Ў МІФАЛАГІЧНЫХ АПАВЯДАННЯХ ГОМЕЛЬШЧЫНЫ

Гомельскі дзяржаўны ўніверсітэт імя Ф. Скарыны
(Паступіў у рэдакцыю 15.03.2017)

Міфалагічныя апавяданні, галоўным вобразам у якіх з'яўляецца палявік, займаюць даволі сціплае месца ў няказкавай прозе Гомельшчыны. Засяродзім увагу на асобных рэгіянальна-лакальных парадыгмах, звязаных з гэтым міфалагічным персанажам. Вырашэнне праблемы ідэнтыфікацыі вышэйназванага персанажа магчыма ў выніку апісання і асэнсавання асноўных характарыстык, якія адпавядаюць схеме-класіфікацыі, прапанаванай Л. М. Вінаградавай ва ўсходнеславянскай ніжэйшай міфалогіі. Улічваючы падчас аналізу тэкстаў міфалагічных апавяданняў акрэсленыя даследчыцай кампаненты, што ўтвараюць аснову асобных парадыгм, можна скласці пэўную карціну тыпалагічных уяўленняў пра вобразы нячысцікаў, у прыватнасці пра палевіка. У свядомасці жыхароў Гомельшчыны, зыходзячы са зместу тэкстаў, пра знешні выгляд палевіка склаліся наступныя ўяўленні, паводле якіх важнымі рысамі візуальнага вобраза гэтай істоты з'яўляюцца яе рост і узрост:

1. Маленькі чалавек (*«Ідзе мая матка на поле і бачыць: стаіць чалавек маленькі»*¹ – зап. ад Ніны Антонаўны Будкоўскай, 1936 г. н., у в. Гаць Акцябрскага р-на (раней пражывала ў в. Маскалёўка Нараўлянскага р-на); *«Выглядзіць як маленькі чалавечак з хітраю ўхмылкай»* – зап. ад Веры Паўлаўны Багачовай, 1922 г. н., у в. Сякерычы Петрыкаўскага р-на).

2. Мужчына малога росту, са светлымі валасамі і скурай (*«На кожным полі ёсць свой палявы. Ён пахож на малога мужыка, у якога светлыя валасы і кожа»* – зап. ад Валянціны Іванаўны Кавалёвай, 1946 г. н., у в. Старое Сяло Веткаўскага р-на).

3. Дзед невысокага росту (*«Ён (палявік) нізенькі дзядок з барадою, чысты, у светлай адзёжы»* – зап. ад Анастасіі Паўлаўны Грабок, 1936 г. н., у в. Перасвятое Рэчыцкага р-на).

4. Мае падабенства да іншых міфалагічных персанажаў: або да лесуна (*«Пахожы на лесавіка, ды толькі маладзейшы»* – зап. ад Веры Паўлаўны Багачовай, 1922 г. н., у в. Сякерычы Петрыкаўскага р-на), або да дамавіка (*«Палявік – гэта дамавы, які жыве ў полі»* – зап. ад Фаіны Цімафееўны Субат, 1935 г. н., у в. Брынёў Петрыкаўскага р-на).

Можна толькі ўмоўна гаварыць як пра асобную рэгіянальна-лакальную парадыгму, маючы на ўвазе тэкставыя сегменты, звязаныя з такім агульным і пастаянным кампанентам, як месца знаходжання персанажа (у дадзеным выпадку размова ідзе пра поле як асноўны локус месцажыхарства палевіка, вар'іраванне закранае адзінкавы тэкставы сегмент, звязаны з удакладненнем або канкрэтызацыяй агульнага месца, у якасці якога выступае поле):

¹ У артыкуле выкарыстаны матэрыялы фальклорнага архіва кафедры беларускай культуры і фалькларыстыкі Гомельскага дзяржаўнага ўніверсітэта імя Ф. Скарыны.

1. Поле – адзінае месца знаходжання палевіка (*«Палявік – гэта істота, якая жыве на полі»* – зап. ад Ніны Антонаўны Будкоўскай, 1936 г. н., у в. Гаць Акцябрскага р-на; *«Палявік жыве ў полі»* – зап. ад Валянціны Мікалаеўны Паўлюковай, 1930 г. н., у в. Салтанаўка Жлобінскага р-на).

2. Палявік можа жыць у полі або пад камнем, або пад дрэвам (*«Ён там можа пад каменем жыць, пад дрэвам вялікім»* – зап. ад Івана Дзмітрыевіча Рослікава, 1930 г. н., у в. Шэйка Веткаўскага р-на).

Адметная сэнсавая рэгіянальна-лакальная парадыгма знаходзіць адлюстраванне пры супастаўленні тэкстаў міфалагічных апавяданняў, звязаных з амбівалентнай функцыянальнасцю палевіка. Як адзначыў У. А. Васілевіч, «палявік, палявы, міфічны апякун палёў і лугоў. Мог выступаць як спрыяльны, так і шкодны дух» [1, с. 360]. Пры гэтым у тэкстах міфалагічных апавяданняў абавязкова прыгадваецца, пры якой умове палявік можа дапамагаць або шкодзіць. Прывядзем прыклады, якія пацвярджаюць факт станоўчых функцый гэтага персанажа.

1. Палявік можа дапамагаць, асабліва клапаціцца пра ўраджай (*«...памагае добрым людзям, асцерагае ўраджай»* – зап. ад Ніны Антонаўны Будкоўскай, 1936 г. н., у в. Гаць Акцябрскага р-на; *«Ён забоціцца аб ураджаі»* – зап. ад Валянціны Мікалаеўны Паўлюковай, 1930 г. н., у в. Салтанаўка Жлобінскага р-на; *«Ён дапамагае добрым людзям вырасіць вырасіць і сабраць ураджай»* – зап. ад Фаіны Цімафееўны Субат, 1935 г. н., у в. Брынёў Петрыкаўскага р-на).

2. Палявік ахоўвае зямлю да Дабравешчання («Благавешчання») (*«Кажуць, што ахраняе зямлю да самага Благавешчання, каб яе ніхто не варочаў, а хто будзе капаць зямлю да гэтага свята, то не ждзжы ўраджаю, бо той, хто яе ахраняе, цябе і накажа»* – зап. ад Алены Марцінаўны Сохар, 1944 г. н., у г. п. Васілевічы Рэчыцкага р-на).

3. Выступае ў якасці апекуна агародаў (*«...любіць, каб у агародзе парадак быў, усё напалана, падвязана»* – зап. ад Анастасіі Паўлаўны Грабок, 1936 г. н., у в. Перасвятое Рэчыцкага р-на);

4. Засцерагае палі ад звышнатуральнага ўздзеяння ведзьмы (*«Абараняе палі ад ведзьмаў»* – зап. ад Веры Паўлаўны Багачовай, 1922 г. н., у в. Сякерычы Петрыкаўскага р-на).

Сутнасць адмоўных функцый палевіка звязана з яго імкненнем знізіць ураджайнасці палёў, звычайна шкодзіла гэта істота дрэнным людзям:

1. Палявік «наводзіць» пустазелле (*«А дрэнным людзям палявік навядзе шмат пустазелля на пасевы»* – зап. ад Ніны Антонаўны Будкоўскай, 1936 г. н., у в. Гаць Акцябрскага р-на).

2. «Псуе ўраджай» на палетках (*«А тут не ўзлюбіў яго палявы і няшчасце ў нас: то ўраджай пасохне, то папорчаны стаіць»* – зап. ад Валянціны Іванаўны Кавалёвай, 1946 г. н., у в. Старое Сяло Веткаўскага р-на).

3. «Пасылае засуху або патап» (*«А дрэнным людзям пасылае засуху ці патап на палі»* – зап. ад Фаіны Цімафееўны Субат, 1935 г. н., у в. Брынёў Петрыкаўскага р-на);

4. Уплывае на арыентацыю чалавека ў той ці іншай мясцовасці («Ён мог закружыць чалавека і збіць яго з дарогі» – зап. ад Раісы Іванаўны Саянковай, 1933 г. н., у в. Зарэчча Буда-Кашалёўскага р-на).

5. Палохае людзей («Гуляць любя ў жыці, пшаніцы. Калі гэта яму не нравіцца, дык пужае» – зап. ад Веры Паўлаўны Багачовай, 1922 г. н., у в. Сякерычы Петрыкаўскага р-на).

Паводле народных вераванняў, шкодны ўплыў палевіка, як сведчаць тэксты міфалагічных апавяданняў, быў абумоўлены пэўнымі прычынамі. Папершае, усё залежыць ад настрою гэтай істоты, якую трэба задобрываць, а не злаваць («Но калі ён без настраення, ён порціць збожжжа, іздзеваецца над людзьмі, жывёлай» – зап. ад Валянціны Мікалаеўны Паўлюковай, 1930 г. н., у в. Салтанаўка Жлобінскага р-на; «Калі раззлаваць палявіка, то ён спусташыць увесь ураджай і чалавек застанецца ні з чым» – зап. ад Вольгі Іванаўны Сердзюковай, 1938 г. н., у в. Акцябр Буда-Кашалёўскага р-на). Па-другое, палявік любіць, каб усюды быў парадак («Но я чула, што ён нічога плахога не робіць, любіць каб у агародзе парадак быў, усё наполана, падвязана» – зап. ад Анастасіі Паўлаўны Грабок, 1936 г. н., у в. Перасвятое Рэчыцкага р-на; «Вельмі любіць, кагда ў полі ўсё воврэмя прыбрана, усё чыста. А калі не воврэмя ўбірают уражай, то вельмі злуецца» – зап. ад Валянціны Мікалаеўны Бярнацкай, 1953 г. н., у в. Уборак Лоеўскага р-на). Па-трэцяе, палявік шкодзіць звычайна дрэнным людзям або тым, якія не былі добрымі гаспадарамі («А на плахога гаспадара палявік і не глядзіць» – зап. ад Людмілы Аляксееўны Кузьменкі, 1926 г. н., у г. Ветка).

У тэкстах міфалагічных апавяданняў пра палевіка амаль не сустрэліся звесткі, звязаныя з засцярогай ад шкоднай дзейнасці гэтай істоты. У. А. Васілевіч, спасылаючыся на матэрыялы працы М. Я. Нікіфароўскага «Нечистики: Свод простонародных в Витебской Белоруссии сказаний о нечистой силе» (Вильно, 1907 г.), прыводзіць асобныя прыклады спосабаў засцярогі ад палевіка: «Народ быў перакананы, што шкоднай дзейнасці палевіка супрацьстаіць перыядычнае асвячэнне палёў, засяванне раллі бласлаўёным зернем, а таксама малітвы, якімі суправаджаліся работы на палетках» [1, с. 361].

Праведзеная сістэматызацыя фактычных матэрыялаў, звязаных з вобразам палевіка, дазволіла асэнсаваць асноўныя рэгіянальна-лакальныя парадыхмы, аснову якіх склалі такія кампаненты, як іпастась міфалагічнага персанажа, яго месцазнаходжанне, характар функцый.

ЛІТАРАТУРА

1. Беларуская міфалогія : энцыклапедычны слоўнік / С.Санько [і інш.] ; склад. І. Клімковіч. – 2-е выд., дап. – Мінск : Беларусь, 2006. – 599 с.

РЕЗЮМЕ

В статье на основе текстов мифологических рассказов, записанных на территории Гомельской области, проанализирован образ полевого, выявлены местные особенности народных верований, связанных с внешним обликом, местом нахождения и функциональностью данного персонажа.

SUMMARY

The image of a field spirit on the basis of the data written on the territory of Gomel region is analyzed in the article, local peculiarities of popular beliefs connected with its outlook and functioning are revealed.

Партнова-Шахоўская А. У.

ЛЕКСІКА-ГРАМАТЫЧНЫ КАМЕНТАРЫЙ ДА ТЭКСТАЎ КАЛЫХАНАК І ЗАГАДАК РАГАЧОЎШЧЫНЫ

Гомельскі дзяржаўны медыцынскі ўніверсітэт

(Паступіў у рэдакцыю 13.03.2017)

У артыкуле будуць разгледжаны заканамернасці граматычнага функцыянавання лексікі (у тым ліку выяўленчай) у дзіцячых фальклорных тэкстах горада Рагачова і Рагачоўскага раёна Гомельскай вобласці. Даследаванне знаходзіцца на стыку фалькларыстыкі (тэксты пэўных жанраў), лінгвістыкі (лексічны і граматычны лад гэтых тэкстаў) і літаратуразнаўства (сродкі стварэння мастацкага вобраза). Фальклор – выразнае праяўленне жывога народнага маўлення. Мова тэкстаў дзіцячага фальклору (тэрмін з’явіўся ў айчыннай навуцы ў сярэдзіне XIX ст., а яго асноўны змест усталяваўся ў 20-я гады XX ст.) вызначаецца асаблівай экспрэсіўнасцю, паколькі маўленне дзяцей мала рэгламентавана псіхалагічнымі і сацыяльнымі табу: мысленне і меркаванні дзіцяціносяць практычна-пачуццёвы характар [1, с. 164 – 167]. Да катэгорыі дзіцячага фальклору адносяць тэксты, якія ствараюць самі дзеці, гуляючы або пераймаючы паводзіны дарослых (гульні, дражнілкі, заклічкі, лічылкі); творы традыцыйнага фальклору дарослых, што перайшлі ў дзіцячы рэпертуар; тэксты, створаныя дарослымі спецыяльна для дзяцей і засвоеныя традыцыяй (загадкі, калыханкі).

Першымі ў жыццё маленькага чалавека прыходзяць **калыханкі** – малы жанр «поэзии пестования» (параўн. руск. *пестовать* «нянчыць»), ці «материнской поэзии». Песню, якой супакойваюць дзіця, беларусы называюць «калыханкай» < «калыхаць», а жыхары Расіі – «колыбельной» < «колыбать» («колыхать, качать») ці «байкой» < «баяць» («рассказывать»), «баюкаць» («качать, усыплять»). Марфалагічна абодва словы – аддзяяслоўныя субстантывы. Паколькі калыханка, якая мае на мэце наладзіць дзіця на спакойны сон, павінна быць даступнай для ўспрымання немаўляці, ёй ўласціва асаблівая кампазіцыйная пабудова, звязаная са спецыфікай функцыянавання асобных часцін мовы (у прыватнасці, дзеяслова). Сярод разгледжаных тэкстаў вылучаецца некалькі кампазіцыйных груп: 1) «загадна-папераджальныя» (імператыў – будучы час дзеяслова); 2) «апавядальныя» (мінулы час дзеяслова); 3) «канстатуюча-пажадальныя» (мінулы час дзеяслова – цяперашні час дзеяслова – імператыў); 4) «запрашальна-абяцальныя» (зваротак – імператыў – будучы час дзеяслова): 1) *«Баю-баюшкі-баю, / Не лажыся на краю: / Прыйдзе серанькі ваўчок, / Схопіць (Кацю, маленькага) за бачок, / Схопіць (Кацю, маленькага) за бачок / І пацяне ў лясок»* (зап. ад Т. В. Атрохавай, 1982 г. н., у в. Стоўпня; П. І. Батраковай,

1925 г. н., у в. Хімы)¹; 2) «Люлі-люлі, гушкі, / **Паляцелі** птушкі, / **Паляцелі** птушкі / На бабіны грушкі»; «Ой, люлі-люлі, / **Ляцелі** гулі, / Ой, **ляцелі**, **ляцелі**, / **Селі**, **пасядзелі**. / **Пайшоў** коцік у лясок, / **Прынёс** (імя дзіця) піражок, / **Палез** на палаткі / Пагрэць свае лапкі. / **Сталі** лапкі грэцца, / **Недзе** коціку дзецца» (зап. ад Г. Д. Тамашовай, 1935 г. н., у в. Гарадзец); «Гута-та, гу-та-та, / **Села** баба на ката, / **Паехала** ў госці, / **Паламала** косці. / **Госці** маладыя, / **А** косці старыя» (зап. ад Т. В. Атрохавай, 1982 г. н., у в. Стоўпня); 3) «Люлі-люлі, усе **паснулі**, / **А** сыночак спаць **не хоча**. / Люлі, люлі, люлі, / Люлі, люлі, люлі. / **Засынаюць** кураняткі / Пад крыламі сваёй маткі. / Люлі, люлі, люлі, / Люлі, люлі, люлі. / **Шэры** коцік **спіць** у куце, / **І** сабачка **спіць** у будзе. / Люлі, люлі, люлі, / Люлі, люлі, люлі. / **А** на сенцах **ходзіць** **Бай** – / **Сні**, сыночак, **засынай!** / Люлі, люлі, люлі. / Люлі, люлі, люлі» (зап. ад Т. В. Атрохавай, 1982 г. н., у в. Стоўпня; П. І. Батраковай, 1925 г. н., у в. Хімы); 4) «**Ах ты, коцік, мой каток**, / У цябе серанькі хвосток. / **Прыйдзі** ў хату начаваць, / Майго Дзенічку качаць. / **А** я табе **заплачу**: / **Дам** кусочак піражка / **І** кушынчык малачка» (зап. ад П. І. Батраковай, 1925 г. н., у в. Хімы). Калыханкам уласцівы спакойны, мерны рытм і манатонны напеў выканання, чым тлумачацца арфаэпічныя, лексічныя і сінтаксічныя асаблівасці тэкстаў: магчымы перанос націску з аднаго склада на іншы як сродак падтрымання рыфмы, паўтор асобных слоў і цэлых канструкцый, сінтаксічны паралелізм («**Прыйдзе** серанькі ваўчок, / **Схопіць** Кацю за бачок»; «**Прыйдзе** серанькі ваўчок, / **Схопіць** маленькага за бачок»; «**Сні**, сыночак, **засынай!**»; «**Шэры** коцік **спіць** у куце, / **І** сабачка **спіць** у будзе» (зап. ад Т. В. Атрохавай, 1982 г. н., у в. Стоўпня; П. І. Батраковай, 1925 г. н., у в. Хімы); «**Госці** маладыя, / **А** косці старыя» (зап. ад Т. В. Атрохавай, 1982 г. н., у в. Стоўпня); «**Паляцелі** птушкі, / **Паляцелі** птушкі»; «**Ляцелі** гулі, / Ой, **ляцелі**, **ляцелі**, / **Селі**, **пасядзелі**» (зап. ад Г. Д. Тамашовай, 1935 г. н., у в. Гарадзец); «**Ах ты, коцік, мой каток**» (зап. ад П. І. Батраковай, 1925 г. н., у в. Хімы)). Сэнсаўтваральным з’яўляецца абстрактнае паняцце цішыні і спакою. Сістэма сродкаў выразнасці заснавана на адухаўленні міфалагічных істот, птушак і жывёл: «**Прыйдзе** серанькі **ваўчок**»; «**Паляцелі** **птушкі**», «**Ляцелі** **гулі**», «**Пайшоў** **коцік**», «**Засынаюць** **кураняткі**», «**Шэры** **коцік** **спіць** у куце, / **І** **сабачка** **спіць** у будзе. / ... **А** на сенцах **ходзіць** **Бай**». Функцыянальная ўтылітарнасць калыханак абумоўлівае прынцыпы адбору вобразных сродкаў у гэтых тэкстах. Так, нешматлікія эпітэты выражаюцца агульнаўжывальнымі прыметнікамі, а эфект ласкавасці, напеўнасці дасягаецца вялізнай колькасцю памяншальна-ласкавых суфіксаў у марфемнай структуры слоў: «**Баю-баюшкі-баю**, / ... **Прыйдзе** серанькі **ваўчок**» (зап. ад Т. В. Атрохавай, 1982 г. н., у в. Стоўпня; П. І. Батраковай, 1925 г. н., у в. Хімы); «**Пайшоў** **коцік**» (зап. ад Г. Д. Тамашовай, 1935 г. н., у в. Гарадзец); «**Засынаюць** **кураняткі**», «**Шэры** **коцік** **спіць** у куце, / **І** **сабачка** **спіць** у будзе» (зап. ад Т. В. Атрохавай, 1982 г. н., у в. Стоўпня;

¹ У артыкуле выкарыстаны матэрыялы фальклорнага архіва кафедры беларускай культуры і фалькларыстыкі Гомельскага дзяржаўнага ўніверсітэта імя Ф. Скарыны.

П. І. Батракавай, 1925 г. н., у в. Хімы); «*Ах ты, коцік, мой каток, / У цябе серанькі хвасток... / Майго Дзенічку качаць... / Дам кусочак піражка / І кушынчык малачка*» (зап. ад П. І. Батракавай, 1925 г. н., у в. Хімы). Пры стварэнні мастацкага вобраза рэгулярна выкарыстоўваюцца прыёмы алітэрацыі і супрацьпастаўлення: «*Ой, люлі-люлі, / Ляцелі гулі, / Ой, ляцелі, ляцелі, / Селі, пасядзелі...*» (зап. ад Г. Д. Тамашовай, 1935 г. н., у в. Гарадзец); «*Гу-та-та, гу-та-та, / Села баба на ката, / Паехала ў госці, / Паламала косці. / Госці маладыя, / А косці старыя*» (зап. ад Т. В. Атрохавай, 1982 г. н., у в. Стоўпня); «*Люлі-люлі, усе паснулі, / А сыночак спаць не хоча...*» (зап. ад Т. В. Атрохавай, П. І. Батракавай). У калыханках як зачыны выкарыстоўваюцца выклічнікі, якія служаць спецыяльна для супакойвання дзіцяці (часта ў спалучэнні з эмацыянальнымі выклічнікамі, што выказваюць пачуцці захаплення, замілавання, здзіўлення: *ах, ой*), і стандартныя элементы песенных прыпеваў (нярэдка па паходжанні яны ўзыходзяць да выклічнікаў): «баю-баюшкі-баю», «люлі-люлі»; «гу-та-та». Тэксты калыханак няўстойлівыя: яны змяняюцца ад выпадку да выпадку і ад выканаўцы да выканаўцы.

Загадкі – кароткія вобразныя апісанні прадметаў або з’яў. Гэты жанр цесна звязаны з прыказкамі і прымаўкамі: часта назіраецца лексіка-сінтаксічны паралелізм паміж гэтымі жанрамі ў тэкстах дарослага фальклору (параўн., руск. прыказку «*Дятел век долбит, а мастером не станет*». – «*Вечно стучает, а мастером не станет*» (загадка пра дятла)). Аднак калі прыказка і прымаўка – гэта знакі пэўных жыццёвых сітуацый, то загадка – знак асобнага прадмета (з’явы). Паколькі ўзнаўленне прыказкі (прымаўкі) асацыятыўна звязана з ацэньваннем комплексу дзеянняў і падзей, а дзіцячае мысленне канкрэтнае, гэты жанр для дзіцячага фальклору не з’яўляецца тыповым. Наадварот, загадка, якая прадугледжвае ў якасці адгадкі назву пэўнага прадмета (з’явы), – жанр, вельмі запатрабаваны дзецьмі. Акрамя таго, загадка функцыянуе ў маўленчай сітуацыі, што прадугледжвае наяўнасць як мінімум двух удзельнікаў, а гэта ўзгадняецца з патрэбай дзіцяці ў пастаянных зносінах, неабходных для нармальнага інтэлектуальнага развіцця.

Сінтаксічнае афармленне гэтага малога фальклорнага жанра разнастайнае. Перш за ўсё гэта рытмічна арганізаваныя або рыфмаваныя выказванні, у аснове якіх ляжыць метафара або метанімія: «*Поўна бочэнька віна, і нідзе дырачкі няма. Яйцо*» (зап. ад Л. М. Пішкавай, 1967 г. н., Л. М. Астапенкі, 1976 г. н., Т. А. Восаравай, 1949 г. н., С. В. Зубара, 1920 г. н., М. П. Царова, 1930 г. н., П. Ц. Марчанкі, 1914 г. н., Н. Я. Чыжовай, 1936 г. н., М. С. Яфрэмавай, 1944 г. н., у в. Курганне). Даволі шматлікая група дзіцячых загадак, якія ўяўляюць сабой канкрэтнае пытанне, што патрабуе вобразнага, асацыятыўнага адказу: «*Пад якім кустом сядзіць заяц ва ўрэмя дажджу? Пад мокрым*», «*Ад чаго плыве вутка? Ад берага*» (зап. ад Г. Д. Тамашовай, 1935 г. н., у в. Гарадзец); «*Які ў моры камень? Мокры*», «*Без чаго хаты не пабудуеш? Без стуку*», «*Хто цераз мяжу брат брата не бачаць? Вочы*» (зап. ад П. І. Батракавай, 1925 г. н., у в. Хімы).

Калі ў загадках адзначаюцца гукапераймальныя словы, іх функцыя відавочная: гук разглядаецца як ўласцівасць задуманага прадмета і падказвае таму, хто адгадвае, правільны адказ. Гукавы вобраз у загадцы часта ствараецца, акрамя лексічных гукаперайманняў, алітэрацыяй і (або) асанансам: «*Матка – красуха, дачка – весялуха, сын – герой, пайшоў гуляць на двор. Печ, агонь і дым*» (зап. ад Г. Д. Тамашовай, 1935 г. н., у в. Гарадзец); «*Бягуць сычынкі, задраўшы лычынкі. Сані*» (зап. ад П. І. Батраковай, 1925 г. н., у в. Хімы); «*Сухі стахей на хаце скача. Венік*» (зап. ад З. С. Раманавай, 1954 г. н., Т. В. Фядотавай, 1980 г. н., Н. А. Швед, 1927 г. н., Н. Е. Кухарэнкі, 1933 г. н., Н. М. Клімавай, 1951 г. н., Л. Д. Семчанкі, 1931 г. н., у в. Стоўпня).

Прааналізаваныя канструкцыі складаюцца са слоў, якія належаць да розных часцін мовы, але максімальна канкрэтных па значэнні. Аднак структураўтваральнай ў тэкстах загадак з’яўляецца група канкрэтных назоўнікаў, што абазначаюць часцей за ўсё бытавыя прадметы і з’явы «першай неабходнасці». Да гэтай лексічнай групы адносяцца і адгадкі. У тэкстах некаторых дзіцячых загадак з’яўляюцца назоўнікі, якія абазначаюць гістарычныя і сацыяльныя паняцці: «*Пасрыдзі хаты вісіць князь лупаты. Лямпачка*» (зап. ад Г. Д. Тамашовай, 1935 г. н., у в. Гарадзец); «*Беглі жідовачкі, задраўшы галовачкі. Сані*» (зап. ад Л. М. Пішкавай, 1967 г. н., Л. М. Астапенкі, 1976 г. н., Т. А. Восаравай, 1949 г. н., С. В. Зубара, 1920 г. н., М. П. Царова, 1930 г. н., П. Ц. Марчанкі, 1914 г. н., Н. Я. Чыжовай, 1936 г. н., М. С. Яфрэмавай, 1944 г. н., у в. Курганне). Усе адзначаныя лексіка-граматычныя асаблівасці загадак абумоўлены асноўнай (утылітарнай) прычынай з’яўлення дзіцячых фальклорных тэкстаў – пошукам дарослымі найбольш эфектыўных спосабаў развіцця інтэлекту падростаючага пакалення.

Выяўленчая лексіка ў прааналізаваных тэкстах прадстаўлена словамі з памяншальна-ласкавымі суфіксамі, гукаперайманнямі і выклічнікамі. Словы з памяншальна-ласкавымі суфіксамі звычайна маюць у сваім значэнні эмацыянальны, суб’ектыўна-ацэначны кампанент, які адлюстроўвае мадальнасць і дазваляе больш дакладна і ярка стварыць і перадаць мастацкі вобраз, што ўзмацняе эфект ўздзеяння на слухача. Гукаперайманні і выклічнікі здольныя непасрэдна перадаваць пачуцці і эмоцыі аўтараў-выканаўцаў фальклорных твораў. Асабліва шматлікая гэтая група слоў у калыханках, што тлумачыцца з пазіцый псіхалінгвістыкі.

Дзіцячы фальклор – сродак моўнай характарыстыкі народа ў цэлым. Гэтыя тэксты разлічаны на візуальнае ўспрыманне і хуткае запамінанне невялікімі часткамі. Адсюль наступныя асаблівасці твораў: нескладаны сюжэт, які часта паўтараецца і дынамічна развіваецца ў тэкстах розных жанраў; выразны ўнутраны рытм; гукапіс як сродак стварэння яскравых мастацкіх вобразаў; прастата сінтаксічных канструкцый; гукаперайманні (адзін з дамінуючых лексіка-граматычных разрадаў слоў), што выкарыстоўваюцца ў тым ліку і для стварэння рыфмы. Паэтыка малых жанраў фальклору прадугледжвае шырокае выкарыстанне вобразных і

эмацыянальна-ацэначных сродкаў, што і вызначае прастору для ўжывання выяўленчай лексікі ў яе асноўнай, экспрэсіўнай функцыі. Выяўленчыя словы выконваюць таксама шэраг спецыфічных функцый, якія вызначаюцца асаблівасцямі кожнага канкрэтнага жанру (яго зместам, формай, прызначэннем). У артыкуле прадстаўлены вынікі вывучэння заканамернасцяў граматычнага функцыянавання лексікі ў тэкстах такіх жанраў дзіцячага фальклору горада Рагачова і Рагачоўскага раёна, як калыханкі і загадкі. Разгледжана роля слоў пэўных лексіка-граматычных груп у гукавой і рытмічнай арганізацыі фальклорнага тэксту. Выкарыстаны магчымасці параўнальна-супастаўляльнага метаду вывучэння лексікі і граматыкі: прыведзены асобныя тэксты рускага фальклору; высветлена, што ў тэкстах аднаго жанру ўжываюцца падобныя паэтычныя сродкі. Паколькі першае знаёмства дзіцяці з мастацтвам слова пачынаецца з фальклорных твораў, якія ўплываюць на фарміраванне нормаў яго паводзін, спрыяюць развіццю маўлення праз узоры літаратурнай мовы, узбагачаюць слоўніковы запас вобразнымі выразамі, то заканамерна і перспектыўна вывучэнне тэкстаў дзіцячага фальклору спецыялістамі ў галіне розных навуковых напрамкаў: гісторыі, лагапедыі, педагогікі, псіхалогіі, філалогіі, фалькларыстыкі, этнаграфіі.

ЛІТАРАТУРА

1. Маркс, К. Об искусстве / К. Маркс, Ф. Энгельс // Сочинения : в 2 т. / К. Маркс, Ф. Энгельс. – М., 1983. – Т. 1. – 605 с.

РЕЗЮМЕ

В статье представлены результаты исследования закономерностей грамматического функционирования лексики в текстах таких жанров детского фольклора города Рогачёва и Рогачёвского района Гомельской области, как колыбельные песни и загадки. Проанализирована роль слов определённых лексико-грамматических групп в звуковой и ритмической организации фольклорного текста. Использованы возможности сравнительно-сопоставительного метода изучения лексики и грамматики: были привлечены отдельные тексты русского фольклора; выяснено, что в текстах аналогичных жанров употребляются сходные изобразительные слова.

SUMMARY

This article presents the results of research of regularities of the grammatical functioning of language in the texts of such genres of children's folklore Rogachev, Rogachev district Gomel region, as lullabies and riddles. Analyzed the role of words to certain lexico-grammatical groups in the sound and rhythmic organization of the folklore text. Used possibilities of the comparative method of studying vocabulary and grammar: were involved in individual texts of Russian folklore; it is found that in texts of similar genres are used similar visual words.

НЕФАРМАЛЬНЫЯ СУВЯЗІ ПАМІЖ ДВАРАНСТВАМ ПОЛАЦКАЙ (ВІЦЕБСКАЙ) ГУБЕРНІ Ў 1772 – 1863 ГГ.

*Беларускі нацыянальны тэхнічны ўніверсітэт
(Паступіў у рэдакцыю 15.03.2017)*

Уключэнне зямель Беларусі ў канцы XVIII ст. у склад Расійскай імперыі прывяло да змены былых адміністрацыйна-тэрытарыяльных меж і ломкі многіх структур і традыцый. Недаследаваным з’яўляецца пытанне трансфармацыі структуры нефармальных адносін паміж дваранствам у 1772 – 1863 гг. у Полацкай губерні (намесніцтве), а пазней Віцебскай губерні (як тэрытарыяльнай пераемніцы Полацкай губерні). Між тым у феадальную эпоху менавіта нефармальныя адносіны паміж беларускай шляхтай мелі вырашальнае значэнне для арганізацыі і структуравання народа.

Рэгіёнамі і асноўнымі адзінкамі адміністрацыйна-тэрытарыяльнай структуры Вялікага Княства Літоўскага (ВКЛ) у 1566 – 1795 гг. былі тэрытарыяльныя адзінкі, што мелі ўласныя соймакі (паветы, Полацкае і Мсціслаўскае ваяводства, Жамойцкае староства). У рамках рэгіёна шляхам наладжвання сувязей паміж сваімі аўтарытэтамі лакальныя нефармальныя групы шляхты ВКЛ, ад якой залежалі іншасаслоўныя лакальныя групы, аб’ядноўваліся ў сеткавую па сваёй структуры рэгіянальную нефармальную групу (зямляцтва).

Паводле ж расійскай губернскай рэформы 1775 г. і цесна звязанай з ёй рэформы дваранскага самакіравання 1785 г., якая прадугледжвала пагубернскую фармалізаваную арганізацыю дваранства, рэгіёнамі становіліся губерні. Для кантролю над Полацкай (пазней – Віцебскай) губерняй расійскія ўлады прызначалі на пасады губернатараў і віцэ-губернатараў немясцовых ураджэнцаў (рускіх, украінцаў, абруселых немцаў і інш.). Выключэннем быў час паміж заканчэннем Венскага кангрэса (1815) і паўстаннем дзекабрыстаў (1825), калі расійскі імператар Аляксандр I гуляў у прыхільнасць з мясцовым каталіцкім дваранствам: у 1813 – 1818 гг. віцебскім віцэ-губернатарам быў малазаможны Ігнат Манькоўскі, а ў 1818 – 1825 гг. – Станіслаў Магучы [1, с. 68].

Ва ўмовах, калі на пасады губернатараў і віцэ-губернатараў прызначаліся людзі немясцовага паходжання, выбарныя дваранскія пасады для мясцовай каталіцкай шляхты набылі асаблівую значнасць, а губернскія маршалкі заўсёды карысталіся аўтарытэтам, прызнаваліся за нефармальных згуртавальных асоб дваранства губерні да 1863 г., калі пасады губернскіх і павятовых маршалкаў у Заходнім краі перасталі быць выбарнымі. У часы Расійскай імперыі ў выніку драблення латыфундый і заняпаду палітычнай ролі былых мясцовых магнатаў, галоўным чынам, менавіта мясцовае заможнае і сярэднезаможнае дваранства, якое дамінавала на выбарных дваранскіх пасадах, мела непасрэдную ўладу над лакальнымі групамі прыгонных і дзяржаўных сялян (абшчынамі).

Віцебскія губернскія маршалкі, якія займалі пасады да 1863 г., знаходзіліся ў блізкім сваяцтве паміж сабой і са многімі павятовымі маршалкамі губерні. Цэнтральнае месца ў гэтай сістэме сваяцкіх сувязей і нефармальнага ўплыву на мясцовае дваранства Полацкай (Віцебскай) губерні займаюць тры латыфундыцкія сям'і (Шадурскія, графы Борхі і Цеханавецкія), з якімі цесна звязаны менш заможныя, але таксама ўплывовыя ў губерні роды: Храпавіцкія, графы Плятэры, Снарскія, Магучыя, Грабніцкія, Карніцкія, Ліпскія, Багамольцы, Гласкі.

Так, шлюб сярэднезаможнага Станіслава Снарскага з князеўнай Марцыбеліяй Агінскай прывёў полацкага шляхціца да павелічэння багацця, паспяховай кар'еры, але і тэрытарыяльнай «дысперсіі» яго сям'і: ён быў полацкім павятовым (1777 – 1778) і губернскім (1781 – 1789) маршалкам, старшынёй Полацкай палаты грамадзянскага суда (1789 – 1792). Яго сын Канстанцін Снарскі стаў валынскім віцэ-губернатарам. Адна дачка Елізавета Станіславаўна Снарская спачатку стала жонкай рускага графа Сіверса, а пасля – уплывовага рускага сенатара графа Ежы Вяльгорскага (народжанага ад князеўны Елізаветы Агінскай); другая дачка Антонія – жонкай рускага фельдмаршала князя Пятра Вітгенштэйна, сын якога Леў атрымае нясвіжскую ардынацыю і стане адным з самых заможных маянткоўцаў Расійскай імперыі; трэцяя дачка – жонкай Станіслава Магучага, старшыні Віцебскай палаты крымінальнага суда (1815 – 1817) і віцебскага віцэ-губернатара (1818 – 1825) [5, арк. 157 – 158].

Брат Ежы Вяльгорскага Міхал выдаў дачку Міхаліну замуж за Ігната Шадурскага, дрысенскага павятовага (1831 – 1838) і віцебскага губернскага (1835 – 1838) маршалка, а сына Густава Вяльгорскага, люцынскага павятовага маршалка (1837 – 1840), ажаніў з Анэляй Карніцкай, а пасля – з Клэтыльдай Шадурскай, сястрой маршалка Ігната Шадурскага, бацька якога Юзаф Шадурскі абіраўся полацкім губернскім (1789 – 1793) і віцебскім губернскім (1814 – 1817) маршалкам [3, арк. 65 – 66].

Марцін Карніцкі, люцынскі павятовы (1816 – 1819) і віцебскі губернскі (1826 – 1834) маршалак, ажаніўся з Сафіяй Борх, дачкой графа Юзафа Борха, віцебскага губернскага маршалка (1802 – 1805, 1808 – 1814). Сын Юзафа Борха ад Ганны Багамолец граф Міхал Борх (бібліяфіл, літаратар і аўтар гістарычнай працы, прысвечанай Еўфрасінні Полацкай) таксама стаў віцебскім губернскім маршалкам (1850 – 1852) і пабраўся шлюбам з Марыяй – дачкой себежскага павятовага маршалка (1802 – 1805) Эўсебіуша Корсака ад Тэрэзы Багамолец. Стрыечны брат Міхала граф Караль Борх, старшыня Віцебскай палаты крымінальнага суда (1826 – 1831) і віцебскі губернскі маршалак (1838 – 1843), узяў за жонку Людвіку Плятэр [4, арк. 568 – 569], сястра якой Марыя стала жонкай Мікалая Шадурскага, люцынскага павятовага маршалка (1841 – 1844) [2, арк. 57 адв.], а брат граф Станіслаў Плятэр, дынабургскі маршалак (1857 – 1859), ажаніўся з Марыяй Борх [6, арк. 125 – 130 адв.].

Віцебскі губернскі маршалак (1853 – 1859) Станіслаў Юр'евіч хоць не меў блізкіх сваяцкіх сувязей з іншымі маршалкамі, але, як згадвае ў мемуарах

мінскі архіепіскап Міхал Галубовіч, быў блізім сябрам Цеханавецкіх, у якіх часта гасцяваў у маёнтку Бачэйкава [7, с. 72]. Віцебскі губернский маршалак (1853 – 1859) Ян Ліпскі таксама не меў блізкіх сваяцкіх сувязей з многімі ўплывовымі сем'ямі губерні, бо ў канцы 1850-х гг. аўтарытэтнае дваранства заходніх губерняў асабліваю ўвагу надало свайму ўдзелу ў працы мясцовых дваранскіх камітэтаў, што рыхтавалі сялянскую рэформу, таму пасада маршалка адышла на другі план. На чале Віцебскага губернскага камітэта па сялянскай справе 1 ліпеня 1858 г. стаў Станіслаў Юр'евіч, намеснікам – Ян Ліпскі, а сярод іншых членаў камітэта значацца Аляксей Цеханавецкі, Павел Цеханавецкі, граф Густаў Вяльгорскі, граф Людвік Плятэр, Эўсебіуш Снарскі, Ігнат Багамолец і іншыя [8, с. 160].

Сярод абраных на пасаду губернскага маршалка дваранства не было ніводнага двараніна, які б паходзіў з Веліжскага, Невельскага, Себежскага і Суражскага павятаў, а большасць гэтых выбранцаў пражывала ў Полацкім павеце (Ануфрый Гласка, Станіслаў Снарскі, Станіслаў Юр'евіч сукупна кіравалі дваранскай суполкай губерні 19 год), Дрысенскім (Юзаф Шадурскі, Ігнат Шадурскі, Юзаф Храпавіцкі – сукупна 13 год) і Дынабургскім (Юзаф Борх, Міхал Борх – сукупна 11 год) паветах [1, с. 66 – 67].

Як бачна, у межах Полацкай (Віцебскай) губерні лёгка стварылася новая рэгіянальная эліта, калі спляліся лёсы і парадніліся сем'і шляхціцаў з мясцін, якія ў часы Рэчы Паспалітай былі асобнымі рэгіёнамі: Віцебскім, Полацкім і Інфлянцкім ваяводствамі. Да менш уплывовых сямей Полацкай (Віцебскай) губерні, якія стаялі на чале лакальных нефармальных груп і часта займалі пасады павятовых маршалкаў, адносіліся сярэднезаможныя Лускіны, Лапацінскія, Багамольцы, Гласкі, Молі, Плятэры, Сялявы, Беніслаўскія, Мількевічы, Корсакі, Шышкі і іншыя. Цікава, што напярэдадні падзелаў Рэчы Паспалітай сярод найвышэйшага каталіцкага і ўніяцкага духавенства пераважалі прадстаўнікі як магнатэрыі (Радзівілы, Сапегі, Пацы, Тышкевічы і г. д.), так і сярэднезаможнай шляхты (Багамольцы, Гласкі, Грабніцкія, Лусіны, Шадурскія – менавіта прадстаўнікі Полаччыны і Віцебшчыны).

Такім чынам, у выніку рэформы карпаратыўнага дваранскага самакіравання (1785) і губернскай рэформы (1775) адміністрацыйныя межы Віцебскай губерні вельмі хутка сталі і рамкамі рэгіянальнай нефармальнай групы (зямляцтва). Складванне лакальных нефармальных груп у зямляцтва адбывалася праз устанаўленне трывалых нефармальных сувязей (сваяцтва, сяброўства, суседства, уплыў аўтарытэту) паміж лідарамі лакальных нефармальных груп дваранства (якія звычайна займалі выбарныя павятовыя і губернскія дваранскія пасады), ад якіх залежалі іншасаслоўныя лакальныя групы губерні. Прадстаўнікі нефармальнай рэгіянальнай эліты Полацкай (Віцебскай) губерні ў 1772 – 1863 гг. займалі, як правіла, пасаду губернскага маршалка.

ЛІТАРАТУРА

1. Губернии Российской империи. История и руководители. 1708 – 1917 / МВД РФ ; под общ. ред. Б. В. Грызлова. – М. : МВД России, 2003. – 480 с.

2. Нацыянальны гістарычны архіў у Мінску (НГАБ). – Ф. 1297. Воп. 1. Спр. 4484.
3. НГАБ. – Ф. 1416. Воп. 2. Спр. 5457.
4. НГАБ. – Ф. 1416. Воп. 2. Спр. 81881.
5. НГАБ. – Ф. 2567. Воп. 1. Спр. 202.
6. НГАБ. – Ф. 2626. Воп. 1. Спр. 315.
7. Янушкевіч, Я. Дыярыуш з XIX стагоддзя. Дзённікі Міхала Галубовіча як гістарычная крыніца / Я. Янушкевіч. – Мінск : Хурсік, 2003. – 350 с.
8. Szpoper, D. Pomiedzy caratem a snem o Rzeczypospolitej: Myśl polityczna i działalność konserwatystów w guberniach zachodnich Cesarstwa Rosyjskiego w latach 1855 – 1862 / D. Szpoper. – Gdańsk : Un-t Gdański, 2003. – 624 s.

РЕЗЮМЕ

Статья описывает условия и процесс формирования региональной неформальной группы (землячества) в рамках Полоцкой (Витебской) губернии в 1772 – 1863 гг.

SUMMARY

The article describes the conditions and process of formation of the regional non-formal group (fellowcountryship) in the framework of the Polotsk (Vitebsk) province in 1772 – 1863.

Станкевіч А. А.

АСАЦЫЯТЫЊНА-ВОБРАЗНАЯ РОЛЯ ПАРАЎНАННЯЎ У БЕЛАРУСКІМ ПАРЭМІЯЛАГІЧНЫМ ДЫСКУРСЕ

*Гомельскі дзяржаўны ўніверсітэт імя Ф. Скарыны
(Паступіў у рэдакцыю 01.03.2017)*

Мастацкая вобразнасць, якой надзелены ўсе жанры вуснай народна-паэтычнай творчасці, ствараецца нагляднай, канкрэтна-пачуццёвай формай адлюстравання аб'ектыўнай рэчаіснасці. Усе моўныя сродкі вобразнага выражэння думкі і пачуццяў грунтуюцца, як лічыцца, на пэўнай сумежнасці, падабенстве або кантрасце з'яў і прадметаў, здольных выклікаць у нашым уяўленні адпаведныя асацыятыўныя сувязі.

Вытокі мастацкай вобразнасці, як адзначыў аўтар «Исторической поэтики» А. М. Весялоўскі, у псіхалагічным паралелізме як выражэнні першабытнага анімістычнага светапогляду. З псіхалагічнага паралелізму выводзяцца параўнанні, метафары, традыцыйная народнапаэтычная сімволіка [1, с. 32].

Н. С. Гілевіч кваліфікаваў вобразны паралелізм як «своеасаблівае, разгорнутае мастацкае параўнанне, у якім суб'ект (тое, што параўноўваецца) належыць чалавеку, а аб'ект (тое, з чым параўноўваецца) – прыродзе» [2, с. 40 – 41].

Асацыятыўны характар вобразнага параўнання падкрэсліваў і аўтар «Поэтического словаря» А. П. Квяткоўскі, які назваў параўнаннем «вобразны выраз, пабудаваны на супастаўленні двух прадметаў, паняццяў або станаў, што валодаюць агульнай прыкметай, за кошт якой узмацняецца мастацкае значэнне першага прадмета». Ён адзначыў, што «параўнанне з'яўляецца пачатковай стадыяй, адкуль у парадку градацыі і разгалінавання вынікаюць

амаль усе астатнія тропы – паралелізм, метафара, метанімія, сінекдаха, гіпербала, літота і інш. У параўнанні – вытокі паэтычнага вобраза» [3, с. 280].

Мэтай артыкула з’яўляецца вызначэнне ролі параўнанняў у стварэнні асацыятыўнага поля вобразнасці ў структуры беларускіх парэмій.

Парэмійны склад любой мовы, які ствараецца на працягу многіх стагоддзяў, ашчадна захоўваецца і перадаецца з пакалення ў пакаленне, у значнай ступені адлюстроўвае самабытнасць нацыянальнага характару яго складальнікаў.

Прыказкі выражаюць пэўнае суджэнне і з’яўляюцца камунікатыўнымі адзінкамі, таму выкарыстоўваюцца ў зносінах і служаць для перадачы адпаведнай інфармацыі. Іх адметнасць у тым, што «яны свабодна ўключаюцца ў тэкст, ужываюцца як самастойны сказ-рэпліка або як частка складанага сказа, звязваючыся з папярэдняй часткай пры дапамозе злучнікаў» [4, с. 5]; «Прыказкі не спрачаюцца, не даказваюць – яны проста сцвярджаюць ці адмаўляюць што-небудзь з упэўненасцю, што ўсё імі сказанае – цвёрдая ісціна» [5, с. 6].

У лаканічныя і выразныя па форме крылатых выслоўі, якія маюць павучальна-выхаваўчую функцыю, народ змог уключыць ёмісты і глыбокі змест, абагульніць багаты жыццёвы вопыт, выказаць свае погляды на разнастайныя з’явы жыцця і даць ацэнку ўсіх сфер дзейнасці чалавека. У народных прыказках і прымаўках дэкларуюцца пэўныя этычна-маральныя прынцыпы паводзін людзей у грамадстве, прапануецца своеасаблівы «кодэкс» сямейнага жыцця, асуджаюцца заганныя рысы характару, высмейваюцца розныя недахопы, падсумоўваюцца назіранні над з’явамі прыроды.

Як адзначаецца ў навуковай літаратуры, «прыказкі вызначаюцца завершанасцю і лаканічнасцю формы, яскравай метафарычнасцю, рытмічнасцю мовы, разнастайнасцю сродкаў мастацкай выразнасці» [6, с. 282]. Як слушна заўважыў Р. Л. Пермякоў, прыказкі – «мастацкія мініяцюры, якія ў яркай, чаканнай форме адлюстроўваюць факты жывой рэчаіснасці» [7, с. 8].

Мастацка-вобразная форма адлюстравання аб’ектыўнай рэчаіснасці ў правербіяльных выразях прадугледжвае выкарыстанне разнастайных выяўленча-выразных моўных сродкаў, аднак першаступенную ролю ў гэтым выконваюць параўнанні, заснаваныя на супастаўленні некалькіх прадметаў або з’яў і іх асацыятыўнай сувязі.

Адметнай асаблівасцю асацыяцыйнага поля вобразнасці, якое ствараюць у парэміях параўнанні, з’яўляецца важная роля падтэксту ў раскрыцці сэнсу супастаўлення. У навуковай літаратуры пры аналізе асацыятыўна-семантычнага поля мастацкага маўлення ўказваецца на спалучэнне ў ім знешняга і ўнутранага сэнсу слоў: «Павярхоўныя (тэкставыя) значэнні слоў вядуць да глыбінных, імпліцытных сэнсаў і асацыяцый, утвараючы непарыўныя асацыятыўна-сэнсавыя палі» [8, с. 4]. У сувязі з гэтым павышаецца роля падтэксту ў асэнсаванні выказвання.

Паказальнымі ў гэтых адносінах з’яўляюцца асацыятыўна-сэнсавыя палі парэмій з параўнаннямі, сапраўдны сэнс многіх з якіх раскрываецца імпліцытна, праз падтэкст, намёк. Пры гэтым вобразна аналізуюцца, ацэньваюцца асаблівасці паводзін і характару чалавека: «*Серадзінка, як аўчынка: і летам, і зімой добра*» [9, с. 484] – параўнанне падказвае, што ўмеранасць – карысная якасць у паводзінах чалавека; «*Завіднаму чужая бяда, як цукар*» [9, с. 263] – прыказка асуджае, што зайздроснага чужая бяда радуе; «*Броўкі, як сярпчкі, а ніўка няжатая стаіць*» [9, с. 270] – іранізуе, што дзяўчына прыгожая, але гультаятая; «*Смела, як за дружным дзедам (мужам)*» [10, с. 405] – добра быць смелым, калі цябе падтрымліваюць, абараняюць; «*Хлусня, як аліва, выйдзе наверх*» [10, с. 316] – сцвярджае пра неабходнасць гаварыць праўду, таму што падман абавязкова раскрыецца; ацэньваецца яго дзеянне – «*Гаворыць – як п’яны плот гародзіць*» [10, с. 321] – пра незразумелую, забытаную гутарку; «*Языкам, як цяля хвастом*» [10, с. 319] – пра балбатлівага чалавека; «*Усё адно, што гарох на сцяну кідаць*» [10, с. 412] – рабіць бескарысную справу; «*Стаў на парозе, як пень на дарозе*» [10, с. 268] – пра непаваротлівага чалавека; акрэсліваюцца сямейныя адносіны – «*Жывуць, як аднае маткі дзеці*» [10, с. 66] – дружна, душа ў душу; «*Жонка – то ночная зязюля і дзенешню перакуе*» [9, с. 72] – жонка мае на мужа большы ўплыў, чым яго маці; «*Мачыха – як зімовае сонца: свеціць, ды не грэе*» [10, с. 124]; вызначаюцца знешнія акалічнасці жыцця, абставіны – «*Улез у вароны, каркай як ёны*» [10, с. 72] – пра неабходнасць прыстасоўвацца да навакольнага асяроддзя; «*Быль, як смала, а небыліца, як вадзіца*» [10, с. 152] – тое, што было на самой справе, доўга захоўваецца ў памяці, а выдуманое хутка забываецца.

Паводле вызначэння А. М. Весялоўскага, супастаўленне звычайна ідзе «па катэгорыях дзеяння, прадметаў і якасцей». Правербіяльныя выразы, заснаваныя на супастаўленні прадметаў, дзеянняў і ўласцівасцей, рэалізуюцца па катэгорыях субстанцыяльнасці, працэсуальнасці, атрыбутыўнасці і квантытатыўнасці. Так, калі ў аснове супастаўлення катэгорыя субстанцыяльнасці, параўнанне падкрэслівае знешняе або ўнутранае падабенства прадметаў, працэсуальная катэгорыя адзначае падабенства дзеяння, яго характар і інтэнсіўнасць, атрыбутыўная – характар і ступень праяўлення пэўнай якасці, квантытатыўная – колькасную характарыстыку прадметаў.

Семантычнае напаўненне паняццённага поля вобразнага супастаўлення аб’ектаў і суб’ектаў параўнання ў правербіяльных выразях даволі разнастайнае. Як сведчыць фактычны матэрыял, супастаўленне ў парэміях адбываецца найчасцей па лініі дзеяння або якасці. Так, параўнанні, у якіх супастаўленне рэалізуецца па катэгорыі працэсуальнасці, вобразна падкрэсліваюць і становяцца або адмоўна ацэньваюць маўленчую дзейнасць чалавека («*Кінуў слаўцом, як пяром*» [10, с. 154]; «*Язык ляшчыць, як калаўротак трашчыць*» [10, с. 318]; «*Прамовіў, як стрэліў*» [10, с. 398]; «*Сказаў, як цвіком прабіў*» [10, с. 157]); фізічнае дзеянне («*Быццам хто языком злізаў*» [10, с. 369]); фізіялагічную дзейнасць («*Сапе, як кавальскі*

мех» [10, с. 168]); псіхічны стан («Як агню баіцца» [10, с. 329]); мімічнае дзеянне («Скывіўся, як журавін жменю праглынуў» [10, с. 404]); паводзіны («Распусціўся, як старая панчоха» [10, с. 268]; «Сядзіць, як барсук у нары» [10, с. 408]); інтэнсіўнасць, хуткасць фізічнага руху чалавека або змена часу («Бяжыць, як шавец да карчмы» [10, с. 338]; «Пабег, як апараны» [10, с. 394]; «Прайшоў мой век, як макаў цвет» [10, с. 130]); дабрабыт, лад жыцця («Бы сыр у масле качаецца» [10, с. 360]; «Жыве, як у бога за пазухай» [10, с. 213]); шкодныя звычкі («Набраўся, як свіння брагі» [10, с. 340]; «П'е, як у бочку лье» [10, с. 340]); міжасобасныя адносіны («Грызуцца, як сабакі» [10, с. 376]) і іншыя.

Калі ў аснову супастаўлення пакладзена асацыяцыя, заснаваная на катэгорыі атрыбутыўнасці, то параўнанне ў парэміях вобразна падкрэслівае і дае пазітыўную або негатыўную ацэнку якасці знешняга выгляду асобы («Рабая баба ўсё роўна, як жаба» [9, с. 71]; «Кавалер – свінні па каўнер» [10, с. 322]); характару («Нявестка порсткая, як сена жорсткае» [9, с. 96]); фізічнага стану («Жывучы, як палын» [10, с. 163]); адзначае ўзроставыя асаблівасці паводзін («Старое, як малое» [10, с. 407]); адносіны да працы («Бог даў жонку, як мурашачку» [10, с. 114]); падкрэслівае ролю жанчыны ў сямейным жыцці («Добрая жонка цяплей за валёнкі» [9, с. 66]; «Без гаспадынькі хата, што дзень без сонца» [9, с. 68]); адносіны да радзімы («Родная зямелька – як зморанаму пасцелька» [10, с. 59]; «У сваім краі, як у раі» [10, с. 61]); значэнне навучання («Кніжка чалавеку, што ліпа пчоцы» [10, с. 147]); адукаванасці («Чалавек вучоны як хлеб пячоны» [9, с. 178]); красамоўства («З языком, як з пірагом» [10, с. 308]); дасціпнасці выказвання («Умелая прыказка, як пры мяшку завязка» [9, с. 189]).

Катэгорыя субстанцыяльнасці, пакладзеная ў аснову супастаўлення, прадвызначае вобразную характарыстыку знешніх рыс суб'екта параўнання: памеру («Дзеткі маленькія, а вочкі, як боб» [9, с. 114]; «Вочы па яблыку, а галава з арэх» [10, с. 174]); формы («Ксяндзоўскі слуга сагнуўся, як дуга» [10, с. 51]); колеру («Мой хвор мужычок, да красён, як бурачок; а я здорова, да жоўта, як маркова» [9, с. 71]; «Сівы, як яблыня, а чырвоны, як рак» [10, с. 143]); колькасці суб'ектаў («Дзяцей, як бобу, а хлеба ні дробу» [9, с. 116]).

Асацыяцыі, якія ствараюць параўнанні ў структуры беларускіх парэмій, маюць розную ступень дакладнасці, канкрэтнасці. Градацыя рэалізацыі падабенства супастаўленых прадметаў і з'яў выражаецца звычайна праз моўную форму сувязі суб'екта і аб'екта параўнання. Найбольш прыбліжанае падабенства праяўляецца ў бяззлучнікавых параўнаннях, сціслых і лаканічных: у форме назоўнага склону («Словы – вецер, а пісьмо – грунт» [10, с. 97]; «Брат брату – сусед, а нявестка сястры – саламяны друг» [10, с. 114]; «Першае дзіцятка – панятка» [10, с. 130]; «Тады слова – серабро, калі справы – золата» [10, с. 157]); творнага параўнання («Першы блін комам» [10, с. 93]; «У вочы лісам, а за вочы воўкам» [10, с. 326]; «Шчасце на дне мора рыбкаю плавае» [10, с. 242]). Такая форма, як слухна адзначыў Н. С. Гілевіч, «узмяцняе экспрэсіўнасць радка, надае яму больш энергічны рытм, робіць больш жывой інтанацыю» [2, с. 68].

Апісальным спосабам выражаецца злучнікавае параўнанне, якое кваліфікуецца ў навуковай літаратуры як ускосна-апісальнае, калі супастаўленне рэалізуецца ўскосным чынам [2, с. 67 – 68]. Пры гэтым ступень дакладнасці падабенства градуіруецца праз сродак сувязі аб'екта і суб'екта параўнання – злучнікі. У прыказках і прымаўках найбольш часта сустракаецца злучнік *як*, які падкрэслівае дакладнасць супастаўлення: «*Як з каменя вады, так з яго праўды*» [10, с. 319]; «*З дурным сварыцца, як з вадой біцца*» [10, с. 277]; «*Як кот ішадлівы, а як заяц баязлівы*» [10, с. 329].

Меншай ступенню дакладнасці падабенства валодаюць парэміі, у склад якіх уключаны злучнікі *быццам* («*Быццам хто языком злізаў*» [10, с. 369]); *бы* («*Бы сыр у масле качаецца*» [10, с. 360]); *што* («*Баба, што мяшок, што паложыш, то нясець*» [9, с. 75]); *то* («*Муж стары, жонка малада, то агонь да вада*» [9, с. 49]); форма параўнальнай ступені + прыназоўнік *за* («*Добрая жонка цяплей за валёнкi*» [9, с. 66]; «*Сваё хазяйства мілей за чужое царства*» [10, с. 59]); прыназоўнікі *з*, *на* («*Хоць мужык мой з пастол, а я цягну яго за стол*» [9, с. 60]; «*Вочы на яблыку, а галава з арэх*» [10, с. 174]); *за* («*Прыбярэ пнянка, стане за панка*» [10, с. 177]).

Тэматычны спектр аб'ектаў супастаўлення ў беларускіх прыказках і прымаўках, якія надаюць вобразны характар выказванню, даволі разнастайны, хоць і звязаны з традыцыйнымі рэаліямі паўсядзённага жыцця. Ён уключае рэаліі расліннага («*Жыць – маліна, а раскусіш – журавіна*» [9, с. 408]; «*На Пятра дождж – будзе жыта, як хвошч*» [10, с. 89]); жывёльнага свету («*Верціць языком, як сабака хвостом*» [10, с. 288]; «*Унадзіўся, як кот у каўбасы*» [10, с. 412]; «*У мяне, як у вароны, няма абароны*» [10, с. 62]); прыродныя з'явы («*Без гаспадынькі хата, што дзень без сонца*» [9, с. 68]); канкрэтныя прадметы («*Жонка – не рукаво, не адпораш*» [10, с. 110]; «*Распусціў язык, як фурманскі біч*» [10, с. 313]); рэчывы («*Навука – не піва, у рот не ўвальеш*» [10, с. 148]); адцягненыя паняцці («*Не заўсягды, як на дзяды*» [10, с. 224]) і іншыя.

Такім чынам, параўнанні ў прыказках і прымаўках, заснаваныя на супастаўленні дзеянняў, якасцей і прадметаў, ствараюць своеасаблівае асацыятыўнае поле, якое садзейнічае вобразнай характарыстыцы, часта ў іншасказальнай форме, асаблівасцей паводзін чалавека, яго дзеянняў і ўчынкаў, знешняга выгляду і ўнутраных якасцей, што ў значнай ступені павышае экспрэсіўнасць выражэння глыбокага зместу парэмій ў лаканічнай моўнай форме.

ЛІТАРАТУРА

1. Веселовский, А. Н. Историческая поэтика / А. Н. Веселовский. – М. : Высшая школа, 1989. – 404 с.
2. Гілевіч, Н. С. Паэтыка беларускай народнай лірыкі. Слова і вобраз. Паэтычны сінтаксіс. Гукапіс і рыфма / Н. С. Гілевіч. – Мінск : Вышэйшая школа, 1975. – 288 с.
3. Квятковский, А. П. Поэтический словарь / А. П. Квятковский; науч. ред. И. Роднянская. – М. : Советская энциклопедия, 1966. – 376 с.

4. Лепешаў, І. Я. Этымалагічны слоўнік прыказак / І. Я. Лепешаў. – Мінск : Вышэйшая школа, 2014. – 141 с.
5. Аникин, В. П. Искусство слова в пословицах и поговорках / В. П. Аникин // Словарь русских пословиц и поговорок / В. П. Жуков. – М., 2003.
6. Рагойша, В. П. Паэтычны слоўнік / В. П. Рагойша. – Мінск : Вышэйшая школа, 1979. – 320 с.
7. Пермяков, Г. Л. От поговорки до сказки / Г. Л. Пермяков. – М. : Наука, 1970. – 240 с.
8. Верескун, С. А. Ассоциативно-смысловое поле цвета в прозе М. И. Цветаевой : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.02.01 / С. А. Верескун. – Ростов-на-Дону, 2012. – 19 с.
9. Прыказкі і прымаўкі : у 2 кн. / склад., сістэм. тэкстаў, уст. арт. і камент. 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., дапрац., дап. – Мінск : Навука і тэхніка, 1992. – 491 с.

РЕЗЮМЕ

В статье рассматривается роль сравнений в создании ассоциативно-смыслового поля в структуре паремий, способствующего образной характеристике сопоставляемых предметов и явлений. Определяется семантическое наполнение понятийного поля образного сопоставления, предметно-тематический спектр субъектов и объектов сравнения, выделяются категории процессуальности, атрибутивности, субстанциональности и количественности, на основе которых происходит сопоставление, называются языковые формы выражения степени точности и конкретности подобия сравниваемых реалий. Отмечается имплицитный характер выражения содержания proverbialных выражений, в составе которых находятся сравнения, их высокий изобразительно-выразительный потенциал.

SUMMARY

The article discusses the role of comparisons in establishing the associative-semantic fields in the structure of Proverbs, contributing to a shaped characteristic of the matched objects and phenomena. The article defines semantic content of the conceptual field of creative mapping, a subject spectrum of subjects and objects of comparison, are allocated to the category of processuality, attributively, substantivalist and quantitatively, on the basis of which the comparison, are called linguistic forms of expression to the degree of accuracy and specificity of similarity of the compared realities. It is noted also implicit expressions of the content of proverbial expressions, which are comparison, their high graphic-expressive potential.

Стишова Н. С.

ПОЧИТАНИЕ УМЕРШИХ В ОСЕННЕЙ КАЛЕНДАРНОЙ ОБРЯДНОСТИ УКРАИНЦЕВ

*Институт искусствоведения, этнологии и фольклористики им. М. Рильского НАН Украины
(Поступила в редакцию 06.02.2017)*

Важным элементом мировоззрения, нравственно-эстетических ценностей и этических норм народа выступают поминальные обряды, обычаи и традиции. Чествование предков является неотъемлемой частью духовной культуры украинцев. Отражённая в мировоззрении народа связь между живыми и умершими имеет иррациональную природу; в то же время можно утверждать, что поминовение предков представляет своеобразную форму

установления символической духовной связи с умершими через ритуально-обрядовую действительность [1]. Поминовения умерших, по свидетельству специалистов, компонент доисторического культа плодородия, который, в свою очередь, формирует центральную ось календарных обрядов и ритуалов, особенно осеннего цикла. Однако данная проблематика недостаточно освещена в научной литературе. Её актуальность состоит в необходимости изучения поминальной обрядности в качестве части мировоззрения украинского народа в общеславянских культурологических и религиоведческих исследованиях.

Цель статьи – комплексный научный анализ, систематизация материала и выявление как общенационального сходства, так и региональных различий в поминальных обрядовых действиях. Предметом исследования является поминальная обрядность календарных праздников осеннего цикла как элемент украинской традиционной культуры почитания умерших.

Проблема отображения взаимодействия двух миров (земного и потустороннего) в языческих представлениях украинцев привлекала внимание таких исследователей, как А. Котляревский, И. Огиенко, А. Потебня, В. Гнатюк, Ф. Вовк, Б. Гринченко, Е. Аничков, Б. Рыбаков, С. Кузеля и другие. В современной науке также накоплен значительный археологический и фольклорно-этнографический материал о космологических представлениях украинцев. В конце XX – начале XXI в. к этой тематике обращались исследователи Карпатского региона (Р. Гузий, К. Кутельмах), Полесья (К. Кутельмах), Юга Украины (Г. Захарченко), Слобожанщины (В. Сушко) и другие.

Слово «поминовение» известно со времён Киевской Руси, однако в то время оно имело несколько иное значение – «тризна» (память родных чествовали в сопровождении боевых игр и соревнований, демонстрируя таким образом победу жизни над смертью, а завершали игрища шумным пиром, чтобы «порадовать покойника»). Так, княгиня Ольга устроила тризну над могилой убитого древлянами мужа – князя Игоря. Этот исторический факт содержится в «Повести временных лет» [2, с. 42].

Ритуал тризны описывал Н. Костомаров в работе «Славянская мифология», отмечая, что поминовение «...оканчивалось радостными песнями и танцами, что называлось “закликать мёртвых”, то есть призывать их к жизни в надежде на воскресение» [3, с. 240]. Современный учёный А. Курочкин в статье «Маски тварин у поховальних іграх українців» также упоминает эту традицию: «Языческий погребальный обычай славян, как и многих других народов древности, отмечался сочетанием двух эмоциональных моментов: печального и весёлого. Сначала покойника оплакивали, прославляли его земные дела, а потом, словно забыв о горе, переходили к массовым развлечениям и шуткам» [4].

Согласно мифологическому мировоззрению и мировосприятию некоторых народов мира, смерть и рождение, плач и смех, горе и радость – взаимосвязанные категории, тесно переплетённые между собой и легко переходящие друг в друга. Но с развитием человеческой цивилизации и под

мощным влиянием христианской морали, а также традиций произошли значительные сдвиги в ментальности народов. Поэтому сейчас слово «смерть» ассоциируется с «горем», «унынием», «печалью», «слезами», «расставанием» и т. д. В. Пропп подчёркивал запрет смеха в мире мёртвых: «Смех – исключительная принадлежность жизни, смерть и смех несовместимы» [5, с. 101].

Важным элементом в рассматриваемой обрядности был также цвет одежды. В древности в знак траура у украинцев, как и у всех славян, надевали одежду белого цвета, а для погибших воинов приемлемым был красный (казака хоронили, укрывая красной китайкой). Вероятно, чёрный траурный цвет пришёл в Киевскую Русь в связи с принятием христианства как символ печали, аскетизма (одежда монахов).

В духовной культуре украинцев сохранилось немало традиций, связанных с поклонением умершим предкам. Среди значительного количества поминальных дней в календарном году особо выделяются осенние даты. В это время собран урожай, замирает природа и начинаются большие поминки по умершим родственникам («ужин Дедов», или «Деды»). Именно на осень приходится значительное количество храмовых дней, которые являются давними языческими поминальными «праздниками». Подтверждением этому служит речь, произносившаяся на Звенигородчине при поднятии бокала на храмовом празднике: *«Дай же, Боже, здоров'я! Нехай вам Бог поверне десятицею! Щоб ви мали в коморі й у гоборі, і ваши діти! Прибав, Господи-Боже, віка і здоров'я, а приставшим душам царство небесне, щоб їм земля пером була!»* [6, с. 194]. На Звенигородчине и Каневщине кроме слов «празник» и «храм» сохранилось название «мёд». И это неслучайно, потому что мёд был обязательной составляющей поминальной ритуальной еды. По мнению В. Борисенко, «здесь есть определённая связь между двумя мирами, поскольку, по народным верованиям, пчела является “Божьей мушкой”» [1]. Поминальные храмовые праздники отмечают по традиции три дня, а иногда неделю.

По значению осенние поминальные дни близки к весенним: совершается в церкви поминальная литургия, в храм приносят коливо («кутья», «сита», «канун»). Это название сохранено в большинстве регионов Украины, а «канун» – на Слобожанщине, в южных районах Левобережной Украины. «Канун» готовят по-разному: в зависимости от региона используют пшеничную или рисовую крупу, ломаный хлеб или пекут большие круглые блины (тонкие, как на налистники). В коливо обязательно добавляли мёд или сахарный сироп (сыта), украшали калиной (изюмом), позже – конфетами. Название «коливо» встречается в религиозных источниках: император Юлиан-богоотступник в начале Великого поста, чтобы надругаться над христианами, тайно повелел осквернить кровью от идольской жертвы продукты на рынке. Однако великомученик-христианин, воин Феодор Тирон, явившись во сне архиепископу Евдоксию, повелел ему объявить всем христианам, чтобы не покупали ничего на рынке, а ели вареную пшеницу с мёдом – коливо [7, с. 627]. По христианской традиции, в день памяти

великомученика Феодора Тирона (17.02/02.03) после утреннего богослужения (литургии) всех присутствующих угощают коливом «за поминовение души святого Феодора».

Во время поминальных дней в церковь также приносят пряники, яблоки, орехи и т. д., их после обедни раздают людям (преимущественно пожилым). Затем идут на поминальный обед в дом, а не на кладбище. По обычаю сейчас, как и раньше, готовят традиционные блюда: борщ, голубцы, капустник («капуста»), гречневую и пшённую кашу, пироги, кисель и коливо (с него начинают поминальную трапезу). На западном Полесье как обязательную ритуальную поминальную пищу готовили кашу из гороха. Во время трапезы запрещалось громко разговаривать, веселиться, петь (за исключением «Вечной памяти», псалмов и других религиозных песен), а также пользоваться ножом. Д. Маломуж отмечал: «Обедают, пьют за умершие души. Хлеба на стол не годится резать ножом, чтобы не нанести вреда присутствующей душе, а надо ломать руками. Пар из хлеба – это пища души. Кусков, падающих во время обеда под стол, сразу не поднимают, а только после обеда собирают их, засушивают и дают коровам, чтобы не лягались при доении» [8]. Идентичные сведения фиксировал А. Котляревский, описывая поминальный обычай язычников: «...просили душу есть на поминках, ели молча и совсем не использовали ножей. Славяне боялись, чтобы случайно не ранить души, которая витала над пищей. Некоторые женщины бросали пищу под стол, где, по их мнению, пасутся души, туда же проливали питьё» [8].

Во время поминального обеда пользовались одной рюмкой, которую передавали по кругу, при этом говоря: «Царство небесное рабу Божьему (называли имя или вообще всем умершим родственникам)»; «Пусть земля им будет пухом», «Пусть им легко икнётся на том свете» [9, с. 33].

От Покровов, символизировавших приход осени, поминали умерших каждую субботу. Особенно важными были Дмитриева (перед праздником Дмитрия Солунского – 8 ноября), Кузьмо-Демьяновская (чудотворцев Косьмы и Дамиана Асийских – 14 ноября), Михайлова (Собор архистратига Михаила и прочих небесных сил бесплотных – 21 ноября), суббота перед Филипповским (Рождественским) постом (28 ноября). Последняя суббота относится к переходному периоду от осени к зиме. Поминают умерших также в субботу перед Покровами, накануне дня Усекновения главы пророка Предтечи и Крестителя Господня Иоанна (11 сентября).

Каждый регион в Украине имеет определённые отличия в поминальной обрядности. По материалам рукописных фондов Института искусствоведения, фольклористики и этнологии им. М. Т. Рыльского Национальной академии наук Украины известно, что на Николаевщине поминают умерших родителей вечером накануне Покровов [10], на Криворожье – в первую субботу после упомянутого праздника. Люди традиционно шли в церковь с тарелкой колива, кроме того, несли три хлеба, три яблока и три пряника [11].

На Дмитриеву субботу («осенние Деды», или «дедовские субботы» [14]) в Украине поминали не только умерших родственников (дедов, прадедов), но и погибших насильственной смертью. Как правило, в этот день утром ничего не варили и не ели. Под вечер готовили ужин и коливо. Вся семья садилась за стол, кто-то один читал поминальную молитву и в тишине (чтобы на том свете усопшие имели покой) трапезничали. Посуду с едой оставляли на столе для умерших предков, которые, по убеждению людей, должны прийти ночью.

Засвидетельствовано, что более полно традиции осеннего поминовения сохранились на Левобережье (Черниговская область). В Дмитриеву субботу поминали умерших «Дедов»: шли в церковь, взяв с собой пять хлебов, стакан мёда, пару яиц (как на Пасху и Троицу), а по завершении Богослужения поминали и раздавали хлеб старым и бедным.

На территории Среднего Полесья осенние родительские поминальные субботы также называли «Деды», к ним чаще всего принадлежали праздники Кузьмы-Демьяна, Дмитрия (Змитра) и Михаила. По традиции на ужин приглашали всех умерших родственников, которых поочерёдно вспоминали во время трапезы. Обязательно готовили горячие блюда, так как, по народным представлениям, именно паром свежесваренных блюд (наедков) питались души умерших. С этой же целью после ужина всё оставляли на столе. Существовали и локальные практики домашнего поминовения «Дедов». Так, на Коростенщине зафиксирована достаточно полная информация об осенних поминовениях: «Деды отмечали на Михаила, ужинали, оставляли еду, ложки клали выпуклым кверху. Примечали: у кого ложка перевернута – умрёт. Если что-то упадёт, пусть полежит – то покойник хочет. Отдельной миски с едой “Дедам” не ставили. Еду утром отдавали птицам» [13, с. 260]. В эти дни существовали определённые запреты на работы, в частности, не позволялось стирать и белить.

Как отмечалось, существовали определённые локальные различия в ассортименте ритуальных блюд (коливо, блины и т. д.). К примеру, на Волынском Полесье ритуальным блюдом было не коливо, а блины [14, с. 96]. И. Несен фиксирует, что на Полесье «...в субботу для Дедов делали “снелання” (завтрак) – горячие блины, жареное сало, сыр, масло, чтобы от пищи шёл пар» [13, с. 260]. Блины пекли, открыв двери или окна, чтобы сладкий и вкусный хлебный дух заманил Дедов домой. По народным представлениям, они живут в темноте, плохо видят, поэтому по аромату блинов им будет легче попасть к родне. Подобные сведения о поминальных трапезах, символике ритуальной пищи (разламывание горячего хлеба или наличие какой-либо горячей еды) описывает В. Конобродская [15, с. 250].

На Полтавщине и Сумщине традиционно справляли панихиду в церкви, но затем обязательно приглашали близких на поминальный обед в дом [1]. Верили: если в этот день будет ходить много старцев, это хороший признак, потому что они символизируют духов-покойников. Их щедро одаривали: по легенде, Бог посылает мертвецов в образе старцев на землю, чтобы они обошли её, осмотрели, как живут и что делают земляне, чтобы

подкрепились, поскольку им не дают есть на том свете, и обо всём рассказали Ему [16, с. 229].

Поминальная традиция на Дмитрия в некоторых местностях Западного Подолья существовала до 40-х годов XX в. Однако в северных районах (Подволочинском и Зборовском) до наших дней она не сохранилась. Поминование умерших предков происходило традиционно, как и везде, в субботу перед праздником Дмитрия, которую называли «Дмитровой», «семейной», или «дедовой». Хозяйки готовили много блюд, каждое из них раздавали старцам, приходившим к жилищам и молившихся за души умерших. В Дмитрову субботу обедали преимущественно перед заходом солнца (до этого времени постились). За обедом каждый член семьи перед тем, как употребить пищу, набирал ложку и клал в отдельную посуд, которая стояла до конца обеда на столе, а потом её ставили на «покуть» на всю ночь. В некоторых местностях Западного Подолья, в частности, на Надднестрянщине (Монастырский, Бучацкий, Залищицкий и Борщивский районы Тернопольской области), к началу XX в. сохранилась традиция утром на Дмитрия выгонять кур на только что посаженные грядки с чесноком, «чтобы чеснок был головаст». В сёлах Коропець, Григорив и Велеснив Монастырского района Тернопольской области до 60-х годов XX в. бытовали верования, связанные с удерживанием уровня воды в колодцах: кто первым на Дмитрия вынул ведро из колодца, тот зачерпывал воду руками и выливал на левый угол сруба, «чтобы вода зимой не уменьшалась».

На Винничине поминальная суббота накануне Дмитрия называлась «Памятной»: женщины несли к церкви три калача (ковриги) и раздавали их бедным людям, чтобы те помолились за умерших родственников. Первый калач предназначался давно умершим предкам, второй – дедам ближайшего рода, третий – умершим насильственной смертью.

Поминальные дни, связанные с праздниками Кузьмы-Демьяна и Михаила (на Закарпатье поминальная Михайловская суббота имела название «задушна» – молились за души умерших), аналогичны вышеупомянутым обрядам чествования умерших предков, однако отмечаются они не везде.

По данным современных исследователей, на большей части Украины (кроме западных регионов) около мест захоронения по-прежнему устраивают поминальную трапезу в кругу семьи, а коллективное чествование умерших почти исчезло. Однако нами зафиксировано, что на Нижней Надднестрянщине устраивали коллективные поминальные обеды на территории кладбища (зап.в 2012 г. в сёлах Зеленая Дубрава, Розовка, Нежинка, Новониколаевский р-н, Запорожская обл.). На могилах около крестов или памятников кладут преимущественно печенье, конфеты, пирожки, орехи и т. д. Всё жертвенное почти сразу забирают дети, иногда – старшие люди. Семьи обязательно обменивались пирожками со сладкой начинкой. Священников на кладбищах не бывает, причина – отсутствие церквей по сёлам. Ближайший храм находится в селе Терсянка. Традиция чествования умерших, которая носит семейный или коллективный характер, сохранилась ещё и потому, что для многих это единственная возможность

увидеться и пообщаться с родственниками или земляками, поскольку подавляющее большинство сельских жителей переехало в города.

Итак, поминовение – это древняя обрядовая традиция украинского народа. В календарных праздниках осеннего цикла оно занимает существенное место среди других обрядовых действий, свидетельствующих о присущих народу определённых морально-этических нормах, любви к своему роду, верности традициям, сохранявшимся на протяжении тысячелетий. Поминальные обрядовые действия подчинялись одной цели – благодарность, чествование, задабривание предков.

Характерно, что в ходе исторического развития поминальная обрядность украинского этноса в связи с политическими, религиозными и другими факторами трансформировалась, претерпела ощутимые изменения, хотя отдельные обряды сохранились и по сей день. Однако большинство из них потеряло магически ритуальное осмысление и используется преимущественно в атрибутивном, знаковом смысле как соблюдение традиции, морально-этических норм.

ЛИТЕРАТУРА

1. Борисенко, В. К. Культ предків в обрядах українців / В. К. Борисенко // Родовід. – 1992. – № 2. – С. 17 – 20.
2. Повість минулих літ / пер. В. Близнеця. – Київ : Веселка, 1982. – 226 с.
3. Костомаров, М. Слов'янська міфологія / М. Костомаров. – Київ : Либидь, 1994. – 384 с.
4. Курочкін, О. Маски тварин у поховальних іграх українців / О. Курочкін // Родовід. – 1992. – № 4. – С. 32 – 38.
5. Пропп, В. Я. Русские аграрные праздники / В. Я. Пропп. – Л. : Изд-во Ленинградского ун-та, 1963. – 143 с.
6. Кримський, А. Звенигородщина: Шевченкова батьківщина з погляду етнографічного та діалектологічного / А. Кримський ; авт. передм. А. Ю. Чабан. – Черкаси : Вертикаль, 2009. – XVI+438+10 с.
7. Настольная книга священнослужителя. Месяцеслов (сентябрь-февраль). – М. : Изд-во Московской Патриархии, 1978. – 799 с.
8. Маломуж, Д. Магічні елементи в похоронному обряді на Звенигородщині / Д. Маломуж // Рукописные фонды Института искусствования, фольклористики и этнологии им. М. Рыльского Национальной академии наук Украины (РФ ИИФЭ). – Ф. 1. Ед. хр. 203. Л. 27.
9. Скуратівський, В. Мандрівка до русалій / В. Скуратівський // Берегиня. – 1996. – № 3-4.
10. РФ ИИФЭ. – Ф. 1 (доп.). Ед. хр. 316. Л. 209.
11. РФ ИИФЭ. – Ф. 1 (доп.). Ед. хр. 320. Л. 318.
12. Янковська, Ж. Відображення культу предків у календарній обрядовості українців / Ж. Янковська // Проблеми поетики : зб. наук. праць [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.info-library.com.ua/books-text-10781.html>.
13. Несен, І. Поховальні та поминальні обряди в середовищі «околичної» шляхти північно-східної Житомирщини (кінець XIX – XX століття) / І. Несен // Вісник Львівського університету. Серія іст. – 2009. – Вип. 44.
14. Сапіга, В. Українські народні свята та звичаї / В. Сапіга. – Київ : Тов-во «Знання України», 1993. – 112 с.

15. Конобродська, В. Поліський поховальний і поминальні обряди / В. Конобродська. – Житомир : Полісся, 2007. – 356 с.
16. Скуратівський, В. Дідух. Свята українського народу / В. Скуратівський. – Київ : Освіта, 1995. – 272 с.

РЕЗЮМЕ

В статті проаналізована поминальна традиційно-обрядна культура українців, зображена в календарних праздниках осеннього циклу. Установлено, що обряди чествовання умерших характеризуються архаїчною зв'яззю з дохристиянським культом предків. Проведен аналіз обрядових дійствий всей України и виявлені их общенациональні черти, а также регіональні различия.

SUMMARY

The article analyzes the traditional memorial rites in the Ukrainian culture as they are displayed in the calendar holidays of the autumnal cycle. It has been found out that the ceremonies of honoring the dead are characterized by an ancient archaic link to a pre-Christian cult of ancestors. As a result of the analysis of ritual acts held all over Ukraine the author identifies their national characteristics as well as regional differences.

Уласевич Р. М.

КУЛЬТУРА ЖЫЦЦЕЗАБЕСПЯЧЭННЯ ШЛЯХТЫ ВЯЛІКАГА КНЯСТВА ЛІТОЎСКАГА ХVІІІ СТ. (НА ПРЫКЛАДЗЕ РОДУ ЯЛЕНСКІХ)

*Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт
(Паступіў у рэдакцыю 13.03.2017)*

Вывучэнне шляхецкай культуры скрозь прызму падыходаў сацыяльна-культурнай антрапалогіі і этналогіі дазваляе больш глыбока і дэталёва рэканструяваць жыццё шляхецкага грамадства ХVІІІ ст. У беларускай этналогіі адсутнічаюць спецыяльныя даследаванні, прысвечаныя праблеме культуры жыццезабеспячэння шляхты ХVІІІ ст.

Перад разглядам гістарыяграфіі праблемы неабходна вылучыць падыходы да разумення тэрміна «культура жыццезабеспячэння». Дадзены тэрмін уведзены ў навуковы ўжытак амерыканскім антрапологам Р. Лоўі і азначаў працэс вытворчасці і спажывання ежы [2, с. 13]. У савецкай этнаграфіі катэгорыя «культура жыццезабеспячэння» была ўпершыню выкарыстана і абгрунтавана С. А. Аруцюнавым. Пад жыццезабеспячэннем даследчык разумеў працэс экалагічнай адаптацыі грамадства, шляхам сацыяльна-арганізаванага засваення прыроднага асяроддзя, што мае выражэнне ў паселішчах і жылле, вытворчасці прадуктаў харчавання і адзення [3, с. 34 – 35]. Вызначэнне тэрміна «культура жыццезабеспячэння» даў і савецкі этнограф І. І. Крупнік: «...узаемазвязаны комплекс асаблівасцей вытворчай дзейнасці, дэмаграфічнай структуры і рассялення, працоўнай кааперацыі, традыцый спажывання і размеркавання матэрыяльных рэсурсаў, а менавіта экалагічна абумоўленых форм сацыяльных паводзін, якія забяспечваюць чалавечаму калектыву існаванне за кошт рэсурсаў пэўнага асяроддзя жыхарства» [2, с. 15]. Такое разуменне выкарыстаў для аналізу шляхты ХІХ ст. беларускі этнолаг С. А. Шыдлоўскі [15].

На сучасным этапе гэтая катэгорыя мае больш шырокае тлумачэнне. Жыццезабеспяэнне – гэта не толькі спажыванне ежы, але і вытворчасць шырокага кола рэчаў, якія не з’яўляюцца першасна неабходнымі для падтрымання жыцця [1, с. 113].

Такім чынам, з улікам спецыфікі шляхецкага грамадства XVIII ст. у артыкуле пад культурай жыццезабеспячэння разумеецца не толькі спажыванне і здабыццё матэрыяльных рэсурсаў, але і каналы камунікацыі, па якіх яно ажыццяўляецца, а таксама сродкі падтрымання і аховы здароўя.

Адным з першых да вывучэння гэтай тэмы звярнуўся польскі этнолаг Я. С. Быстронь. У манаграфіі, прысвечанай апісанню культуры шляхты і іншых саслоўяў часоў Рэчы Паспалітай, ён разглядаў шляхецкае жыллё, касцюм, а таксама кухню [16; 17]. У айчыннай этналогіі да пытанняў матэрыяльнай культуры шляхты першай звярнулася Л. А. Малчанова [5]. А. В. Мальдзіс апісваў жыццё шляхецкага і магнацкага двара, моды і іншыя бакі матэрыяльнай культуры шляхты XVIII ст. [4]. У 2013 г. выйшаў першы том «Нарысаў гісторыі культуры Беларусі», прысвечаны культуры сацыяльнай эліты канца XIV – XX ст. Упершыню ў выданні комплексна разгледжаны разнастайныя бакі матэрыяльнай культуры [6]. Такім чынам, вывучэнне шляхецкай культуры ў беларускай этналогіі толькі пачынаецца.

Крыніцай для артыкула стала эпістальная спадчына роду Яленскіх, а таксама матэрыялы эканамічнага і прыватнага характару, якія ахопліваюць канец XVII – 1-ю палову XIX ст. і захоўваюцца ў фондах Нацыянальнага гістарычнага архіва Беларусі. Лісты утрымліваюць інфармацыю аб грамадска-палітычным, эканамічным і паўсядзённым жыцці прадстаўнікоў роду Яленскіх. Геаграфічна крыніцы ахопліваюць Мазыршчыну, Навагрудчыну, Міншчыну, а таксама паўднёвыя і цэнтральныя рэгіёны сучаснай Літоўскай Рэспублікі. Матэрыялы эканамічнага характару прадстаўлены квітанцыямі, рээстрамі і нататкамі аб расходзе грашовых сродкаў, а таксама інвентаром маёнтка Дунайчыцы (зараз вёска ў Клецкім р-не Мінскай вобл.) 1791 г., які належаў навагрудскаму кашталяну Гедэону Яленскаму (1712 – 1789).

У канцы XVIII ст. двор Яленскіх у Дунайчыцах уяўляў сабой дзевяціпакаёвы дом з двума лямусамі і гаспадарчымі пабудовамі. На двары размяшчаліся бровар, піўніца, пральня, вазоўня, гумно, кузня, памяшканне для шынکارа; за домам быў агарод і сад. У адпаведнасці з інвентаром, меліся значныя харчовыя запасы, вырошчваліся разнастайныя культуры, характэрныя для рэгіёна (агуркі, цыбуля, морква, бручка, бацвінне і г. д.) [7]. У склад маёнтка ўваходзілі вёскі Капаткевічы, Людзяневічы і Лучыцы, яны ўтваралі гаспадарчы комплекс, які задавальняў першасныя патрэбы яго ўладальнікаў. Таксама Яленскія мелі маёнткі ў Каплічах, Камаровічах, Глінішках, Вітчыне і іншых паселішчах. Утрыманне двара патрабавала выдаткаў на рамонт і будаўніцтва гаспадарчых пабудоваў. Напрыклад, у 1751 г. Г. Яленскі звяртаўся да свайго брата, мазырскага гараднічага Самуэля Яленскага, каб той прыслаў у Каплічы цесляра: «Пры тым кажы яму, што заплачу пунктуальна ... бо толькі дзверы парабіць, сталы і рамы старыя

аднавіць, а мне будынак патрэбны на Зялёныя святкі. Вядома Васпану прытым, кажы ўзяць дубу чорнага ... ці не мог бы ўзяць ног да двух точаных сталоў на тую падводу» [14, арк. 37]. Акрамя мужчын-гаспадароў аб належным выглядзе двара клапаціліся і жанчыны. Так, Магдалена Яленская ў 1799 г. дэталёва апісвала ўладкаванне комінаў у Мазырскім доме на пачатку зімы: «Ужо і частка комінаў на дах выправаджана, а пад дахам застаўся адзін рогавы комін да сярэдняга падвесці» [11, арк. 234]. У іншым лісце, верагодна, напісаным у 1799 г., яна паведамляла брату С. Яленскаму аб рамонце вокнаў: «...усё парабілася ... рамы для вокнаў да пятніцы будуць пашклёныя, калі раздабуду дзе шкла, бо таго не раздабыць, тое, што прыслана з Лучыц, то ў двух скрынях, знайшлі мы цэлых не болей за 16 тафляў, а дваццаць патрушчаных, а на кожнае акно выходзіць па 8 тафляў, значна шмат яшчэ будзе не хапаць – пятніцай будзе скончана» [10, арк. 175].

Забеспячэнне двара харчаваннем адбывалася як за кошт уласнай гаспадаркі, так і шляхам набыцця разнастайных прыпасаў з-за мяжы. З лістоў мазырскага судовага старасты Яна Яленскага да жонкі Юстыны Яленскай, Міхала Яленскага да бацькі Антонія Яленскага, падскарбія мазырскага і іншых вынікае, што ў першую чаргу за мяжой набывалі французскае і вянгерскае віно. Рабілі гэта як у Вільні, так і ў Нясвіжы, адкуль вазамі транспартавалі ва ўласныя маёнткі [10 – 14]. Акрамя віна Яленскія дасылалі адзін аднаму грыбы, рыбу (сушаную і вэнджаную), а таксама хмель і іншы правіянты. Так, у лісце ад 24 сакавіка 1784 г. Разалія Яленская дзякавала брату за гасцінец, які складаўся з 10 вялкоў грыбоў і 99 высушаных рыб [12, арк. 76].

Важнай для сям'і была арганізацыя размяшчэння падчас сеймаў і сеймікаў. Як пісаў трыбунальскі дэкрэтны пісар Рафал Яленскі (1712 – 1780) да брата Г. Яленскага 23 жніўня 1753 г., «зараз жа братка Дабрадзей пішы да Караля да Доргуны, каб своечасова ... для Падчашага (М. Яленскага. – *Р. У.*) і для Гараднічага (С. Яленскага. – *Р. У.*), для ўсіх стараўся аб выгаднай у Гродне станцыі ... даставіў сена, сечкі, аброка, дрэва, піва ... за што грошы вернем» [13, арк. 15].

Вялікую ўвагу Яленскія надавалі грашовым аперацыям і размеркаванню прыбытку ў межах роду. Пытанне крэдыту і пазыкі мелі сур'ёзнае значэнне і абмяркоўваліся у сям'ях. Як пісаў Р. Яленскі да бацькі А. Яленскага 19 студзеня 1744 г. аб крэдыце ў 1000 талераў, «быў два разы ў доме Пяткевіча суддзі земскага вількамірскага. Суддзя адразу з капіталу адшукае, але аб працэнтах, сцвярджае, што васьмю працэнтамі будзе задаволены. Усяк жа пры лісце і даручэнні думаю жонку маю па грошы да Суддзі паслаць, з каторым аб правізіі па-свойску дамоўлюся і не сумняюся, што не меней як на 8 працэнтаў, або не» [12, арк. 6]. Пазыкі рабіліся і ўнутры сям'і і былі на больш льготных умовах. Так, Паўліна Яленская пісала да брата: «Аб сыне маім падкаморыі паведамляю, што ён вінен мне 14 000 злотых польскіх, ані працэнта, ні таксама капіталу узяць не магу, заўсёды казала што ёсць абцяжараны» [12, арк. 62]. У інтарэсах роду ўплывовыя прадстаўнікі маглі загадаць саступіць пэўную пасаду і маёмасць,

якая давала значныя матэрыяльныя выгоды. Прыкладам з'яўляецца загад М. Яленскага брату саступіць сваю пасаду для пагашэння пазыкі ў сто тысяч польскіх злотых [13, арк. 40].

Важным аспектам жыццезабеспячэння ў шляхецкай супольнасці з'яўляліся каналы камунікацыі. У першую чаргу, гэта транспартныя сродкі і коні. Вялікая ўвага надавалася здароўю і фізічнаму стану коней, пра што сведчыць значны клопат падчас іх утрымання. На фураж ішоў авёс, сена, сечка і трасянка. Прыярытэтнымі былі авёс і сена, што вынікае з ліста Станіслава Яленскага да дзядзькі ад 5 красавіка 1768 г.: «Коні у мяне размяшчаюцца, выбачаюся, што роўна з маімі трасянку ядуць, стараюся над сенам, бо праз рэзідэнцыю маскоўскую зімовую ў Гродзенскім (павеце. – *Р. У.*) самыя запаслівыя двары без сена засталіся, таксама і за грошы набыць цяжка, у адзіным толькі фальварку Красіцкага ёсць сена на збыт, якое замовіў для коней» [10, арк. 103]. Не меншая ўвага надавалася стану валоў, якія выкарыстоўваліся у якасці цяглавай сілы. Аб'ектам клопату была засцярога іх ад эпідэміі. У прыватнай перапіскі сустракаюцца паведамленні наступнага зместу: «Быдла ў Камаровічах, Ветажынах, Бобрыку, у мяне здаровае з ласкі Божай, толькі ў Петрыкаве цэлае месца заключана ў цяжкасці» [11, арк. 139]. Падчас эпідэміі у маёнтках мог уводзіцца своеасаблівы «каранцін». Як пісаў мазырскі гараднічы С. Яленскі да брата, «у Клецку і ваколіцы на тых тыднях быдла пачало калонамі падаць. Няхай Бог Найвышэйшы тое быдла захоўвае. Век найлепшы здароўя. Сялянам дунайчыцкім строга загадана, каб у Клецк не ездзілі на быдле ... і варту паставіў у вёсцы» [14, арк. 26].

Наступным каналам камунікацыі была карэспандэнцыя. Калі разглядаць штодзённыя гаспадарчыя нататкі Г. Яленскага, то ён павінен быў пісаць у дзень па 5-8 лістоў да розных асоб [7]. Дзякуючы карэспандэнцыі рабілі заказы на набыццё разнастайных прадуктаў, паведамлялі аб адасланні і прыбыцці падвод з правіянтам, апавядалі аб стане гаспадаркі, а таксама звярталіся ў маёнткі аб прысланні на дваровыя работы рамеснікаў і давалі гаспадарчыя распараджэнні.

Не менш важным элементам у межах жыццезабеспячэння было падтрыманне здароўя ў належным стане. Узровень медыцыны і гігіены таго часу абумоўліваў высокую дзіцячую смертнасць і выпадкі заўчаснай смерці. Аналіз перапіскі паказвае, што распаўсюджанымі хваробамі былі воспа, ліхаманка, захворванні страўніка і інш. Напрыклад, Разалія Яленская 24 сакавіка 1784 г. адзначала: «Унук мой, сын цівуна троцкага (Юзафа Яленскага. – *Р. У.*) перахварэў на воспу, што і знаку ніводнага на твары няма» [12, арк. 76]. Захворванні аказвалі значны ўплыў на дынаміку паўсядзённага жыцця, прафесійную і гаспадарчую дзейнасць. Г. Яленскі паведамляў у лісце ад 21 ліпеня 1780 г. да мазырскага ўрадніка: «... у Гродне цяжка быў упаў у здароўі, на боль сухі рукі і крыжа так моцна, што візакаторыя да рук прыстаўляць мусілі дактары. Зараз, як цёплы час, прыйшоў да сябе, усяляк пазбягаю холаду, бо ад самага малога завеву рэцыдыў. І для таго ў кафтанах зімовых хаджу, а тут і год сеймавы для мяне,

дзе з абавязку сенатарскай функцыі быць мушу у Варшаве, калі толькі дзесяць тыдняў да сейма маю» [13, арк. 97]. Асноўнымі сродкамі лячэння ў той час былі кровапусканне і ўжыванне парашкоў, пілюль і іншых лекаў [18]. Напрыклад, М. Яленскі пісаў да брата аб хваробе С. Яленскага, мазырскага гараднічага: «Аб браце нашым гараднічым паведамляю, што ёсць не ў дасканалым здароўі, для Гараднічага прашу купіць кардыялу за тынфаў 8, Рокарбова за тынфы два. З грошай пасылаю тынфаў 10 праз Галецкага» [13, арк. 131]. А ў 1790 г. С. Яленскі адзначаў: «Цяжка запаў на здароўе, ужываў на мінулых тыднях лекі для звальнення страўніка, а потым пасля пускання крыві праз некалькі дзён вярнуўся да здароўя. Аднак зранку нярэдка маю слабасць» [14, арк. 213]. Узровень кампетэнтнасці сталічных і правінцыяльных дактароў (паслугамі апошніх карысталася асноўная маса шляхты) меў значную розніцу, што адзначаў Р. Яленскі ў лісце да Г. Яленскага 14 лістапада 1775 г.: «А тым часам маю цярплівасць, што Бог дрэннае ператворыць у Дабро. Калі дзе ў Варшаве пры дасканалых дактарах, мабыць, паправіцца можна, а так за ласкай і дапамогай Найвышэйшага» [25, арк. 157].

Падчас разгляду культуры жыццезабеспячэння нельга абмінуць увагай першасны ўзровень патрэб не толькі ў ежы, але і ў розных рэчах, неабходных для падтрымання сацыяльнага прэстыжу. Напрыклад, Фелікс Яленскі неаднаразова пісаў з Вільні да маці з просьбай выслаць неабходныя рэчы і грошы: «боты, рукавы, пару панчоў, пудру і пёры» [11, арк. 221]; «За прысланыя айцом маім некаторыя рэчы пакорна дзякую, а ў дапаўненне абяцання матулі Дабрадзейкі чакаць буду яе прыбыцця, спецыяльна нагадваю ласкавай памяці вазок на пару коней і хусткі для носа, бо тыя скарыстаў. Чакаю хуткага прыбыцця матулі Дабрадзейкі, а разам замаўляю той ласкавы пагляд на прывоз самай патрэбнай рэчы – гэта грошы» [27, арк. 223 – 224].

Увага мужчын была сканцэнтравана на прадуктах харчавання, адзежы, конях, растратах на дарогу і іншыя рэчы, а жаночыя патрэбы мелі адрозненне. Гэта яскрава адлюстравана ў рэестры адной з дачок Г. Яленскага за май-кастрычнік 1772 г.: з растрачаных 733 польскіх злотых штотомесца 27 злотых каштаваў цырульнік, адзін раз быў запрошаны французскі настаўнік за 36 злотых; амаль штотомесца набываліся лімоны; адзін раз наведвала цырульніка і аптэку; наймала чатырох коней для шпацыру і на набыццё разнастайных шпілек для валасоў, куфара і на іншыя патрэбы [9, арк. 45].

Такім чынам, культура жыццезабеспячэння сярэдняй шляхты XVIII ст. яшчэ не пазбавілася самадастатковасці. Аднак, калі ўзнікалі патрэбы, якія не маглі задаволіць мясцовыя ўмовы і ўклад жыцця, то ажыццяўлялася дастаўка неабходных рэчаў.

Немалаважную ролю у працэсе адаптацыі да навакольнага асяроддзя адыгрывалі транспартныя сродкі і карэспандэнцыя, што дазваляла падтрымліваць сувязь паміж супольнасцю ў межах роду і вырашаць надзённыя пытанні найбольш прагматычным шляхам. Размеркаванне

рэсурсаў праходзіла паміж прадстаўнікамі роду ў прыярытэтным для яго прадстаўнікоў накірунку. Важным складнікам працэсу жыццезабеспячэння быў стан здароўя, які аказваў значны ўплыў на дынаміку жыцця і грамадскую актыўнасць. Узровень спажывання вызначаўся ў першую чаргу месцам у саслоўнай іерархіі і матэрыяльным станам прадстаўнікоў пэўнага шляхецкага роду.

ЛІТАРАТУРА

1. Говард, М. Сучасная культурная антрапалогія / М. Говард. – Мінск : Тэхналогія, Беларускі фонд Сораса, 1995. – 487 с.
2. Крупник, И. И. Арктическая этноэкология / И. И. Крупник. – М. : Наука, 1989. – 272 с.
3. Культура жизнеобеспечения и этнос: опыт этнокультурологического исследования (на материалах армянской сельской культуры) / отв. ред. Э. С. Маркарян, С. А. Арутюнов. – Ереван : АН АрмССР, 1983. – 319 с.
4. Мальдзіс, А. Беларусь у люстэрку мемуарнай літаратуры XVIII стагоддзя: нарысы быту і звычаяў / А. Мальдзіс. – Мінск : Мастацкая літаратура, 1982. – 256 с.
5. Молчанова, Л. А. Очерки материальной культуры белорусов XVI – XVIII вв. / Л. А. Молчанова. – Минск : Наука и техника, 1981. – 112 с.
6. 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 XXст. – 575 с.
7. Нацыянальны гістарычны архіў Беларусі (НГАБ). – Ф. 1636. Воп. 1. Спр. 47.
8. НГАБ. – Ф. 1636. Воп. 1. Спр. 49.
9. НГАБ. – Ф. 1636. Воп. 1. Спр. 68.
10. НГАБ. – Ф. 1636. Воп. 1. Спр. 120.
11. НГАБ. – Ф. 1636. Воп. 1. Спр. 121.
12. НГАБ. – Ф. 1636. Воп. 1. Спр. 122.
13. НГАБ. – Ф. 1636. Воп. 1. Спр. 123.
14. НГАБ. – Ф. 1636. Воп. 1. Спр. 124.
15. Шыдлоўскі, С. А. Культура прывілеяванага саслоўя Беларусі: 1795 – 1864 гг. / С. А. Шыдлоўскі. – Мінск : Беларуская навука, 2011. – 167 с.
16. Bystroń J. S. Dzieje obyczajów w dawnej Polsce Wiek XVI – XVIII : w 2 t. / J. S. Bystroń. – Warszawa : Państwowy Instytut Wydawniczy, 1960. – Т. 1. – 517 s.
17. Bystroń J. S. Dzieje obyczajów w dawnej Polsce Wiek XVI – XVIII : w 2 t. / J. S. Bystroń. – Warszawa : Państwowy Instytut Wydawniczy, 1960. – Т. 2. – 670 s.
18. Węglorz, J. Zdrowie, choroba i leczenie w społeczeństwie Rzeczypospolitej XVI – XVIII wieku / J. Węglorz. – Toruń : A. Marszałek, 2015. – 349 s.

РЕЗЮМЕ

Статья посвящена проблеме жизнеобеспечения в шляхетских дворах Великого Княжества Литовского XVIII в. На основе эпистолярного наследия и хозяйственных документов Еленских рассматриваются средства и каналы жизнеобеспечения во владениях представителей белорусского шляхетского рода.

SUMMARY

The article is dedicated to the problem of subsistence in the noble houses Grand Duchy of Lithuania at the XVIII century. On the basis of the epistolary heritage and the economic documents on Jelenski considered subsistence tools and channels in the realm of representatives of the belorussian noble family.

ЭМАТЫЎНАЯ ПРАСТОРА БЕЛАРУСКАГА СЯМЕЙНА- АБРАДАВАГА ФАЛЬКЛОРУ

Гомельскі дзяржаўны ўніверсітэт імя Ф. Скарыны
(Паступіў у рэдакцыю 01.03.2017)

Надзвычайная вобразнасць і лірычнасць беларускіх народнапесенных тэкстаў сямейнай абраднасці дасягаецца шляхам спалучэння шматлікіх моўных сродкаў. Абавязковым у народнапаэтычным тэксце выступае арганічнае аб'яднанне дэнататыўнай інфармацыі, адказнай за праўдзівасць адлюстравання рэчаіснасці, і канатацыі, звязанай з умовамі і ўдзельнікамі апавядання і падзеленай на эмацыянальны, ацэначны, экспрэсіўны і стылістычны складнікі. Эмацыянальны, або эматыўны, змест абавязкова на абавязковую інтэрпрэтацыю свету чалавечых эмоцый лірычнага героя і ацэнку гэтага свету з пазіцыі аўтара тэксту з мэтай уздзеяння на аўдыторыю і ўзбуджэння пэўных пачуццяў і суперажыванняў.

Мэта артыкула – характарыстыка лексіка-дэрывацыйнага напаўнення эматыўнай прасторы беларускіх народнапесенных тэкстаў сямейнай абраднасці.

Уключаная ў змястоўную структуру народнапаэтычнага сямейна-абрадавага тэксту эматыўная семантыка валодае вялікай інфармацыйнай значнасцю. У беларускім абрадавым дыскурсе адлюстроўваюцца эмоцыі лірычнага героя, часта паяднаныя і злітыя ў адзінае цэлае з эмоцыямі аўтара-складальніка тэксту. Сукупнасць эмоцый у тэксце ўтварае дынамічную множнасць, якая выяўляе развіццё ўнутранага свету герояў, іх адносін паміж сабой, адносін да іх аўтараў, аўдыторыі.

Вылучэнне з беларускіх сямейна-абрадавых паэтычных тэкстаў эматыўнай лексікі паказвае перавагу марфалагічнай вытворнасці канатацыі над іншымі сродкамі перадачы эматыўнай сферы чалавечых адносін. Дэрывацыя, у большасці – афіксацыя, уплывае на стылістыку беларускіх народных сямейна-абрадавых песень і становіцца стрыжнёвым кампанентам іх эматыўнай прасторы.

Радзінную і вясельную беларускую народную паэзію немагчыма ўявіць без утварэнняў з афіксамі суб'ектыўнай ацэнкі:

*А хто ж гэта ў **траснічку** шашчыць?*

***Селязенька** сваю **вутачку** просіць:*

*«А вуць-вуць, мая **вутачка**, ка мне.*

*А ў мяне **гняздзечка** ў **траснічку**.*

*А ў мяне пад **крылечкам** **цёпленька**» [1, с. 319].*

Дэмінітывы праяўляюць выразную семантычную дыферэнцыяцыю і адпаведнасць афіксаў лексіка-семантычным групам (ЛСГ; табліца 1).

Табліца 1. Лексіка-семантычная дыферэнцыяцыя дэмінітываў у беларускім народна-паэтычным сямейна-абрадавым дыскурсе

Суфікс ЛСГ	-ачк-	-еньк-	-ечк-	-аньк-	-ушк-	-к-	-очк-	-ін-/ын-+к-	-ын-+ушк-	-ул-/уль-+к-	-ыль-+к-	-оўк-	-ат-/ят-+к-	-оў-+к	-ічк-	-ык-	-ус-	-ус-/юс-+ -еньк-	-ул-	-ул-+ечк-
Асобы	+	+	+	+	+	+	+			+		+	+	+			+	+	+	
Асабовыя імёны	+		+		+	+		+	+	+	+									
Птушкі	+	+	+																	
Расліны	+	+		+											+					
Прыродны свет			+																	
Прасторавыя адзінкі	+			+												+				
Абстрактныя паняцці				+																
Абрадавыя найменні	+				+	+		+												
Побытавыя найменні	+				+	+	+													
Якасці прадметаў (прыметнікі)		+																+		
Якасці дзеянняў (прыслоўі)		+																+		

Сярод дэмінутываў у сямейна-абрадавым фальклоры беларусаў колькасна пераважаюць назвы асоб, у першую чаргу імёны чалавека. Памяншальна-ласкальныя формы антрапонімаў перадаюць каханне, любоў, трапяткія адносіны да асоб-носьбітаў імён: *«Выбіраецца млада **Гэлочка** да вянца, / Пытаецца ў роднай мамачкі грабянца»* [1, с. 370]; *«А яго **Валечка** чакае з дзяўкамі, / То сукенкі гладзіць, то дружочкі садзіць»* [1, с. 374].

Дэмінутывы ў фальклоры паказваюць самыя папулярныя імёны: *«Маладзенька **Ніначка** / Паміж дзевачак стаіць»* [1, с. 377]; *«А не плач, не бядуй, **Зіначка**, / Чорную нявею перавею»* [1, с. 383]; *«Пастаньце, баяры, усе ў рад, / Будзе ісці **Танечка** на пасад»* [1, с. 366].

Гендарныя прэферэнцыі і большая ўвага да жаночых імён пры стварэнні канатацыі выкліканы спачуваннем складальнікаў і выканаўцаў твораў да жанчын з прычыны большых, у параўнанні з мужчынамі, цяжкасцей сямейнага жыцця. Акрамя таго, песні спявалі часцей жанчыны, выказваючы такім чынам выказвалі спачуванне да сябровак і дачок: *«Аленачка маладзенькая, / Ты сядзіш да не ведаеш»* [1, с. 393]; *«Выйдзі, **Верачка**, за вароцейкі / Да рассып там карты»* [1, с. 365]; *«Чаго, **Настачка**, цяжка ўдыхаеш? На каго, **Настачка**, жаль маеш?»* [1, с. 361].

Пашыраныя жаночыя імёны маюць варыянтныя дэмінутывы: *«Да дубу, зязюлька, да дубу, / Час табе **Ганулька**, да шлюб»* [1, с. 368]; *«У дарозе*

Ганначка, ў дарозе... / А стань, мая мамачка, ў парозе» [1, с. 370]; «*Як наша Марылька / Парадкі вядзець»* [1, с. 353]; «*Ой, плача Манечка, ой, плача. / Ад мамкі выходзіць не хоча»* [1, с. 361].

Варыянтнасць закранае як дэрывацыйны, так і фанетычны склад: «*Маладая Насцечка, / А дзе ж цябе садзіці?»* [1, с. 363]; «*А пакланіся, Настачка, усёй радні. / А пакланіся татку з мамкай найніжэй»* [1, с. 362].

Мужчынскія антрапонімы адзначаюцца радзей: «*За што цябе, Валодзечка, / Гэтак Бог пакараў»* [1, с. 338]; «*Паилём, паилём Мікалайку яе. / А ён кажэць: “Я коніка маю”»* [1, с. 351]; «*Хто ў цябе, Юзічка, гарэлку папіў?»* [1, с. 349].

Пашыраны ў фальклору мужчынскі антрапонім «Іван» характарызуецца фанетыка-дэрывацыйнай дэмінітыўнай разнастайнасцю: «*На вулачку выйдзе: ці Іванка едзе?»* [1, с. 374]; «*А яна Іваньку пабудзіла: / А ўстань, Іванька, абудзіся»* [1, с. 322]; «*Яны Іванечку ўгнавілі – / Іванечка прэч паехаў»* [1, с. 321]; «*У Іваначкі па застоллейку / Усё любыя госці»* [1, с. 330]; «*А там Ванечка маладзюсенькі»* [1, с. 322].

Эматыўны антрапанімікон беларускага народнапэтычнага радзіннага і вясельнага дыскурсу выяўляе нестабільнасць дэмінітыўных онімаў. Як бачна з табліцы 1, сярод дэмінітываў сямейна-абрадавага фальклору беларусаў назвы асоб выкарыстоўваюць найбольшую разнастайнасць суфіксаў. Імёны чалавека з эмацыянальна-ацэначнай канатацыяй лёгка вар’іруюць і мяняюць марфемна-словаўтваральнае напаўненне, прапануючы сінанімію афіксаў -уль-к-/-ачк-, -ын-к-/-ын-ушк-, -к-/-ечк-/-ачк-. Як заўважае Б. Я. Шарыфулін, «антрапанімікон асабліва актыўна ўзаемадзейнічае з экспрэсіўнай прасторай мовы, бо гэта найбольш “інтымны” для чалавека клас онімаў і таму часта транспануемы ў іншыя сферы яго быцця для намінацыі ці экспрэсівацыі іншых асоб, аб’ектаў, з’яў» [2, с. 129]. Дзякуючы памяншальна-ласкальнай афіксацыі ўласныя імёны ў народнапэтычным дыскурсе набываюць надзвычайны канататыўны патэнцыял. Зыходны элемент канатацыі ўласнага імя-дэмінітыва – вобразнасць, вытокі якой змяшчаюцца ў гукавой форме. У экспрэсіўнай прасторы народнапэтычнага тэксту імя перажывае своеасаблівую дэанімізацыю, або «фармальна-семантычную карэляцыю» [2, с. 129], і ператвараецца з наймення чалавека ў адкрытую канататыўную структуру значэння, напоўненую эматыўнасцю і ацэначнасцю.

У беларускім сямейна-абрадавым фальклору ў памяншальна-ласкальнай форме ўжываюцца таксама найменні чалавека паводле роднасці, узросту, рыс характару: «*Хадзіла дзеванька пад ляском, / Клікала мілога галаском»* [1, с. 372]; «*Пастой, дачушка, пастой радная»* [1, с. 388]; «*Што вам, дзяўчаткі, да таго, / Каб мая карованька ў вратах рыкнула, / Каб мая свякроўка ў аконцэ глянула»* [1, с. 384]; «*Ці тваё сэрдацько да не кроіць, / Што тваё дзіцятко не гаворыць?»* [1, с. 393]; «*Ой, людзі кажуць: Пасялушачка, / Я ў свайго брата – Весялушачка»* [1, с. 350].

Пачуцці да родных людзей выражаюцца праз варыянтнасць утварэнняў з афіксамі суб’ектыўнай ацэнкі: «*Сядзьмо, мамачка, павячэраймо з табою / Павячэраўшы, падзелімся з табою»* [1, с. 384]; «*Да яе матанька хаджала, /*

Да яе слёзанькі ўнімала» [1, с. 379]; «Ці табе, **матачко**, да не жалко, / Ці тваё сэрданько да не кроіць» [1, с. 393].

Вар’іраванне словаўтваральных сродкаў пры выражэнні эмацыянальнасці наймення «бабка» падкрэслівае важнасць гэтай постаці ў радзінна-хрэсьбінным абрадзе: «Пазаву сваю **бабку** на дзіва: / “Прыходзь, мая **бабачка**, ка мне...”» [1, с. 324]; «**Пабудзь, пабудзь, бабулечка**, / Ё мяне да нядзелькі» [1, с. 324]; «**Чарачка** радовая / Па сталу пакаціла... / **Бабулю** упайла» [1, с. 326]; «Сядзіць **бабулька** на куце, / Як галубка на кусце» [1, с. 330]; «**Яго бабуся, яго бабуся** / Гарэлачку п’ець» [1, с. 334].

Розныя афіксальныя ўтварэнні сустракаюцца ў межах аднаго твора:

*Каб я ведала, **бабуленька**,
Што будзе сын.
Я б бяліла кужалёначку,
Як бел сыр.
Каб я ведала, **бабулечка**,
Што будзе дачка,
Я б выткала кужалёначку,
Як кітаечка* [1, с. 325].

Разнастайнасць, і фанетычная, і дэрывацыйная, памяншальна-ласкальных утварэнняў закранае найменні хросных: «А кум з **кумачкай** на куце сядзіць» [1, с. 333]; «А ў бару сасна калыхалася, / А там **куманька** прыбіралася» [1, с. 334]; «**Кумусенька, галубусенька**, / А памяйся ж ты бялюсенька» [1, с. 346]; «Каб мая **кумка**, Каб мая любка / Па ягады вышла» [1, с. 347].

Дэмінутыўнае выражэнне ў сямейна-абрадавых песенных тэкстах знаходзяць назвы асоб паводле абрадавых пасад і абавязкаў: «Усім **сваточкам** – па рушнічку, / А **свацечкам** – па намётачцы» [1, с. 376]; «Ясен каравай пышкамі, / Красен малады **сваішкі**» [1, с. 365]; «Прыехалі **заручнічкі** / Без скрыпкі, без дудачкі» [1, с. 363].

У памяншальна-ласкальнай форме беларускія сямейна-абрадавыя тэксты ўтрымліваюць назвы свят і абрадавых этапаў: «Ой, учора, мае кумочкі, / У нас **радзінкі** былі. / А сягоння, мае кумочкі. / Мы на **хрэсьбінкі** прыйшлі» [1, с. 347]; «А у нашай Кацярынушкі / То хрэсьбіны, то **радзінушкі**» [1, с. 354]; «Суборная **суботачка** настае. / Маладая Настачка вянкi ўе» [1, с. 361].

Пры ўзгадванні свят у народнапесенных тэкстах абавязкова называнне напояў, дэмінутыўныя абазначэнні якіх перадаюць іранічныя адносіны да іх: «**Півушка, півушка** ты піўное, / Дзівушка, дзівушка ты дзіўное» [1, с. 324]; «Калі я з вамі сыдуся, / **Гарэлачкі** з мядком нап’юся» [1, с. 347].

Праз афіксы суб’ектыўнай ацэнкі аўтары фальклорных тэстаў адлюстравалі эмоцыі замілавання раслінамі: «Пайшла Настачка ў агарод, / Сядзіць **рутачка** ля варот» [1, с. 375]; «“Чым ты, **розачка**, ў садочку адна?” – Ой, я не адна, ой, я не сама / Сколькі **красачак** – усе каля мяне» [1, с. 363]; «Ой, **вішанька, чарэшанька** / Як шуміць, дык шуміць» [1, с. 377]; «Зялёная **дубровачка**, / Чаго ў цябе дуб’я многа» [1, с. 390].

Значная колькасць дэмінітуваў-назваў рэалій прыроднага свету ў фальклоры абумоўлена частым вобразным паралелізмам і алегорыяй, калі ў апавяданні пра птушак і расліны маюцца на ўвазе людзі і чалавечыя адносіны: «*Не ведала **зязюлечка**, як у садзе жыць. / Не ведала **матулечка**, як дачушку збыць*» [1, с. 393]; «*Кукуй, **кукулечка**, не сядзі, / Нямножачка табе засталося кукаваць... / Заплач, заплач, млада **Ніначка**, не сядзі. / Нямножачка табе засталося дзеўкай быць*» [1, с. 377].

Экспліцытна гэта выражаецца ў параўнаннях: «*Ён счарніў мяне, як **чарнічаньку**, / Ды ссушыў мяне, як **быліначку***» [1, с. 334].

У разгледжаных фальклорных тэкстах сустракаюцца таксама памяншальна-ласкальныя назвы памяшканняў і іх частак: «*А ў даму, ў даму, у **дамочку** / У Іванкавым **церамочку***» [1, с. 321]; «*Збудаваці да мне **хатачку**, новы дом / Без **аконак**, без **дзвярушак**, без **сонца***» [1, с. 391].

Сентыментальнасць складальнікаў абрадавых тэкстаў выражаецца ў памяншальна-ласкальных найменнях прасторавых паняццяў: «*Да ўжо ж мая **дарожачка** / Да былём зарасла*» [1, с. 329]; «*Людзі скажуць, што я ўпіўся / І з **дарожанькі** збіўся*» [1, с. 374]; «*Было табе па **кірмашыках** не хадзіць / Было табе абараначак не есці*» [1, с. 379].

І нават адцягненая, абстрактная лексіка ў сямейна-абрадавым фальклоры ўжываецца з памяншальна-ласкальнымі афіксамі: «*Яна табе **норавы пакажа**, / Яна табе **праўданькі** не скажа*» [1, с. 383].

Захапленне беларускіх сямейна-абрадавых песенных тэкстаў памяншальна-ласкальнымі адзінкамі з мэтай адлюстравання эмацыянальнасці і стварэння выразнасці твораў выявілася ў найменнях якасцей, уласцівасцей і прыкмет, выражаных прыметнікамі з суфіксамі суб'ектыўнай ацэнкі: «*А скуём мы, а зробім мы / **Маляваненькі** чайно́к*» [1, с. 351].

Ад'ектыўныя дэмінітывы, як і фальклорныя прыметнікі ўвогуле, захоўваюць старажытную кароткую форму ў атрыбутыўнай функцыі: «*У садзе ялінка **зеляненька** стаіць, / На куце бабулька **цверазенька** сядзіць*» [1, с. 327].

Сямейна-абрадавым песням уласціва неаднаразовае выкарыстанне дэмінітуўных прыметнікаў у адным тэксце: «*Конь **вараненькі**, / Фурман **маладзенькі***» [1, с. 327]; «*Сто рублей **танюсенькіх**, / Пару коней **варанюсенькіх***» [1, с. 365]; «*Да няхай пярэйдзе бацька / З **ясненькім** свячамі, / З **дробненькімі** слязамі*» [1, с. 368].

Многія памяншальна-ласкальныя прыметнікі дапасуюцца да назоўніка-дэмінітыва: «*У мяне бяседка, у мяне **бяседка** / **Всялюсенькая**... / Мая **бабулька**, мая **галубка** – / **Маладзюсенькая***» [1, с. 331].

Памяншальна-ласкальныя прыметнікі ў фальклоры субстантывуюцца: «*Мой **міленькі**, **чарнабровенькі**, / Не журы **маладой***» [1, с. 349].

Акрамя памяншальна-ласкальных афіксальных ад'ектываў, эмацыянальнасць і ацэначнасць сямейна-абрадавых тэкстаў дасягаецца за кошт выкарыстання форм ступеняў параўнання:

А любыя госцікі: кум з кумою,

*Яшчэ найлюбейшыя – брат з сястрою,
Яшчэ наймілейшыя – татка з мамкай,
А найдаражэй за ўсіх – бабуля наша* [1, с. 324].

Прыметнікі найвышэйшай ступені параўнання перадалі інтэнсіўнасць пачуццяў, што садзейнічала экспрэсіі народнапаэтычнага тэксту.

Адметнасць беларускіх сямейна-абрадавых песень – эмацыянальнасць і ўзмоцненае выражэнне пачуццяў, асабліва станоўчых і пазітыўных. Эмацыянальны ўздым выяўляецца ў дэмінітуўных прыслоўях: «*А сягоння ранюсенька / Яна сама прыйшла*» [1, с. 332]; «*Бо ў мамкі парогі нізенька, / Бо ў мамкі на воду блізенька*» [1, с. 361].

Пашыранасць дэмінітуўных прыслоўяў адбіваецца на іх словаўтваральнай варыянтнасці: «*Не гневайся, мая братоўка, на мяне, / Што я села блізюсенька да цябе*» [1, с. 379].

У сямейна-абрадавых тэкстах часцей ужываюцца беспрыставачныя памяншальна-ласкальныя формы прыслоўяў. Аднак сустракаюцца і прэфіксальна-суфіксальныя ўтварэнні: «*А хто ў лесе памалюсеньку гукае? / Там Настачка сваю мамачку шукае*» [1, с. 390].

Абвастэрэнне эматыўнасці дасягаецца шляхам спалучэння ў тэксце некалькіх дэмінітуваў розных лексіка-семантычных груп: «*Кумусенька, галубусенька, / А памыйся ж ты бялюсенька*» [1, с. 346].

Разгляд лексіка-дэрывацыйнага напаўнення эматыўнай прасторы беларускіх народнапесенных тэкстаў сямейнай абраднасці паказвае надзвычайнае насычэнне фальклорных твораў формамі з афіксамі суб'ектыўнай ацэнкі. Дэмінітуўныя ўтварэнні пашыраны сярод назоўнікаў, прыметнікаў і прыслоўяў. Памяншальна-ласкальныя формы маюць семантычную разнастайнасць і варыянтнасць, якая выражаецца ў розных словаўтваральных сродках. Марфемная структура дэмінітуваў у разгледжаных фальклорных тэкстах часта мае адметныя спалучэнні суфіксаў (табліца 1). Даследаваныя ўтварэнні садзейнічаюць эмацыянальнасці і выразнасці тэксту, перадаюць пашчотныя адносіны да суб'ектаў дзеяння і іх учынкаў.

ЛІТАРАТУРА

1. Песні народных свят і абрадаў: беларускі фальклор у сучасных запісах / уклад. і рэд. Н. С. Гілевіча. – Мінск : Выд-ва БДУ, 1974. – 464 с.
2. Шарифуллин, Б. Я. Русский антропонимикон в экспрессивном пространстве / Б. Я. Шарифуллин // Вестник Красноярского государственного педагогического университета им. В. П. Астафьева. – 2007. – Вып. 3. – С. 127 – 133.

РЕЗЮМЕ

Исследование лексико-деривационного наполнения эмотивного пространства белорусских народнопесенных текстов семейной обрядности показало многообразие форм с аффиксами субъективной оценки. Деминутивныя образования распространены среди существительных, прилагательных и наречий. Уменьшительно-ласкательным формам свойственны семантическое разнообразие и вариативность, выражающаяся в разнообразии аффиксации. Данные образования в народнопоэтическом дискурсе содействуют эмоциональности и выразительности текста.

SUMMARY

The research of the lexical and derivational filling of the emotive space of Byelorussian family ritual folk songs show a variety of words-forms with diminutive affixes. Diminutive words-forms extended among nouns, adjectives and adverbs. The semantic diversity and variability of the word-formative means are typical for the diminutive forms. In the folk poetic discourse these structures create text's expressiveness and emotionality.

Шарая О. Н.

ПРОБЛЕМЫ МЕТОДОЛОГИИ И ДОСТОВЕРНОСТИ ДАННЫХ ПРИ КАРТОГРАФИРОВАНИИ ТАК НАЗЫВАЕМЫХ «КУСТОВЫХ ФИКСАЦИЙ»

*Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси
(Поступила в редакцию 15.03.2017)*

Традиционные календарные обряды занимают важное место в исследованиях белорусской культуры, интерес к проблемам их изучения повышается, когда появляются новые данные, полученные в результате полевых исследований. Повышение интереса к такому феномену традиционной культуры, как обряд «вождение Кúста», было связано с новыми данными, полученными в результате полевых исследований в Беларуси и Украине на основе специально разработанной программы в 90-е годы XX в. и в начале первого десятилетия XXI в., что позволило определить современный ареал обряда «вождения Кúста», его семантику, символику, аксиологию и другое [6 – 8; 11; 12; 16].

В последние годы проявилась новая тенденция, которая состоит в том, что в отдельных публикациях предпринимается попытка использовать не системные данные исследования обряда в соответствии с научной программой, а разнородную по составу и качеству информацию, полученную в экспедициях различными авторами. Такого рода разрозненные записи, достоверность которых вызывает сомнения, сами авторы иногда обозначают как «глухие» [1, с. 166; 2, с. 6; 3, с. 105, 145]. Обозначаться такой массив неопределенной информации стал как «кустовые фиксации», «кустовые записи». Научного определения слова «кустовые фиксации» не получили. Однако такого рода записи без должной критической проверки на достоверность были использованы в качестве информационной основы при попытках вторичного анализа и «новых» обобщений [1 – 3]. На основе так называемых «редуцированных» подходов [3, с. 107], а по сути некорректных упрощений и размывания критериев идентификации обряда «вождения Кúста» стали решаться вопросы его картографирования [1 – 3].

С использованием таких способов картографирования была представлена карта лингвиста Н. Антропова под названием «География “Куста”» в работе «Белорусские этнолингвистические этюды: 3. “Куст” (часть первая)» [1, с. 179], а затем и других публикациях автора [2, с. 41; 3, с. 145]. Проведённый анализ показал, что используемые Н. Антроповым так называемые «кустовые фиксации» не имеют отношения к обряду «вождения

Куста» [13; 14]. Карта автора, которую он назвал «География “Куста”», основана на научно несостоятельных подходах.

В докладе на XV Международном съезде славистов Н. Антропов утверждал, что следует констатировать: «география *Куста* (и частично “кустовых” песен) не ограничивается исключительно исторической Пинщиной, где находился (в некоторых населённых пунктах остаётся и сейчас) основной ареал живого бытования обряда» [2, с. 6]. Лингвист утверждал: «На запад от него по направлению к Гродно располагается пояс “кустовых” записей с четко выделяемым ружанским микроареалом; фиксации на восток от Пинского ареала представляют собой его восточную границу, где очерчивается симметричный ружанскому соответствующий микроареал на Чечерщине» [2, с. 6]. Таким образом, по мнению автора, за пределами ареала обряда «вождения Куста» есть два микроареала так называемых «кустовых записей».

В отношении представленных Н. Антроповым данных, с использованием так называемых «кустовых фиксаций», уже был поставлен вопрос об их достоверности [11, с. 47 – 49]. Анализ результатов картографирования автора показал несостоятельность представленных на его карте «География “Куста”» данных. Использование многочисленных фикций при картографировании свидетельствует о полной научной несостоятельности предложенного лингвистом подхода при изучении обряда «вождения Куста» [14].

Одна из так называемых «кустовых фиксаций» на карте «География “Куста”» Н. Антропова называется «Жаніцьба куста», которая якобы имела место в деревне Стрельцы Мостовского района Гродненской области. Лингвист пытается соотнести эту «кустовую фиксацию», обозначенную пунктом 3 на его карте [1, с. 179; 2, с. 41; 3, с. 145], с западной границей географии «вождения Куста». Н. Антропов неоднократно использует эту «кустовую фиксацию» в своих работах [1, с. 165, 167, 169, 172, 174; 2, с. 5, 8, 10, 27, 39–40; 3, с. 104, 107, 109, 113, 144]. В текстах Н. Антропова отсутствуют пояснения – кто так назвал описанные действия? Как появилось такое название? В приведённых автором текстах имеются очевидные противоречия. Проведённое нами полевое исследование в деревне Стрельцы Мостовского района Гродненской области показало, что в этой деревне не было обряда «вождения Куста», а также обряда «Жаніцьбы куста». Все информанты категорически отрицают проведение в их деревне обряда «Жаніцьба куста», исполнения кустовых песен [13; 14, с. 285 – 286]. Анализ показал, что кустовая фиксация «Жаніцьба куста», которую Н. Антропов рассматривает в своих текстах, является фикцией [13; 14, с. 286].

Фиктивной является также «кустовая фиксация», которую Н. Антропов приводит для деревни Бердовичи Слонимского района Гродненской области. Автор ошибочно утверждает, что она относится к «кустовым фиксациям», которые образуют западный «“кустовый” пояс» [1, с. 165; 2, с. 5; 3, с. 104].

В рамках полевого исследования в деревне Бердовичи нами было проведено углублённое интервью со старожилами, местными жителями. Все

информанты отрицают наличие здесь традиции хождения на Троицу, а также в другое время, группы женщин во главе с наряженной в зелень главной фигурой под названием Куст. Указание на карте «География “Куста”» Н. Антропова, что в деревне Бердовичи Слонимского района имела место «кустовая фиксация» (пункт 4 [1, с. 179]; пункт 5 [2, с. 1, 41]; пункт 5 [3, с. 145], не соответствует действительности, это фикция.

С западной границей обряда «вождения Кúста» автор пытался соотнести населённые пункты в Каменецком районе Брестской области. Н. Антропов утверждал, что обряд Куст, якобы включающий действия с обливанием водой, имел место в деревнях Жиличи и Николаево Каменецкого района Брестской области [1, с. 168; 2, с. 9 ; 3, с. 106]. На карте «География “Куста”» Н. Антропова населённые пункты Николаево и Жиличи отмечены пунктами 17а [1, с. 179] и 21 [2, с. 41; 3, с. 145]. Проведённые нами полевые исследования показали, что в деревнях Жиличи и Николаево Каменецкого района Брестской области не было обряда «вождения Кúста», а также обрядовых действий с обливанием водой наряженной в зелень обрядовой фигуры. Таким образом, следует заключить, что включение деревень Жиличи и Николаево в ареал обряда «вождения Кúста» неверно [8, с. 279; 9, с. 255 – 256; 10, с. 47; 14, с. 286 – 287].

Рассмотрим так называемые «кустовые фиксации», которые представлены на карте «География “Куста”» Н. Антропова, относящиеся к Чечершине. На этой карте, включённой в доклад на XV Международном съезде славистов, а также в другие его работы, деревня Бабичи Чечерского района – пункт 17 («17. Бабичи Чечер. Мг.») [2, с. 41; 3, с. 145], как отмечает автор, является «самой восточной по имеющимся данным фиксацией как собственно обряда “вождения *Куста*”, так и “кустовых” песен» [2, с. 6]. При этом он ссылается на сборник «Чачэршчына...» [5, с. 197, 216 – 218]. Важно отметить, что в работах Н. Антропова в приложении «Список населённых пунктов, в которых фиксировался обряд Куста и/или кустовые песни», ошибочно указано: «Могилёвская обл.: Чечерский р-н (4): Бабичи, Красница, Меркуловичи, Широкое» [2, с. 38; 3, с. 142]. Это касается также списка населённых пунктов к карте «География “Куста”» [1, с. 179; 2, с. 41; 3, с. 145]. В действительности Чечерский район, в который входят указанные деревни, является частью Гомельской области Беларуси.

Представленная в сборнике «Чачэршчына...» информация – два текста о праздновании Троицы в одной и той же деревне Бабичи Чечерского района, изначально не вызывает доверия, поскольку она противоречива. Как следует из первого текста, информант из деревни Бабичи отмечает: «Адзначаюць гэтае свята Тройцу ў чацвер на 6 тыдні пасля Вялікадня», – а во втором тексте говорится, что «Тройца была праз 7 нядзель пасля Вялікадня» [5, с. 214 – 215]. Далее следуют различные описания традиции на Троицу в одной и той же деревне Бабичи. В первом тексте об обряде «вождения Кúста» и кустовых песнях речи не идёт. Второе описание представлено следующим образом: «Тройца была праз 7 нядзель пасля Вялікадня. У нашай вёсцы ў гэты дзень спраўлялі абрад “Ваджэнне куста”. Адна з дзяўчат

выконвала ролю куста. Яе з ног да галавы пакрываюць галінкамі клёна, ліпы. На галаву ўкладваюць вяночак з палявых кветак. Пачынаючы празнік, усе пелі кусту песні...» [5, с. 215], далее следуюць тры песні. При этом отмечено, что «Запісана Шахрай В. у в. Бабічы ад Лаўрыноўскай Ганны Міхайлаўны, 1929 г. н.» [5, с. 215].

Противоречивость и неполнота информации обусловили необходимость дополнительно провести исследование. Нами было проведено полевое исследование в д. Бабичи Чечерского р-на Гомельской обл. Все опрошенные информанты категорически отрицали наличие в прошлом обряда «вождения Кúста» и исполнение кустовых песен: «Гэтага не было», «У нас гэтага не было», «Тут такога не было».

В сборнике «Чачэршчына...» второе описание из деревни Бабичи Чечерского района, как уже отмечалось, получено от «Лаўрыноўскай Ганны Міхайлаўны, 1929 г. н.». Нами было проведено интервью с Анной Михайловной Лавриновской, 1929 г. р., которая жила в деревне Бабичи, но в настоящее время проживает в Мозырском районе Гомельской области. Информант категорически отрицает наличие обряда «вождения Кúста» в деревне Бабичи Чечерского района, кустовых песен и т. д., в том числе всех данных, которые опубликованы в сборнике «Чачэршчына...» как полученная от неё информация [5, с. 215]. Её ответ: «Гэтага не было». Информант являлась в прошлом участником художественной самодеятельности в деревне Бабичи. При этом важно отметить, что у Анны Михайловны прекрасная память, она грамотна и талантлива, пишет стихи.

Таким образом, утверждение в статьях Н. Антропова, в том числе в публикации на XV Международном съезде славистов, что деревня Бабичи Чечерского района – самая восточная фиксация обряда «вождения Куста» (обозначенная на его карте «География “Куста”» пунктом 17) и кустовых песен, не соответствует действительности, это фикция.

На карте Н. Антропова «География “Куста”», опубликованной в докладе на XV Международном съезде славистов и в других работах, пунктом 14 обозначена деревня Красница Чечерского района («14. Красница Чечер. Мг.») [2, с. 41; 3, с. 145]. Нами было проведено полевое исследование в деревне Красница Чечерского района. Все опрошенные информанты категорически отрицают наличие традиции «вождения Куста» в данном населённом пункте. Они сообщили, что Троица в их деревне праздновалась каждый год, на Троицу у них проводился обряд «Перенос свечи», которую переносили из одного дома в другой: «Свеча была. Год стаіць. На Тройцу перанясуць ка мне, год стаіць, да следуюшчага году». В деревне Красница церкви не было. Когда традиция переноса свечи прекратилась, как сообщил информант, они передали свечу из своего дома в церковь в деревне Ботвиново Чечерского района. Таким образом, пункт 14 на карте Н. Антропова «География “Куста”» – фикция. Информация автора о том, что в деревне Красница Чечерского района Гомельской области (у Н. Антропова, как уже отмечалось, указано ошибочно – Могилёвской обл.) был обряд «вождение Куста» [2, с. 41; 3, с. 145], не соответствует действительности.

В статье «Этюды» и других работах Н. Антропова на карте «География “Куста”» представлены также следующие населённые пункты: «п. 11. Широкое Чечер. Мг.; п. 12. Меркуловичи Чечер. Мг.» [1, с. 179]; п. 10, п. 12 [2, с. 41; 3, с. 145]. Как отмечает Н. Антропов, на Чечерщине, «впервые обряд был зафиксирован ... в 80-90-х годах прошедшего столетия (пп. 10, 12 Карты 1, т. е. Широкое и Меркуловичи Чечер. Мг.: Козенка 2011 [2000], 71-75, 78» [2, с. 6]. В научно-популярном сборнике «Хто, калі не я...» в статье «Каляндарныя традыцыі Чачэршчыны: вясна-лета» отмечается, что «Сёмуха (Тройца) – завяршальнае веснавое свята (святкуецца праз сем тыдняў пасля Вялікадня) – на Чачэршчыне мае лакальныя асаблівасці правядзення. У в. Мяркулавічы ў гэты дзень спраўляюць абрад “Ваджэнне куста”» [4, с. 71]. В конце статьи отмечалось: «Пры падрыхтоўцы артыкула былі выкарыстаны» материалы, в том числе, «“Ваджэнне куста” ў в. Мяркулавічы Чачэрскага р-на (запіс Алены Бозікавай)» [4, с. 78].

Короткое описание и практически те же самые тексты, что и в сборнике «Хто, калі не я...», представлены в сборнике «Чачэршчына...» под названием «Абрад “Ваджэнне куста”» [5, с. 216 – 218]. При этом обходная кустовая песня «Тройца, Тройца, святая Багародзіца...» представлена как хороводная. В сборнике «Чачэршчына...» в первый из пяти текстов песен с мотивом «кусту нужна обувь», по сравнению с предыдущим сборником [4, с. 71], добавлена строка: «Чацвёртыя (чаравічкі) – карагод вадзіці» [5, с. 216]. Последний (пятый) текст песни («...У аднаго малайца... / Разгарэлася душа. / Што дзяўчына хараша. / ...Кацярына, / Чачэрскага купца доч...») не может быть отнесён к кустовым. В сборнике представлены фотографии исполнения обряда местным фольклорным коллективом, подписанные «Абрад “Ваджэнне Куста” ў вёсцы Мяркулавічы» [5, с. 217].

В сборнике «Хто, калі не я...», как уже отмечалось, использовался материал «“Ваджэнне куста” ў в. Мяркулавічы Чачэрскага р-на (запіс Алены Бозікавай)». В сборнике «Чачэршчына...» почти такой же материал оформлен следующим образом: «Запісана Лабачовай С. у в. Меркулавічы ад Павідзіш Валянціны Іванаўны» [5, с. 218].

Нами проведено полевое исследование в деревне Меркуловичи Чечерского района Гомельской области. Информация, полученная в результате проведённых нами интервью с жителями деревни, местными, старожилками, свидетельствует о том, что они категорически отрицают наличие обряда «вождения Куста» в прошлом в их деревне. Информантам был задан вопрос: «Ці была ў мінулым у Мяркулавічах традыцыя, каб на Тройцу з жанчынай, прыбранай у зеляніну, абходзілі хаты?». Были получены типичные ответы: «Да некагда тут ніхто нічога не хадзіў»; «Тут не»; «Не было» и т. д.

Одной из наших информанток была Валентина Ивановна Повидишь, 1937 г. р. На вопрос, как в их деревне Меркуловичи праздновали Троицу, информант сообщила следующее: «На Тройцу мы ж выступалі. Мы ж дзелалі Куст. Клуб жа вон які харошы ... Адзявалі Куст, дзелалі з дзікага вінаграда такія длічныя надзявалі, плацце зялёнае ... з вінаграда дзікага рэзалі галіны,

дзелалі як плацце, а на галаву з ліпы вянок. А тады хадзілі ад хаты да хаты. Прыглашалі людзі, вот гулялі, танцы, гармонь і ўсё ... калекцыю быў “Меркулавічскія вячоркі”». Інформант паведавала, што «Меркулавічскія вячоркі» і то, што «дзелалі Куст» – гэта заслуга Елены Федоравы Бозіковай (1927 г. р.): «Была ж у нас хорошая заведущая клуба... Яна па дзевіч’яй фаміліі пісалася Бозікава».

Пры гэтым інформант катэгорычна адмаўляе, як і ўсе другія апытаныя намі інформанты, наяўнасць у мінулым традыцыі абрада «вожжання Куста» ў іх вёсцы Меркулавічы. Яна падкрэслівае, што гэта было звязана толькі з клубам і «вячоркамі», што ў вёсцы ў мінулым такой традыцыі не было: «Не, не рабілі. Тады на Тройцу заўсёды збіраліся па бутылцы, старыя бабы, тады ж магазіннай не было, самагонкі сваёй выноў, палотны расцеляюць, што панаткаюць, і на палотнах, цыбулі, радзікі, на жываты лажацца і пяюць песні, аж разлягаецца вуліца».

На карце «Географія “Куста”» ў артыкулах Н. Антропава вёска Шырокае Чечэрскага раёна Гомельскай вобласці абазначана пунктамі 11, 10: «11. Шырокае Чечэр. Мг.» [1, с. 179], «10. Шырокае Чечэр. Мг. [2, с. 41]; «10. Шырокае Чачэр. Мг.» [3, с. 145]. У артыкулах аўтара адзначаецца, што «куставыя» песні «ў Шырокім перамяжаюцца з песнямі Стрелы» [1, с. 166; 2, с. 6; 3, с. 105]. Проведзёнае ў вёсцы Шырокае Чечэрскага раёна Гомельскай вобласці полевае даследаванне паказала, што традыцыі правядзення абрада «вожжання Куста» ў даным населёным пункце ў мінулым не было.

Як паказаў аналіз, фактычна разглядаемыя ў даным артыкуле так называемыя «куставыя фіксацыі» не адпавядаюць рэальнасці, з’яўляюцца фікцыямі [15]. Шырокае выкарыстанне недостоверных даных у артыкулах Н. Антропава, прысвечаных так называемым «куставым фіксацыям», вядзе да невернаму прадставленню аб аўтэнтычнай абрадавай традыцыі.

ЛИТЕРАТУРА

1. Антропов, Н. П. Белорусские этнолингвистические этюды: 3. «Куст» (часть первая) / Н. П. Антропов // *Ethnolinguistica Slavica*. К 90-летию академика Никиты Ильича Толстого. – М., 2013. – С. 162 – 179.
2. Антропов, Н. П. «Вожжание Куста» в контексте проблематики белорусско-инославянских (/неславянских) этнолингвистических соответствий: доклад на XV Междунар. съезде славистов, Минск, 20-27 августа 2013 г. / Н. П. Антропов; НАН Беларуси; Белорусский комитет славистов. – Минск: Право и экономика, 2013. – 46 с.
3. Антропаў, М. П. Этналінгвістычны кантэнт заходнепалеска-беларускага абрадавага *Куста* / М. П. Антропаў // *Беларускі фальклор: матэрыялы і даследаванні: зб. навук. прац.* – Мінск, 2015. – Вып. 2. – С. 100 – 150.
4. «Хто, калі не я...»: да 60-годдзя Міколы Козенкі / уклад. В. В. Калацэй. – Мінск: Чатыры чвэрці, 2011. – 370 с.
5. Чачэршчына, нам дадзеная лёсам...: мінулае і сучаснасць Чачэрскага краю: гісторыка-культурны і фальклорна-этнаграфічны зборнік, прысвечаны 850-годдзю Чачэрска. – Гомель: Полеспечать, 2010. – 298 с.
6. Шарая, В. М. Абрад Куст: функцыянальная прырода, трансфармацыя. Мастацкі свет песень / В. М. Шарая // *Каляндарна-абрадавая паэзія* / А. С. Ліс, А. І. Гурскі, В. М. Шарая; навук. рэд. А. С. Фядосік. – Мінск, 2001. – С. 307 – 332.

7. Шарая, О. Н. Ценностно-нормативная природа почитания предков / О. Н. Шарая. – Минск : Технология, 2002. – 249 с.
8. Шарая, О. Н. Обряд «вождение Кўста»: особенности полевых исследований в 70 – 90-е годы XX века / О.Н. Шарая // Беларусь у XIX – XXI стагоддзях: праблемы этнакультурнага і нацыянальна-дзяржаўнага развіцця : зб. навук. арт. – Гомель, 2013. – С. 274 – 280.
9. Шарая, О. Н. Обряд «вождение Кўста» и особенности его изучения / О. Н. Шарая // Пытанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі / НАН Беларусі, Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры ; навук. рэд. А.І. Лакотка. – Мінск, 2014. – Вып. 17. – С. 252 – 260.
10. Шарая, О. Н. Современные проблемы ареального изучения обряда «вождения Куста» / О. Н. Шарая // Аўтэнтычны фальклор: праблемы захавання, вывучэння, успрымання: зб. навук. прац удзельнікаў VIII Міжнар. навук. канф., Мінск, 25-27 красавіка 2014 г. / БДУКМ ; рэдкал. : В. Р. Языковіч (адк. рэд.) [і інш.]. – Мінск, 2014. – С. 46 – 48.
11. Шарая, О. Н. Западнополесский обряд «вождение Кўста» как социокультурный феномен и проблемы его изучения / О.Н.Шарая // Беларускі фальклор: матэрыялы і даследаванні : зб. навук. прац. – Мінск, 2015. – Вып. 2. – С. 32 – 67.
12. Шарая, О. Н. Ареал обряда «вождения Кўста» и его периферия / О. Н. Шарая // Аўтэнтычны фальклор: праблемы захавання, вывучэння, успрымання (памяці антраполага Зінаіды Мажэйка) : зб. навук. прац удзельнікаў IX Міжнар. навук. канф., Мінск, 24-26 красавіка 2015 г. / БДУКМ ; рэдкал. : В. Р. Языковіч (адк. рэд.) [і інш.]. – Мінск, 2015. – С. 56 – 58.
13. Шарая, О. Н. Проблемы картографирования обряда «вождения Кўста» / О. Н. Шарая // Аўтэнтычны фальклор: праблемы захавання, вывучэння, успрымання (памяці антраполага Зінаіды Мажэйка) : зб. навук. прац / М-ва культуры Рэсп. Беларусь, БДУКМ ; рэдкал. : В. Р. Языковіч [і інш.]. – Мінск, 2016. – С. 86 – 88.
14. Шарая, О. Н. Проблемы картографирования обряда «вождения Кўста» и определение его западной границы / О. Н. Шарая // Пытанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі / НАН Беларусі, Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры; навук. рэд. А. І. Лакотка. – Мінск, 2016. – Вып. 21. – С. 282 – 288.
15. Шарая, В. М. Аўтэнтычная духоўная культура беларусаў: сучасныя праблемы даследавання / В. М. Шарая/ Першы міжнародны навуковы кангрэс беларускай культуры : зб. матэрыялаў, Мінск, 5-6 мая 2016 г. / НАН Беларусі, Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры ; гал. рэд. А. І. Лакотка. – Мінск, 2016. – С. 564 – 566.
16. Шарая, В. М. Абрад «ваджэнне Кўста»: функцыянальная прырода, аксіялогія, трансфармацыя / В. М. Шарая // Нарысы гісторыі культуры Беларусі : у 4 т. / А. І. Лакотка [і інш.] ; навук. рэд. А. І. Лакотка. – Мінск, 2016. – Т. 3. Культура сяла XIV – пачатку XX ст. – Кн. 2. Духоўная культура. – С. 196 – 227.

РЕЗЮМЕ

В статье рассмотрены проблемы достоверности данных при использовании в научном исследовании так называемых «кустовых фиксаций». Показана научная несостоятельность использования псевдокустовых фиксаций при изучении семантики и географии обряда «вождения Кўста».

SUMMARY

The problems of the reliability of data when using so-called «kústa recordings» in scientific research are considered in the article. The scientific groundlessness of using «pseudo-kústa» recordings in the study of semantics and the geography of the ritual «vozhdzenie Kústa» is shown.

СЮЖЭТНА-МАТЫЎНЫ ФОНД БЕЛАРУСКІХ ЗАМОЎ АД ХВАРОБ КОНЕЙ

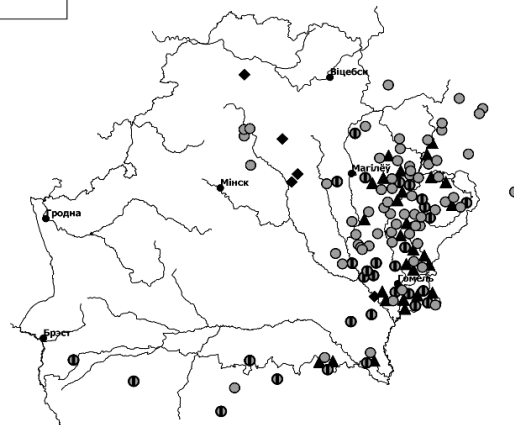
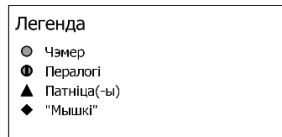
Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі
(Паступіў у рэдакцыю 10.11.2016)

Замавы на лекаванне коней – неад’емная частка беларускага комплексу народнаветэрынарных замоў і, шырэй, усходнеславянскага замоўнага кантынууму. Пры гэтым адна з асаблівасцяў функцыянавання менавіта гэтай групы замоў заключаецца ў тым, што пераважная іх частка была запісана збіральнікамі да пачатку ХХ ст. Сучасных запісаў падобных замоў амаль не сустракаецца, што, верагодна, звязана ў першую чаргу з правядзеннем калектывізацыі, у выніку чаго ў індывідуальнай гаспадарцы сялян фактычна зніклі коні, а звязаны з іх гадоўляй фальклор згубіў сваю актуальнасць і неабходнасць рэтрансляцыі.

Што тычыцца функцыянальнай скіраванасці замоў на лекаванне коней, то цэнтральнае месца тут належыць замовам ад чэмеру. Чэмер у этнаграфічных каментарыях і слоўніковых тлумачэннях прадстаўляецца перш за ўсё як хвароба коней, якая, аднак, можа сустракацца і ў буйной рагатай жывёлы, значна радзей – у чалавека, пазначае шэраг сімптомаў, перш за ўсё хвароб жывата ці колік: «Чемиръ – болезнь конская, состоящая в боли желудка» [5, с. 980]; «Чемер. Конская болезнь, состоящая в боли живота, от которой лошадь трясётся и падает» [9, с. 696].

Згадванне чэмеру ў тэкстах замоў устойліва суправаджаецца пералікам іншых хвароб коней (пералогамі і патніцамі), якія таксама часам адзначаюцца як хваробы і буйной рагатай жывёлы. Пры гэтым у тлумачэннях носьбітаў традыцыі пералогі паўстаюць, як правіла, як хвароба жывата («Калі ў каровы пачнуцца пералогі, г. зн. яна “качаецца на живот” – болі ў жываце» [10, № 825]; «Это як перелогі надуе. Як здуўае» [10, № 827]), а патніца – у якасці сімptomу хворага стану жывёлы ці сведчання таго, што жывёла пакутуе ад нападкаў дэманалагічных персанажаў: «Бывае, што карова мокрая. Патніца» (зап. Т. Валодзіна ў 2011 г. ад М. Балмакавай, 1937 г. н., у в. Андрэеўка Добрушкага р-на); «Калі коні або каровы становяцца потнымі ўначы, гэта паказвае, што на іх уначы ездзіў д’ябал» [13, с. 223].

Іншая значная група тэкстаў – замавы ад «мышак» (гідрадэніт, нарыў пад пахай) [5, с. 241; 8, с. 182; 12, с. 94 – 95].



Карта 1. Фіксацыі згадак пра хваробы коней

Яшчэ адну функцыянальную групу складаюць замовы ад хвароб, агульных з іншай свойскай жывёлай і чалавекам (замовы ад уроку, звіху, бяльма).

Артыкул прысвечаны аналізу сюжэтна-матыўнага фонду замоў ад спецыфічных конскіх хвароб: чэмеру, патніц, пералогаў, «мышак» і да т. п.

Звярнуўшыся да пытання структурных асаблівасцяў замоў на лекаванне коней, адзначым, што пераважная большасць зафіксаваных збіральнікамі тэкстаў рэпрэзентуе ўніверсальны сюжэтны тып «Зварот да сакральнага цэнтра» [1, с. 32 – 34]. Ён рэалізуецца ў тэкстах двума шляхамі: 1) апісваецца шлях замаўляльніка ў міфалагічную прастору, дзе знаходзіцца персанаж, які здзяйсняе мэту замовы («Выйду я ў чыстае поле, гляну пад жаркае сонца, гляну на кіян-мора. На кіяні-моры ляжыць камень Латыр, пад каменем Латыром стаіць дуб-бартняк; на том дубі дванаццаць сукоў; на дванаццаці суках дванаццаць гняздоў, у тых дванаццаці гняздах дванаццаць вуціц. Дуб-бартняк, вазьмі з естыя скаціны чэмер-чамярыцу...» [11, с. 192, № 17]); 2) уваходжанне суб'екта замовы ў міфалагічную прастору ніяк не вызначаецца, або адсутнічае сам суб'ект, а дзеянне першапачаткова разгортваецца ў сакральным цэнтры («На моры, на кіяні, на востраві Буяні стаіць дуб Міллян без макушкі, без голля; на том дубі сядзіць чорны воран, еты дуб разбіваець без кління, без даўбні; еты дуб разбіваець, чэмер и патніцу вынімаець з скаціны, краснай шарсціны, з грывы, з хваста, з падгрывы. У чыстым полі на граніцы ляжыць белы камень, на том камні сядзіць тры красныя дзявіцы, яны сідзяць, не гуляюць, а платочки вышываюць і чэмер з скаціны вынімаюць; чэмер вынімаюць, усе жылы ажыўляюць» [11, с. 192, № 18]).

У абодвух варыянтах сюжэтнага тыпу магчыма некалькі шляхоў развіцця падзей:

– суб’ект замовы або персанаж, што знаходзіцца ў сакральным цэнтры, выганяе, знішчае немач: *«Стаяў дуб, на тым дубе воран, а ў яго дзюбка сталяная, коці медзяныя. Дзюбкай выграбая, чэмер коціямі выдзірае»* [2, ф. 8, воп. 78, спр. 144, сш. 5, л. 75];

– суб’ект замовы звяртаецца да персанажа з просьбай пазбавіць жывёлу ад немачы (або дапамагчы ў ацаленні): *«На сінім моры ляжыць камень, на тым камні стаіць крэст, за гэтым крастом сідзяць тры паненкі, шыюць белыя хусцінкі, чырвонымі ніткамі досыто. Досыць вам шыць белыя хусціны чырвонымі ніткамі. А ідзіце помашч даваць чорнай быdle ад таініцы, ад бядніцы, ад ветраніцы, ад усня, ад чэмера»* [АІМЭФ, ф. МДУ];

– суб’ект замовы звяртаецца да персаніфікаванай хваробы з просьбай або пагрозай: *«Чэмерны цар Васіль, царыца Васіліса, унимай сваю чэмер у такія-та скаціны; полна табе скаціні мучыць нутру, сэрца яго, і жылы, і жоўць яго, і печань пілою піліць, і кроў і целеса марыць»* [11, с. 131, № 38];

– адбываецца дэманстрацыя адсутнасці хваробы (часта з дапамогай формулы прыпадабнення «як... так...»): *«На Сіянском морі стоіць дуб зялёны, на двананцаць коранёв, на двананцаць кокотов; на тым дубу зялёным сядзіць чорны воран. Як чорнаму ворану крыламі вады ня разбіваць, со дна пяску ня даставаць, так у гэтой сивой статціні облогам, пералогам, потніцам, животніцам і челяру по век веіны ня бываць»* [11, с. 124, № 1].

Геаграфія распаўсюджвання замоў дадзенага сюжэтнага тыпу максімальна шырокая – пакрывае ўсю тэрыторыю Беларусі, як і ахоп хвароб, на пазбаўленне ад якіх скіраваны замовы (чэмер, пералогі, урок і інш.).

Сярод персанажаў, што знаходзяцца ў сакральным цэнтры, найбольш значнае месца ў замовах ад хвароб коней належыць міфалагічным птушкам. Так, матыў «Птушка знішчае хваробу дзюбай і кіпцюрамі» сустракаецца амаль у кожнай трэцяй замове ад чэмеру (у 10 з 36 тэкстаў нашай калекцыі). Напрыклад, *«На моры на Сіянні там ляжыць сіні камень, на том сінем камні стаіць чорны воран з борздымі нагамі, з вострымі коціямі – выскрэбаець, выдзіраець двананцаць челярэй з естыя скаціны, белыя шарсціны, на ўсіх стораны брасаець»* [11, с. 188 – 189, № 4]. Арэал распаўсюджвання замоў падобнага тыпу – Усходняя Беларусь (Падняпроўе і Усходняе Палессе).

Калі матыў «Птушка знішчае хваробу дзюбай і кіпцюрамі» мае міжфункцыянальны характар і сустракаецца ў замовах ад чэмеру, пералогаў, звіху і іншых, то наступны матыў вылучаецца вузкай функцыянальнай і лакальнай прыналежнасцю. Так, матыў «У міфалагічным цэнтры куры пазбаўляюць ад пералогаў» сустракаецца толькі ў чатырох замовах ад пералогаў, зафіксаваных на поўдні Беларусі (Лельчыцкі і Столінскі р-ны). Напрыклад, *«Стоіць ў полі грушка, / Пэрэд грушкой курка-рабушка, / Она яёчэк не несэ, / Толькі з головы да ў спіну до хвоста, / До задніцы да пэрэлоги вэде. / И хвороба ничтожаецца»* [10, № 825].

Іншую значную групу складаюць антрапаморфныя міфалагічныя персанажы: купцы, якія гандлююць хваробай («На моры Буяні там ёсь курган шырокі, высокі; на том кургані дуб бур’ян, пад ім карэнне залатое; у

том карэнні сядзяць купцы таргоўцы. Поўна вам, купцы-таргоўцы, шкуры развешаць, а пара ўжо потнішныя і чэмярышныя, нутраныя балезні высылаць із скацінкі двушэрсстнай» [11, с. 189, № 6]); дзяўчыны (паненкі, сястрыцы), што займаюцца шыццём, а затым адна з іх ці ўсе разам замаўляюць немач («На сіням моры ляжав белый камянь, на том камяні сядзіць трі дзявіцы, і ўсі воны трі сястрыцы. Одна дзявіца шовком вышывала, а другая златом побівала, а третьяя паралогі і потніцы вымовляла» [11, с. 126, № 14]); маладцы-багатыры, якія знішчаюць хваробу («На мары, на мары, на ікані стаіць ракітавы куст, на тым кусці ляжыць гал-камінь, на тым камні сідзяць дванаццаць маладцоў, дванаццаць багатыроў, дзірэжаць дванаццаць малатоў, б'юць как дзень, как ноч, выбіваюць чэмер з рыжай шэрсці, із буйнай галавы, із яркіх вачэй, із жыл, із пажыл, із лехкага вздыханія» [6, № 247]).

Акрамя таго, у сакральным цэнтры можа змяшчацца персаніфікаваная хвароба, часта ў вобразе цара/царыцы: «На моры, на камяні ляжыць камень Школат, на том камні Школаці сядзіць пан чальчак. Пан чальчак, упрашаю цябе і ўмаляю, не сам сабою, а Госпадам Богам: унімай сваіх слуг і послуг, і вынімай балезнь з раба божлага скаціны, чорнай шарсціны» [11, с. 193, № 23].

Значная частка замоў ад хвароб коней рэпрэзентуе іншы ўніверсальны сюжэтны тып – «Ліквідацыя немачы» [1, с. 88 – 91]. Як адзначае Т. Агапкіна, дадзены сюжэтны тып «можа ляжаць у аснове любых лекавых замоў, выкліканых да жыцця неабходнасцю пазбавіць пацыента ад немачы, паколькі ў большасці выпадкаў хвароба ўяўляецца сілай, не проста варожай чалавеку, але таксама знешняй у адносінах да яго, чужароднай, якая прыйшла з боку» [1, с. 89]. Аснову замоў гэтага тыпу складаюць матывы, заснаваныя на апісанні хваробы (намінацыя немачы, пералік крыніц і характарыстык немачы), а таксама яе выгнанні.

Найменне хваробы або вызначэнне яе праяўленняў, згодна з міфалагічнымі ўяўленнямі, ёсць спосаб спасцігнуць сутнасць немачы і падпарадкаваць яе сваёй волі. Адсюль адзін з распаўсюджаных матываў сярод замоў сюжэтнага тыпу ліквідацыі немачы – яе намінацыя. Часцей за ўсё падобны матыў пачынаецца формулай «выгаворваю + назва немачы»: «Умовляю і выговараваю пот і паралогі» [11, с. 125, № 7]; «Замаўляю і ўгаварую я, раб божы, чамярніцу, западніцу, паралогі» [11, с. 128, № 23]).

Абвешчаная хвароба разам з пералікам яе праяўленняў і крыніц стварае больш акрэсленую сітуацыю, калі замаўляльнік мае магчымасць прыступіць да барацьбы з канкрэтызаванай небяспекай, удакладніць шлях пазбаўлення ад яе. Вераванне ў такія ўласцівасці і магчымасці магічнага слова праяўляецца ў існаванні пэўнага замоўнага матыву – «Крыніцы і характарыстыкі хваробы». Матыў уяўляе сабой часцей за ўсё пералік прыметнікаў і дзеепрыметнікаў, якія «выконваюць функцыю вызначэння пры называнні хваробы і раскрываюць яе прычыны і асаблівасці» [1, с. 95]: «Замаўляю і ўгаварую я, раб божы, чамярніцу, западніцу, паралогі ветравыя, сцюдзяныя, дзянныя, палудзённыя, вячэрныя, пасмешныя, пацешныя» [11, с. 128, № 23].

Група матываў выгнання, у сваю чаргу, выражае асноўную стратэгію замоў другога сюжэтнага тыпу і рэалізуецца ў дзвюх асноўных версіях: выгнанне хваробы «адкуль» і выгнанне «куды». Так, шырока распаўсюджаны сярод замоў ад хвароб коней матыў «Выгнанне хваробы з частак цела», які ўяўляе сабой пералік назваў частак цела жывёлы: *«Выгаваріваю пачечуй із-пад валасніка, із-пад капыта, із-пад грывы, із-пад шэрсці, із белай касці, із гарячай крыві, із долгіх жыл, із сладкага мяса»* (зап. Т. Валодзіна ў 2012 г. ад Р. Кабанцовай, 1939 г. н., у в. Мошавае Касцюковіцкага р-на).

Тэма выгнання немачы ў той ці іншы локус вар’іруецца, як правіла, у межах трох асноўных варыянтаў: 1) «Выгнанне немачы ў далёкія, пустэчныя мясціны» (*«На моры на Сіяні там ляжыць сіні камень, на том сінем камні стаіць чорны воран з борздымі нагамі, з вострымі коцямі – выскрэбаець, выдзіраець дванаццаць чамярэй з естыя скаціны, белыя шарсціны, на ўсіх стораны брасаець, на мхі, на балоты, на гнілэя калоды, на цямнэя лясы, на шчырэя бары, на быстрыя рэкі, на сінія мара, на крутэя берагі, на жаўтэя пяскі, на зелянэя лугі»* [11, с. 188 – 189, № 4]); 2) «Выгнанне на “той свет”, дзе чакаюць госці; там пір, адпачынак і веселосць» (*«Ідзіця вы (патніцы. – А. Ш.) на гасподскія двары, на гасподскія дамы, там коней многа: коні сівыя, коні пляснівыя, там жа ёсць коні – залатая шарсцінка і сярэбраная. Будзеця вы там гуляць, вас скорым урэям будучь высыліць на сіяньскія лугі. На сіяньскіх лугах лаза расцветаець; там цясовыя сталы станавілісь, на тых на цясовых сталах берчастыя скацёрсці, на тых на скацёрсцях тры кубкі зелянога віна. Вы там будзеця піць і гуляць і тэя кубкі выпіваць; вас аттудаві ніхто ня будзець высыліць»* [11, с. 189, № 8]); 3) «Выгнанне туды, дзе нічога не адбываецца» (*«Ідзіця вы, поты і паралогі, на мха, на болота, на ніцыя лозы, на крутыя горы, на жовтое корення, на белое камення, іде людзі ня ходзяць, іде собаки ня брэшад, де певні не пяюць»* [11, с. 125, № 7]).

Даволі пашыраны сярод беларускіх замоў ад хвароб коней сюжэт, калі падарожнікі (часта святыя Пётр і Павел, чорт) знаходзяць пэўныя рэчы, сярод якіх і хвароба, што пры далейшым размеркаванні рэчаў паміж персанажамі дастаецца чорту. Напрыклад, *«Ішло іх тры дарогаю: ішоў войт, і чорт, і мужык. Найшлі яны рукавіцу і вязёнку, трэці пералог. Войту рукавіца, мужыку вязёнка, а чорту чэмер і пералог, а сямю каню ад чэмеры і пералогу помачы»* [11, с. 191, № 15]. Пры гэтым, як заўважыла Т. Валодзіна, выбар пэўных рэчаў, што сустракаюцца ў гэтых тэкстах, абумоўлены хутчэй за ўсё імкненнем да рыфмавання з назвай хваробы – патніцамі [3, с. 283 – 284]: *«Табе, чартіцы, патніцы, а мне рукавіцы»* [11, с. 126, № 11]; *«Найшлі рукавіцы, – атпадзіця у этаго каня чэмер і патніцы»* [11, с. 126, № 12]. Па такому ж прынцыпу пералогі суадносяцца з узгадкай ног, часта чартоўскіх, на якія ссылаецца хвароба: *«Пятру мольнічка, Павлу рукавічкі, а чараз коньскія ногі чорту паралогі»* [11, с. 127, № 18]; *«Пэрэлогі старшому (чорту) у ногі»* [6, № 211].

Сярод іншых, больш рэдкіх матываў вылучаецца матыў магічнага адліку са зваротным пералікам лічэбнікаў. Матыў у цэлым больш характэрны для замоў ад чарвякоў, але часам сустракаецца і ў тэкстах ад чэмеру і

пералогоў: «Было у цара лева дванаццать жон; было ў этаго коня вороного дванаццать пералог, трінаццатая патніца: а з дванаццати на 'дінаццать, с одинаццать на десять, з десятѣх на девять, з девятѣх на восьм, з восьмѣх на сем, с сямѣх на шесть, с шастѣх на пять, с пятѣх на чатырі, с чатырох на трі, с трох на два, з двох на 'дну, с одного на нягодную. Як жа еты жоны раз'яжжаюцца, так челяр, патніцы рассыхаюцца у вороном коні, і ў костях і ў мошчах і ў чорнай шарсті» [11, с. 124 – 125, № 4].

На аснове ўнікальнага матыву звароту да персаніфікаванай хваробы («Мышкі, ідзіце на вышкі») будуюцца замовы ад гідрадэніту, нарыву пад пахай, зафіксаваныя ў Крупскім і Бярэзінскім раёнах: «Мышкі, мышкі, лезьце на вышкі, / На высокія горкі, / У цёмныя каморкі, / Там коцікі гуляюць, / Мышак замаўляюць [7, № 3047].

Беларускія замовы ад хвароб коней, такім чынам, упісваюцца ва ўсходнеславянскі замоўны кантынуум, рэалізуючы два асноўныя ўніверсальныя для лекавых замоў сюжэтныя тыпы звароту да сакральнага цэнтра і ліквідацыі хваробы, пэўныя міжфункцыянальныя сюжэты і матывы. Пры гэтым цэнтральнае месца ў тэкстах належыць матыву «Птушка знішчае хваробу дзюбай і кіпцюрамі». Асобную цікавасць уяўляюць унікальныя, характэрныя для асобных хвароб і вузкіх тэрытарыяльных арэалаў матывы («Мышкі, ідзіце на вышкі», «У міфалагічным цэнтры куры пазбаўляюць ад пералогоў»), якія, абапіраючыся на агульныя для ўсходніх славян стратэгіі вербальнай магіі, фарміруюць адметнасць менавіта беларускай замоўнай традыцыі.

ЛІТАРАТУРА

1. Агапкина, Т. А. Восточнославянские заговоры в сравнительном освещении. Сюжетика и образ мира / Т. А. Агапкина. – М. : Индрик, 2010. – 824 с.
2. Архіў Інстытута мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору імя К. Крапівы Нацыянальнай акадэміі навук Беларусі
3. Валодзіна, Т. Беларускія замовы ад чэмеру: унутраныя і знешнія сувязі / Т. Валодзіна // Беларускі фальклор. Матэрыялы і даследаванні : зб. навук. прац / рэдкал. : Т. В. Валодзіна (гал. рэд.) [і інш.]. – Мінск, 2017. – Вып. 4. – С. 274 – 308.
4. Володина, Т. Заговоры от червей в ране – белорусская традиция на европейском фоне / Т. Володина // Заједничко у словенском фолклору / уредн. Љ. Раденковић. – Београд, 2012. – Кн. 3. – С. 93 – 106.
5. Добровольский, В. Н. Смоленский областной словарь / В. Н. Добровольский. – Смоленск : Тип. П. А. Силина, 1914. – 1022 с.
6. Замовы / уклад. Г. А. Барташэвіч ; рэдкал. : А. С. Фядосік (гал. рэд.) [і інш.]. – 2-е выд. – Мінск : Беларуская навука, 2000. – 595 с.
7. Замовы / уклад. : У. А. Васілевіч, Л. М. Салавей. – Мінск : Беларусь, 2009. – 519 с.
8. Никифоровский, Н. Я. Простонародные приметы и поверья, суеверные обряды и обычаи, легендарные сказания о лицах и местах / Н. Я. Никифоровский. – Витебск : Витебский губернский стат. комитет, 1897. – 307 с.
9. Носович, И. И. Словарь белорусского наречия / И. И. Носович. – СПб. : Тип. Имп. Академии наук, 1870. – 811 с.

10. Полесские заговоры (в записях 1970 – 1990 гг.) / сост., подг. текстов, коммент. Т. А. Агапкиной, Е. Е. Левкиевской, А. Л. Топоркова. – М. : Индрик 2003. – 751 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. Слоўнік беларускіх гаворак паўночна-заходняй Беларусі і яе пагранічча / уклад. Ю. Ф. Мацкевіч [і інш.] ; рэд. Ю. Ф. Мацкевіч. – Т. 3. М – П. – Мінск : Навука і тэхніка, 1982. – 536 с.
13. Wereńko, F. Przyczynek do leczenia ludowego / F. Wereńko // Materiały antrpologiczno-archeologiczne i etnograficzne. – Kraków, 1896. – Т. 1. – S. 99 – 229.

РЕЗЮМЕ

Статья посвящена анализу основных сюжетов и мотивов белорусских заговоров от болезней лошадей. Обращается внимание на универсальные схемы и уникальные структурные компоненты исследуемых текстов.

SUMMARY

The article is devoted to analysis of main themes and motifs of Belarusian charms healing horse diseases. Attention is drawn to the universal models and unique structural components of the charms.

Шынкарэнка В. К.

БЕЛАРУСКАЯ ГІСТАРЫЧНАЯ ПРОЗА І ВУСНАПАЭТЫЧНАЯ ТРАДЫЦЫЯ

*Гомельскі дзяржаўны ўніверсітэт імя Ф. Скарыны
(Паступіў у рэдакцыю 15.03.2017)*

Патрэба ва ўзнiкнeннi i развiццi гiстарычнага жанру ва ўсе часы зводзiлася «да пошукаў зерня чалавечнасцi, да ўстанаўлення сведчаннiў, як гэта зерне вырастала ў магутнае дрэва духоўнай культуры» [1, с. 7]. Даволi распаўсюджанае сцвярджэнне пра тое, што названая адметная мастацкая адзiнка ў беларускай лiтаратуры пачынае сваё iснаванне з часта незакончаных раманаў i апавесцей аўтараў 1-й паловы – сярэдзiны ХХ ст., мусiць быць перагледжана. Зварот да мiнуўшчыны, прыкметны iнтэрэс да яе праз пераважнае асэнсаванне фальклорна-этнаграфiчнай спадчыны, усведамленне таго, што «адракаюцца ад свае народнасцi толькi тыя людзi, што не маюць сумлення» [2, с. 62], назiраецца ўжо ў прозе i паэзii Я. Чачота, Я. Баршчэўскага, В. Дунiна-Марцiнкевiча, якi даў нам «iдэальныя ўзоры ўзвышанай нацыянальна-эпiчнай героiкi» [3, с. 212], а таксама К. Каганца, М. Гарэцкага, З. Бядулi, М. Багдановiча, Я. Купалы, Я. Коласа. Разважаючы пра меру здаровага сэнсу i высокай духоўнасцi, здольнай абнаўляць грамадскi кантэкст жыцця, у беларускай лiтаратуры ХІХ – пачатку ХХ ст. i канкрэтна ў творчасцi Я. Баршчэўскага, В. Жураўлёў падкрэслiвае: «...умоўна-алегарычная структура твора звычайна не ставiць героя ў строгую i жорсткую залежнасць ад канонаў псiхалагiчнай дэтэрмінацыi ... пуцявіны чалавечага жыцця бяруць накірунак на поспехi i няўдачы ў вельмi цеснай прычыннай залежнасцi ад таго, наколькi душа i свядомасць чалавека здольны эвалюцыянаваць, удасканалiвацца i наколькi чалавек, аднойчы падпаўшы

пад уплыў нейкіх жыццёвых стэрэатыпаў, пры адпаведных умовах можа гэтыя стэрэатыпы ламаць і духоўна абнаўляцца» [4, с. 79].

Пра слухнасць зробленага аўтарам заключэння і магчымасць пашырэння яго на напісанае іншымі нацыянальнымі мастакамі слова сведчаць і творы В. Ластоўскага. Іх ідэйна-мастацкі аналіз дае магчымасць яшчэ раз пераканацца, як паступальна нараджаўся, арганічна вырастаў гістарычны жанр з вуснапаэтычных формаў. Нібы падмацоўваючы правільнасць пошукаў аўтара «Беларусі ў фантастычных апавяданнях», В. Ластоўскі ў 1-й чвэрці XX ст. у сваім «Цмоку» сцвярджае: «Пра наскае ў кнігах не пішуць. Аб гэтым пытай не кнігі, а людзей ведных, то і дазнаешся. О, многа можна дазнацца пра ўсякае наскае, але не з кніг толькі» [5, с. 136].

Нягледзячы на тое, што легендарна-казачны пачатак і зараз складае адну з вызначальных адзнак адметнага гістарычнага мастацкага жанру, нельга не заўважыць у яго развіцці пераважнай арыентацыі на дакументы, факты, хранікальна-летапісныя звесткі. Тэндэнцыю да дакладнасці В. Ластоўскі ў «Крыху разрозненых выпісках з мінуўшых дзён» аргументуе наступным чынам: «Гісторыя – гэта такая пані, каторая любіць праўду сказаць кожнаму ў вочы, не зважаючы ні на стан, ні на становішча зацікавіўшай яе асобы. Мала што горкае слова выкіне ў вочы, але яшчэ не раз і запіша, а ўжо ж вядома і з прыказкі – што напісана пяром – не высечаш тапаром. Запісанае пяром перажывае вякі і торкае праўдай, як пальцам у вочы, маўляў, бач, глядзі, як было на свеце ў даўнія часы, павучайся і ведай праўду» [5, с. 110].

Прыведзеныя выказванні пісьменніка пры іх знешняй супрацьлегласці зусім не адмаўляюць адно аднаго, бо ўтрымліваюць у сваёй сутнасці адпаведнасць двум асноўным шляхам развіцця мастацтва слова – фальклорнаму і ўласна літаратурнаму. Як на пачатку станаўлення беларуская проза імкнулася «атрымаць зыходную мадэль нацыянальных формаў ... у нацыянальным духу і стылі» [6, с. 201], ідучы да яе праз сінкрэтызм вуснапаэтычнай і ўласна кніжнай традыцый, так і нашмат пазней гістарычны жанр у пошуках плёну аднолькава арыентуецца на разнастайныя здабыткі двух акрэсленых вышэй накірункаў.

Ажывіць «мінулыя вякі ў казках, легендах і фантазіях» ставіць на мэце В. Ластоўскі ў аповесці «Лабірынты» (1923). Прасторава-часавыя зрухі ў фабуле твора, незвычайныя здольнасці героя-апавядальніка суіснаваць у мінулым і сучасным, свабодна пераадольваць іх межы, трансфармацыя рэальнасці ў фантастычнае блуканне па старажытных лабірынтах абумоўлены найперш аўтарскай задумай быць самабытным у сваіх літаратурных пошуках, каб «новым імкненням даць новыя формы, / новыя словы і дум выражэнне» [5, с. 209].

Акрамя таго, для «неадменнага сакратара Адраджэння» (паводле Я. Янушкевіча) немалаважнае значэнне мела магчымасць ажывіць напauлегендарныя звесткі з гісторыі Полаччыны, надзвычай сугучныя адраджэнскай Беларусі пачатку XX ст. У апісаных ім таямнічых падземных сутарэннях захоўваецца найбагацейшая бібліятэка з візантыйскімі

хранографамі, рукапісамі Кірылы і Мяфодзія, падрыхтаваным самой кніжніцай Еўфрасінняй полацкім летапісам. Пры гэтым пісьменнік узнаўляе касмаганічныя міфы, даводзіць высокі ўзровень астранамічных ведаў продкаў, разважае пра ранейшыя вераванні і іх сімволіку, а таксама гісторыю і права Старажытнага Рыма. І ўсё ж аўтара хвалюе не толькі гібель цывілізацыі этрускаў, але найперш заняпад культуры ўласнай нацыі пад уціскам чужаземнага.

Сугучча з караткевічаўскім эсэ «Званы ў прадоннях азёр» выклікае аповесць праз згадку ў ёй легенды аб існаванні падземных гарадоў з цэрквамі і манастырамі, у якіх працягваецца, нібы застыўшы, ранейшае, і абавязкова светлае, жыццё. Часта можна пачуць з глыбіні дзіўныя спевы, што хвалююць і зачароўваюць. Гэтак жа прыцягваюць увагу аўтарскія развагі пра цудадзейныя элементы гетын і крывін, з дапамогай якіх лёгка вырашаюцца геранталагічныя, сацыяльна-эканамічныя і экалагічныя пытанні, а дылема чалавечай смерці і неўміручасці канчаткова здымаецца. Перадумовай жа ўсяму з'яўляецца адраджэнне самой Крывіі, адкрыццё падземных скарбаў лабірынтаў, прачытанне старажытных пісьмёнаў.

Неверагоднае, як бы пацвярджаючы загадкавасць, таямнічасць гісторыі, пануе не толькі ў звязаных з мінулым снах-фантазіях галоўнага героя. Яно працягваецца і пасля яго абуджэння. Перажытае ў лабірынтах у рэчаіснасці змяняецца новай сустрэчай з уваскрэслым Падземным чалавекам, знаўцам «розных фантастычных легенд аб падземных ходах і дзівах, скрытых у іх, якія ён умеў апавядаць з паражаючым рэалізмам» [5, с. 49]. Ад яго атрымае герой запрашэнне на імяніны да аматара-археолага Івана Іванавіча, які, згодна з газетнай інфармацыяй, памрэ ў гэты дзень. Сам жа апавядальнік вернецца дадому ў Вільню, выкліканы невядома кім адпраўленай тэлеграмай. Такім чынам, колькасць загадак з набліжэннем развязкі ў творы не змяншаецца. Яго сюжэтныя лабірынты становяцца яшчэ больш заблытанымі і прыцягальнымі. А гэта сведчыць, што свядома абраны шлях нікім не стаптаных сцежак прынёс В. Ластоўскаму дар плёну ў выглядзе арыгінальнага і багатага ідэйна-мастацкімі магчымасцямі гісторыка-філасофскага жанру, арганічна блізкага яго эстэтычнаму крэда, сутнасць якога ў тым, каб пісаць «чарамі мінуўшчыны», «слязьмі душы» [5, с. 223].

У апавяданні В. Ластоўскага «Прывід» (1910) гісторыя прадстае перад «тутэйшым» Ігнатам у вобразе самой багіні, якая нагадвае яму: «Вашы прадзеды волю любілі, уміралі, пазбаўленыя волі, з іменем народа роду свайго і зямлі сваёй на вуснах» [5, с. 94]. Заўважыўшы ў нашчадку некалі мужа народа шмат рабскага, багіня спрабуе прабіцца да яго памяці, прымусіць успомніць імя і абудзіцца ад скоранасці. Раніца стагоддзя змянілася канцом яго і надыходам новага, а мы так і не навучыліся памятаць. І ўжо не з гонарам за сваё паходжанне, а з горкім сумам за няспраўджанасць нацыянальных ідэалаў успрымаюцца радкі пісьменніка: «О, Крыўская зямля! / О, волатаў нашчадкі!..» [5, с. 225]. Тым не менш нельга не захапляцца

зробленым у літаратуры адным з лепшых у беларускай гісторыі крывічоў В. Ластоўскім, як і некаторымі іншымі яго паплечнікамі.

Так, схільнасць М. Гарэцкага да канкрэтыкі фактаў у большасці яго апавяданняў і буйных жанрах гістарычнай тэматыкі нечакана змяняецца пераважным выкарыстаннем абагульненых народнапаэтычных вобразаў і прыёмаў. Прычына такой з’явы не ў недахопе ці няведанні дакладнага падзейнага матэрыялу, не ў адсутнасці дакументальных крыніц, а ў пэўнасці эстэтычнай задачы, што ставіў перад сабой аўтар «Князеўны», «Войта», «Лірных спеваў» і іншых твораў пра мінулае. У лаканічнай форме яе можна акрэсліць наступным чынам: узнавіць, праспяваць тое, «што ўжо наvekі пахавана для пазнейшых часоў» [7, с. 109]. У дадзеным выпадку фальклорны матэрыял нясе асноўную ідэйна-эмацыянальную нагрузку, выражаючы праз адметныя і традыцыйныя вобразы і матывы народную гістарычную свядомасць у дакладных сувязях з рэчаіснасцю ці яе пераўтварэннях. Менавіта праз гістарызм вуснапаэтычнай творчасці, а да гэтага – этнаграфічны рамантызм, праз сцвярджэнне «жывучасці народных традыцый, вопыту папярэдніх пакаленняў, якія павінны ўваходзіць у культурны пласт нашчадкаў у якасці субстратнай субстанцыі» [8, с. 168], фарміраваўся ў беларускай літаратуры ўласна гістарычны жанр з цэнтральнай праблемай радзімы, яе лёсу. Апошняя своеасабліва яднае «Лірныя спевы» і «Фантазію» М. Гарэцкага, купалаўскі намер «усцяж рабіць агледзіны», Бядулеву «міласць да краю свайго».

Спалучэнне фальклорна-легендарнага матэрыялу (лёс земляў князеў Саламярэцкіх, гісторыя трагічнага кахання княжны Ганны да польскага княжыча Уладыслава) з больш блізкай да нас па часе сюжэтнай лініяй Янкі-лірніка, перажытай ім фантастычнай сустрэчы з далёкім мінулым, страты зроку, у апавядальнай плыні «Лірных спеваў» (1914) знаходзіць адпаведнае выражэнне ў архітэктоніцы тэксту. У ім прыкметна вылучаецца чатыры часавыя ўзроўні з адметнымі сродкамі мастацкага выяўлення. Першы – рэальна-канкрэтны; ён папярэднічае далейшаму, так званаму сучаснаму, дзеянню. Другі – даўні легендарны, які стане завязкай, першаштуршком для падзейнай інтрыгі верхняга плана. Трэці, звязаны з першым, – працяг яго і адначасова вынік другога праз прыём ажыўлення, уваскрасення гераіні легенды. Ён кампануе ў сабе канкрэтнае і фантастычнае. Заключны чацвёрты ўзровень падае рэальныя падзеі пасля пэўнага часовага прамежку. У ім праз песню сляпога і ўжо старога Янкі-лірніка, праз яго ўспаміны спалучаюцца ўсе папярэднія пласты, перадаецца раней перажытае «аб княжне Ганне Саламярэцкай, і аб часах Літоўскай Русі, і аб уладарстве князеў саламярэцкіх над радзімічамі» [7, с. 112 – 113].

Паэтыка апавядання багатая на сталыя эпітэты («чорная цьма», «слёзы буйныя»), традыцыйныя народныя параўнанні («белы сам, як смерць»; «яна, як краска божая»), паэтычныя кампазіты («хмель-віно», «гуслі-самагуды», «з-пад родных муроў-скляпоў»). Назіраецца шматразовая інверсійнасць унутры адной сінтаксічнай фразы. Напрыклад: «А ў ночку таёмную купальскую чутны там званы грухія, жалобныя, і грукат гармат, і енкі

скалечаных, і спевы манастырскія, і дзявоцкі плак няўцешны» [7, с. 111]. Песеннасць інтанацыі праявіўся ў тэксце «гэтай балады ў прозе», што, па словах М. Мушынскага, творча пераймае «стыль гераічных песень, стыль “Слова аб палку Ігаравым”» [9, с. 383], шмат у чым тлумачыцца адзінапачаткам і пыталнай пабудовай некаторых сказаў: «Чыя ліра плачучая, чыя чутна там каля цвінтару муроў пада старой ліпінай дупліняста?.. Што гэта за старац сляпы з белымі, як воўна белая, валасамі і мутнымі невідучымі вачамі іграе там? Хто ён гэты, што паяе аб княжстве саламярэцкім?» [7, с. 112].

Рамантычна насычаная мастацкая сістэма апавядання М. Гарэцкага «Фантазія» (1921). Аформлена ў выглядзе падарожжа памерлых слыханых продкаў, іх сходу на Парнасе, яно ў нечым сугучнае абразку «Зямля» (1914), што належыць пяру пісьменніка, якога заўсёды прываблівалі імпрэсіянізм, «казка, фантастычна-таёмнае, неразгаданае, загадкавае ў жыцці» [10, с. 42], аўтара гісторыка-рамантычнага антыпрыгонніцкага твора «Салавей», аповесці-казкі «Сярэбраная табакерка», многіх паэтычных і праявіўся зборнікаў З. Бядулі. Тут лірычны герой таксама пераадоўвае прастору і час, рассякае межы адведзенага яму жыцця, спасцігае вышэйшую мудрасць, што хаваецца ў павязі з роднай старонкай, мацуецца карэннямі з ёй, сваім родам, братэрствам з усім людзям, поўніцца заступніцтвам яго скарбаў: «І чалавек адваёвывае зямлю сваю, жыццё сваё, край свой» [11, с. 42].

Тым не менш трагічны пафас «Фантазіі» М. Гарэцкага больш адчувальны, напоўнены нацыянальнай вобразнай канкрэтыкай у адрозненне ад абагульнена-неакрэсленага героя абразка-імпрэсіі З. Бядулі. Яго ўзмацняюць не толькі слёзы і кроў укрываўнага Беларусі, але і засмучэнне «з расцэрзаным да краю сэрцам» [7, с. 118] Ф. Скарыны, сум і боль душы Я. Купалы, «жудасна-балючы стон бацькі адраджэння» [7, с. 119] Ф. Багушэвіча, скруха тых, што знайшлі адпачын на чужыне. Але калі ў З. Бядулі зямля – дарадца, родная маці, то ў М. Гарэцкага яна абывакая, адчужаная, безуважная да ўсяго ў сваім адвечным шляху. Нягледзячы на адрознасць манер, а найперш дзякуючы таленту перастварэння, умоўна-фантастычная карціна свету, увасобленая абодвума пісьменнікамі з дапамогай уласцівых ім паэтычных сістэм, афармляецца ў мастацкую рэальнасць, напаўняецца канкрэтным драматычным зместам, а элементы фантазіі, фальклорнага матэрыялу надзвычай паглыбляюць гістарычную праўду пра крыжовы шлях Беларусі і тых, хто змагаўся за яе.

Адным з першых праявіўся твораў у айчынным Скарыніне стала аповесць «Францішак Скарына» (1926) пазней арыштаванага і сасланага ў Чувашыю С. Хурсіка. З’яўленнем у перыёдыцы на мяжы 1920 – 1930-х гадоў першых раздзелаў гістарычных раманаў «Крывічы» і «Смерць Андрэя Беразоўскага» завяршыўся непадробны інтарэс да мінулага радзімы самабытнага пісьменніка М. Зарэцкага, ахарактарызаванага М. Мушынскім як «нескароны талент». Толькі ў 1959 г. убачыла свет аповесць рэпрэсаванага Б. Мікуліча пра М. Багдановіча «Развітанне»; першая ж частка яго незавершанага «Адвечнага» была апублікавана ў 1972 г. Прытым, што пісьменнік здолеў наблізіцца да шырокага эпічнага паказу падзей вайны з Напалеонам і не без поспеху адшукаў аналогіі паміж ёю і трагедыяй 1941 – 1945 гг., варта ўсё ж гаварыць пра пэўную тэндэнцыянасць і

залішняю пафаснасць творцы ў асвятленні тагачасных падзей. Куды больш каштоўным і праўдзівым дакументам аб нядаўняй савецкай эпосе перыяду сталінскага рэжыму з'явілася «Аповесць для сябе» (1993) Б. Мікуліча.

Сляды далёкай гісторыі знайшлі свой адбітак у творчасці Язэпа Дылы. На гэтым няпростым «шляху амаль у сотню год» (паводле А. Мальдзіса) – некалькі п'ес, гістарычная аповесць «Настасся Мякота» (1968), урыўкі з незавершанага рамана. Лёс смаленскага купца Страціма і яго сям'і, шматлікія заморскія падарожжы героя твора «На шляху з варагаў у грэкі» (1981) адкрываюць панараму жыцця беларусаў і іншых народаў далёкага IX ст. Усё чужое, багатае, шыкоўнае, зіхоткае не перашкаджае герою захапляцца непаўторнасцю роднага, бачыць характэрнае Бярозы, Дняпра, Свіслачы, мірыць праз сябе язычніцтва бацькі Цвердасіла і хрысціянства жонкі Тэафіліі, шукаць новае і мацавацца старым. У гэтым сэнсе сімвалічным выглядае выраблены таленавітай мастацкай Усямілай ідал Перуна з гліны, ліпы і дуба, а затым, магчыма, і з прывезенага Страцімам на караблі грэчаскага мармуру. Па сутнасці, этапы творчых пошукаў і пакутаў асобы – гэта як этапы сцвярджэння самой беларускай ідэі, так і заўсёднае імкненне чалавека да асвечанай духам мудрасці быцця, што месціцца ці на Млечным Шляху, ці на выпрабаванай яшчэ далёкімі прашчтурамі дарозе з варагаў у грэкі.

У станаўленні і развіцці гістарычнага жанру ў беларускай літаратуры ў свой час адыгралі пэўную ролю аповесці і раманы М. Садковіча, Я. Львова, рускамоўныя творы І. Клаза і іншых аўтараў. Творчай апрацоўкай народных казак і іншых вуснапаэтычных жанраў вылучаецца ўзнёсла-рамантычная проза А. Якімовіча: зборнікі «Каток – залаты лабок» (1955), «Бацькаў дар» (1957), «З рога ўсяго многа» (1959), «Людзей слухай, а свой розум май» (1980). Манеры пісьменніка ўласцівы псіхалагічны, строгі рэалістычны і нават гістарычна-дакументальны пачаткі, пра што сведчыць тэтралогія «Адкуль ліха на свеце» (1962), «Канец сервітуту» (1968), «Кастусь Каліноўскі» (1971), «Цяжкі год» (1975).

Толькі сапраўдным аматарам прыгожага пісьменства да нядаўняга часу была вядома рамантычная аповесць «Драбы» У. Случанскага. Задуманы як першая частка буйнога эпічнага цыкла, гэты шматгеройны твор з выразнай падзейна-прыгодніцкай фабулай і цалкам зразумелым па прычыне прысутнасці ў сюжэце асобы Вітаўта, яго адважных ваяводаў і рыцараў-драбаў высокім гераічным пафасам мае даволі цікавыя адзнакі змештава-стылявой арганізацыі тэксту. Так, у якасці яе скразных элементаў выступаюць прыём мастацкага паралелізму ва ўсіх яго варыяцыях, шматлікія лірычныя і драматычныя адступленні ад асноўнай сюжэтнай канвы, сімволіка вобразаў прыроднага свету (Прыпяці, лесу, асобных дрэваў, звяроў-волатаў), сінтаксічная інверсійнасць, паўторы. Нельга не адзначыць роздумную, часта клінікавую, інтанацыйна-ўзрушальную арганізацыю асобных рэплік, разгорнутых выказванняў ці думак герояў, захопленых мудрасцю, мужнасцю, адданасцю краю вялікага князя, дасканаласцю навакольнага тварэння, характэрна свайх каханах. Усё пералічанае дазваляе гаварыць пра «Драбы» У. Случанскага як пра паспяховую мастацкую спробу ў плённым засваенні раней не перанасычанай асаблівымі здабыткамі прасторы беларускага гістарычнага жанру.

Такім чынам, і рамантычна-ўзнёслая, і схільная да дакладнасці фактаў плыні айчынай гістарычнай прозы перыяду станаўлення і далейшага развіцця адчувальна адрозніваюцца па жанравай дамінанце, арганізацыі хранатопу, вобразна-паэтычных асаблівасцях. Адначасова іх яднае выразнае імкненне да засваення і плённага выкарыстання вуснапаэтычнай спадчыны як у выглядзе асобных сюжэтных элементаў і матываў, устаўных канструкцый, прыёмаў вобразна-выяўленчай паэтыкі, так і самастойных, часцей за ўсё легендарна-казачных і сказавых, структурных адзінак ці стылізацый.

ЛІТАРАТУРА

1. Каваленка, В. А. Міфа-паэтычныя матывы ў беларускай літаратуры / В. А. Каваленка. – Мінск : Навука і тэхніка, 1981. – 320 с.
2. Каганец, К. Творы / К. Каганец ; уклад., прадм. і камент. С. Александровіча. – Мінск : Мастацкая літаратура, 1979. – 264 с.
3. Яскевич, А. Становление белорусской художественной традиции / А. Яскевич. – Минск : Наука и техника, 1987. – 232 с.
4. Жураўлёў, В. П. У пошуку духоўных ідэалаў: на матэрыяле беларускай літаратуры XIX – пачатку XX ст. / В. П. Жураўлёў. – Мінск : Беларуская навука, 2000. – 191 с.
5. Ластоўскі, В. Выбраныя творы / В. Ластоўскі ; уклад., прадм. і камент. Я. Янушкевіча. – Мінск : Беларускі кнігазбор, 1997. – 512 с.
6. Яскевіч, А. Сумежжа. Мова, пераклад, вытокі прозы / А. Яскевіч. – Мінск : Мастацкая літаратура, 1994. – 253 с.
7. Гарэцкі, М. Творы. Дзве душы. Аповесць. Апавяданні. Жартаўлівы Пісарэвіч: п'еса. Літаратурная крытыка і публіцыстыка. Лісты / М. Гарэцкі. – Мінск : Мастацкая літаратура, 1990. – 629 с.
8. Максімовіч, В. А. Эстэтычныя пошукі ў беларускай літаратуры пачатку XX стагоддзя: дапамалжнік для студэнтаў філалагічных факультэтаў ВНУ / В. А. Максімовіч. – Мінск : Аракул, 2000. – 351 с.
9. Мушынскі, М. І. Максім Гарэцкі / М. І. Мушынскі // Гісторыя беларускай літаратуры XX стагоддзя: у 4 т. – Мінск, 1999. – Т. 1 – С. 381 – 426.
10. Навуменка, І. Змітрок Бядуля / І. Навуменка. – Мінск : Навука і тэхніка, 1995. – 144 с.
11. Бядуля, З. Збор твораў: у 5 т. / З. Бядуля. – Мінск : Мастацкая літаратура, 1986. – Т. 2. Вершы ў прозе. Лірычныя імпрэсіі. Апавяданні. – 351 с.

РЕЗЮМЕ

В статье прослеживаются особенности становления исторического жанра в отечественной литературе. В частности, определяется роль фольклорных повествовательных форм и их поэтики на формирование национальной по содержанию и средствах художественного воплощения литературы о прошлом.

SUMMARY

In the article the peculiarities of a historical genre formation in the literature of our country are observed. Particularly, we can define the role and influence of folk forms of the narration and their poetic manner on the national literature establishment.

**ГАНДАЛЬ У ГАРАДАХ БССР У ПЕРШЫЯ ПАСЛЯВАЕННЫЯ ГАДЫ
ЯК ФАКТАР РАЗВІЦЦА КУЛЬТУРЫ ПОБЫТУ (ПА МАТЭРЫЯЛАХ
ФОНДУ МІНІСТЭРСТВА ГАНДЛЮ БССР НАЦЫЯНАЛЬНАГА
АРХІВА РЭСПУБЛІКІ БЕЛАРУСЬ)**

*Гомельскі дзяржаўны ўніверсітэт імя Ф. Скарыны
(Паступіў у рэдакцыю 16.09.2016)*

Аднаўленне побытавай культуры гарадскога насельніцтва БССР з'яўляецца значным аспектам сучасных этналагічных даследаванняў. Раскрыццё сродкаў удасканалення побыту гарадскіх жыхароў у розныя дзесяцігоддзі дазволіць аб'ектыўна асэнсаваць гісторыка-культурныя працэсы ў Беларусі ў адносна нядаўнім мінулым, пазбавіцца ад шэрагу стэрэатыпаў аб сутнасці савецкай культуры як феномена і стварыць трывалую навуковую аснову для характарыстыкі штодзённасці гараджан. Развіццё гандлёвай сеткі выступае важным фактарам і адначасова паказчыкам узроўню побытавай культуры гараджа; змяненні, якія адбываліся ў гэтай сферы ў першыя пасляваенныя гады, надзвычай актуальныя для разумення сутнасці і форм гарадскога ладу жыцця.

Дапаўняюць карціну развіцця побытавай культуры гарадскога насельніцтва БССР у 2-й палове 1940-х гадоў новыя архіўныя крыніцы з фондаў Нацыянальнага архіва Рэспублікі Беларусь, у прыватнасці, з фонду Міністэрства гандлю БССР. Сярод яго разнапланавых і храналагічна разнастайных матэрыялаў найбольш карыснымі з'яўляюцца тыя, якія змяшчаюць апісанні гандлю хлебам і іншымі прадуктамі, таварамі першай неабходнасці, забеспячэння асобных катэгорый гараджан (дзяцей, будаўнікоў сталіцы, навукоўцаў і інш.); дакументы аб арганізацыі святочных продажаў, пашырэнні гандлёвай сеткі ў канкрэтных гарадах рэспублікі, а таксама справы, што характарызуюць планы і рэальныя вынікі намаганняў у накірунку паляпшэння дзейнасці сферы абслугоўвання. Нягледзячы на наяўнасць значнай колькасці літаратуры па беларускай этнаграфіі савецкага, у тым ліку пасляваеннага перыяду [1 – 4], агульны аналіз культурна-побытавых працэсаў у гарадах БССР можа быць істотна пашыраны за кошт дэталёвага вывучэння праблемы па новых архіўных матэрыялах.

У першыя пасляваенныя гады забеспячэнне хлебам было на першым месцы сярод задач сістэмы гандлю. З пратаколаў нарад Міністэрства гандлю БССР выцякае, што у лютым 1946 г. гэтае пытанне вырашалася толькі часткова. З 9 запланаваных да адкрыцця магазінаў было падрыхтавана 5, у тым ліку ў Гомелі – 2, Гродна, Брэсце і Магілёве – па 1 магазіну. На тыя часы ў адны рукі дазвалялася выдаваць толькі 1 кг чорнага хлеба і 200 г хлебабулачных вырабаў. У абласных гарадах і сталіцы БССР такія пункты гандлю былі забяспечаны жытняй мукой, мукой 2 сорту, але адсутнічала мука вышэйшага гатунку. Для вырашэння пытання аб завозе ў гэтыя магазіны мукі спецыяльна выдзяляўся транспарт [5, л. 1 – 3].

Цікавы пералік хлебных вырабаў, якія выпякаліся на продаж у першыя пасляваенныя гады, а таксама кошт на іх. За хлебам стаялі ў чарзе, набывалі яго па картках. Аднак нават пры ўмове размеркавальнай сістэмы і малых магчымасцей для задавальнення запытаў гарадскіх жыхароў прымаліся меры да таго, каб у мінімальных памерах пастаўляць у магазіны разнастайны асартымент хлебных вырабаў.

Пры спрыяльных умовах у гарадах рэспублікі прадавалі хлеб барадзінскі і пытляваны адпаведна па 7 і 9 капеек за штуку, столькі ж (9 капеек) каштавалі рыжскі і жытні хлеб з сеянай мукі, а таксама мінскі хлеб з сумесі пшанічнай і жытняй сеянай мукі 1 сорту. Да хлебабулачных вырабаў належалі французскія булкі з пшанічнай мукі 2 сорту, якія важылі 200 г і рэалізоўваліся па 10 капеек кожная, такая булка 1 сорту каштавала 12 капеек, аналагічная булка вышэйшага гатунку – 18 капеек. Таксама ў продаж часам паступалі слоеныя булчкі – з мукі вышэйшага, 1 сорту і бессартавыя. Яны выпякаліся як малыя, так і большыя коштам ад 8 да 18 капеек. Пасля ваеннага ліхалецця асабліва заманлівымі для спажывцоў былі пляцёнкі з макам (ад 12 да 18 капеек), наразныя батоны з пшанічнай мукі розных сартоў за такія ж кошт, вітыя булчкі, дробныя булчкі якасцю ад 1 і 2 сартоў да вышэйшага. У прэйскуранце цэн 1946 г. згадваецца пра такія хлебабулачныя вырабы, як ружанчкі з пшанічнай мукі 1 і вышэйшага сартоў (7 – 10 капеек), маскоўскія і ленінградскія калачы за аналагічны кошт, 100-грамовыя кулічы з выбаргскага цеста мукі вышэйшага гатунку коштам 15 капеек. У складзе гарадскіх жыхароў вызваленай Беларусі па-ранейшаму была значная колькасць насельнікаў іўдзейскага веравызнання. Нягледзячы на атэістычную прапаганду, яны захоўвалі свае рэлігійныя традыцыі. Гэты фактар улічваўся пры выкананні праграм па выпечцы хлеба, напрыклад, у продаж паступала маца з пшанічнай мукі вышэйшага гатунку коштам 14 капеек за 100-грамовы выраб.

Нават у жорсткіх умовах першых пасляваенных гадоў імкнуліся пашырыць асартымент хлебабулачных вырабаў, што пацверджана дакументальна. Напрыклад, выпякалася пяць відаў абаранкаў. Пакупнікі набывалі булкі розных відаў: «рэзаныя», «чыстыя» першага сорту і «ачакаўскія», булкі з дамешкамі (напрыклад, з кменам), у асноўным іх кошт складаў 8 капеек. Лепшая па якасці прадукцыя каштавала 14 капеек: так званыя «чыстыя» булкі з мукі вышэйшага гатунку, вітыя і «капрыз», булкі здобныя і булкі з макам («венскія»). Больш таннымі з прысмакаў (па 8 капеек) былі ватрушкі з «любіцельскай» першасортнай мукі і ўкраінскія бублікі. У прэйскуранце цэн пазначаны і некалькі відаў сухароў: гарадскія, кававыя, цукровыя, ванільныя, фруктовыя, сметанковыя. Іх выпякалі, як правіла, з мукі першага або вышэйшага гатунку і прадавалі за 8-12 капеек [5, л. 6 – 7].

Праз год пасля Перамогі гандлёвая сетка ў гарадах істотна пашырылася, у маі 1946 г. для камерцыйных магазінаў у Віцебску, Брэсце, Гомелі, Магілёве і Бабруйску было перададзена прамысловых тавараў на суму 500 000 рублёў. На Чэрвеньскім рынку ў Мінску наладзілі гандаль

тэкстыльнымі таварамі на правах павільёна; у магазіне па вуліцы Камсамольскай адкрыўся аддзел па продажы пасудна-гаспадарчых тавараў. Для паляпшэння ўмоў гандлю прыходзілася прыстасоўваць памяшканні і непрыдатныя плошчы для рэалізацыі тавараў пакупнікам. Немагчымасць у кароткія тэрміны пабудаваць вялікія магазіны як у Мінску, так і ў іншых гарадах і забяспечыць іх таварамі кампенсавалася за кошт будаўніцтва ларкоў (галантарэі і іншых відаў тавараў) [5, л. 50].

Пасля завяршэння вайны патрабаваліся асобныя намаганні міністэрскага кіраўніцтва і кіраўнікоў на месцах, каб перабудаваць працу гандлёвай сістэмы ў новых мірных умовах. Таму спецыялісты Міністэрства гандлю БССР у 1946 г. камандзіраваліся ў Віцебскую, Гомельскую, Пінскую, Маладзечанскую, Баранавіцкую, Полацкую вобласці, каб падрыхтаваць гандлёвыя арганізацыі да адмены картачнай сістэмы на хлеб, крупу, муку і макароны. Неабходна было праявіць клопат аб прыёмцы, загатоўцы гародніны і бульбы на зімовы перыяд і садзейнічаць разгортванню нарыхтоўкі дзікіх раслін [5, л. 76 – 77].

Актывізацыі гандлю ў малых населеных пунктах спрыяла змена іх статусу. Так, Столін і Іванава былі аднесены да гарадоў, таму ў іх адразу пасля вайны наладзілі адпаведную сетку гандлёвых кропак і змянілі сістэму падпарадкавання апошніх. Некаторыя населеныя пункты Беларусі мелі асаблівае значэнне. Напрыклад, Лунінец у 1946 г. з'яўляўся надзвычай важным чыгуначным цэнтрам; па сваёй магутнасці і колькасці насельніцтва лічыўся другім горадам Пінскай вобласці, што стала падставай для пераводу Лунінецкага межрайгандлю на самастойны баланс з падпарадкаваннем Галоўгандлю БССР. Такі крок спрыяў павелічэнню тавараабароту, арганізацыі больш шырокай гандлёвай дзейнасці і развіццю грамадскага харчавання. Паспяховае развіццё іншага значнага чыгуначнага вузла – горада Баранавічы – таксама патрабавала прыкласці намаганні па адкрыцці новых магазінаў і рэстарана [5, л. 98 – 99].

Нягледзячы на абмежаваныя магчымасці лёгкай прамысловасці, у першыя пасляваенныя гады прысутнічала імкненне забяспечваць гандлёвыя базы максімальнай колькасцю якаснай прадукцыі. Для ўдасканалення побытавых умоў гараджан таксама мела значэнне своечасовасць набыцця тавараў. Спробы ствараць планы гандлю ў адпаведнасці з сезоннымі патрэбамі гараджан былі заўсёды, аднак іх выкананне часта сутыкалася з адсутнасцю належных умоў (характар і ўзровень развіцця прамысловых магутнасцей і інш.). Аднак дакументы фіксуюць рэгулярныя завозы ў магазіны рэспублікі некаторых прадметаў і харчовай прадукцыі, актуальных у канкрэтныя перыяды года. У летні сезон актывізаваўся разносны і разважны гандаль, адкрываліся часовыя гандлёвыя павільёны ў парках, тэатрах і кіно [5, л. 102].

Гандлёвая сетка Мінска, як і іншых сталіц і буйных гарадоў СССР, мела лепшае забеспячэнне. Сістэма завозу ў Мінск ягад, дзікіх раслін, ранняй агародніны новага ўраджаю кантралявалася. Напрыклад, летам 1946 г. за пастаўкамі ў Мінск агуркоў на засолку былі замацаваны Смалявіцкі,

Дзяржынскі, Пухавіцкі, Рудзенскі і Жлобінскі раёны з мэтай завозу зялёнай прадукцыі ў сталіцу БССР [5, л. 100 – 101]. Гандлёвыя супрацоўнікі садзейнічалі павышэнню камфорту ў адпачынку гараджан. Нязменным клопам у спякотныя летнія дні заставалася насычэнне ларкоў Мінска прахаладжальнымі напоямі, півам, марожаным. Рэгуляваўся іх продаж на Мінскім моры і ў Ждановічах, асабліва па выхадных днях. У ліпені 1946 г. было даручана пабудаваць вакол возера павільёны і ларкі для гандлю летам і зімой. А летні павільён, які ўжо існаваў, уцяплілі і пераабсталявалі пад кавярню [5, л. 114].

Штогод гандлёвая сетка займалася падрыхтоўкай зімовых ёлачных кірмашоў. Для сустрэчы першага пасляваеннага Новага года прадугледжваўся продаж 20 тысяч ёлак, дастаўка ёлачных цацак [5, л. 145]. У снежні 1946 г. пытанне пашырэння асартыменту навагодніх тавараў абмяркоўвалася паўторна. Для інтэнсіфікацыі святочнага гандлю выкарыстоўвалі не толькі ларкі, але і латкі, разноскі. Не зніжаўся кантроль за пастаўкамі ў магазіны прадметаў паўсядзённага ўжытку: хлеба, солі, запалак, газы, мыла [5, л. 151].

У БССР пастаўляўся алей не толькі айчынай вытворчасці з розных рэспублік, але і імпортны, пытанні такога кшталту вырашаліся ў Маскве, куды рэгулярна ездзілі кіраўнікі рэспубліканскага гандлю. Тамсама давалі згоду і на атрыманне жыхарамі Беларусі парфумерыі. Так, гандлёвая сетка БССР цесна супрацоўнічала з Літоўскай ССР, напрыклад, пры наяўнасці лішкаў парфумерыі ў суседняй рэспубліцы ў беларускія магазіны завозілі парфумерныя тавары літоўскай вытворчасці [5, л. 145].

Спецыфіка завяршэння ваеннай суправаджалася паступленнем у савецкую краіну вялікай колькасці трафейных рэчаў. У Мінску дзейнічала трафейная выстаўка, на яе тэрыторыі адзін з павільёнаў у 1946 г. быў перададзены магазіну сістэмы Асобунівермага. З мытні на гандлёвыя базы таксама накіроўваліся тавары для далейшага продажу. Такімі рэчамі папаўнялася гандлёвая база Брэсцкага межрайгандлю: адзенне, абутак, трыкатаж, бялізна размяркоўваліся па прызначэнні [5, л. 102 – 106].

Асаблівая ўвага надавалася паляпшэнню побыту тых, хто займаўся важнай справай аднаўлення зруйнаванага Мінска. Практычнае і палітычнае значэнне мела падтрымка катэгорый насельніцтва, якія перавыконвалі планы і тэмпы будаўніцтва горада, працавалі з неабмежаваным рабочым днём.

На пасяджэннях Наркамата гандлю БССР ўздымаліся актуальныя праблемы, звязаныя з паляпшэннем побыту будаўнікоў Мінска. У 1946 г. было вырашана істотна павялічыць колькасць прамысловых тавараў для названай катэгорыі гараджан. Пашыраўся спектр баваўняных, шаўковых і ваўняных вырабаў, трыкатажу і панчошна-шкарпэтных рэчаў, хустак і абутку са скуры і гумы, а таксама мыла, тытунёвых вырабаў. Прымаліся хадайніцтвы аб павелічэнні нормы агародніны – да 500 г на дзень для аднаго рабочага, выдзяленні 9-10 тон хлеба для будаўнікоў Мінска. Павялічвалася колькасць харчавання для тых рабочых, якія перавыконвалі нормы выпрацоўкі, аднаўлялася норма другога гарачага харчавання для рабочых,

якія ўваходзілі ў Мінскае ўпраўленне па аднаўленні горада. Іх прыраўнялі да нормаў забеспячэння рабочых асноўных прадпрыемстваў, гэта вызначала выдачу тлушчу і мяса. На патрэбы рабочых, якія былі задзейнічаны на аднаўленні Мінска, у першым і другім кварталах 1946 г. дадаткова выдзялялася 20 тон таматаў і сокаў, дазвалялася адкрыццё 3-4 ларкоў для продажу хлебабулачных вырабаў па камерцыйных коштах. Для паляпшэння побытавых умоў спецыяльна агаворвалася выдзяленне наступных тавараў: 500 вёдраў, 200 м цыраты, 10 дзесятковых і 50 настольных прыбораў для вымярэння вагі, 3 000 алюмініевых і эмаліраваных місак, 5 000 шклянак і 1 000 газавых ламп. Штодзённая выдача белага хлеба дасягала 300 кг. Не толькі рабочыя, але і служачыя, якія аднаўлялі Мінск, мелі забеспячэнне паводле нормаў асобнага спіса і атрымлівалі 700 г хлеба на дзень (звесткі на май 1946 г.). Для паляпшэння харчавання гэтай катэгорыі працоўных у горад завозілі 100 тон выпаранага малака, 50 тон бабовых, твораг без тлушчу, 5 тон агуркоў [5, л. 15 – 16, 66]. Асаблівы клопат праяўлялі ў забеспячэнні будаўніцтва буйных прадпрыемстваў Мінска (Трактарнага і Аўтамабільнага заводаў) [6, л. 54 – 55].

Асобную нішу займала забеспячэнне таварамі прадстаўнікоў навукі. Спецыяльны харчовы магазін для вучоных у 1946 г. выдаваў хлеб па спісах і картках вучоным членам іх сем'яў. Для стварэння максімальна спрыяльных умоў для развіцця навукі быў арганізаваны стол заказаў, дзе атаварвалі харчовыя, прамысловыя ліміты і хлебныя карткі акадэмікаў і членаў-карэспандэнтаў Акадэміі навук БССР. У дакументах падкрэслівалася, што паступалі асобныя указанні наконт забеспячэння фондаў гэтых магазінаў лепшым асартыментам тавараў [5, л. 36 – 37, 48 – 49].

Арганізацыя дзіцячага побыту на належным узроўні патрабавала істотных намаганняў, таму строга кантраліраваліся летнія аздараўленчыя кампаніі для дзяцей, пастаўка тавараў у дзіцячыя дамы, выдача камплектаў для немаўлят. У дакументах першых пасляваенных гадоў зафіксавана, што для нованароджаных у Мінску мелася дастатковая колькасць камплектаў і быў створаны неабходны рэзерв, а для іншых гарадоў і сельскай мясцовасці выдавалі баваўняныя тканіны на 300 тысяч рублёў. Усе наяўныя на той момант коўдры аддаваліся выключна для фарміравання такіх камплектаў [5, л. 102].

Адным з прыярытэтных накірункаў было паляпшэнне работы калгасных рынкаў у гарадах. Нягледзячы на праблемы з наяўнасцю тавараў, пасля завяршэння вайны назіралася імкненне павышаць культуру гандлю, у тым ліку на калгасных рынках. У разбураным Мінску прыкладаліся значныя намаганні па добраўпарадкаванні гэтых аб'ектаў, у тым ліку Камароўскага рынка (1947). Уводзіліся дакладныя гадзіны адкрыцця і закрыцця магазінаў і ларкоў, адміністрацыя больш строга сачыла за якаснай і своєчасовай уборкай гандлёвых тэрыторый. Спыняліся спробы ігнаравання санітарных правілаў: гандаль ежай непасрэдна з зямлі без выкарыстання спецыяльных сталоў; продаж бульбы і агародніны меркамі без уліку іх вагі. Рэкамендавалася

папулярываць правілы гандлю сярод насельніцтва, знаёміць гараджан з санітарнымі правіламі ў гандлі [7, л. 58].

Гандлёвая сетка рэспублікі была неад'емнай часткай усесаюзнай сістэмы гандлю, таму гандлёвыя арганізацыі БССР бралі ўдзел у рознастайных мерапрыемствах па ўсёй краіне. Напрыклад, у 1947 г. яны былі задзейнічаны ў правядзенні веснавога кірмашу ў Ленінградзе [7, л. 67].

Павышэнне культуры побыту залежала ад ступені эфектыўнасці асобных галін гандлю. Пільная ўвага надавалася гандлю кнігамі, асабліва вучэбнай літаратурай. Пры падвядзенні вынікаў дзейнасці Белкніжкультгандлю за 1946 г. адзначалася, што гандлёвая сетка разгорнута ва ўсіх гарадах БССР, адкрыта 32 магазіны, 7 ларкоў і 6 школьных кіёскаў, выканана значная праца па забеспячэнні школьнай сеткі гарадоў БССР нагляднымі вучэбнымі дапаможнікамі. Для паляпшэння абслугоўвання быў арганізаваны аддзел падпісных выданняў, па перасылцы кнігі поштай. Ва ўмовах недахопу паліграфічных магутнасцей разглядалася пытанне адкрыцця спецыяльных магазінаў па скупцы ў насельніцтва і продажы букіністычных кніг, у пасляваенны час у рэспубліцы гэта была новая форма гандлю. Наладжваўся кантроль за дастаўкай вучням падручнікаў і сшыткаў, каб выключыць непрадуманае размеркаванне неабходных для адукацыйнага працэсу рэчаў і спробы спекуляцый на гэтай глебе. Міністэрствам гандлю БССР ставілася задача павялічыць колькасць кніжных крам і магазінаў у гарадах і арганізаваць школьныя кіёскі ва ўсіх гарадскіх сярэдніх школах. Апошнія павінны былі забяспечыць навучэнцаў таварамі першага попыту: пёрамі, ручкамі, алоўкамі, чарніламі, рызінкамі і іншым [7, л. 73 – 75].

Такім чынам, відавочныя пэўныя поспехі ў развіцці гандлёвай сеткі БССР у першыя пасляваенныя гады, разнапланавасць і сацыяльная накіраванасць яе дзейнасці. Максімальныя намаганні ў пераадоленні наступстваў ваеннага ліхалецця і спробы ўдасканалення культуры гандлю ў гарадах мелі вынікам паляпшэнне ўмоў жыцця гараджан і закладвалі падмурак для стабілізацыі гандлёвай сістэмы як ўплывовага фактару штодзённасці розных груп гарадскога насельніцтва.

ЛІТАРАТУРА

1. Белорусы / под ред. В. К. Бондарчика [и др.]. – М. : Наука, 1998. – 503 с.
2. Грамадскі быт і культура гарадскога насельніцтва Беларусі / В. К. Бандарчык [і інш.] ; пад рэд. В. К. Бандарчыка. – Мінск : Навука і тэхніка, 1990. – 248 с.
3. Изменения в быту и культуре городского населения Белоруссии / под ред. В. К. Бондарчика. – Минск : Наука и техника, 1976. – 111 с.
4. Этнические процессы и образ жизни (на материалах исследования населения городов БССР) / под ред. В. К. Бондарчика. – Минск : Наука и техника, 1980. – 279 с.
5. Нацыянальны архіў Рэспублікі Беларусь (НАРБ). – Ф. 117. Воп. 2. Спр. 13. Пратаколы нарад Міністэрства гандлю БССР.
6. НАРБ. – Ф. 117. Воп. 2. Спр. 21. Пратаколы нарад Міністэрства гандлю БССР.
7. НАРБ. – Ф. 117. Воп. 2. Спр. 20. Пратаколы нарад Міністэрства гандлю БССР.

РЕЗЮМЕ

В статье описывается торговля в городах БССР как фактор развития культуры быта в первые годы после окончания Великой Отечественной войны. Показаны сферы торговли, связанные с системой обеспечения жителей питанием, одеждой и другими товарами.

SUMMARY

The article describes trade in the towns of BSSR as the factor of development of everyday culture at the period of the first years after the Great Patriotic War. The author shows the spheres of trade which were connected with the system of providing of citizens with food, clothes and other goods.

РАЗДЕЛ IV

ПРОБЛЕМЫ ЗАХВАТКИ КУЛЬТУРНОЙ СПАДЧИНЫ

Белоокая М. А.

ПРОБЛЕМЫ СОХРАНЕНИЯ НАЦИОНАЛЬНОГО КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ И ИХ ОТРАЖЕНИЕ В ТЕЛЕВИЗИОННОМ КИНО

Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси

(Поступила в редакцию 15.03.2017)

Проблемы сохранения культурного наследия на сегодняшний день можно отнести к числу глобальных мировых задач, стоящих перед человечеством.

На начало 2017 г. в Государственный список историко-культурных ценностей Беларуси было включено 5,5 тысячи объектов, в число которых входят памятники архитектуры, истории, археологии и искусства [1].

Сокровища национальной культуры, разнообразие материальных и нематериальных богатств всегда были в зоне пристального внимания белорусских теледокументалистов. Изменение системы ценностей после распада Советского Союза привело к масштабной демифологизации истории. Белорусам стали доступны неизвестные документы, широкую огласку получили многие факты, которые замалчивались. Возникли из небытия забытые имена представителей сфер культуры, искусства, науки, государственных и общественных деятелей, влиявших в своё время на формирование ценностной системы общества.

Фильмы цикла «Обратный отсчёт» производства компании «Мастерская Владимира Бокуна» посвящены деятелям искусства, музыки и живописи, дизайна и архитектуры, литературы и кино.

Драматическая история признания ценности объектов культурно-исторического наследия Беларуси, проблемы возвращения утраченных национальных богатств, сокровищ и память о них представлены в картинах «ЮНЕСКО. Белорусский список», «Город на Немиге. В поисках утраченного» и других.

Одной из глобальных телевизионных тем является воплощение на экране знаменитых людей, в том числе деятелей сферы искусства, чья жизнь или творчество были связаны с Беларусью. Картина «Обратного отсчёта» «Эдди Рознер» (2008 г., режиссёр Владимир Орлов) представляет уникальную для своего времени историю успеха музыканта, сумевшего снискать славу и популярность на просторах всего Советского Союза, добившегося покровительства первого секретаря ЦК КП Беларуси П. К. Пономаренко. Фильм об истории успеха и превратностях судьбы, когда гибло всё, что не отвечало вкусам оказавшихся у власти людей. Картина насыщена действиями и событиями, которые показывают трагическую суть происходящего (триумфальные гастролы оркестра, сопровождающий им феноменальный успех, запись танго Эдди Рознера «Прощай, любовь») и

предвосхищают появившуюся в прессе рецензию на концерт оркестра с недвусмысленным названием «Пошлость на эстраде». В фильме рассказывается о дальнейших перипетиях в судьбе Э. Рознера, его жизни на Колыме. Однако основное внимание в картине, как и в остальных фильмах цикла «Обратный отсчёт», уделено тем событиям и явлением, которые имели отношение именно к Беларуси.

Отдельную тему в продукции «Мастерской Владимира Бокуна» представляют картины, где рассматриваются ранее не афишировавшиеся периоды становления белорусского государства, этапы формирования национального самосознания, выявляются тенденции, вследствие которых в той или иной степени выстраивалась культурная политика, поддерживались традиции бережного отношения к народному наследию.

О том, как проводилась политика белорусизации, как белорусское правительство боролось за суверенность государства, как формировалась национальная культурная политика, рассказывается в фильме «Конституция Червякова. Право на независимость» (2012 г., режиссёр Андрей Лескин). В фильме раскрываются ранее не отражённые на белорусском экране тайны разработки Конституции республики после вхождения её в состав СССР. Много внимания в фильме уделяется одной из злободневных тем, касающихся государственного языка страны. Авторы отмечают, что первоначально в проекте белорусской Конституции было закреплено 4 языка. При этом устанавливалось полное равноправие белорусского, русского, польского и еврейского языков в деятельности государственных учреждений, административных организаций, судебных учреждений. Позже, во второй редакции проекта Конституции, преимущество отдавалось белорусскому языку. Главный герой картины – руководитель белорусского государства А. Червяков был патриотом своей страны и многое сделал для развития культуры, науки, образования. В фильме освещается роль Червякова в становлении деятельности белорусского университета и политехнического института. Одним из ключевых эпизодов фильма является история премьеры спектакля «Тутэйшыя» по пьесе Янки Купалы в столичном театре.

Представление известных людей с необычной точки зрения, создание нового экранного образа – ещё одно направление в экранной эпопее белорусского телевизионного кино. Так, имя основателя одного из символов Минска, так называемого «Красного» костёла святых Симона и Елены – Эдварда Войниловича, который возвёл святыню в честь своих безвременно умерших детей [2], – уже достаточно хорошо известно белорусам. Имя государственного деятеля Российской империи Петра Столыпина знакомо даже школьникам. Но особенность черт характера этих уникальных людей, их гуманное мировоззрение, на десятки лет опередившее своё время, становится предметом анализа в картине «Пётр Столыпин. Ставка на Войниловича». Действие фильма разворачивается в 1906 г. в Минске, где активно работает Эдвард Войнилович. Российская империя в этот момент находится на грани катастрофы: рабочие волнения, крестьянские бунты и количество революционных терактов достигают исторического максимума.

Чтобы спасти страну, император назначает нового премьер-министра – П. Столыпина. Молодой премьер был известен к тому времени своей стремительной карьерой, поскольку с поста губернатора смог занять место министра внутренних дел России, и скандальной репутацией: он прославился своим бесстрашием и мужеством при подавлении крестьянских восстаний. Уже в качестве министра внутренних дел, выступая перед Государственной думой, П. Столыпин снискал себе славу блестящего оратора и заслужил ненависть депутатов как жёсткий чиновник, с мнением которого приходится считаться. У нового премьера уже готов план действий, первым пунктом в нём значится земельная реформа, которая позволит успокоить народ и даст возможность правительству проводить дальнейшие преобразования в стране. Для осуществления грандиозных идей П. Столыпину нужен соратник. Неожиданно для всех премьер обращается с предложением о сотрудничестве к белорусскому шляхтичу, представителю Государственного Совета от Минской губернии – Эдварду Войниловичу, человеку, известному своим мягким, ровным характером, толерантностью и терпимостью.

Неизвестные страницы в жизни мировых знаменитостей, сенсационные открытия, касающиеся пребывания в Беларуси двух великих художников составляют основу фильма «Чёрный квадрат. Окно в Париж» (2009 г., режиссёр Андрей Лескин). Действие картины происходит осенью 1918 г. В стране царят разруха и голод. В эти смутные времена в свой родной город Витебск возвращается молодой художник Марк Шагал. У него с успехом прошли выставки в Европе, но амбициозный художник одержим желанием воплотить в жизнь свой фантастический план. Он мечтает превратить любимый Витебск ... в столицу искусств – второй Париж.

Невероятно, но ему удаётся в прифронтовом городе создать Народное художественное училище, в качестве преподавателей пригласить туда лучших художников страны, собрать блестящую коллекцию полотен для музея современного искусства.

Витебск в мгновение ока из провинциального городка превратился в крупнейший культурный центр. Но как только затеянная Шагалом «культурная революция» достигает своего апогея, Шагал покидает город. Больше он никогда не вернётся в Витебск. А недолгий отрезок времени, когда Витебск был советским Парижем, станет одной из самых ярких страниц в истории европейской культуры XX в.

Драматичные страницы белорусской истории, особая культура привилегированного сословия, гордящегося своим происхождением и своими «золотыми вольностями» – в центре внимания в фильме «Беларуская шляхта. Ад падзелу да разбору» (2013 г., режиссёр Людмила Клинцева). Время действия картины охватывает период после разделов Речи Посполитой, когда белорусские земли присоединили к Российской империи. Перед властями встал сложный вопрос взаимодействия со шляхтой, многочисленным и обладающим множеством привилегий сословием. Шляхта несколько столетий была правящим классом, привыкла жить по своим законам в своём государстве. Шляхтичи не платили налогов, не отправляли

рекрутов в царскую армию и мечтали о возрождении Речи Посполитой. Свои мечты пытались воплотить в жизнь и в 1831 г. подняли восстание, чтобы свергнуть российскую власть. Тогда империя развернула против шляхты настоящую бюрократическую войну. Вышел указ о «разборе» шляхты, согласно которому, шляхтичи должны были доказать свою принадлежность к политической элите, предоставить подтверждающие документы. Такое решение привело к неожиданным последствиям. В стремлении сохранить свои привилегии, свою честь и гордость, шляхта вынуждена была прибегнуть к незаконным методам защиты. Массовый характер приняло изготовление фальшивых документов, подтверждающих шляхетское происхождение. Скоро это явление достигло невероятных масштабов: почти все чиновники на белорусских землях были задействованы в нелегальном «бизнесе». Под подозрение попал и работавший в то время в юридической конторе будущий знаменитый белорусский драматург В. Дунин-Марцинкевич.

Выдающийся деятель, с чьим именем связано преобразование столицы Беларуси в поистине цивилизованный город, представлен в картине «Граф Чапский. Драма реформатора». Легендарный градоначальник с 1890 г. на протяжении 12 лет возглавлял городскую управу. При К. Чапском была открыта первая в Беларуси телефонная станция, в Минске появилось электричество и конный трамвай, был достроен городской театр, открылась ночлежка для бездомных, появились городская библиотека, первая в городе бесплатная амбулатория, родильный дом и детский приют. Под руководством графа была укреплена набережная Свислочи, вымощены центральные улицы. В фильме рассказывается не только о реформах градоначальника в Минске, но и о драматическом противостоянии графа с недоброжелателями.

Многие темы и имена выдающихся людей, связанных с историей и культурой Беларуси, были впервые воплощены на экране именно в рамках проекта «Обратный отсчёт». Например, картина «Изящное искусство Игнатия Цейзика» посвящена судьбе уникального мастера. И. Цейзик в 1815 г. стал фигурантом громкого финансового скандала. Российскую империю к этому времени наводнили поддельные ассигнации высочайшего качества. Поиски злоумышленников привели сыщиков на белорусские земли. В фольварке под Слуцком была обнаружена подпольная мастерская, где изготавливали фальшивые банкноты. Занимался криминальным промыслом арендатор фольварка шляхтич И. Цейзик вместе с братом Феликсом. Следствие по делу И. Цейзика получило широкую огласку: он был хорошо известен в округе как талантливый художник. Его керамические изделия пользовались большим спросом. Десятки томов сложного и запутанного дела И. Цейзика хранятся в Национальном историческом архиве Беларуси. Спустя 200 лет после загадочных событий авторы фильма попытались пролить свет на эту историю.

Таким образом, в конце XX в. начался масштабный пересмотр, переосмысление и возвращение имён выдающихся белорусов, которые внесли свою лепту в мировую и отечественную культуру, науку,

продвижение прогрессивных идей. Это значительно расширило перечень тем и персоналий, впоследствии воплощённых на белорусском экране. Несмотря на десятки фильмов, посвящённых «белым пятнам» белорусской истории и возвращению забытых имён, эти темы по-прежнему остаются актуальными.

ЛИТЕРАТУРА

1. У спіс гісторыка-культурных каштоўнасцей Рэспублікі Беларусь уключана 5,5 тысяч аб'ектаў // Сайт Міністэрства культуры Рэспублікі Беларусь [Электронны рэсурс]. – Режим доступа: <http://www.kultura.by/by/news-by/view/u-spis-gistoryka-kulturnyx-kashtounastsej-respubliki-belarus-ukljuchana-55-tysjach-abektau-2673-2017>.

2. Войнилович, Э. Воспоминания / Э. Войнилович; сост. В. Завальнюк. – Минск : Минская римо-католическая парафія св. Симона и Елена, 2007. – 380 с.

РЕЗЮМЕ

Статья посвящена проблемам сохранения как материального, так и нематериального культурного наследия, отражённым в телевизионном кино Беларуси. Проанализированы фильмы, посвящённые малоизученным событиям, процессам и явлениям культурной жизни Беларуси, а также людям, чей вклад в национальную культуру до настоящего времени был недооценен.

SUMMARY

The article is devoted to problems of saving both tangible and intangible cultural heritage reflected in Belarusian cinema. Films dedicated to little-studied events, processes and phenomena of Belarusian cultural life, as well as underestimate representatives of national culture were analyze.

Беляева С. С.

ИЗОБРАЖЕНИЯ КРЕСТА В ДЕКОРЕ НАРОДНОГО ЖИЛИЩА НА ТЕРРИТОРИИ ПОЛЕСЬЯ

*Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси
(Поступила в редакцию 15.03.2017)*

Полесье (Западное и Восточное) – регион Беларуси, сохранивший до наших дней многие архаичные черты народной культуры, в том числе и в народном зодчестве. Они проявляются в планировочной структуре поселений и дворов, облике жилых и хозяйственных построек, а также в системе декора деревянных домов. В композиционную структуру декора жилища часто включается изображение креста, который традиционно выносится на фронтоны.

В Бресте и его окрестностях под скатами крыш домов, построенных в конце XIX – начале XX в., можно видеть накладные четырёх- или шестиконечные деревянные кресты. Как объясняют местные жители, это делалось, чтобы в доме было всё хорошо, для счастья и благополучия. В деревне Чернавчицы Брестского района, где есть костёл и церковь, отмечалось, что верующие различных конфессий вырезали разные кресты. Кроме того, кресты делались не только накладными. Например, в деревне Кошелево Брестского района в одном случае крест является частью резной стяжки под скатом крыши (на доме 193... г. постройки), в другом –

изображение шестиконечного креста создано рядом просверленных отверстий на вынесенной вперёд части фронтона. В деревне Ляховцы Малоритского района крест «спрятан» в рисунке обшивки фронтона, а в деревне Хотомель Столинского района небольшой крест вписывается в шалёвку.

Иногда наблюдаются отличия в оформлении фронтонов с разных сторон дома (к сожалению, не всегда удается зафиксировать постройку с разных сторон). С одной стороны дома фронтон может украшать изображение солнца, с другой – полудиск солнца или перспективный ромб. Сочетание солнца с крестом встречается реже, например, в деревне Олышаны по ул. Юбилейной, д. 3: с одной стороны накладной многолучевой диск солнца, на другом – крест, венчающий полудиск солнца. Такая же композиция зафиксирована в городе Давид-Городок по ул. М. Горького, д. 25. В деревне Струга крест помещён над солнцем-цветком, в деревне Рубель два православных креста располагаются по бокам солнца, в деревне Ольманы подобная композиция дополняется цветочными вазонами.

Примеры необычного оформления фронтонов встречаются в Каменецком районе Брестской области. Среди самых простых вариантов следует отметить небольшой равноконечный крест, прикреплённый над фронтонным окошком хаты в деревне Рожковка, а также небольшие солярные розетки над двумя фронтонными окошками, дополненные прорезкой в виде креста на нижней части вильчика на доме в деревне Каменюки, благодаря чему композиция становится трёхчастной и частично повторяет декор фронтонов с тремя «солнышками», характерный для Полесья.

На одном из домов в деревне Макарово верхняя часть фронтона с волнообразным зубчатым краем вынесена вперед, прорезка в виде латинского креста разделяет на две части дату 1930, на другом доме крест делит дату 1929. Под крестом находится накладная розетка, симметрично по бокам от неё – два накладных серпа луны. Совмещение креста с изображениями солнца и луны зафиксировано нами в деревнях Дмитриовичи и Подомша. На одном из домов на плоскости фронтона закреплён крест с тремя цветами у подножия, а над ним – небольшая шестилепестковая розетка, такая же розетка размещена на вынесенной вперёд части щита. На втором доме шестиконечный крест находится на верхней вынесенной вперёд части. Внизу щита расположен диск солнца, который делит дату 1929 на две части, а над солнцем – серп луны (все детали композиции – накладные). Сочетание дневного и ночного светил с крестом, по всей видимости, неслучайно; подобные композиции вырезались на потолочных балках домов XVIII – XIX вв. на Лемковщине (Украина). М. Е. Станкевич отмечает, что «обязательными мотивами этих резных композиций является многоконечный крест, розета – “солнышко” и “месяц”, реже встречаются побеги, завитки и надписи» [6, с. 213].

В декоративном оформлении углов дома кресты комбинируются с различными фигурами: шести- и восьмилучевыми солнышками или

звёздами, ёлочками и т. п. В нижней части угла дома, на фундаменте, иногда делается фигурная деревянная накладка с квадратным крестом.

На территории Восточного Полесья композиции на фронтонах домов изменяются, хотя во многие традиционно включаются полудиск солнца или крест. Кроме того, прослеживаются местные особенности оформления верхнего яруса дома. Например, в деревне Тонеж Лельчицкого района широко распространено выделение с помощью узких планок фронтонного окошка, в виде вертикально вытянутого прямоугольника в центре фронтона. Пространство сверху и снизу окна, как правило, заполняется геометрическими и солярными символами. Варианты в этом случае многочисленны, но крест чаще всего помещается над фронтонным окошком или под ним, эпизодически заменяясь ромбом или ромбическими композициями. В деревне Букча Лельчицкого района на доме 1947 г. постройки между окошками помещена дата, над ними – трёхлепестковые побеги; выше, по центру, планки образуют крест, а под скатом находятся два трёхлепестковых ростка и солнечный диск над ними. Ещё на одном доме схожий декор дополнен зигзагом в нижней части композиции и трёхлепестковым ростком над солнцем. В деревне Слобода Лельчицкого района фронтон одного из домов украшен тремя георгиевскими крестами (два – над фронтонными окошками, один – под скатом крыши).

Таким образом, крест и солнце на фронтонах часто включаются в одну композицию, а иногда и заменяют друг друга. Очевидно, что до нашего времени дошли отголоски древнейших народных верований, так как исследователи отмечают, что крест – один из наиболее распространённых символов, генетически связанный с солярной символикой [3, с. 727]. В народном искусстве часто сочетаются дохристианская и христианская символика креста, который служит защитным знаком. У славян повсеместно существовал обычай на Рождество, Крещение, на Великий пост в Великий четверг мелом, глиной, копотью от освящённой свечи обозначать крестами окна и двери дома, обходя его по ходу солнца [4, с. 49]. П. Шпилевский, вспоминая Минщину, говорит, что в местных домах «над дверьми и окнами рукой дьячка вырезаны кресты под потолком, на средней балке написан год и день построения избы» [8, с. 113]. Подобные сведения приводит И. Зеленский: «... над дверьми и окнами рукою дьячка написан мелом крест; под потолком, на средней балке, вырезан год и день построения избы» [2, с. 669]. Примечательно, что Е. Романов, описывая домик Петра Великого в Копыси, упоминал об аналогичной традиции в данной местности [5]. Согласно материалам полевых исследований украинского учёного С. Вронского, на Полесье священник при освящении дома рисовал углём или мелом крест, иногда делал и подпись, а хозяин потом вырезал этот рисунок. На территории Украины существовал также обычай обводить окна и двери красной краской, что символизировало очищение огнём, рисовали мелом крестики возле окон и дверей, а иногда непосредственно на рамах [7, с. 57 – 58]. С XVIII в. на сволоках крестьянских домов Карпат, Подолья и Поднепровья вырезались кресты, розетки, надписи с датой постройки [6,

с. 211 – 213]. В районах Киевского Полесья в домах конца XIX в. на сволоках, а также на оконных и дверных наличниках вырезались круги с вписанными в них крестами-розетками [1, с. 285].

Многие подобные обычаи сохранились до наших дней. В деревне Данилевичи Лельчицкого района Гомельской области на одном из домов зафиксированы кресты, нарисованные мелом на обшивке угла и на подоконной доске наличника. По словам сотрудницы районного отдела культуры С. Бирковской, на Крещение освящают мел в храме, в доме под окном и в углу ставят кресты разведённым мелом, затем от дверей по стенам замыкается круг из крестов. Крест также ставили свечой над дверью.

Подобная традиция фиксируется и на территории Брестской области. Так, в деревне Ольпень Столинского района в 2014 г. на одном из домов сфотографировано три креста, нарисованных мелом (один над другим) на внутренней стороне входной двери. По словам хозяина, А. Лешкевича, дом делал его отец В. Лешкевич (1922 г. р.) в 1949 г. Кресты на двери поставила мать А. Лешкевича (умерла в 2006 г.) примерно в 2004 г. Хозяйка дома № 25 рассказала, что «ставили и на дворе кресты, и в хате, по одному кресту на каждой двери. Иногда не мелом, а свечной копотью, но свечой только в доме, а мелом и во дворе (на сарае)». В деревне Белоуша *«ставили кресты на Крещение на дверях с внутренней стороны на косяке сверху, мелом или копотью от свечки, могли только на входной двери или на всех в доме. Иногда чуть-чуть подпаливали громничной свечой волосы спереди. Кресты в доме ставили “от грома”»* (зап. от Ольги Леонтьевны, местного учителя). В деревне Овсемирово большие белые кресты зафиксированы на дверях одного из сараев. Как сообщили местные жители, *«на Крещение ставят кресты на хлевах, крест на бэлке хаты выпаливали у входа»* (зап. от Раисы Васильевны Павлович, 1963 г. р.); *«Кресты на крещение ставили мелом и с улицы, и со стороны хаты на дверях и сверху дверей. На покути и бэлке могли свечой. На Стрэчанне свечкой коптили на столи»*; *«мелом на Крещение водой святят, кресты свечкой на дверях, на окнах сверху и по сторонам ставят, сейчас на дверях сверху изнутри на косяке. На Сретенье громничной свечой ставят»* (зап. от Надежды Александровны Пацукевич, 1942 г. р.).

Сочетание солнца и креста на фронте дома жительство деревни Ольманы Раиса Ивановна Буян (1938 г. р.) объяснила так: *«Крест на хате – значит, хата крещена, а солнышко всходит каждый день – значит, должно быть солнышко»*.

Таким образом, изображение креста на фронтонах домов до нашего времени сохраняет обережные функции, часто в сочетании с солярной символикой.

ЛИТЕРАТУРА

1. Захарчук-Чугай, Р. Народне декоративне мистецтво Українського Полісся. Чорнобильщина / Р. Захарчук-Чугай. – Львів : Ін-т народознавства НАН України, 2007. – 336 с.

2. Зеленский, И. И. Материалы для географии и статистики, собранные офицерами Генерального штаба. Минская губерния : в 2 ч. / И. И. Зеленский. – СПб. : Военная тип., 1864. – Ч. II. – 770 с.
3. Конан, У. М. Крыж / У. М. Конан // Беларускі фальклор : энцыклапедыя : у 2 т. / рэдкал. : Г. П. Пашкоў [і інш.]. – Мінск, 2005. – Т. 1. – С. 726 – 728.
4. Левкиевская, Е. Е. Славянский оберег. Семантика и структура / Е. Е. Левкиевская. – М. : Индрик, 2002. – 336 с.
5. Романов, Е. Р. Домик Петра Великого в Копыси / Е. Р. Романов // Могилёвская старина : сб. ст. «Могилёвских губернских ведомостей» / под ред. Е. Р. Романова. – Могилёв, 1901. – Вып. II. 1900 и 1901 г. – С. 12 – 13.
6. Станкевич, М. Е. Українське художнє дерево XVI – XX ст. / М. Е. Станкевич. – Львів : Ін-т народознавства НАН України, 2002. – 479 с.
7. Українці: історико-етнографічна монографія : у 2 кн. / за наук. ред. А. Пономарьова. – Опішне : Українське народознавство, 1999. – Кн. 2. – 544 с.
8. Шпилевский, П. М. Путешествие по Полесью и Белорусскому краю / П. М. Шпилевский. – Минск : Полымя, 1992. – 251 с.

РЕЗЮМЕ

В статье рассматриваются основные композиции декоративного оформления домов на территории Белорусского Полесья, включающие изображения креста. Также описываются некоторые народные обычаи, связанные с символикой креста.

SUMMARY

In the article the main compositions of the decorative design of houses in the territory of the Belarusian Polissya, including images of the cross, are considered. Also described are some folk customs associated with the symbolism of the cross.

Голикова-Пошка Е. В.

БЕЛОРУССКАЯ ЭКРАННАЯ ПРОДУКЦИЯ КАК ВИЗУАЛЬНЫЙ ИСТОЧНИК НАЦИОНАЛЬНОГО КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ

*Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси
(Поступила в редакцию 09.03.2017)*

В современной Беларуси в последнее время значительно возрос интерес к историческому прошлому белорусского народа, изучению традиционного образа жизни, национальных традиций, обычаев и быта. Всё это становится предметом исследования визуальной антропологии – перспективного научного направления, позволяющего расширить и дополнить представление об известных фактах прошлого и настоящего, раскрываемых с исторических, этнографических и культурологических позиций. На сегодняшний день гарантами сохранения визуального историко-культурного наследия страны становятся телевидение и интернет, выступающие в роли оригинальных, достаточно точных и объективных фотофонодокументов. Особая ценность изучения телевизионных и «сетевых» источников, распространённых в Беларуси, заключается в том, что они открывают широкие перспективы восстановления исторических реалий, позволяя приравнивать ролики (профессиональные и любительские) к своего рода визуальным документам для хранения историко-архивных данных.

К подобным источникам фотофонодокументирования, образцам визуальной антропологии можно отнести некоторые программы, созданные на телевидении. Так, на канале БТ был запущен сериал-проект об этнокраеведческом направлении развития белорусской фотографии, одна из серий которого называлась «Снято! Этнографическая фотография. Михась Романюк» (2005 г., автор программы А. Андреев). В ней шла речь об уникальной коллекции этнографических фотоснимков Михаила Фёдоровича Романюка. В другой серии «Снято! Краеведческая фотография. Владимир Сутягин» (2006 г., автор программы А.Алексеев) были показаны фотоработы Владимира Фёдоровича Сутягина, посвящённые историко-культурному наследию Беларуси. Заслуживает внимания и кулинарно-историческое шоу «Белорусская кухня» авторского коллектива телеканала «Беларусь 2» (ведущая Елена Спиридович, соведущие Лариса Метлевская (этнограф), Вартан Санамянц). Особую ценность данному шоу (с точки зрения визуальной антропологии) придаёт этнографическая составляющая: в программе не просто демонстрируется процесс приготовления блюд белорусской кухни по традиционным старинным рецептам, но также раскрывается история их происхождения, приводятся рекомендации по правилам приготовления (только по будням, только по праздникам, ритуально-обрядовая пища).

На сегодняшний день в Интернете появляется множество авторских и коллективных этнографических роликов, снятых пользователями-любителями, что свидетельствует о возникновении нового ответвления визуальной антропологии, которое можно обозначить как «личные архивы общественного пользования». Среди небольших интересных сюжетов выделяются:

1. «Щедрый вечер. Столин. Беларусь», «Народные традиции. Щедрый вечер. Давид-Городок», раскрывающие особенности проведения щедровок на Брестщине (оба – 2011 г., автор Т. Мухоровская).

2. «Обряд вождения Куста» (2012 г., автор А. Иванов). Здесь воспроизведён древнеславянский весенний обряд, проводившийся на Троицу и возрождённый фольклорным коллективом Богдановского сельского Дома культуры в деревне Богдановка Лунинецкого района. Считалось, что у тех хозяев, которых посетил Куст (ряженая девушка), в хозяйстве целый год не будет никаких хлопот.

3. «Пинск. Купалле-2011» (2012 г., создатели – авторы, работающие на портале «Виртуальный Пинск»), в котором показаны традиции празднования купальских обрядов на Пинщине (городская молодёжь последовательно запечатлевает все элементы купальского обряда).

4. «Жутковатый обряд оживления покойницы “Памярла наша Мальвіна”» (2013 г., автор А. Нарейко), в котором воссоздан существующий с конца XIX в. в деревне Головинцы обряд-игра (аналог щедровок), призванный имитировать пробуждение природы: *«Ажыла наша Мальвіна, ажыве і прырода ў гэтым годзе і будзе чысцей. Будзе добры ўраджай у вас,*

ды і у нас, што калядавалі ў вас, а калі пачастуеце чым-небудзь, будзе ў вас заўсёды хлеб і квас» (здесь и далее приведены цитаты из фильмов).

5. «Каляды на Беларусі, ансамбль “Прасніца”» (2013 г., автор И. Зеленин), повествующий о воссоздании в Гомельском доме культуры старинного белорусского обряда Колядок и другие.

К примерам визуальной антропологии относятся и национальные рекламные ролики, позиционирующие как собственно Беларусь, так и образцы белорусского народного творчества. Наиболее интересными роликами на данную тематику являются: «УП “Скарбніца”» (2011 г.), об одноименном научно-производственном унитарном предприятии, более 30 лет выпускающем ремесленные изделия и позиционирующем себя как визитная карточка Республики Беларусь; «Официальный туристический видеоролик Беларуси» (2012); «Беларусь туристическая» (20-минутный рекламный видеофильм о Беларуси, созданный турагентством «Транс Экспресс Тур») и другие.

Одному из знаковых художественных промыслов белорусов, свидетельствующих не столько об умении и навыках, сколько о развитом эстетическом вкусе, посвящен цикл короткометражных телевизионных фильмов «Из истории национальных музыкальных инструментов». Так, фильм «Труба и рог» (1995 г., реж. Ю. Лысятов, сцен. И. Назина) позволяет узнать историю появления в стародавние времена в Беларуси музыкальных инструментов – рога и трубы. Примечательно, что рассказывают об особенностях этих инструментов те, для кого они и создавались, то есть пастухи и охотники. В свою очередь, повествование в документальной ленте «Штукаръ Емеля из Хальчи» (1996 г., реж. В. Королёв, сцен. Н. Макарец) выстраивается таким образом, чтобы акцентировать внимание на главном герое – Емельяне Авраамовиче Бобкове, жителе деревни Хальча Ветковского района Гомельской области. Авторы фильма поставили перед собой задачу – показать, что талантливый человек искусен во многом. Е. А. Бобков предстаёт и как прекрасный гармонист, владеющий обширным фольклорным материалом, и как замечательный мастер-реставратор старинных музыкальных инструментов, и как талантливый изобретатель-самоучка. К данному циклу относятся также фильмы «Голоса земли моей» (1994 г., реж. Ю. Лысятов, сцен. И. Назина, Р. Гамзович), «Играй, скрипка, играй» (1994 г., реж. Ю. Горулев, сцен. И. Назина), «Дудка» (1995 г., реж. Ю. Лысятов, сцен. И. Назина), «Рассыпушка» (1995 г., реж. С. Гайдук, сцен. Г. Тавлай), «Бубен и барабан» (1997 г., реж. А. Суханова, сцен. И. Назина).

Во 2-й половине 1990-х годов отечественными кинодокументалистами объединения «Белвидеоцентр» создан ряд фильмов, посвящённых демонстрации ярких образцов материальной культуры белорусского этноса. В частности, к проблеме популяризации этнокультурного наследия белорусов обращён фильм «Неглюбский листопад» (1994 г., реж. С. Гайдук, сцен. М. Мартынюк). В документальной ленте наглядно предстаёт одно из уникальных явлений белорусского народного искусства ткачества, широко развитого в отдельном регионе – деревне Неглюбка Гомельской области. С

целью максимально возможного достоверного воплощения на экране сохранившегося в деревне со стародавних времён мастерства ткачества авторы фильма предоставили слово самим носителям народных традиций – неглюбским мастерицам. И благодаря рассказам сельских умелиц в фильме воссоздан процесс ткачества, показаны особенности создания рушников в конкретном регионе.

К визуальным образцам экспедиционных антропологических съёмок относятся и интернет-видеоролики. Среди них «Интересная Беларусь» (2009 г., реж. А. Шелег), «Небольшая экспедиция по историческим местам Пружанщины» (2010 г., автор Н. Дубинчук), «Белорусское Полесье» (2012 г., автор znyataby) – 10-минутный фильм из цикла «Landrover открывает Беларусь», в которых отражены впечатления профессиональных фотографов, блогеров и представителей ведущих СМИ Беларуси, путешествующих по историческим местам Республики Беларусь. В прокладывании маршрутов принимали участие историки, краеведы, путешественники и этнографы.

К группе картин так называемого справочно-информационного характера относятся неигровые пропагандистско-агитационные фильмы «70-летие БССР» (1989 г., реж. Ю. Цветков) – о праздновании юбилея Белорусской Советской Социалистической Республики; «Красный день календаря» (1990 г., реж. С. Гайдук), посвящённый празднованию 73-й годовщины Великой Октябрьской социалистической революции в Минске; остро-социальные политические ленты, запечатлевшие многочисленные забастовки, проходящие в Минске в мае – октябре 1991 г. («Площадь республики», 1991 г., реж. М. Ждановский), и реорганизацию политического пространства бывшего СССР и создание Содружества Независимых Государств («Рождение Содружества», 1992 г., реж. М. Ждановский) и другие.

При анализе картин с так называемой «антропологической составляющей» большое внимание следует обращать на использование в них антропологических деталей. Если в случае съёмки документальных лент такое использование является объективным и рациональным, то в фильмах художественных и, особенно, анимационных нередко происходит искажение фактов и оригинальных деталей, подмена их на суррогаты, что зависит от уровня знаний как сценариста, режиссёра, так и оператора. В свою очередь, присутствие в картине консультанта – историка, этнографа, культуролога – позволяет свести к минимуму искажение фактов, благодаря чему антропологическая составляющая (образ жизни, быт, нравы и т. д.) выполняет функции документального свидетельства эпохи, запечатлённой на экране. Примером визуальной антропологии в фильмах о жизни советского социума 60 – 70-х годов XX в. оказывается и одежда персонажей, и предметы интерьера, и архитектурные сооружения. В подобного рода фильмах важно строго соблюдать «дух времени», не допуская появления на экране предметов, не относящихся к историческим, документальным свидетельствам культуры и быта белорусов советского периода.

Весьма интересными в русле развития современной визуальной антропологии являются экранные циклы «Это мы» и «Как это было», представленные Белорусским государственным архивом кинофотодокументов, в которых содержатся уникальные видеозаписи с ярко выраженной антропологической составляющей.

Первый цикл «Это мы» состоит из 53 документальных кинокартин. В нём запечатлены неизвестные или малоизвестные страницы жизни Беларуси или отдельных её граждан, чьи имена навеки останутся в памяти потомков. Наиболее значимыми кинолентами, представленными в данном цикле, являются: фильм о вокально-инструментальном ансамбле «Лявоны» (будущих «Песнярах»), исполняющем лирическую композицию «Ты мне вясною прыснілася» (Киножурнал «Савецкая Беларусь», 1970, № 3, реж. В. Шелег, опер. Ю. Иванцов, М. Южик, В. Пужевич, М. Беров, В. Цеслюк). Артисты одеты в белорусские национальные костюмы, являющиеся образчиками народного искусства. Все детали костюмов: вышивка, узоры, аппликации – представляют собой единый гармоничный ансамбль народного ткачества. Столь же гармонично дополняет образ народных певцов и старинный музыкальный инструмент – колесная лира (заимствована из Европы, где она появилась ещё в XII в., на сегодняшний день входит в состав инструментов Государственного оркестра и Государственного народного хора Беларуси).

В другом фильме цикла «В земле наши корни» (1975 г., реж. Д. Михлеев, опер. Ф. Кучар, С. Стасенко) показаны участники ансамбля «Песняры», которые собирают фольклорно-этнографический материал для своих выступлений, непосредственно общаясь с жителями белорусских деревень. В документальной ленте звучат оригинальные народные белорусские песни в исполнении коллектива музыкантов: «А ў полі бяроза...», «Добры вечар, дзеванька, куды ідзеш», «А ў полі бяроза, кудрава стаяла».

Большой интерес представляет новогодняя кинозарисовка, посвящённая ёлочным новогодним базарам в Минске (киножурнал «Савецкая Беларусь», 1947, № 1-2, реж. И. Вейнерович; опер. В. Цитрон, И. Комаров, А. Мартынов). Необычайно привлекательные исторические кадры послевоенного города, особенно нынешней площади Независимости, на которой в 1947 г. появился большой ёлочный базар. Вход на него был стилизован в виде высокой книжной полки, где расположились книги с произведениями Я. Купалы, Я. Коласа, А. Фадеева и других известных писателей, а между томами находились специальные входы-арки, ведущие на ярмарку. Фильм сохранился без звука, поэтому неизвестно, каким было музыкальное оформление, что слегка умаляет ценность данной киноленты в качестве примера визуальной антропологии и лишает зрителя возможности всесторонне оценить бытовую сторону жизни белорусского общества в 1947 г. Не менее интересны и кадры с белорусским Дедом Морозом, наряженным в белую шубу и достающим подарки из берестяного лукошка (прототипом этого персонажа выступает языческий бог зимы Зюзя).

Второй цикл «Как это было» состоит из 32 документальных картин, в которых представлены наиболее значимые события, происходящие в Советской Беларуси. Самые яркие ленты стали своеобразным документом того времени, «живой» летописью прошедшей эпохи. Так, в кинофильме «Через город, через годы» (1966 г., реж. В. Четвериков, В. Орлов, опер. В. Орлов; Минская студия научно-популярных и хроникально-документальных фильмов) в форме живого общения с одним из первых водителей трамваев повествуется об истории возникновения данного вида электротранспорта, его маршруте и пассажирах. В картину органично вплетены архивные кадры 1929 г. (исторического момента запуска в Минске первого трамвая). Особый интерес для любознательных зрителей представлял и внутренний вид салона трамвая (сиденья были расположены вдоль бортов как в метро, а место водителя ничем не ограждалось от пассажиров, которые стояли за спиной вагоновожатого и рядом с ним), и архитектура минских улиц, и съёмки города с высоты птичьего полёта.

Картины городского быта чередовались с показом сельской действительности. В киножурнале «Савецкая Беларусь» (1948, № 14, реж. В. Стрельцов, опер. М. Беров, И. Вейнерович, И. Комаров, С. Фрид, В. Цеслюк) запечатлено празднование уборки зерновых культур в 1948 г. Кадры ленты заполнены ослепительным светом: спустя три года после окончания войны везде превалирует белый цвет, выступая символом мира, добра и благополучия, а белые одежды деревенских жителей символизируют как в прямом, так и в переносном смысле чистоту помыслов, души, урожая.

Помимо документальных фильмов, снятых на профессиональных студиях, признаки визуальной антропологии встречаются и в работах, размещённых в Интернете, где запечатлены различные аспекты культуры, жизни и быта современного белорусского общества. Так, в двухминутном сюжете «Заклинатели дождя из Беларуси» (2014 г., автор ОНТ) показан обряд «вызывания дождя», популярный среди жителей деревни Старый Дедин Могилёвской области. Суть его заключается в том, что спасение от засухи видится местным жительницам (а у реки собираются только женщины селенья) в пропахивании речной воды плугом. Несколько человек запрягаются в плуг и начинают бороновать дно реки со словами: *«Пашыце рэчку, пашыце вадзіцу»*. Оставшиеся же на берегу повторяют заклинание: *«Слава Богу, Господь Бог нам и дождя послал»*. Интересно представлена в картине и взаимосвязь языческих (бороновать реку следует в обнажённом виде, чтобы ощутить связь с духами природы, воды, дождя) и христианских (обращение ко Всевышнему за помощью) мотивов.

В фильме «Гуканне вясны» (2014 г., автор FiNn SV) в течение 34 минут демонстрируется обряд «закликанья» весны, показано, как встречают это время года на белорусском Полесье. Основная ценность картины заключается в том, что в ней снимались не профессиональные актёры, а обычные деревенские жители, до сих пор встречающие весну в соответствии со старинными, берущими своё начало в язычестве обрядами. Начинается фильм с ярких кадров, в которых нарядно одетые молодые девушки

(согласно традиционным представлениям, они выступают символом красоты, молодости, расцвета, то есть весны, открывают праздник «Гукання») привязывают к ветвям деревьев разноцветные матерчатые и бумажные ленточки, а также сажают на сучки плетённых из соломы птиц. При этом яркие ленты необходимы для того, чтобы деревья «почувствовали» весну и быстрее начали зеленеть, а соломенные птицы помогли «возвратиться» птицам настоящим из тёплых краёв на родину. Вслед за тем девушки и присоединившиеся к ним женщины из подручных материалов делают чучело «зимы», разрисовывают ему глаза, рот, раскрашивают щёки. Этот процесс сопровождается своеобразными «гуканнями» (после каждого куплета обязательно исполняется припев «гу-у-у-у!»): *«Я вясною, вясною – за вадой, / А зімою за снягамі. Гу-у-у-у! / А зімою, а зімою – за снягамі, / А летам жа за пяскамі. Гу-у-у-у!»*. Обязательным атрибутом «Гукання» становятся девичьи хороводы вокруг нарядно украшенных деревьев, сопровождаемые песнями. Также следует подбрасывать вверх жаворонков, слепленных из теста, чтобы настоящие прилетели и «разбудили» весну.

Помимо специально созданных для широко показа телесериалов этнографической тематики, белорусское телевидение часто демонстрирует в программах новостей небольшие сюжеты, в которых также можно обнаружить элементы визуальной антропологии: «Музей в Чеботовичах. Прикосновение к истории» (программа «Добрай раніцы, Беларусь!», телеканал «Беларусь 1»); «Музей старинных музыкальных инструментов в Беларуси» («Наши новости», ОНТ); «Музей мифологии и леса в Заславле» («Утро. Студия хорошего настроения», СТБ); «Белорусский обряд “Зажинки” в СПК “Мижевичи”» («Слонимские новости», телеканал «Слоним ТВ»); «Купалье 6 июля 2012 г. в городе Ивье» («Ивье ТВ»); «Обряд “Тянуть Коляду на дуба” в Березинском районе» («Новости», телеканал «НТВ Мир»); «Уникальный обряд “Коники” в Давид-Городке» («Панорама», «Беларусь 1») и другие.

С позиции визуальной антропологии, фильмы, снятые в Беларуси в разное время, подразделяются на бессистемные (по заказу разных государственных и общественных организаций) картины, освещающие различные отрасли знаний (биологию, медицину, сельское хозяйство, этнографию и др.), не объединённые в единый цикл; ленты, создаваемые по заказу государства, приуроченные к определённым важным событиям жизни общества; так называемые систематические картины, выпускаемые с равной периодичностью и всесторонне освещающие происходящие события (киножурнал «Савецкая Беларусь»); а также видовые съёмки; хроникально-документальные репортажи; съёмки обрядов и народных празднеств; зарисовки быта и нравов белорусов; особо выделяются и архивные кинодокументы визуально-антропологической тематики.

РЕЗЮМЕ

В статье приведена классификация белорусской экранной продукции как визуального источника культурного наследия Беларуси. Фильмы, относящиеся к

визуальной антропологии, подразделяются на бессистемные и систематические картины, видовые съёмки; хроникально-документальные репортажи; съёмки обрядов и народных празднеств; зарисовки быта и нравов белорусов и архивные кинодокументы визуально-антропологической тематики.

SUMMARY

The article gives a classification of the Belarusian-screen product as a the visual source of the cultural heritage of Belarus. Films related to visual anthropology, subdivided into unsystematic and systematic picture, specific survey; documentaries reportages; filming rites and folk festivals; filming lifestyle and customs of the Belarusians and archive film documents the visual-anthropological themes.

Дундяк И. Н.

ПЕЧАТНЫЕ ИКОНЫ В ЦЕРКОВНОМ ИСКУССТВЕ УКРАИНЫ 2-Й ПОЛОВИНЫ XX В.

*Прикарпатский национальный университет им. В. Стефаника
(Поступила в редакцию 07.07.2016)*

Сегодня печатные иконы стали повседневностью. Их продают в храмах, церковных лавках, магазинах, поездах, Интернете. Большинство из них искусствоведы относят к явлениям китча. В начале XXI в. китч проник повсюду, став интернациональным культурным феноменом. Однако есть сферы, где существование китча неприемлемо и требует поиска путей преодоления такого явления. К таким сферам относится церковное искусство. Поэтому важно справедливо оценить художественную ценность печатной иконы во 2-й половине XX в.

Научных трудов о печатных иконах на территории бывшего Советского Союза мало, отметим статью О. Стародубцева [6] о печатных иконах в России XX в., информация присутствует у Э. Андреевой [2]. О печатных иконах Алтая пишет Н. Железникова [3]. Различные варианты народных икон Украины XX в. в своих статьях рассматривает О. Шпак [8 – 10]. Интересные рассуждения о печатных иконах встречаются у Д. Марченко [4]. Негативные тенденции современности, в том числе засилье китча, авторы трудов в этой сфере стараются не касаться. Довольно много внимания религиозному китчу уделено в книге Е. Чернецовой «Китч. Искусство или культурный мусор?» [7]. Целью данной статьи является изучение особенностей производства и бытования печатных икон в Украине в советское время.

Предыстория печатных икон, которые стали неотъемлемой частью церковного искусства XX в., начинается в 1794 г. в Германии, когда была изобретена литография – новый способ тиражирования чёрно-белых изображений. Процесс изготовления подобных икон являлся довольно трудоёмким [3]. В начале XIX в. появляется новый способ печати – хромолитография, позволяющая делать изображения цветными. Тогда же была изобретена олеография, в которой применяли многокрасочный способ литографического воспроизведения картин с рельефным тиснением.

Печатные иконы, тиражируемые в начале XX в. в Вене, Мюнхене, Кракове, Париже, Варшаве, Одессе, Киеве, Санкт-Петербурге, были выполнены профессиональными художниками и отвечали церковным канонам [10, с. 152]. Отношение к таким образцам со стороны искусствоведов и художников неоднозначное, к тому же бумажные иконы недолговечны. В Западной Украине 1-й половины XX в. На это обстоятельство указывал М. Осинчук, выступавший против массовой и низкопробной продукции в церквях: «Эти копии, выполняемые бездарно на месте или присылаемые из Мюнхена или Праги, те полиграфические иконы, которые продаются тысячами по ярмаркам, заполняют теперь каждую нашу церковь» [5, с. 5]. На территории Украины, которая входила в юрисдикцию России, также принимались меры по борьбе с некачественными печатными иконами. Так, в 1901 г. по указу императора Николая II, был основан «Комитет попечительства о русской иконописи», которым руководил граф С. Шереметьев. Комитет поставил следующие задачи: изготовление иконных подлинников; запрещение печатных икон; открытие учебных иконописных мастерских. Кроме того, указом Священного Синода от 2 февраля 1902 г., запрещалось печатать иконы при церквях и монастырях [6].

Указанные факты привели к усилению цензуры за качеством печатных икон, а на каждой из них должна была присутствовать надпись о благословлении и разрешении к печатному производству [3]. Среди крупных украинских типографий, печатавших иконы в 1-й половине XX в., выделяются: Е. Фесенко и И. Тиля в Одессе, Н. Т. Корчак-Новицкого в Одессе [3]. Тысячи печатных икон, выпущенных во 2-й половине XIX в. – начале XX в. в Украине и европейских странах, России, разошлись по всей современной украинской территории. Иконографические сюжеты были разнообразными и включали практически все известные типы сюжетов церковной иконографии. Такие иконы, скорее всего, не производились в 1920 – 1930-х годах на территории советской Украины, но свободно бытовали в её западной части.

Во 2-й половине XX в. церковное искусство Украины не развивалось, фактически существовало в подполье под угрозой тюрьмы и расстрела советской властью. Все типографии, которые могли быстро и дёшево напечатать иконы, были подконтрольны силовым министерствам. Купить иконы в церковных лавках также было практически невозможно, поэтому фотокопия «народных умельцев» являлась в советское время единственным доступным и безопасным способом тиражирования икон.

Однако в Москве в 1949 г. официально был налажен выпуск необходимой церковной продукции в колокольне Новодевичьего монастыря. Там методом шёлкографии раскрашивались вручную чёрно-белые фотоиконы. По свидетельствам О. Стародубцева, «к началу 1960-х годов в этом цехе выпускалось до полумиллиона печатных икон в месяц, 80 иконографических типов. В этих сложнейших исторических условиях производство подобных печатных икон было единственно возможным и крайне необходимым событием» [6]. Эти образцы были технологически

тождественны самодельным фотокопиям икон и церковным календарям. Но для всех желающих икон не хватало, поэтому процветало кустарное производство. Особенно много таких «лубочных» кустарных икон бытовало в Украине. Небольшое количество печатных икон в то время нелегально попадало на территорию Западной Украины из Польши.

Выполненные кустарным способом домашние иконы (фотографические, рисованные на стекле) продавали полулегально на украинских сельскохозяйственных ярмарках. Самыми распространёнными были «иконы-фотокарточки» небольших размеров, облачённые в самодельные тиснёные оклады из фольги или других недорогих металлов. Такая икона становится не менее популярна в народе, чем изображения святых на бумажных листах в XVII в. [2]. Эти иконы наивны, часто несовершенны с художественной точки зрения. Однако данные образцы имели в то время, на наш взгляд, некоторое позитивное значение как ретрансляторы христианской веры в атеистическом советском обществе.

Подобные печатные иконы (фотоиконы) в Западной Украине в это время тесно связаны с народной живописью на стекле. Такая живопись во 2-й половине XX в. принадлежит к редко встречающимся явлениям, хотя некоторые исследователи отмечают регионы Прикарпатья, Закарпатья и Подолья, где работали мастера-самоучки. Чаще всего основными в их работах на стекле были религиозные сюжеты, букеты цветов и жанровые сцены по мотивам народных песен [9, с. 760]. Среди подобных образцов самую древнюю и важную группу составляют иконы. О. Шпак допускает, что этот промысел (рисование на стекле) возродился во 2-й половине XX в. именно благодаря иконописи [9, с. 761]. Репрессии церкви и религии не способствовали развитию профессиональной иконописи и тиражирования икон печатным способом, а желающих нелегально купить религиозное изображение в западных областях Украины было много. Небольшой побочный заработок, спрос, желание творить – вот основные причины этого явления в 1950 – 1970-х годах.

Практиковалось исполнение таких икон для собственных нужд и для близкого окружения, труд «на заказ» и «на продажу». Особую роль в распространении икон играла подпольная продажа во время паломничества в больших центрах и у приходских церквей (Западное Подолье, Гуцульщина, Покутье) [8, с. 176]. Написанные народными мастерами иконы можно было тайно купить во время «храмовых» праздников или на рынках. По свидетельствам И. Павлыка (1941 г.р.) из Косова, «фотоиконы, церковные календари (выполненные фотоспособом), иконы на стекле можно было довольно легко купить в Косове 7-го июля во время храмового праздника на Ивана Купалу возле церкви. Традиционно в улочке, которая ведёт к храму, выстраивались торговцы разным товаром. Продавали там сырные фигурки, “топирци” (сувенирные гуцульские топоры. – *И. Д.*), дрымбы, “бальончики” (игрушка-шарик из опилок и фольги на резинке. – *И. Д.*), украшения и много всего другого. Однако часто вместе с этим товаром в больших сумках

торговцы прятали иконы, церковные календари. И, оглядываясь вокруг, вытаскивали их покупателю» [1].

Традиционными сюжетами украинских икон на стекле издревле были «Богородица Одигитрия», «Распятие», «Св. Николай» [9, с. 763]. Отмечается проникновение во 2-й половине XX в. неизвестных для народной иконописи на стекле иконографических сюжетов: «Богородица неустанной помощи», «Богородица Елеуса», «Сердце Иисуса», «Иисус с ягнёнком», «Богоявление», «Воскресение» из фотоикон, икон-литографий и олеографий. Эти образцы не копировались слепо, а интерпретировались народными мастерами языком контуров, локальных пятен, декоративных мотивов. К примеру, в сцене «Богоявление» работы П. Столащука исполнен местный карпатский пейзаж, на фоне которого даны изображения Иисуса, Иоанна Крестителя и святого Духа [9, с. 765].

На территории западных областей Украины распространились и другие иконы: симбиоз народной живописи на стекле и фотоикон. Таких образцов сохранилось по церквям и домам намного больше, чем икон на стекле того же времени [9, с. 762]. Технология изготовления была следующей: сначала доставали фотоикону (покупали у фотографов или копировали самостоятельно), после, в зависимости от размеров фото, выполняли декоративную роспись на стекле. Техника такой живописи заключалась в выполнении рисунка на обратной стороне стеклянной пластины, нанесении контуров тушью (чаще чёрной) с последующим заполнением цветом. Нововведением было использование новых материалов: фабричного стекла, туши и красок промышленного производства, серебристой фольги вместо традиционной позолоты [8, с. 176]. Главным мотивом декоративной росписи был растительный узор, чаще всего ритмический повтор простых цветков разного размера и цвета. Цветы иногда соединяли вьющимся стеблем с бутонами или гроздьями винограда, а декор в фризových композициях образовывался с помощью ритмичного чередования крупных цветов и букетов с кистями цветов и ягод, ветвями и листьями [8, с. 179]. Ширина такой росписи варьировалась от 4 до 13 см. Разрисованное стекло с вклеенной фотоиконой обрамляли простой деревянной профильной рамкой. Можно выделить прямоугольные и квадратные росписи. Квадратные иконы чаще всего были без рамки со стороной 12-15 см и вешались на стену за уголок (икону вклеивали на пересечении диагоналей) [9, с. 762]. Такие иконы выходят из обихода в 1980-х годах. Кроме изменения вкусов покупателей, одной из причин этого было открытие в 1980 г. нового хозяйственно-производственного предприятия Московской Патриархии «Софрино», что существенно увеличило количество печатных икон. «Большинство печатных икон этого времени выпускалось небольших размеров и наклеивалось на картон, значительно реже – на деревянную основу. Количество иконографических типов икон было в это время незначительное. Разнообразием отличались только иконы отдельных святых», – констатирует О. Стародубцев [6].

Сегодня церковь, как и церковное искусство, заняла место некой сферы услуг. Печатная иконка на лобовом стекле автомобиля стала частью ритуала, а статуэтка ангела, икона или крест в квартире – часто только элемент декоративного оформления. Такое положение вещей логично, ведь китч формировался в XIX в. как искусство городского жителя, который утратил связь с народной традицией и не стал носителем вкусов высокого искусства. В то же время китч проникает и в церковное искусство, упрощая и вульгаризируя его. Сегодня религиозные печатные изображения можно встретить на чашках, блюдах, футболках, браслетах, коврах и других предметах. Как справедливо заметила Е. Чернецова, «в самом факте заключено противоречие: икона не может быть приравнена к сувениру. Традиционно иконы подлежат освящению и должны использоваться для молитвы. Как можно себе представить футболку, которая в процессе носки становится грязной, стирается, гладится и складывается на полку среди других предметов белья, объектом для освящения и молитвы? И произведением искусства, каким икона была прежде, оно в этом случае перестаёт быть. Иконы можно видеть в самых значительных и престижных музеях, но нигде не видно чашек или футболок с иконами» [7, с. 103]. Так, в царской России существовал запрет на изображение святых ликов на обложках книг, так как их трогают руками. Для подобных изображений должна существовать определённая дистанция [7, с. 104]. Важным путём преодоления китча в церковном искусстве мы считаем адекватное обучение студентов художественных направлений. Необходимо возродить прерванный процесс подготовки специалистов церковного искусства, которые бы противостояли засилью китча в современных храмах. Кроме того, нужна огромна просветительская работа со священниками, прихожанами, детьми и т. п.

Техническая возможность многократного воспроизведения икон не до конца теоретически осмыслена Церковью. Д. Марченко считает, что часто такая продукция содержит все минусы массовой культуры: усреднённость, безвкусицу и т. д. Автор констатирует, что достаточно посетить любую церковную лавку, чтобы увидеть ядовитость красок, блёстки и прочий «гламур» на печатных иконах. Но это, по его мнению, «болезни роста», ведь есть среди этих икон прекрасные образцы – и это тоже важно помнить [4]. Согласимся и с утверждением автора о том, что достоин почитания любой образ, который бы приближал нас к Богу (написанный красками, выложенный мозаикой, изваянный в камне, отпечатанный типографским или иным способом, отображенный на мониторе компьютера) [4].

Подводя итоги, отметим, что в начале XX в. в церквях Украины, как и по костелам всей Европы и церквям России, было много печатных икон. Во 2-й половине XX в. в Украине были популярны разного рода китчевые печатные иконы, которые, на наш взгляд, имели некоторое позитивное значение как ретрансляторы христианской веры в атеистическом советском обществе. Среди них привлекает внимание особый тип икон, выполненных в сочетании народной живописи на стекле и фотоиконы. Современная

печатная икона, несмотря на разнообразие, часто имеет китчевую направленность. Сегодня китч в церковном искусстве можно искоренить только путём просвещения священников, церковных общин, а также организацией общественных комиссий по церковному искусству и качественным обучением молодой генерации художников церковного искусства.

ЛИТЕРАТУРА

1. Авторский архив. Аудиозапись беседы с И. Д. Павлыком. – 18.07.2014.
2. Андреева, Е. Народная фотоикона советского времени / Е. Андреева [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://lermontovka-spb.ru/events/2232>. – Дата доступа: 02.03.2016.
3. Железникова, Н. П. Печатные иконы в собрании музея истории Православия на Алтае / Н. П. Железникова [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://econf.rae.ru/pdf/2013/02/2190.pdf>.
4. Марченко, Д. Может ли икона быть бумажной / Д. Марченко [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.kiev-orthodox.org/site/culture/3082/>
5. Осінчук, М. Сучасне церковне мистецтво / М. Осінчук // Мета. – Львів, 1931. – Ч. 8. – С. 5 – 6.
6. Стародубцев, О. Печатные иконы: история и современность / О. Стародубцев [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.pravoslavie.ru/sretmon/uchil/printicons.htm>. – Дата доступа: 03.03.2016.
7. Чернецова, Е. Китч: искусство или культурный мусор? / Е. Чернецова. – М. : Этерна, 2015. – 128 с.
8. Шпак, О. Народне малярство на склі другої половині ХХ ст. / О. Шпак // Мистецтвознавство'12 : наук. зб. – Львів, 2012. – С. 169 – 183.
9. Шпак, О. Народне малярство на склі у другій половині ХХ ст. на Гуцульщині й Покутті (стан вивчення проблеми) / О. Шпак // Історико-культурна спадщина Прикарпаття : наук. зб. на пошану П. Арсенича. – Івано-Франківськ, 2006. – С. 759 – 766.
10. Шпак, О. Особливості іконографії народних ікон на склі другої половини ХХ століття: образи Христа і Богородиці / О. Шпак // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. – 2009. – № 6. – С. 150 – 160.

РЕЗЮМЕ

Украинское церковное искусство 2-й половины ХХ в. исследовано недостаточно. Изучение латентного существования религии и религиозного искусства требует привлечения воспоминаний и артефактов отдельных регионов. Иконы для дома (олеография, фотографические и нарисованные на стекле) были популярны в то время. Печатные иконы изготавливались кустарным способом, их продавали полулегально на сельскохозяйственных ярмарках. Часто это были фотокопии икон, изготовленные в 1950 – 1980-х годах, в статье дано определение типологии фотокопий икон.

SUMMARY

The Ukrainian church's art of the second half of the XX century is unexplored. The study of latent existence of religion and religious art require involvement of memories and artifacts of certain regions. Icons for home usage (oleographic, photographic, and painted on the glass) were popular at that time. Printed icons were produced by artisanal ways and sold semi-legally on agricultural fairs. Often these were photocopies of icons made in 1950 – 1980s, so we gave the definition typology of such photocopies.

БУШАНСКІ РЭЛЬЕФ ЯК СЕМІЯТЫЧНЫ ТЭКСТ

*Інстытут мастацтвазнаўства, фалькларыстыкі і этналогіі імя М. Рыльскага НАН Украіны
(Паступіў у рэдакцыю 03.01.2017)*

Паўнамернае семіятычнае асэнсаванне твора візуальнага мастацтва прадугледжвае вынікі сэнсавага аб'ёму кожнага яго складніка, што мае рысы знакавай формы і з'яўляецца носьбітам пэўнай іншамоўнай інфармацыі, а таксама – асэнсавання твора як пэўнага семіятычнага тэксту / семіятычнай сістэмы [1, с. 414 – 417; 9, с. 209], інакш кажучы – семіятычнага арганізма [7, с. 141 – 142], складзенага з сукупнасці першасных знакавых адзінак па вызначаным правіле, своеасаблівых граматычных ладах [10 с. 167, 168, 171 і інш.], што дапускае ўзаемнае ўзгадненне (карэляцыю) іх сэнсавых, а гэта значыць фармальных вымярэнняў. Гэтыя даследчыцкія дзеянні аналітычнага і сінтэтычнага характару адзначаны актуальнасцю і самадастатковасцю, бо ад іх канкрэтных вынікаў залежыць вырашэнне праблемы адэкватнасці разумення, успрымання і інтэрпрэтацыі твора мастацтва. Пры гэтым асабліва дарэчным і нават аб'ектыўна неабходным «тэкстуальны» этап семіятычных даследаванняў бачыцца ў працэсе вывучэння і асэнсавання твораў мастацтва са шматмерным ідэйна-тэматычным планам і, адпаведна, складаным іканаграфічным ладам. Да катэгорыі апошніх узораў належыць манументальны рэльеф, змешчаны сярод скал у вёсцы Буша на Вінніччыне. Гэты рэльеф з'яўляецца неад'емнай часткай скальнага архітэктурна-скульптурнага комплексу (малюнак 1).



Малюнак 1. Манументальны рэльеф у в. Буша на Вінніччыне. Канец XVI – 1-я палова XVII ст. / 20 – 30-я гады XVIII ст. Фота 1883 г.

Хоць у апошні час атрымалася аргументаваць параўнальна позняе паходжанне згаданага помніка (у межах канца XVI – 1-й паловы XVII ст. / 20 – 30-х гадоў XVIII ст.) і звязаць яе з хрысціянскім культавым мастацтвам, вызначыўшы сюжэт выявы як «Маленне св. Ануфрыя Вялікага ў пустыні», яе сэнс да гэтага часу застаецца недастаткова зразумелым.

У гэтым вобразатворы згрупавана чатыры асноўныя іканічныя фігуры: бязлістае дрэва, што ўзвышаецца на выступе скалы; певень, які стаіць на адной з галін дрэва; анахарэт з доўгай барадой і валасамі замёр у малітоўнай паставе перад дрэвам, абапіраючыся каленямі на край выступу; высакародны рагаты алень, які ўзвышаецца на другім выступе за спіной малельшчыка. Асобнае месца ў выяве займае апраўленая інскрыпцыйная табліца, выразаная

каля верхняга краю вобразатвора амаль па цэнтры, якая змяшчала ў свой час тлумачальны надпіс. Паміж сабой асноўныя фігуры аб'яднаны як двухмернымі, так і шматмернымі фармальнымі і ідэйнымі сувязямі, што ўтвараюць сэнсавую структуру твора, аснову яго семіятычнага тэксту. Магчыма, найбольш выразным пацвярджэннем гэтага служыць кампазіцыйнае спалучэнне дрэва, птушкі і малельшчыка, а таксама агульная прасторавая арыентацыя ўсіх персанажаў выявы: чалавек і жывёлы звернуты ў адным напрамку: справа налева, да дрэва, высечанага каля левага краю выцягнутай па гарызанталі кампазіцыі. Усе фігуры (па адной і ў розных камбінацыях, уключаючы застылую фігуру малельшчыка) з'яўляюцца даволі распаўсюджанымі іканічнымі знакамі хрысціянскай тэалагічнай сістэмы. Акрамя гэтага, літа-, дэндра- і зааморфныя вобразы даўно мысляцца ў сімвалічных каардынатах [8, с. 192, 197 – 199, 206; 11, с. 125 – 130, 151 – 157, 233 – 237, 267 – 272] і іх сэнсавое нападўненне амаль заўсёды вызначалася большай або меншай шматмернасцю. Улічваючы гэта, актуалізацыя таго ці іншага сэнсавога плана названых сімвалічных ізаморфаў у кожным канкрэтным творы залежала ад рэальных суадносін з іншымі сімваламі, што ўваходзілі ў адну іканаграфічна-кампазіцыйную структуру. Такім чынам, адэкватнае ўспрыманне і прачытанне знакаў патрабавала не толькі спасціжэння спектра ідэйнай нагрузкі кожнай складовай адзінкі знакавай структуры, але і высвятлення механізму магчымых вынікаў іх карэляцыі.

Семіяграфіка дэндра- і арнітаморфнага матываў. Рэльефныя выявы пеўня і бязлістага дрэва знаходзяцца ў непасрэднай сэнсавай сувязі, утвараюць асобную знакавую формулу. Выбар гэтых знакавых адзінак абумоўлены шматзначнасцю іх сэнсавога нападўнення, а таксама неардынарнасцю на фоне іншых варыянтаў агульнага матыву «птушка на дрэве», шырока прадстаўленага ў культавым і рэлігійным мастацтве хрысціянскага свету.

З-за рэгулярнасці спеваў на працягу сутак певень у многіх народаў Старажытнага Усходу і антычнай Еўропы ўспрымаўся як своеасаблівы хранометр [12, с. 126]. У рэчышчы хрысціянскага веравучэння найбольшую акцэнтацыю атрымала здольнасць гэтай птушкі абазначаць сваім спевам набліжэнне ўзыходу сонца і надыход дня. Таму певень успрымаўся не толькі сімвалічным увасабленнем памежнай сітуацыі ў часовай плыні, пэўнага пераходнага моманту, але і самога святла Божлага (Хрыстовага), свяціла-сонца (Сонца-Хрыста), а яшчэ за ім прызнавалася здольнасць адганяць і пазбаўляць сілы ўсялякую нечысць (злых духаў, крывасмокаў, ведзьмаў і інш.) і цёмныя параджэнні ночы [11, с. 236; 12, с. 126, 131 – 132]. Голас птушкі ўяўляўся рэальным прадказаннем трыумфу Божай сілы і славы, збавення ўсяго чалавецтва. Адпаведна, певень успрымаўся ў якасці сімвала ўваскрасення як такога [11, с. 235, 236; 12, с. 116, 117]. Разам з тым, у каментарыі Феафілакта Балгарскага да Евангелля паводле Мацвея голас алектара (пеўня) вытлумачаны яшчэ і «словам Ісуса», якое не дазваляе нам «росслабіцца і спаці, но и глаголя намъ “бдите” и “возстаните спящий”» [6, с. 164 – 165]. Гэта значыць, певень падаецца знакам-вобразам пільнасці і

бздэрасці духу. Названы сярэднявечны аўтар вызначыў гэтую птушку «вѣзерункомъ [для верніка. – Р. 3.] хвали... Богу...» [6, с. 164 – 165]. У некаторых сярэднявечных царкоўных тэкстах, у прыватнасці, каталіцкім гімне «Laudesus», заснаваным на адпаведным тэксце зборніка гімнаў для паўсядзённых малітваў «Liber cathemerinon» Аўрэліуса Прадэнцыуса Клеменса, певень як вясцун надыходу светлай часткі сутак, як адкрывальнік новага дня веры прыраўноўваўся да Хрыста, нават атаясамліваўся з ім як з абуджальнікам душ вернікаў, заклікальнікам да сапраўднага жыцця [11, с. 235]. У свой час св. Рыгор Вялікі паказаў пёўня як алегорыю добрага пастыра, акрамя гэтага, з Сярэднявечча паходзіць формула «gallina significat Christum, sapientiam et animam» («курыца (певень) абазначае Месію, мудрасць і мужнасць» [12, с. 127]).

Прысутнасць вобразу гэтай птушкі ў вядомым сюжэце трайнага адрачэння апостала Пятра спарадзіла шэраг варыяцыйных інтэрпрэтацый, у тым ліку ў выяўленчым мастацтве, у структуры якіх певень выступае не толькі паказчыкам («інструментам» выкрыцця) страху, адрачэння і пакаяння канкрэтнага Хрыстовага вучня, нарэшце, яго атрыбутам-маркёрам у хрысціянскай іканаграфіі, але і знакам-сімвалам, з аднаго боку, чалавечай слабасці (страху), зменлівасці, граху адрачэння, а з другога – раскаяння, выкуплення. Невыпадкава гэтай птушцы прыпісваецца роля вясцальніка пачатку Страшнага Суда.

Вобраз дрэва без ліставога покрыва выкарыстоўваўся ў хрысціянскай (тэалагічнай) літаратуры і іканаграфіі для абазначэння розных сэнсавых планаў. У сюжэце пра поры года ён фігуруе як алегорыя зімы, зімовага замірання, засынання прыроды, апасродкавана – завяршальнага перыяду жыцця чалавека (старасці). Аднак часцей адсутнасць ліставой кроны сведчыць пра ўсохласць, змярцвеласць дрэва. Менавіта такі стан расліны некалькі разоў згадваецца ў Святым Пісанні, напрыклад, у Кнізе прарока Езекііля: «І ўведаюць усе дрэвы польныя, што Я, Гасподзь, высокае дрэва паніжаю, нізкае дрэва павышаю, зялёнае дрэва сушу, а сухое дрэва раблю квяцістым» (Пр. Езек., 17: 24). У сярэднявечнай экзегетыцы гэтыя радкі звычайна інтэрпрэтаваліся як указанне на цудоўнае зачацце бясплоднай св. Ганны – маці Дзевы Марыі. Затое ў новазапаветнай частцы Бібліі вобраз усохлага дрэва з’яўляецца двойчы. Так, у Евангеллі паводле Мацвея ён прысутнічае ў сюжэце з бясплоднай (хоць і жывой, пакрытай лісцем) смакоўніцай, што адразу засохла пасля таго, як Хрыстос, не знайшоўшы пад ёй ніякага плоду, сказаў: «Хай не будзе больш ад цябе плоду давеку» (Мац. 21: 18–20). У гэтым выпадку засохлая расліна сімвалізуе непатрэбнасць, унутраную нікчэмнасць усяго таго на зямлі, што не прыносіць пладоў, знясільвае духоўную моц паслядоўнікаў Збавіцеля праз малавер’е і сумненне. Апошняе тлумачэнне вынікае з наступных слоў Сына Чалавечага: «... калі будзеце мець веру і не спаняверыцеся, не толькі зробіце тое, што зроблена са смакоўніцай, але, калі і гары гэтай скажаце: “Падыміся і кінься ў мора”, – будзе; і ўсё, чаго ні папросіце ў малітве з вераю, атрымаеце»

(Мац., 21: 21–22). Гэтаму значэнню цалкам адпавядае і сэнс слоў Хрыста пра «дрэва сухое», звернутых да «дачок Іерусаліма» падчас крыжавога шляху на Галгофу (Лук., 23: 31).

Сюжэтна-тэматычныя кантэксты візуалізацыі, а значыць і вербалізацыі сухога (мёртвага) дрэва як знака смерці і/або бясплоддзя, граху ў хрысціянстве даволі разнастайныя. Носьбітам такога сэнсу паўстае выява падобнага дэндраморфа на надмагіллях, а таксама ў шэрагу заходнееўрапейскіх твораў рэлігійна-павучальнага, маралізатарскага зместу (своеасаблівых ізаморфных аналагаў маралітэ), напрыклад, у гравюры «Смерць мае ўладу над пошласцю і гордасцю (Марнасць)» (1619) Іераніма Вірыкса, дзе дэндраморфны матыў суседнічае з метафарай смерці, выяўленай праз чалавечы шкілет. Падобнае спалучэнне вобразаў дэманструе і манументальная фрэска «Смерць св. Іераніма» (1502) Віктара Карпача з будынка брацтва св. Георгія ў Венецыі, у правым вуглу якой адлюстравана ўсохлае галінастае дрэва з чалавечым чэрапам.

Увасабленнем непазбежнасці смерці бязлістае дрэва паўстае ў сюжэце забойства-пакутніцтва святых або вернікаў. Амаль тоесную сэнсавую ролю адыгрывае пазначаны вобраз і ў сюжэтах, звязаных з Хрыстом: «Багародзіца з Немаўлём», «Цяпер адпускаеш раба Твайго...», «Маленне пра чашу», «Пацалунак Іуды / Узяцце Хрыста пад варту». Адначасова ў апошнім сюжэце сухое дрэва сімвалізуе грэх здрады Іуды Іскарыёта, яго адступніцтва ад Збавіцеля.

Даволі часта сухое дрэва ў творах царкоўнага мастацтва адлюстроўвалася ў пары з дрэвам жывым, напоўненым моцы. Сэнс гэтай бінарнасці зводзіўся да проціпастаўлення розных перыядаў жыцця чалавека: да і пасля прыняцця ім новай веры. Пры гэтым мёртвая расліна служыла сімвалам смерці ў граху, а другая – жыцця вечнага ў Хрысце. Разам з тым засохлае дрэва часта служыць сімвалічным маркёрам пустыні – неспрыяльнага для пражывання асяроддзя. У эпоху Сярэднявечча пустыня часта ўяўлялася (паводле біблейскай традыцыі) тэрыторыяй д’ябла (Сатаны), месцам яго знаходжання, адпаведна, полем бітвы паміж ім і прышлымі святымі айцамі-пустэльнікамі.

Карэляцыя і інтэрпрэтацыя сэнсавасці знакаў-вобразаў як складнікаў тэксту. Згодна з папярэднім семіяграфічным аглядам, арніта- і дэндроморфы бушанскага рэльефу служылі для абазначэння пераважна процілеглых па сваіх рэлігійна-духоўных значэннях сэнсавых планаў. У першым выпадку вылучаецца набор у асноўным станоўчых ідэй (святло, сонца, адраджэнне, слова Хрыста), у другім, наадварот, адмоўных (заміранне/смерць, грэшнасць, пустыня). Але і гэтым сэнсавым планам адзначаных тэм не абмяжоўваліся. Такім чынам, у рэльефе з Бушы, як і ў любым іншым творы царкоўнага мастацтва, не мог быць закладзены і рэалізаваны ўвесь спектр сэнсавага нападўнення вобразаў пеўня і бязлістага дрэва. Павінен існаваць пэўны механізм адбору, канкрэтызацыі іх значэнняў. Пры гэтым неабходна існаванне агульных або падобных для абодвух знакаў-вобразаў велічынь сэнсавага поля. Аднак выразных супадзенняў ці хаця б

перасячэння паміж імі не фіксуецца. Пэўная сувязь прасочваецца толькі на ўзроўні тэмы грахоўнасці і пасрэдніцтва Хрыста. Але паколькі ні тэма пакаяння, ні тэма пакут і смерці не з'яўляюцца адназначна вядучымі ў семантычным полі адпаведных знакаў-вобразаў, пацвердзіць існаванне сістэмнай узаемасувязі паміж імі нельга. Больш за тое, пры адсутнасці блізкіх аналагаў немагчыма растлумачыць прычыны спалучэння гэтых іканічных фігур у сэнсавай структуры бушанскай выявы без дадатковага знака-вобраза, які выконваў бы ролю вызначальніка [1, с. 248, 249], інакш кажучы, карэктара семіятычнага поля разгледжаных ізаморфаў і створанай імі формулы (матыву) – певень на ўсохлым дрэве.

На ролю такога карэлятара можа прэтэндаваць галоўны персанаж скульптурнай кампазіцыі – малельшчык Ануфрый, бо выява аленя, як паказвае даступная база крыніц (пісьмовая і выяўленчая), не дэманструе прамой сувязі з названымі дэндра- і арнітаморфамі. Такім чынам, менавіта Ануфрый Вялікі з'яўляецца і галоўным, і фактычна адзіным абазначаемым элементам (знакава-вобразным звязом) семіятычнага тэксту бушанскага рэльефу. У такім рэчышчы ідэйна-тэматычны накірунак разгледжаных ізаморфаў (як і аленя) канкрэтызуецца. У выпадку арнітаморфа на першы план выступае ідэя перадранішняй малітвы, праслаўлення Збавіцеля, духоўнага абуджэння/адраджэння/пераўтварэння. Адначасова актуалізуецца ўяўленне пра «анёльскі чын» птушкі [2, с. 207], бо ў агіяграфіі Ануфрыя Вялікага, а таксама ў іканаграфіі сюжэта «малення ў пустыні» нярэдка фігуруе вобраз менавіта анёла, які дае прычасць [4, с. 114 – 115, 131 – 134, іл. 5:1; 6:1, 2; 5 – 9]. За апошнім вызначэннем пазнаецца старажытнае ўяўленне пра птушак як медыумаў паміж зямным светам людзей і нябесным выраем-раем (параўн. фальклорны матыў птушкі на верхавіне дрэва). У выпадку дэндраморфа семантычны ўзровень звязаны перш за ўсё з прасторай пустыні як месцам знаходжання нячыстай сілы і барацьбы верніка-пустэльніка з уласнымі цялеснымі і душэўнымі слабасцямі, набыцця ім праведнасці. У сэнсавым вымярэнні бязлістае дрэва пазначае завяршэнне цыкла зямнога быцця, бо, згодна з агіяграфічным паданнем, створаным св. Пафнуціем, стары аскет асабліва старанна маліўся ў пустыні перад сваім адыходам у іншы свет, і менавіта гэты момант яго жыцця (апошняя малітва перад смерцю) атрымаў распаўсюджванне ў іканаграфіі святога. У прыватнасці, гэты вобраз адлюстраваны і ў разгледжаным помніку мастацтва. З жыццёвай гісторыі вядома, што пальма, пладамі якой харчаваўся св. Ануфрый на працягу дзесяцігоддзяў адзіноты, пасля яго адыходу ў вечнасць засохла, знікла крыніца, правалілася пячора-келля. Такім чынам, носьбітам тэмы смерці ў рэльефе выступае сімвалічны вобраз не толькі засохлага дрэва, але і самога малельшчыка Ануфрыя. З аднаго боку, смерць праведнікаў не мела ў хрысціянскім веравучэнні негатывнай канатацыі, наадварот, успрымалася праяўленнем яднання з Богам. З другога – гэты прападобны, які быў адным з першых хрысціянскіх пустэльнікаў-аскетаў, прызнаваўся ў некаторых краінах хрысціянскай айкумены, у прыватнасці ва Украіне, узорам самаадданай праведнасці і патронам манаскага чыну. А

прыняцце манаскага зароку з самага пачатку лічылася своеасаблівай смерцю, саміх жа манахаў нярэдка называлі «непахаванымі мерцвякамі». Для схімнакаў іх уласнае жыццё было служэннем, фактычна, добраахвотным самаахвяраваннем (як у прамым, так і ў пераносным сэнсе), падобна да смерці Збавіцеля на крыжы. Калі прыняць пад увагу факт функцыянавання ўсяго бушанскага скальнага комплексу на пэўных этапах яго гісторыі як манаскага манастыра (скіта-келлі), то прапанаваная інтэрпрэтацыя сэнсавага плана разгледжанага ізаморфа становіцца яшчэ больш правамоцнай.

Такім чынам, кампазіцыя з выявы пеўня і засохлага дрэва ўвасабляе дуальную апазіцыю, што вылучаецца супрацьпастаўленнем такіх універсальных паняццёвых велічынь, як жыццё і смерць. Менавіта на кантрасце сэнсавасці разгледжаных вобразаў грунтуецца іх іканаграфічна-кампазіцыйнае адзінства ў сістэме бушанскага рэльефу. Аднак у спалучэнні з вобразам святога праведніка семіятычная апазіцыйнасць названых дэндра- і арнітаморфаў у пэўнай ступені нівеліруецца. Духоўны чын Ануфрыя Вялікага сведчыць пра здольнасць праведнага жыцця пераадолець чалавечую грэшнасць, перамагчы зямную смерць, дэманструе магчымасць цудоўнага квітнення засохлага дрэва, пераўтварэнне пустыні ў месца духоўнага выраю [9, арк. 465, 467 – 469 адв., 470]. Невыпадкава ў Кіеўскім псалтыры праведнік быў прыраўнаваны да квітухай фінікавай пальмы, кедра, поўнага моцы.

ЛІТАРАТУРА

1. Барт, Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика / Р. Барт. – М. : Прогресс, 1989. – 616 с.
2. Белова, О. В. Славянский бестиарий. Словарь названий и символики / О. В. Белова. – М. : Индрик, 2001. – 318 с.
3. Галатовский, И. Ключь разумѣнія, священником законним і свіцким належачий... / И. Галатовский. – Львов: Тип. М. Слиозки, 1665. – [6], 532 л.
4. Забашта, Р. Джерела композиційно-іконографічного ладу бушанського рельєфу / Р. Забашта // Студії мистецтвознавчі. – 2012. – Ч. 4 (40). – С. 111 – 137.
5. Киевская Псалтирь 1397 года из Государственной Публичной библиотеки имени М. Е. Салтыкова-Щедрина в Ленинграде (ОЛДП F6). – М. : Искусство, 1978. – 234 л.
6. Перетц, В. Н. Исследования и материалы по истории старинной украинской литературы XVI – XVIII веков / В. Н. Перетц. – Л. : Изд-во АН СССР, 1926. – 176 с.
7. Розин, В. Семиотические исследования / В. Розин. – М. : ПЕР СЭ ; СПб. : Университетская книга, 2001. – 256 с.
8. Уваров, А. С. Христианская символика / А. С. Уваров. – М. : Тип. Г. Лиснера и Д. Собко, 1908. – Ч. 1. – 212 с.
9. Чертов, Л. Ф. Знаковая призма. Статьи по общей и пространственной семиотике / Л. Ф. Чертов. – М. : Языки славянской культуры, 2014. – 320 с.
10. Чертов, Л. Ф. Знаковость. Опыт теоретического синтеза идей о знаковом способе информационной связи / Л. Ф. Чертов. – СПб. : Изд-во С.-Петербургского ун-та, 1993. – 382 с.
11. Forstner, D. Świat symboliki chrześcijańskiej / D. Forstner. – Warszawa : In-t wydawniczy PAX, 1990. – 544, [97] s.
12. Gajek, J. Kogut w wierzeniach ludowych / J. Gajek. – Lwow : Nakładem Tow-wa naukowego, 1934. – 172 s.

РЕЗЮМЕ

В статье предпринята попытка представить известный образец трёхмерного искусства раннего Нового времени – монументальный наскальный рельеф из села Буша Винницкой области (Украина) как семиотический текст, содержательная структура которого обусловлена определённой «грамматической» системой.

SUMMARY

The article attempts to present a well-known pattern of three-dimensional art of the early modern period – a monumental relief, located in the Bush Vinnitsa region (Ukraine), as semiotic text content structure which is caused by certain «grammatical» system.

Костюк К. Ф.

ФИЛОСОФСКО-ЭСТЕТИЧЕСКАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ КАТЕГОРИИ «УЖАСНОЕ» В ИСКУССТВЕ

*Киевский национальный университет театра, кино и телевидения им. И. Карпенко-Карого
(Поступила в редакцию 23.11.2016)*

История эстетики демонстрирует тенденцию к рассмотрению позитивного опыта, тогда как явления противоположной сферы, выраженные понятиями низкого и уродливого, часто остаются на периферии, будучи фоном для углублённой интерпретации прекрасного и возвышенного. С началом XX в. в культуре возрастает доля так называемой неклассической эстетики, в которой, по мнению некоторых учёных, «подавлено или вовсе отсутствует конструктивно-смысловое начало» [5, с. 65]. Сегодня её доминирующая система выводит на первый план категории, которые считались анти- или внеэстетическими, как категории абсурда, шока, садизма, энтропии, хаоса.

«Ужасное соотносится с понятием возвышенного и характеризуется восприятием чего-то большего и более мощного вне любого сравнения: термин “ужасное” применяется к предмету восприятия, выходящего за пределы видимого, схваченного как особенная “фигура” ... Ни в “возвышенном”, ни в “ужасном” нет “фигуры” и “фона”, а есть так или иначе структурированное пространство» [7, с. 190]. Именно эта связь с пространством позволяет говорить о восприятии ужасного не как об отдельном эстетическом образе (поскольку впечатление от ужасного не локализуется на определённом объекте), а как о получении некоего эстетического опыта. Поскольку в основе категории ужасного выделяют, прежде всего, наличие чувства страха, порождённого деструкцией «в её активной всепоглощающей и пугающей форме. Причём этот испуг вовсе не означает здесь, в эстетике ужасного, естественную отталкивающую реакцию. Эстетизированное ужасное означает затягивающее, завораживающее наслаждение чувством страха, приводящее к его безотчётному нарастанию – это своего рода испытание сильного экстремального ощущения, потрясающего душу в её обнаруживаемом бессилии и подавленности» [5, с. 68]. Близким к такому подходу становится определение ощущения страха, переходящего от описанного в литературе или сценарии к экранизации:

«Страх здесь, становясь кинематографичным, приобретает качества ужаса» [1, с. 66].

Разработка категории «ужасное» достигла интенсивности именно в XX в. Прежде всего внимание на себя обращает родство с такой эстетически близкой категорией, как «уродливое». В случае сочетания с непонятным уродливое является источником неосознанной угрозы. Взаимозамена указанных категорий используется в современной контркультуре, а именно в фильмах ужасов в сценах, которые заставляют зрителя чувствовать отвращение к детально демонстрируемым на экране кровавым излишествами. Но важное различие между понятиями состоит в том, что «уродливое» используется для обозначения видимой формы. Это позволяет сохранить возможность избежать непосредственного столкновения с уродливым предметом как с конкретным дисгармоничным объектом. Ощущение, рождённое столкновением с ужасным, может быть как предметным, так и беспредметным. Человек не может прекратить контакт с «ужасным» усилием собственной воли.

Ещё одна категория, важная для понимания глубинных основ фильмов ужасов, – «страх», проявляющая значительное сходство с философскими толкованиями и рассматриваемая в эстетике лишь косвенно. Это обуславливает необходимость обращения к написанным в философских трудах пояснениям относительно категории ужасного, осуществлённых через понятие страха. Практически все философские течения и школы рассматривали его в рамках определённых мировоззренческих систем, однако задача определения страха как онтологического феномена и в наше время остаётся актуальной. Это связано с тем, что рационалистическое мышление склонно воспринимать страх как определённую случайность или же психологический аффект, который можно проанализировать в конкретных формах и проявлениях. Так, Б. Спиноза в объяснении категории страха опирался на феномен предвиденного воплощения тех или иных желаний, которые отождествляются с самой сущностью человека. В связи с этим философ толкует страх как непостоянное, возникающее из образа сомнительной вещи неудовольствие. Ещё один фактор возникновения или нарастания страха определён Д. Юмом. Этот фактор обуславливает недостоверность объекта (неадекватность его восприятия), что может быть связано с проблемой его существования/несуществования или недостоверностью суждений человека о данном объекте. С другой точки зрения, возникновение страха объясняется угрозой потери сознанием своей целостности. И. Кант оценивал страшные ситуации как моменты противостояния объектов, а поскольку сопротивление человека направлено против зла, то неуверенность в собственных силах при таком противостоянии воспринимается как источник страха.

Проблема страха давно вызывает глубокую заинтересованность и проявляет себя с первых попыток человека осмыслить собственную смертность и связанное с этим чувство бессилия. Поэтому данная категория выражает сущность одного из основных феноменов человеческого

существования в изменчивом мире. Постоянные и часто внешне неожиданные метаморфозы весьма характерны для современного этапа развития общества, они способствуют развитию новых форм страха и, соответственно, новых сфер его влияния на человеческое сознание.

Эти же концепты, в отличие от представителей рационалистических философских тенденций и немецкого классического идеализма, развивал С. Кьеркегор в своей религиозной антропологии. Страх определён им как глубокое подсознательное желание того, чего человек обычно наиболее боится – смерти, небытия, Ничто, которые при этом и порождают страх [4, с. 191]. Философ подчеркнул двойственность природы страха и, одновременно, определил его как некоторую внешнюю силу: «Тот, кто через страх становится насквозь виновным, всё же является невинным; ибо он не сам стал таким, но страх, чуждая сила подтолкнули его к этому, сила, которую он не любил, нет, сила, которой он страшился; и всё же он виновен, ибо он погрузился в страх, который он всё же любил, хотя и боялся его» [4, с. 145]. В состоянии невинности страх схож с детским «стремлением к приключениям, к ужасному, загадочному» [4, с. 144], в нём ещё нет ощущения страдания. Диалектичность страха воплощена также и в том, что страх, с одной стороны, является своеобразным основанием греха, с другой стороны, именно грех приводит к страху [4, с. 149]. Религиозно-философская концепция С. Кьеркегора стала базисом для попытки Е. Левичевой реконструировать причастность к страху согласно четырёхуровневой модели, в которой нулевым уровнем обозначается страх бездуховности. Невыявленный страх позиционируется как наибольшее зло и самый низкий этап развития духа. На следующем, эстетическом, уровне (уровне непосредственности) предметом страха есть Ничто. Этическая парадигма обуславливает появление понятия вины, которая выступает мерилем высоты человеческого существования и объектом страха, поэтому отождествляется с Ничто на данной ступени развития. На высочайшем, религиозном, уровне страх теряет свою диалектичность, поскольку «предметом страха есть нечто определённое» [4, с. 204], его объектом становится грех. В этом значении страх позиционируется как нечто, что затрагивает более глубокие уровни бытия, как «безостановочную тревогу, что лежит в основании человеческого существования и коренится в первородном грехе» [4, с. 204]. Показательным в этом отношении есть фактическое отождествление страха и ужаса на основании их метафизического восприятия как определённого смыслового горизонта человеческой онтологии, прафеномена, который даёт человеку способность встретить Ничто и познать границы собственной экзистенции (концепция М. Хайдеггера).

Страх является фундаментальной особенностью человеческого бытия и, соответственно, одним из основных способов самопознания, особенно, если его генерируют не природные условия, а глубинные пласты бытия или сознания. Феномен страха предполагает внутреннее глубинное переживание и может нести позитивную нагрузку, будучи неким основанием для экспликации целостного сознания. Как активный защитный механизм, страх

заставляет существо активно искать спасение, тогда как ужас предполагает отсутствие активной реакции по устранению источника страха, оцепенение в случаях, когда угроза превышает возможности организма к сопротивлению. В рамках рассмотрения страха в контексте хоррора наиболее актуальным видится определение страха как «состояния, которое выражает неуверенность в поисках надёжности, которое обусловлено настоящей или воображаемой угрозой биологическому или социальному существованию и благополучию человека, обеспечивая при этом самосохранение индивида» [8, с. 6].

Понятие «ужас» воплощает максимальное приближение к пограничным для человека состояниям, где обычные законы мироздания теряют силу, поэтому столкновение с ужасным угрожает целостности личности. Это понятие соотносится с определённым внешним фактором. Как неподвластное человеческому сознанию явление, ужас не может быть побеждённым волевым усилием и принести позитивный опыт. Одновременно в ужасе видится первая ступень осознания прекрасного при непосредственном контакте с «Богом живым», поскольку «вторгаясь в мир и сближаясь с душой человека, Бог остаётся всецело Иным ... Это то “ужасное”, *tremendum* ... упоминаемый в *Dies irae*, когда в Боге раскрывается *rex tremendae maiestatis* (лат. – Царь ужасающего величия). Такой ужас ничего общего не имеет с обычным страхом, боязнью наказания. Это ужас метафизический. Он выражает полную диспропорцию между царственностью Бога и познавательной способностью человеческого ума» [2]. Таким образом, приближение тайны получает своё религиозное значение и лишает человека концентрации на самом себе, заставляя осознать хрупкость и ненадёжность собственного существования. Следовательно, речь идёт не о неминуемом признании трансцендентного, а об ужасающем присутствии этой трансцендентности во всей её угрожающей реальности, что наглядно демонстрирует чуждость для человека фактического божественного бытия. Хотя этот взгляд характерен, в первую очередь, для христианства, такую философскую систему можно распространить на другие религиозные системы, которые предполагают наличие сверхъестественной силы.

Эстетизация ужаса в искусстве разрешает пережить моменты максимального нагнетания эмоций во всём диапазоне (от тревоги к страху) и, таким образом, безопасно получить приближенный к выходу за пределы профанного экстремальный опыт. Как небезосновательно указывает С. Кинг [3, с. 45], термин «ужас» отсылает реципиента к вневещным структурам и сюжетам. Часто рядом с ним оказывается обозначение «первобытный», которое делает ударение на принадлежности понятия к такому опыту, который берёт начало до существования разума, до культурных традиций и аналогий. Первобытный, или же древний, ужас (лат. *terror antiquus*) считается одним из признаков архаического мироощущения. Фильмы, эксплуатирующие это ощущение, используют модели ужаса бессильного человека перед хаосом и пагубным погружением в бездну небытия. Эстетизация ужаса строится, прежде всего, на фундаменте явлений, определённых П. Валери как шок-ценности (новизна и необычность эффектов, которые с целью возрастания массового спроса на них должны и сами нарастать). Этот процесс сопровождается

культивированием таких ощущений, как потрясение, оцепенение, полная неопределённость при присутствии величин «Ничто» или «Нечто».

Для обозначения жанра и максимально точной передачи его сущности, следуя англоязычной традиции целесообразно употреблять именно термин «ужасы» (англ. – «horror»), акцентирующий внимание на апеллировании к самой эмоции. В этом случае основным конструктивным элементом является обращение к ужасному, то есть несвойственному обычной реальности, значительно более могущественному и необъятному. Порождённое этим столкновением чувство страха (в данной структуре оно становится производным, а не самодостаточным элементом, источником эстетического и/или психологического наслаждения) приводит к своеобразному катарсису. А иногда страх срабатывает как адаптационный механизм по отношению к процессу индивидуального восприятия угроз и потрясений со стороны другого индивида, группы лиц или общества в целом.

ЛИТЕРАТУРА

1. Голосовкер, Я. В. Логика мифа / Я. В. Голосовкер. – М. : Наука, 1987. – 217 с.
2. Даниэлу, Ж. Бог и мы [Электронный ресурс] / Ж. Даниэлу. – Режим доступа: http://krotov.info/libr_min/05_d/dan/ielu03.html.
3. Кинг, С. Пляска смерти / С. Кинг. – М. : АСТ, 2003. – 506 с.
4. Кьеркегор, С. Страх и трепет / С. Кьеркегор. – М. : Терра – Книжный клуб ; Республика, 1998. – 384 с.
5. Ланкин, В. Г. Основы эстетики : учебное пособие / В. Г. Ланкин. – Томск : Томский политехнический ун-т, 2010. – 104 с.
6. Левичева, Е. Н. Религиозная антропология Сёрена Кьеркегора : дис. ... канд. философ. наук : 09.00.03 / Е. Н. Левичева [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://hpsy.ru/public/x2319.htm#_ftn12.
7. Лишаев, С. А. Эстетика другого / С. А. Лишаев. – М. : Директ-Медиа, 2013. – 462 с.
8. Рубинштейн, С. Л. Основы общей психологии / С. Л. Рубинштейн. – СПб. : Питер, 2000. – 720 с.

РЕЗЮМЕ

В статье рассматриваются понятие «ужасное» и «страшное» как философские и эстетические категории. Автором произведена попытка отобразить роль указанных понятий в современном искусстве, в восприятии хоррора зрителем и целесообразность использования указанной терминологии для жанровой дефиниции.

SUMMARY

The article discusses the concepts of «horrible» and «terrible» as a philosophical and aesthetic categories. The author made an attempt to demonstrate the role of those concepts in the modern art, in the perception of the viewer of horror and the feasibility of using this terminology for genre definition.

ВОСТОЧНОЕ СТЕКЛО ИЗ РАСКОПОК ДЕТИНЦА (ЗАМКОВОЙ ГОРЫ) СРЕДНЕВЕКОВОГО НОВОГРУДКА

*Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси
(Поступила в редакцию 15.03.2017)*

Средневековый Новогрудок известен богатыми находками византийских и восточных изделий. Большинство из них обнаружено во время раскопок на Малом замке, идентифицированном Ф. Д. Гуревич как окольный город. Находки византийского и восточного импорта из раскопок Замковой горы, которую Ф. Д. Гуревич считала детинцем средневекового Новогрудка, малочисленнее и менее известны. Комплекс находок византийских и восточных импортных изделий из Замковой горы обнаруживает как сходство с находками Малого замка, так и отличительные черты, связанные с источниками и хронологией поступления, а также с исторической ситуацией в Новогрудке. Статья посвящена анализу особенностей комплекса находок восточного стекла на Замковой горе.

На Замковой горе был найден ряд фрагментов тонкостенных сосудов с росписью эмалями и золотом, предположительно сирийского происхождения. Они выявлены в 1992 г. (раскопки Т. С. Бубенько). Особый интерес представляет фрагмент кубка с росписью золотом и тёмно-красной эмалью (рисунок 1:1). На нём сохранилось изображение святого и нижняя часть фриза с арабской или псевдоарабской надписью [1, с. 24, рис. 51]. Изображение святого выполнено свободно, немного небрежно, одежда его показана крупными пятнами тёмно-красной эмали и золота. Чёрными линиями обозначены черты лица и детали одежды, а также обведены контуры фигуры и букв надписи, расположенной фризом над изображением святого. Наиболее вероятно сирийское производство этого сосуда, на что указывает роспись золотом и эмалями по бесцветному прозрачному стеклу, характерная для сирийской традиции. Близкими аналогиями этому фрагменту сосуда являются изготовленные около 1260-х годов сирийскими мастерами для христианских заказчиков сосуды из Балтиморского музея, музея Бенаки в Афинах, Лувра и Эрмитажа [17, р. 299 – 321; 12, с. 8].¹ Сосуды из первых трёх музеев представляют собой кубки распространённой в Средневековье формы: расширяющийся кверху стакан на кольцевом валике, расписанный золотом и эмалями с изображением фигур с нимбами и фризами с арабскими надписями. Сосуд из Эрмитажа также расписан эмалями и золотом, но отличается по форме от упомянутых выше образцов и представляет собой рог, вставленный в более позднюю европейскую оправу. Силуэт одной из изображённых на нём фигур, наклон головы и трактовка нимба двумя параллельными линиями не совсем правильных очертаний достаточно близки изображению святого на новогрудском фрагменте. Однако тип лица данных персонажей существенно отличается: в одном

¹ За указание аналогий благодарю А. Е. Мусина и Е. К. Столярову.

случае (фрагмент из Новогрудка) – греческий, в другом (сосуд из Эрмитажа) – восточный. Изображения стоящих фигур, близкие изображениям на фрагменте сосуда из Новогрудка и роге из Эрмитажа, можно видеть на горлышке бутылки из *Furussia Arts Foundation* [16, р. 242 – 245]. Сочетание сюжетов, характерных для мусульманского искусства, и персонажей, связанных с христианством, можно наблюдать также на бутылке и кубке из коллекции Халили, бутылках пилигримов из Вены и Британского музея, фрагменте сосуда из музея Виктории и Альберта, двух фрагментах из *Al-Sabah Collection* [18, № 306, 308]. Эти стеклянные сосуды, как и поливная керамика и инкрустированные металлические сосуды, показывают, что изображение христианских персонажей, сцен из жизни христиан и сюжетов христианской религии было популярным в Аюбидской Сирии. На Руси фрагменты подобных восточных сосудов с изображением христианских персонажей найдены на Рюриковом городище [14, с. 172, ил. 5, 24], на Кавказе – в Двине [9, с. 62, № 52].

Остальные фрагменты сирийских стеклянных сосудов с росписью эмалями и золотом, найденные на Замковой горе, мелкие и не содержат сюжетной орнаментации. Один из них (из раскопок Ф. Д. Гуревич) является фрагментом венчика сосуда из бесцветного прозрачного стекла с арабской надписью, выполненной синей и белой эмалями, по краю венчика роспись дополнена точками из белой и красной эмали (рисунок 1:10). Фрагменты подобных сосудов найдены на Малом замке и отнесены Ф. Д. Гуревич к изделиям Ракки [8, с. 222]. На другом фрагменте также бесцветного прозрачного стекла сохранилась часть орнаментального фриза, ограниченного сверху и снизу двумя линиями (рисунок 1:3). В орнаментации фриза угадываются округлые растительные формы, выполненные бурой эмалью, и тонкие, свободно переплетающиеся золотые линии [1, с. 24, 38, рис. 50:4]. Три фрагмента бесцветного прозрачного стекла украшены росписью золотом, сильно стёршимся (рисунок 1:7 – 9) [1, с. 4, 24, 40, рис. 50:1, 10, 11]. К ним примыкает фрагмент из такого же стекла с росписью золотом и красной эмалью (рисунок 1: 4) [1, с. 24, 38, рис. 50:3]. Эти фрагменты можно отнести к ранним изделиям Ракки. Ещё один фрагмент принадлежит сосуду со сложной системой декорирования [1, с. 21, 36, рис. 50:7]. По сторонам выпуклого валика красно-коричневой эмали, очерченного с двух сторон золотыми линиями, расположена арабская надпись, с одной стороны – золотом на синем фоне, с другой – тёмно-серой эмалью на сером фоне (рисунок 1:2). Очередной фрагмент из бесцветного стекла расписан синей и красной эмалью (рисунок 1:6).

В постройках Замковой горы (раскопки Ф. Д. Гуревич) был найден фрагмент сосуда из синего прозрачного стекла с росписью золотом и эмалью (видны остатки линий и арабских букв, нанесённых бело-жёлтой эмалью и оконтуренных золотом), принадлежавшего сирийским или египетским стёклам XIII в. [7, с. 13, табл. XII, 14, 16; 10, с. 94, 95, 97, рис. 35,4], а также фрагмент донца сосуда из прозрачного бесцветного стекла, имеющего натриево-кальциевый состав [10, с. 94, 95, рис. 35,6], следовательно также

принадлежащий к ближневосточным стёклам. Ниже этих построек, в культурном слое XII в., был обнаружен фрагмент сосуда из белого полупрозрачного стекла с росписью золотом и изображением распростёртого крыла птицы [10, с. 94, 97, рис. 35,5]. В 1985 г. на Замковой горе найдены венчик и стенка ещё одного такого сосуда [8, с. 215]. При раскопках Малого замка обнаружены фрагменты подобных сосудов, вероятно, византийского происхождения [6, с. 72]. К византийским сосудам принадлежит, судя по росписи эмальями и золотом по цветному стеклу, два небольших фрагмента из синего прозрачного стекла, в одном случае с росписью золотом и жёлтой эмалью, в другом – золотом и белой эмалью [1, с. 21, 35, рис. 50:2].

В книге «Летапісны Новгородок» описано ещё четыре фрагмента ближневосточных сосудов, найденных на Замковой горе [8, с. 216, 222, мал. 90]. Среди них – фрагменты трёх сосудов из прозрачного бесцветного стекла, расписанных красной и синей эмалью и золотом. Мотивы росписи двух фрагментов – арабески, поверхность третьего покрывали фигурные полосы красной и синей эмали, обрамлённые золотом. Роспись этих сосудов напоминает роспись сосудов, изготовленных в мастерских Алеппо. Ещё один фрагмент сосуда из прозрачного бесцветного стекла покрыт синей эмалью, по которой золотом нанесены ломаные линии и треугольники.

Набор восточных и византийских импортных изделий из Новогрудка довольно многообразен: более чем 340 фрагментов стеклянных сосудов византийского и восточного происхождения, найденных на Малом замке, и 20 фрагментов, обнаруженных на Замковой горе), византийские стеклянные браслеты, иранская, сирийская, золотоордынская поливная керамика, шелковые ткани, костяная накладка византийского ларца.

Сравнивая находки восточного стекла на Малом замке и Замковой горе, отметим, что преобладающее большинство находок на Замковой горе происходит из мусульманского Востока и относится к XIII в., реже – к концу XII в., находки XII в. редки. Это наблюдение справедливо и по отношению к другим категориям восточного и византийского импорта (около 250 фрагментов амфор на Замковой горе и 2 500 – на Малом замке).

Возможно, на Замковой горе действительно было не так много находок восточного и византийского импорта, по сравнению с Малым замком, но не настолько, как представляется по материалам раскопок. Вероятно, в раскопы попали не самые богатые участки, Ф. Д. Гуревич отмечала, что значительная часть Замковой горы не могла быть раскопана, так как была занята памятниками монументального зодчества XIV – XVII вв. [5, с. 53, 59]. Культурный слой древнерусского времени сохранился на Замковой горе намного хуже, чем на Малом замке из-за ее активной застройки в XIV – XVII вв., а в юго-восточной части был вообще уничтожен [3, с. 90 – 91].

Малое количество предметов восточного и византийского импорта на Замковой горе, являвшихся предметами роскоши, можно также объяснить исторической ситуацией в Новогрудке в XIII в. Как сообщается в Ипатьевской летописи под 1274 г., во время борьбы литовских и галицко-волинских князей за Новогрудок галицко-волинскому князю удалось

захватить окольный город Новогрудка, но детинец устоял [13, стб. 873]. Возможно, литовский князь, владевший Новогрудком, успел вывезти ценности, хранившиеся на детинце, в другое место, а ценные вещи, которыми обладали обитатели окольного города, погибли во время нашествия. Археологи нашли подобную коллекцию под слоем пожарища.

Однако разница в количестве богатых построек, находок предметов роскоши на Малом замке и Замковой горе не перестаёт удивлять, как и тот факт, что, по данным раскопок Ф. Д. Гуревич, Замковая гора (детинец, по её определению) заселяется позже, чем остальные районы города [4, с. 11, 15, 18 – 32, 102 – 104]. Это различие объясняется Т. С. Бубенько и А. А. Метельским – белорусскими археологами, раскапывавшими Новогрудок. Они пришли к выводу, что первоначально Малый замок и Замковая гора формировали единую возвышенность, которую авторы условно называли Замковая возвышенность, а ров, разделяющий их, был вырыт не ранее XIII в., причём Замковая гора представляла собой периферийную и позже заселённую часть детинца [2, с. 63, 83]. По мнению Т. С. Бубенько и А. А. Метельского, сводный план построек Малого замка, опубликованный Ф. Д. Гуревич, позволяет утверждать, что постройка № 29, относящаяся к пятому строительному горизонту, датированному 2-й половиной XII в. – рубежом XII – XIII вв. [4, с. 16, 26], была обрезана склоном рва.

Существование богатого квартала в окольном городе Новогрудка выглядит удивительным. Две трети исследованной территории Малого замка занято большими домами площадью от 70 до 100 м², все жилища, за исключением одной углублённой постройки, были дерево-глинобитными, употреблялся также кирпич, лекальный кирпич, плинфа, известняковые плиты, бутовый камень, керамические плитки для украшения пола [4, с. 97; 15, с. 154]. Ф. Д. Гуревич считала, что богатые жилища Новогрудка были как минимум двухэтажными. На это косвенно указывают остатки упавших сверху печей и накаты брёвен – указание на межэтажные перекрытия, наличие в домах больших стеклянных окон [4, с. 124]. Аналогии большим домам в Новогрудке неизвестны ни в одном древнерусском городе [3, с. 96]. Поэтому предположение Т. С. Бубенько и А. А. Метельского о том, что, возможно, здесь располагался не богатый квартал окольного города, а княжеское подворье, выглядит вполне оправданным, тем более что на этом участке практически отсутствовали хозяйственные постройки, амбары и кладовые [2, с. 75].

Стены одной из построек 1-й половины XII в. (№ 12), которую Ф. Д. Гуревич называет «повалуша», оштукатурены и покрыты фресковой росписью [4, с. 37, 122]. Т. С. Бубенько и А. А. Метельский связывают данную постройку с Глебом Всеволодовичем, сыном Всеволодки Городенского. Косвенно указывать на это может изображение, предположительно, св. Глеба, на стенах постройки (безбородый мужчина в княжеской шапке – так обычно изображали молодого князя Глеба), существование церкви Бориса и Глеба в Новогрудке (церковь XII в., на

фундаменте которой стоит церковь Бориса и Глеба начала XVI в. [4, с. 121]). Идентичность химического состава фресок постройки № 12 и церкви XII в., предположительно во имя Бориса и Глеба, указывает на одного заказчика – им мог быть, скорее всего, князь. В постройке № 12 присутствовал исключительно богатый инвентарь: 40 фрагментов стеклянных сосудов, в том числе византийских и сирийских, фрагменты оконного стекла, иранские фаянсовые сосуды с люстровой росписью, сирийская поливная керамика, золотая цепочка, золотой перстень с красным камнем и латинской надписью, костяная ухочистка с изображением музыканта, играющего на псалтири, кресты-тельники [4, с. 39 – 44]. В постройке № 10, сооружённой на месте постройки № 12 после её разрушения [4, с. 71, 121], найден эффектный комплекс византийских и восточных стеклянных изделий, в том числе кубок Ядвиги (из серии так называемых кубков Ядвиги, которые считались в Европе реликвиями, использовались в качестве дипломатических даров, при коронации, в богослужениях, хранились в ризницах соборов в Европе; на данный момент известно 25 таких кубков, находки во время раскопок единичны), иранские поливные сосуды, а также ювелирные инструменты и золотые предметы (6 бусин, 2 бусины, прикреплённые к золотой цепочке, часть медальона с перегородчатой эмалью, миниатюрный шарик от золотого украшения) [6, с. 73 – 80]. На то, что в этой части Замковой возвышенности находились и другие княжеские здания, указывает находка в постройке № 9, расположенной рядом с постройкой № 12: буллотирый для клеймения пломб [4, с. 99, рис. 77:6], относящийся к предметам, принадлежавшим представителям княжеской администрации [2, с. 75]. Таких богатых находок, как обнаруженных в этом районе Новогрудка, нет даже в каменной постройке XIV в., которая отождествляется исследователями с княжеским теремом [2, с. 95; 11, с. 124 – 125].

Находки восточного стекла на Замковой горе на порядок малочисленнее аналогичных находок на Малом замке и отражают более узкую и позднюю хронологию (в основном XIII в., реже – XII в.), для них характерно преобладание импорта из мусульманского Востока над византийским. Локализация этих находок свидетельствует о том, что они принадлежали князю или его окружению. Новая гипотеза Т. С. Бубенько и А. А. Метельского, согласно которой первоначально Малый замок и Замковая гора представляли собой единую возвышенность, где сформировался детинец средневекового Новогрудка, только позднее разделённую рвом, а Замковая гора представляла собой периферийную и позже заселённую часть детинца, может объяснить малое количество находок восточного стекла на Замковой горе, как и других категорий восточного и византийского импорта, особенности их хронологии и географии поступления.

ИЛЛЮСТРАЦИИ

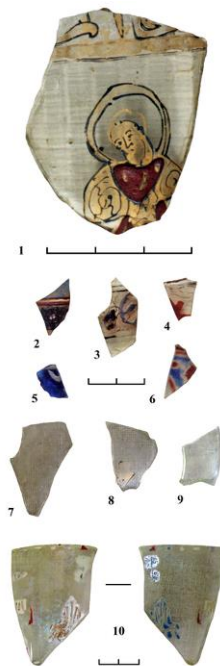


Рисунок 1. 1. Фрагмент тонкостенного стеклянного сосуда с росписью золотом и эмалью. Сирия. 1260-е годы. Раскопки Т. С. Бубенько. Новогрудский историко-краеведческий музей. Инв. КП 3751; 2 – 9. Фрагменты тонкостенных стеклянных сосудов с росписью золотом и эмалью. Сирия. XIII в. Раскопки Т. С. Бубенько. Новогрудский историко-краеведческий музей. Инв. КП 3777, КП 3779, КП 3801, НВ 3969, НВ 3970, НВ 3973, НВ 3967, НВ 3966; 10. Фрагмент стеклянного тонкостенного сосуда с росписью синей и красной эмальями. Сирия. Вторая половина XII – первая половина XIII в. Раскопки Ф. Д. Гуревич. Новогрудский историко-краеведческий музей. Инв. НВ-Д-69/Л323.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бубенько, Т. С. Отчё о полевых исследованиях на Замковой горе в г. Новогрудке Гродненской области в 1992 г. Минск, 1993 / Т. С. Бубенько // Архив Института истории Национальной академии наук Беларуси. – Д. 1478.
2. Бубенька, Т. С. Станаўленне сярэднявечнага Навагродка / Т. С. Бубенька, А. А. Мяцельскі // Гісторыя Навагрудка – з глыбінь вякоў да нашых дзён. – Мінск, 2014. – С. 56 – 131.
3. Гуревич, Ф. Д. Детинец и окольный город древнерусского Новогрудка в свете археологических работ 1956 – 1977 гг. / Ф. Д. Гуревич // Советская археология. – 1980. – № 4. – С. 87 – 101.
4. Гуревич, Ф. Д. Древний Новогрудок. Посад – окольный город / Ф. Д. Гуревич. – Л. : Наука. Ленинградское отд-е, 1981. – 159 с.
5. Гуревич, Ф. Д. Застройка новогрудского детинца в XII – XIII вв. / Ф. Д. Гуревич // Краткие сообщения Института археологии АН СССР. – 1984. – Вып. 119. – С. 53 – 59.
6. Гуревич, Ф. Д. Византийский импорт в городах Западной Руси в XII – XIII вв. / Ф. Д. Гуревич // Византийский временник. – 1986. – Вып. 47. – С. 65 – 81.
7. Гуревич, Ф. Д. Восточное стекло в Древней Руси / Ф. Д. Гуревич, Р. М. Джанполадян, М. В. Малевская. – Л. : Наука. Ленинградское отд-е, 1968. – 37 с.
8. Гурэвіч, Ф. Д. Летапісны Новгарадок (старажытнарускі Наваградак) / Ф. Д. Гурэвіч. – СПб. – Наваградак : Агентство «РДК-принт», 2003. – 323 с.
9. Джанполадян, Р. М. Средневековое стекло Двина IX – XIII вв. / Р. М. Джанполадян // Археологические памятники Армении. Средневековые памятники. – Ереван, 1974. – Вып. II. – 78 с.

10. Зильманович, И. Д. Раскопки в детинце Новогрудка в 1962 г. / И. Д. Зильманович // Краткие сообщения Института археологии АН СССР. – 1965. – Вып. 104. – С. 93 – 98.
11. Малевская, М. В. Архитектурный комплекс Новогрудского детинца XIII – XIV вв. / М. В. Малевская // Древнерусское государство и славяне. – Минск, 1983. – С. 122 – 125.
12. Пиотровский, М. Б. Мусульманское искусство. Между Китаем и Европой / М. Б. Пиотровский. – СПб. : Государственный Эрмитаж, 2008. – 24 с.
13. Полное собрание русских летописей / АН СССР, ИИ-т истории СССР. Ленинградское отд-е; под ред. А. А. Шахматова. – М. : Изд-во восточной литературы, 1962. – Т. 2. Ипатьевская летопись. – XVI, 938, 87 с.
14. Плохов, А. В. Средневековая стеклянная посуда Новгородского (Рюрикова) городища / А. В. Плохов // У истоков русской государственности : историко-археологический сборник : материалы Междунар. науч. конф., Великий Новгород, 4-7 октября 2005 г. / отв. ред. Е. Н. Носов [и др.]. – СПб., 2007. – С. 166 – 175.
15. Раппопорт, П. А. Древнерусское жилище / П. А. Раппопорт. – Л. : Наука. Ленинградское отд-е, 1975. – 179 с.
16. Carboni, S. Glass of the sultans: Catalogue of an Exhibition Held at The Corning Museum of Glass, Corning, N.Y., May 24 – Sept. 3, 2001, at The Metropolitan Museum of Art, New York, Oct. 2, 2001 – Jan. 13, 2002, and at the Benaki Museum, Athens, Feb. 20 – May 15, 2002 / S. Carboni, D. Whitehouse. – New York, 2001.
17. Georgopoulou, M. Orientalism and Crusader Art: Constructing a New Canon / M. Georgopoulou // Medieval Encounters. – 1999. – № 5/3. – P. 289 – 321.
18. Goldstein, S. M. Glass: From Sassanian Antecedents to European Imitations / S. M. Goldstein // The Nasser D. Khalili Collection of Islamic Art / J. Raby. – London, 2005. – Vol. XV.

РЕЗЮМЕ

Статья посвящена анализу особенностей комплекса находок восточного стекла на Замковой горе. По сравнению с находками на Малом замке они отражают более узкую и позднюю хронологию (в основном XIII в., реже – XII в.), для них характерно преобладание изделий мусульманского Востока над византийскими. Локализация находок свидетельствует о том, что они принадлежали князю или его окружению.

SUMMARY

The article is devoted to the analysis of the complex of finds of Oriental glass at Zamkovaya Gora. They reflect a narrower and later chronology (mainly the XIII century, more rarely – the XII century) and are characterized by the predominance of imports from the Islamic East over those from Byzantium. Localization of these finds testifies that they belonged to the prince and his entourage.

Скворцова И. Н.

СЛУЦКІЕ ПЯСЯ В ЧАСТНЫХ СОБРАНИЯХ БЕЛАРУСИ

*Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси
(Поступила в редакцию 13.03.2017)*

Слущкіе паясы – выдаючыяся прадукцыя нацыянальнай художественнай культуры; яны з'яўляюцца падлінным сімвалам нацыянальнай ідэнтычнасці Беларусі, неразрывна звязаным з працэсам становлення беларускай нацыі. У калекцыях сучасных дзяржаўных музеяў і прыватных сабраў Беларусі гэтыя помнікі

крайне немногочисленны. По нашим подсчётам, слуцкие пояса и их фрагменты, а также литургическое облачение и предметы, полностью или частично сшитые из слуцких поясов, представлены в собраниях 8 музеев Беларуси. Это: Витебский областной краеведческий музей (фрагменты слуцких поясов); Минский областной краеведческий музей в Молодечно (два слуцких пояса и фрагмент); Слуцкий краеведческий музей (один слуцкий пояс); Национальный историко-культурный заповедник «Несвиж» (фрагменты слуцкого пояса); Литературный музей Максима Богдановича в Минске (один слуцкий пояс и фрагменты); Музей древнебелорусской культуры Центра исследований белорусской культуры, языка и литературы Национальной академии наук Беларуси (один слуцкий пояс, литургическое облачение и предметы культа, сшитые из слуцких поясов); Национальный художественный музей Республики Беларусь (один слуцкий пояс, два фрагмента, литургическое облачение); Национальный исторический музей Республики Беларусь (два слуцких пояса, фрагменты, литургическое облачение). Всего в музеях Беларуси находится 8 целых слуцких поясов.

Кроме того, несколько слуцких поясов хранится в частных собраниях Беларуси. В ходе исследовательской работы нам посчастливилось работать с двумя из них: мы делали научную атрибуцию и экспертизу данных памятников. По результатам проведённых научных исследований подготовлена эта статья.

Первый слуцкий пояс (обозначим его как пояс № 1), принадлежащий владельцу, пожелавшему сохранить свою анонимность, является одним из самых эффектных кунтушовых поясов, хранящихся в нашей стране. Обращая внимание на возраст произведения – более двухсот лет, необходимо отметить очень хорошее состояние его сохранности, причём как собственно ткани, так и первоначальной колористической гаммы памятника, лишь на отдельных фрагментах бордюра пояса наблюдается незначительное высыпание нитей, а также утрачена бахрома на одном из концов. Пояс выткан из шёлковых, серебряных и золотных (серебряных позолоченных) нитей. Его размеры: 372х34,5 см; длина бахромы 12 см.



Пояс кунтушовый № 1. Слуцк. Между 1793 – 1807 гг.. Частное собрание. Беларусь

На концах пояса в двукратном повторе выткан один из излюбленных растительно-цветочных мотивов слуцкой мануфактуры, традиционно

называемый исследователями «карумфиль» [1, с. 38; 2, с. 14; 3, с. 323]. Термин образовался от искажённого турецкого слова «karanfil» – «гвоздика», поскольку изображение именно этого цветка, стилизованного, но узнаваемого, образует мотив. Лепестки гвоздики в каждом из мотивов различны по цвету. Кроме того, фон всего конца пояса чётко делится пополам по высоте за счёт использования на одной половине серебряных нитей, а на другой – золотных.

Середник пояса решён посредством чередования поперечных полос трёх видов: 1) декорированной растительно-цветочным бегунком, с ромбической каймой; 2) заполненной волнообразной цепочкой узких, вытянутых листьев, в гребнях размещены Х-образные фигуры; 3) орнаментированной стилизованными растениями с ромбовидным цветком и двумя боковыми листьями, с ромбической каймой. В одной половине полосы – рисунок чёрного цвета по золотому фону, в другой – рисунок белого цвета по серебряному фону. Полосы чередуются в следующем порядке: 1, 2, 3, 2 (и т. д.).

Бордюр голов пояса (сверху и снизу) полностью повторяет орнамент первой полосы середника – с бегунком. Боковые бордюры пояса с узкими полосками каймы, декорированной мелкими ромбами, образует волнообразная цветочная гирлянда.

Различные цвета орнаментов и растений не только на лицевой и оборотной сторонах пояса, но и левой и правой частях каждой его стороны, подчёркивают технологическую сложность памятника. Данный пояс является двухсторонним четырёхлицевым, то есть каждая из половин двух его сторон могла быть использована при ношении как лицевая.

На концах пояса, в углах бордюров, вытканы метки «ЛЕО МА/ЖАРСКІЙ ВЪ ГРДѢ/СЛУЦКѢ» в прямом и зеркальном изображении. Специальные исследования сигнатур слуцких поясов, проведённые нами ранее, и нашедшие отражение в ряде публикаций [4; 5], позволяют датировать изделия слуцкой мануфактуры кунтушовых поясов с данными метками, периодом между 1793 – 1807 гг., когда предприятие возглавлял и арендовал прославленный мастер-текстильщик Леон Маджарский. Датировку подтверждают также общая стилистика и характер декора ткани, особенности трактовки изобразительных мотивов, материалы, техника и высокое техническое мастерство ткачества. Пояс имеет культурную, историческую, высокую художественную и музейную ценность.

Второй слуцкий пояс (обозначим его как пояс № 2) находится в частном собрании Минска, владелец которого весьма закрытый человек, предпочитающий всегда оставаться в тени – даже когда произведения из его коллекции экспонируются на выставках в ведущих музеях Беларуси. К счастью, нам удалось найти с ним контакт, поскольку в его частном владении находится самое обширное, известное нам, собрание кунтушовых поясов в республике. В нём представлены пояса, вытканые на разных мануфактурах Речи Посполитой (в том числе и слуцкой), стран Западной Европы, а также

шёлковые пояса XVIII – начала XIX в. российского производства, например, купавинской фабрики князя Николая Юсупова. Именно из данного частного собрания был закуплен слущкий пояс, который в настоящее время украшает коллекцию Слуцкого краеведческого музея.



Пояс кунтушовый № 2. Слуцк. Между 1818 – 1846 гг.. Частное собрание. Минск

Состояние сохранности пояса удовлетворительное. Над ним проводились реставрационные работы, в процессе которых пояс с одной стороны был дублирован по всей длине на прозрачную ткань. Присутствуют значительные утраты нитей основы на концах пояса, а по длине – следы заломов от складывания при ношении; бахромы на концах нет. Пояс выткан из шёлковой и золотной нитей; его размеры 310х39 см.

Декор концов пояса строится на двукратном повторе изображения растения с тремя крупными цветами и зубчатыми листьями, помещенного в колокольчиковидную «вазу». Общая композиция мотива вписывается в ромб, он уравновешен по массам (левый цветок – с правым, центральный цветок – с вазой), однако не строго симметричен. Относительно центральной оси симметрии всего пояса мотивы располагаются зеркально друг другу.

Орнаментация середника решена в виде трёх полей, заполняющих среднюю часть пояса по всей длине. Два крайних поля затканы орнаментом, традиционно называемым «чешуя карпа» [2, с. 17; 3, с. 324], – в виде цепочек полуovalов, расположенных в соседних рядах в шахматном порядке. Среднее поле построено на чередовании поперечных полос двух видов: затканых медальонами с растительными элементами, перемежающимися с изображениями цветов и зубчатых листьев. Ширина двух крайних полей приблизительно равна ширине среднего поля.

Данное решение декора середника позволяет использовать два варианта сложения пояса по длине для ношения. Первый – традиционным способом, то есть в одно сложение по центральной оси симметрии (тогда средняя часть представлена одним полем с «чешуёй» и половиной поля с поперечными полосами). Второй – в два сложения по границам полей (в этом случае пояс приобретает эффект двухстороннего: на одной стороне оказывается поле с поперечными полосами, на другой – оба поля с «чешуёй»). Как свидетельствуют заломы, оставшиеся на ткани, данный пояс складывали и носили и первым, и вторым способами.

Бордюра пояса, обрамленный тонкими зубчатыми линиями, декорирован повторяющимися изображениями мелких цветов и листьев, собранных в короткие гирлянды.

На концах пояса (непосредственно в поле концов) вытканы сигнатуры в прямом и зеркальном изображении: в верхней части – «VOCRADE», нижней – «SLUCKE». Такая метка – вытканная латинскими буквами, но в русской фонетике фраза «Во граде Слуцке» – появилась на изделиях служской мануфактуры в последний и самый непростой период её деятельности, который пришелся на 1818 – 1846 гг. [4, с. 538], период упадка предприятия. Кризисом на производстве объясняется также утрата художественного и технического уровня изделий, то, что ярко наблюдается и в общей стилистике, и в орнаментации, и в технико-технологических особенностях рассмотренного нами служского пояса № 2. Вместе с тем, необходимо отметить, что данное произведение обладает высокой культурно-исторической и музейной ценностью, поскольку является крайне редко встречающимся примером поздних изделий служской мануфактуры. В частности, в белорусских собраниях – это единственный известный нам пояс.

ЛИТЕРАТУРА

1. Mańkowski, T. Pasy polskie / T. Mańkowski. – Kraków : Druk. Un-tu Jagiellońskiego, 1938. – 123 s.
2. Kalamajska-Saeed, M. Polskie pasy kontuszowe / M. Kalamajska-Saeed. – Warszawa : Krajowa agencja wydawnicza, 1987. – 47 s.
3. Сквацова, І. М. Да пытання пра мастацкія асаблівасці служкіх паясоў / І. М. Сквацова // Пытанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі / НАН Беларусі, Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры ; навук. рэд. А. І. Лакотка. – Мінск, 2015. – Вып. 19. – С. 320 – 326.
4. Сквацова, І. М. Сігнатуры служкіх паясоў / І. М. Сквацова // Пытанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі / НАН Беларусі, Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры ; навук. рэд. А. І. Лакотка. – Мінск, 2016. – Вып. 20. – С. 532 – 539.
5. Сквацова, І. Н. К вопросу о датировке служских поясов / И. Н. Сквацова // 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. Сквацова. – Минск, 2013. – С. 191 – 205.

РЕЗЮМЕ

Статья подготовлена по результатам проведенных автором исследований кунтушовых поясов из частных собраний Беларуси. В статье анализируются два служских пояса, принадлежащих разным владельцам. Первый пояс был выткан в период расцвета мануфактуры и является одним из самых эффектных поясов, которые в настоящее время хранятся на территории Беларуси. Второй пояс относится к позднему периоду деятельности служской мануфактуры, это единственный пояс данного типа в белорусских собраниях. В статье также представлен перечень белорусских государственных музеев, в коллекциях которых в настоящее время находятся служские пояса, их фрагменты, литургическое облачение и предметы, сшитые из служских поясов.

SUMMARY

The article is prepared as a result of the research conducted by the author. The research is devoted to sashes of kuntush that were woven in Slutsk factory, and now are kept in the private collections in Belarus. The first sash was woven in the heyday of the manufactory and is one of the most spectacular sash that are currently stored on the territory of Belarus. The second sash refers to the late period of activity of the Slutsk manufacture, this is the only sash of this type in Belarusian collections. The article also provides a list of the Belarusian state museums, in collections of which now are the Slutsk sashes, their fragments, liturgical vestments and objects, made of Slutsk sashes.

Трушина Т.Р.

ТРАДИЦИОННАЯ КУКЛА В КУЛЬТУРЕ БЕЛОРУСОВ

Белорусский национальный технический университет

(Поступила в редакцию 15.03.2017)

Народная кукла – неотъемлемый элемент каждой этнической культуры. Тряпичные куклы известны всем народам, они имелись в каждой семье, где были дети; не существует народов, не знавших какого-либо вида кукол. Благодаря своему высокому семиотическому статусу кукла всегда играла значимую роль в духовной жизни человека, его познавательной и коммуникативной деятельности, в процессе творческой реализации.

Функциональная характеристика народной куклы многогранна и предполагает весь спектр значений: от ритуально-обрядовых до социально-бытовых. В числе ведущих функций выделяются коммуникативная, информационная, воспитательная, развивающая.

Прототипами детской игрушки и, в частности, куклы принято считать произведения малой пластики первобытного общества. Археологи и этнографы, исследуя названные артефакты, относящиеся к эпохам палеолита и древнейших земледельческих культур, пришли к следующему выводу: эволюция идейно-образного содержания малой ритуальной пластики, а затем и игрушки шла от скульптурных орнитоморфных и зооморфных языческих тотемов через полиморфные образы предков-тотемов охотничьих групп к антропоморфным образам предков, сначала отождествлявшихся с различными силами природы, а затем превратившихся в сознании земледельческих племён в повелителей этих сил. Таким образом, первоначальное назначение фигурок птиц, животных, людей и полиморфных образов было культовым, а их игровая функция – вторичной [1, с. 10].

Кукла также изначально служила обрядовым символом и только со временем превратилась в детскую игрушку, являющуюся частью народной традиции. Кукла на протяжении всей истории человечества балансировала между миром живых и миром мёртвых, что обусловило степень её сложных трансформаций применительно к разным текстам культуры. Являясь символическим изображением человека, кукла представляет собой особый феномен, стоящий на границе живого и неживого, человеческого и того, что в данной культуре таковым не считается. Сакрализированный статус куклы

позволяет ей свободно балансировать на грани реальности и мистики и определяет её место в различных практиках.

С течением времени кукла претерпела серьёзные изменения. У неё появилось тело, тогда как раньше кукла составляла единое целое со своей одеждой: её нельзя было раздеть и снова одеть. Ещё позже у куклы появилось лицо, которое в народной традиции отсутствовало. Куклу не шили, а мастерили из лоскутков и других материалов. В далёком прошлом с помощью кукол обучали детей трудовым навыкам, передавали накопленный жизненный опыт. Кукла являлась своеобразным способом познания жизни. Игры в кукол особенно поощрялись: так ребёнок приобщался к культуре своего народа, включался в мир людей, получал представление о своей сущности, осваивал мир человеческих отношений. В процессе игры в девочке формировались черты матери, мастерицы, рукодельницы, хозяйки.

Заметный рост интереса к забытым видам традиционной культуры, характерный для белорусского общества нашего времени, затронул и народную куклу. В связи с этим можно говорить о феномене актуализации народной куклы, что побуждает не только к изучению её как историко-культурного и художественного явления, но и к осмыслению её места и роли в пространстве повседневности.

Интерес к белорусской народной кукле в Беларуси возник неслучайно. Его формирование связано не только с ростом интереса к традиционным видам народной культуры, но и с характерными для современности проблемами – следствием нарушения единства бытия человека в мире природы и культуры. Искусственная среда современного большого города, увеличивающиеся темпы научно-технического прогресса, отрыв от этнических корней, сложность социальных связей, размытость эстетических и этнических критериев создают ощущение психологического дискомфорта, сопровождаемого чувством страха, потерянности, одиночества. Знакомство с миром традиционной культуры помогает человеку обрести некоторые точки опоры для преодоления подобных состояний. В этой культуре человек и окружающий его мир находятся в особых доверительных отношениях, когда приходит ощущение, что всё вокруг живое: и люди, и вещи, и природа. Наряду с возрождением традиционных ремёсел актуализировалась и тема народной куклы. Она воздействует на человека на эмоциональном, эстетическом и духовном уровнях, погружая его в образный строй народной культуры, заставляет «пропускать» через сознание весь информационный материал и активизирует восприятие народной культуры. Белорусская народная кукла выступает, таким образом, транслятором общечеловеческих и этнокультурных ценностей, инструментом приобщения к миру традиционной культуры, мощным средством самовыражения.

В процессах поддержания и передачи традиции белорусской народной кукле отводится важная роль. Её главная ценность в том, что она сохраняет в своём образе самобытность и характерные черты создавшего её народа, одновременно являясь частью культуры всего человечества. Белорусская народная кукла уникальна как предмет культуры и отличается от остальных

предметов и изображений не только своей универсальностью, но и исключительно широким спектром функций.

Сегодня положение в научном пространстве такого культурного и эстетического феномена, как белорусская народная кукла, неоднозначно. Искусство её создания и применения выпало из сложной структуры народного творчества. Этому способствовало и то, что собирательская деятельность в Беларуси в 1930-е годы практически остановилась. Экспедиции с целью сбора материала по народному костюму возобновились лишь в 1960 – 1980-е годы, но вещественный материал по белорусской народной кукле практически отсутствует: в своё время музеи не позаботились собрать её образцы. Сейчас сложно представить все богатство белорусской кукольной традиции, так как она почти полностью исчезла из повседневного быта.

В последнее время кукла стала предметом коллекционирования, объектом эстетических экспериментов, одним из средств самовыражения. Белорусская кукла, как одно из ярких проявлений белорусского народного творчества конца XIX – начала XX в. и одна из составляющих традиционного культурного наследия белорусов, является самостоятельной формой художественного творчества, и сейчас перед исследователями стоит задача – включить белорусскую народную куклу в современные культурные процессы. При этом отметим, что понятие «белорусская народная кукла» подменяется нередко термином «народная славянская кукла», в связи с чем назрела необходимость изучения белорусской куклы как самостоятельной формы народного творчества, постижения её эстетической природы.

В белорусском искусствоведении, как и в белорусской этнографии отсутствуют специальные обобщающие исследования, посвящённые феномену народной куклы. Предлагаемый материал – первый опыт выявления национальных особенностей традиционной белорусской куклы, её художественных достоинств. При этом необходимо затронуть вопросы происхождения, разновидностей, бытовых, игровых и обрядовых функций. Решение этих задач позволит выяснить роль и место традиционной куклы в народной культуре белорусов.

Решение задач в рамках данного исследования потребовало привлечения широкого круга источников. Базу настоящего исследования составляют экспедиционные материалы по различным регионам Беларуси 2006 – 2016 гг., архивные документы и материалы коллекции белорусской народной куклы конца XIX – начала XX в. из фондов Российского этнографического музея в Санкт-Петербурге. При этом универсальность и устойчивость белорусской народной куклы как вида игрушки подтверждается в ходе опроса информантов старшего поколения во всех областях Беларуси.

Как показывает собранный материал, к общим художественно-эстетическим особенностям белорусской народной куклы относится глубина, символичность изображения, декоративность, лаконизм и обобщённость формы, её соответствие содержанию образа, точность и предельная

выразительность деталей. Для кукол всех регионов Беларуси характерно прекрасное чувство материала и его природных свойств, традиционность технологических приёмов и композиций при значительном разнообразии их трактовок в индивидуальном почерке мастера внутри местной традиции, юмор, добродушность изображений, отсутствие злых и устрашающих образов.

Народная белорусская кукла – образ интересный и впечатляющий. Её наряжали с большой любовью и старанием, зная, что по ней будут судить о мастерстве авторов-рукодельниц. В быту ценились хорошо сшитые лоскутные куклы: белая рубаша, цветная юбка или платье, аккуратный передник, повязанный на головку платочек, лента в косе. Такая кукла приобретала эстетическую ценность, являлась произведением народного художественного творчества.

Белорусские народные куклы разделяются на несколько видов относительно материала, из которого они изготовлены. Это был, главным образом, естественно-природный материал: дерево, солома, лён, трава, початки кукурузы, шерсть животных, воск. Его выбор определялся географическими условиями жизни, формами хозяйствования и другими факторами.

Одним из древнейших видов белорусской народной куклы является тряпичная кукла, которая изготавливалась как взрослыми, так и детьми. Повсеместно бытовали куклы-закрутки, выполненные методом скручивания и завязывания лоскутков ткани, и шитые куклы, с набитыми различным материалом телом и головой. Согласно традиционным представлениям крестьянства, тряпичные куклы изготавливались безликими, так как, по поверью, в куклу с лицом могла вселиться какая-нибудь душа и навредить ребёнку. Иногда лицо куклы изображали крестиком. Но такая безликость не являлась препятствием в игре, наоборот, она давала простор детскому воображению. Рисовать черты лица у кукол крестьяне стали на рубеже XIX – XX вв. под влиянием фабричных изделий.

Что касается куклы-скрутки, её внешний вид и внутренняя составляющая отражали мир, в котором жили люди того времени. Закрутки неслучайно перевязывали в двух местах, деля куклу на три части: за этим читалось триединство мира верхнего, среднего и низшего (небесного, земного и подземного). Мифологическая формула отражала саму суть вселенского круговорота в природе и жизни человека. Крестовидные куклы указывали на 4 стороны света, а в самих конструкциях содержалось универсальное число семь – символ мироздания. «Я» – центр мира: повторяясь в других, создаю семью – «семь-я».

В кукле заложена не только эта мощная символика. Её место в центре мифологической модели триединого и четырёхстороннего мироздания фиксировал крест, которым перевязывали грудь. Таким образом, простейший по конструкции архетип куклы передавал из поколения в поколение код древнего мироустройства [2, с. 9]. Крепко скрученная основа (без рук, ног и лица) напоминала покойника, предка. Так, являясь связующим

звеном между духом и материей, кукла соединила в себе представление о жизни и смерти. Подобные куклы нередко служили оберегом от тёмных сил.

Не менее значимым выступал и материал. Лоскуток брали из своего дома, используя старую, уже «пожившую» в доме ткань. Традиционно считалось, что чем древнее способ изготовления любой вещи, тем значимее может быть её роль в культуре. Общеизвестно, что нововведения сложно приживались в традиционном обществе, они были ориентированы на репродуктивный уровень, постоянный повтор, в котором исконно сохранялся закон следования заветам предков.

Второй распространённый тип тряпичной куклы – набивные. Для их изготовления шили небольшой мешочек, который плотно набивали тряпками, стружками, бумагой, мхом, реже песком. Затем из туловища формировали голову, перевязав мешочек нитками.

Ещё один тип народной куклы – «крестушки», представлявшие собой конструкцию из веточек, лучинок, соломинок, связанных крестообразно. Такая разновидность, как куклы-панки, зафиксирована в северном регионе Беларуси.

Конструкции и технологии изготовления кукол в значительной мере определялись тем, для чего они были предназначены. Ритуальные куклы, например, выглядели не очень привлекательно, так как основным в кукле выступал образ, а всё остальное было вторично.

Немногочисленные образцы белорусских народных кукол XIX – XX вв., как уже отмечалось, сохранились до нашего времени только в коллекции Российского этнографического музея (рисунок 1), и сейчас проводится определённая работа в плане восстановления информации по народной кукле при помощи методики опроса информаторов по всей территории республики.



Рисунок 1. Тряпичная кукла из коллекции Российского этнографического музея в Санкт-Петербурге. Фото автора

Возрождённые в ходе изучения результатов экспедиций белорусские куклы очень разнообразны по форме и исполнению и несут в себе черты индивидуальности. Большинство кукол в собранной коллекции было изготовлено самими информаторами по просьбе участников экспедиций. Это народные куклы, время активного бытования которых в качестве атрибута игры (и не только) датируется 1-й третью XX в. Тряпичные куклы, воссозданные по материалам экспедиций, имеют самодельный способ формирования основы –

сшитой и несшитой. Шитая основа изготавливалась на ткани; её набивали ватой (д. Борки Ганцевичского р-на Брестской обл.), куделью (д. Хатыничи Брестской обл.), ветошью (д. Подлужье Мстиславльского р-на Могилёвской обл.), бумагой (д. Пашуки Каменецкого р-на Брестской обл.), опилками (д. Деньгубы Лепельского р-на Витебской обл.), мхом (д. Студенка Лепельского р-на Витебской обл.), песком (д. Оконо Лепельского р-на Витебской обл.).

Несшитая основа представляла собой скрученную или сложенную определённым образом ткань (д. Подлужье Мстиславльского р-на Могилёвской обл.), деревянный каркас (д. Студенка Лепельского р-на Витебской обл.), воск (д. Подлужье Мстиславльского р-на Могилёвской обл.). Голова в конструкции такой куклы либо являлась частью основы, либо изготавливалась отдельно (например, из картофеля – д. Пашуки Каменецкого р-на Брестской обл.). Кукла могла быть без лица (д. Трепалово Молодечненского р-на Минской обл.) – след древней обережной роли кукол, о чём говорилось выше; могла быть и с частично прошитым или нарисованным лицом. Все эти куклы отличает условность их наряда. Особая тщательность в проработке образов характерна для кукол из Брестской области, такая детализация неувидительна, поскольку исторически кукла представляет собой физический заместитель тела человека в условном пространстве, а функция замещения формирует специфические требования к внешнему облику куклы.

Эти и другие куклы, привезённые из экспедиций, возрождённые при помощи информаторов, положили начало коллекции, задача которой – восстановить историю бытования народной куклы на территории Беларуси. Изучение и осмысление места народной куклы в традиционной культуре белорусов является одной из составляющих духовно-нравственного фундамента нации. Работа по возрождению белорусской народной тряпичной куклы только в начале своего пути. Следует надеяться, что с помощью людей, неравнодушных к белорусскому народному творчеству и национальной культуре, удастся заполнить белое пятно на культурной карте Беларуси, возродить белорусскую народную тряпичную куклу и передать этот бесценный багаж последующим поколениям.

ЛИТЕРАТУРА

1. Морозов, И. А. Феномен куклы в традиционной и современной культуре (кросскультурное исследование идеологии антропоморфизма) / И. А. Морозов. – М. : Индрик, 2011. – 352 с.
2. Дайн, Г. Л. Пишу об игрушке / Г. Л. Дайн. – М. : Хотьково, 2011. – 256 с.

РЕЗЮМЕ

Данная статья касается традиционной белорусской тряпичной куклы и игрушки XIX – XX вв. Этот предмет является белым пятном на культурной карте республики. Литература по данному вопросу практически отсутствует. За десять лет изучения названной проблемы собран большой фактологический материал, сделана его первичная классификация.

SUMMARY

This article concerns a traditional Belarusian rag doll and a toy of the XIX – XX centuries. This subject is a white spot on the cultural map of the republic. Literature on the

matter is practically absent. In ten years of studying of the called problem big factual material is built, his primary classification is made.

Флікон-Світа Г. А.

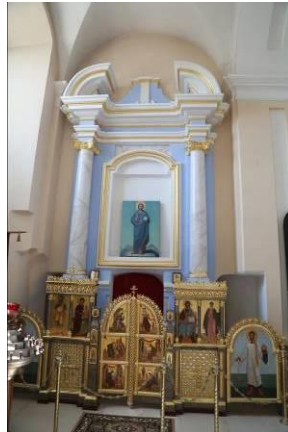
**ІКАНАСТАС І БАКАВЫЯ ПРЫСЦЕННЫЯ АЛТАРЫ КАНЦА
XVIII СТ. У ЦАРКВЕ ПАКРОВА БОЖАЙ МАЦІ БЫЛОГА
БАЗЫЛЬЯНСКАГА КЛЯШТАРА Ў ТАЛАЧЫНЕ: ДА ПЫТАННЯ
ВЫЯЎЛЕННЯ, ВЫВУЧЭННЯ І ЗАХАВАННЯ ЎНІЯЦКІХ ПОМНІКАЎ**

*Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі
(Паступіў у рэдакцыю 15.03.2017)*

Іканастанс і бакавыя прысценныя алтары ў царкве Пакрова Божай Маці былога грэка-каталіцкага манастыра ў Талачыне Віцебскай вобласці – адны з нешматлікіх твораў малых архітэктурных формаў уніяцкага паходжання, якія захаваліся да нашых дзён (малюнак 1, 2). Аднак да цяперашняга часу яны заставаліся без увагі даследчыкаў, калі не ўлічваць сціплыя згадкі пра іканастанс [1]; фотаздымак іканастанса быў апублікаваны ў манаграфіі І. Слюньковай [4, с. 415]. Пры апісанні інтэр’ера храма іканастанс памылкова названы галоўным прысценным алтаром, які быццам быў заменены ў XIX – пачатку XX ст. драўляным іканастансам [4, с. 499]. На самой справе драўляны іканастанс не замяніў сабой аўтэнтчныя мураваны, а быў пастаўлены перад ім, што добра бачна на ранейшых фотаздымках, у тым ліку і на апублікаваным у названай кнізе. Пазней ён быў прыбраны. Мураваныя прысценныя алтары, размешчаныя ў бакавых нефах, увогуле заставаліся па-за ўвагай даследчыкаў. У наш артыкул па названай праблеме талачынскія помнікі таксама не трапілі, бо былі выяўлены намі пазней [7].



Малюнак 1. Іканастанс царквы Пакрова Божай у царкве Талачына. Фота М. П. Мельнікава, У. Р. Карэліна, 2015 г.¹



Малюнак 2. Бакавы алтар у левым нефе з усталяваным перад ім аднаярусным іканастансам у царкве Талачына. Фота М. П. Мельнікава, У. Р. Карэліна, 2015 г.

Мэта дадзенага артыкула – увядзенне ў мастацтвазнаўчае карыстанне сакральнага архітэктурнага інтэр’ернага комплексу (складаецца з мураванага

¹ Аўтар выказвае шчырую падзяку супрацоўнікам аддзела старажытнабеларускай культуры Цэнтра даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры М. П. Мельнікаву і У. Р. Карэліну за прадастаўленне экспедыцыйных фотаздымкаў 1984 і 2015 гг.

іканастаса і двух бакавых прысценных мураваных алтароў канца XVIII ст.) царквы Пакрова Божай Маці былога базыльянскага кляштара ў горадзе Талачыне. На нашу думку, пры вывучэнні дадзенага комплексу можна раскрыць шмат цікавых тэм: спалучэнне ў адным храмавым інтэр'еры іканастаса і прысценных алтароў, канструкцыя іканастаса і алтароў, праграма іканастасных чыноў.

У 1796 г. была пабудавана мураваная трохнефавая царква базыльянскага кляштара ў Талачыне [4, с. 499]. Відавочна тады ж у ёй быў пастаўлены іканастас і два алтары ў бакавых нефах. Гэтыя інтэр'ерныя аб'екты ўяўляюць сабой комплекс з уласцівым яму агульным стылем «віленскага барока». Названыя сакральныя канструкцыі належаць да розных традыцый (усходне- і заходнехрысціянскай), а ва ўніяцтве на працягу існавання гэтай канфесіі выпрацаваліся варыянты іх спалучэння. Аднак да нашага часу такіх уніяцкіх ансамбляў, якія складаліся б з іканастаса і прысценных алтароў, выкананых адначасова, амаль не захавалася. Прыкладам могуць выступаць Сафійскі сабор у Полацку і талачынскі Пакроўскі храм. Гэтая акалічнасць сведчыць пра каштоўнасць пазначанага комплексу і вызначае актуальнасць яго вывучэння.

З гістарычных дакументаў, дзе былі б прыведзены звесткі пра тагачасны інтэр'ер царквы, атрымалася выявіць толькі адзін – візіты базыльянскіх кляштараў за 1819 г. [3]. Атрымана інфармацыю пра сюжэты карцін, якія першапачаткова размяшчаліся ў бакавых алтарых. Пазней, калі царква стала праваслаўнай, яны былі прыбраны з храма, іх далейшы лёс невядомы. Аднак у часы уніі ў правым алтары знаходзілася выява св. Антонія Падуанскага, у левым – св. Ануфрыя Пустэльніка [3, арк. 55 адв.]. Абодва святыя з'яўляюцца надзвычай шанаванымі ў грэка-каталіцтве і найчасцей менавіта іх выявы, акрамя ікон Божай Маці ў разнастайных зводах, знаходзіліся ў алтарых.

У 2-й палове XIX ст. адзін з бакавых нефаў пераўтвораны ў бакавы прыдзел царквы: яго асвятлілі і паставілі іканастас, чым нанеслі шкоду алтару, бо ў ім быў прароблены дзвярны праём насупраць Царскай брамы прыстаўленага іканастаса. На цяперашні час гэты іканастас XIX ст. дэманціраваны, і невядома, што з ім адбылося. У даследаваных намі крыніцах звестак пра іканастас бакавога прыдзела няма. Фотаздымкі гэтага сакральнага аб'екта таксама ніколі не друкаваліся. І калі ўяўленне пра драўляны іканастас 2-й паловы XIX ст. у цэнтральным нефе можна атрымаць па згаданых вышэй публікацыях, то пра існаванне ў храме яшчэ аднаго іканастаса на працягу 2-й паловы XIX – канца XX ст. інфармацыю выявіць на дадзены момант не атрымалася. Між тым, для даследчыкаў сакральнага мастацтва XIX ст. гэты помнік можа ўяўляць пэўную цікавасць. Адзіная вядомая яго выява – здымак, зроблены супрацоўнікамі аддзела старажытнабеларускай культуры М. П. Мельнікавым і У. Р. Карэліным падчас экспедыцыі 1984 г., арганізаванай Інстытутам мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору імя К. Крапівы (малюнак 3).



Малюнак 3. Іканастас XIX ст. у левым нефе (за ім – прысценны алтар) у царкве Талачына.
Фота М. П. Мельнікава, У. Р. Карэліна, 1984 г.

На фатаграфіі бачна, што іканастас бакавога прыдзела быў трох'ярусным, складаўся з мясцовага, святочнага і дэісуснага чыноў. Па вышыні ён быў такім жа, як і прысценны ўніяцкі алтар, перад якім ён быў пастаўлены. Паводле сваёй канструкцыі, стылістыкі і праграмы, праўда, з адрозненнем у колькасці і сюжэтах некаторых абразоў, іканастас бакавога прыдзела адпавядаў галоўнаму іканастасу храма, пастаўленаму ў цэнтральным нефе ў 2-й палове XIX ст. перад мураваным аўтэнтчным іканастасам канца XVIII ст. Іх стылістыка з'яўляецца тыповай для тагачасных іканастасаў, усталяваных у беларускіх цэрквах у названы перыяд. Вывучэнне мастацкай спадчыны «пост-уніяцкага» перыяду ў талачынскай царкве можа стаць тэмай асобнага даследавання. Ужо ў наш час у левым нефе зноў адбыліся змены: іканастас XIX ст. быў дэманціраваны, а замест яго пастаўлены аднаярусны іканастас. Станоўчым тут з'яўляецца тое, што цяпер адкрыўся для агляду прысценны мураваны алтар (малюнак 2).

Што датычыцца аўтэнтчнага іканастаса (малюнак 1) цэнтральнага нефа, то на цяперашні час гэта адзін з двух уніяцкіх мураваных іканастасаў, які дайшоў да нашага часу. Акрамя яго захваўся яшчэ іканастас у згаданым Сафійскім саборы ў Полацку сярэдзіны XVIII ст. Па фотаздымках пачатку XX ст. вядома і іншая мураваная алтарная агароджа – у базыльянскай царкве манастыра ў Беразвеччы (Глыбоцкі р-н Віцебскай вобл.). Але калі полацкі і беразвецкі іканастасы ўяўляюць сабой складаную структуру, сфарміраваную рытмам калон і крывалінейным антаблементарам, у якой галоўная выяўленчая роля належыць архітэктуры, а не іканапісу, то талачынскі іканастас з'яўляецца больш традыцыйным: тут выразна прасочваюцца чыны ікон, кожны з якіх мае сваю акрэсленую сюжэтную праграму [6, с. 31]. Па вышэйназванай прычыне полацкі і беразвецкі іканастасы не засталіся без увагі даследчыкаў: яны ўяўляюць сабой цікавы сінтэз усходне- і заходнехрысціянскіх традыцый, ад першай з якіх запазычана функцыя (аддзяліць віму ад малітоўнай залы) і адпаведна – месца размяшчэння ў інтэр'еры, а ад другой – кампазіцыя (гэтыя іканастасы нагадваюць сабой

архітэктурныя прысценныя алтары, уласцівыя каталіцкім касцёлам) [6, с. 31]. Таму даследчыкі не пакінулі без навуковага аналізу гэтыя цікавыя помнікі. А вось талачынкі іканастас хоць і з'яўляецца таксама мураваным, аднак кампазіцыйна адрозніваецца ад дзвюх вышэйназваных алтарных агароджаў і ўспрымаецца больш традыцыйным, а таму, відаць, ён не ўяўляў для навукоўцаў такой цікавасці.

У прыведзеным вышэй пратаколе праверкі за 1819 г. дадзены іканастас апісваецца як двух'ярусны. Ён сапраўды канструктыўна складаецца з дзвюх частак, раздзеленых антаблементарам. Ніжняя мае вялікую вышыню пры адносна невялікай шырыні, што абумовіла даволі своеасаблівае размяшчэнне ікон. Так, пад двума крайнімі мясцовымі абразамі знаходзяцца дыяканскія дзверы. Сярод беларускіх іканастасаў, якія захаваліся або вядомы па малюнках і фотаздымках, прыклады такога ж размяшчэння дыяканскіх дзвярэй нам больш не вядомыя. Відавочна, што такая кампановка была рэдкай, аднак нельга сказаць, што мы маем справу з выключным выпадкам, бо такога кшталту іканастасы існавалі ў 2-й паловы XVIII ст. ва ўніяцкіх цэрквах Украіны (у царкве св. архангела Міхаіла в. Пячанаўка Раманаўскага р-на Жытомірскай вобл. [2, іл. 22]).

Прастора для кожнага абраза ў першым ярусе вылучана калонамі, у другім – пілястрамі. Звяртае на сябе ўвагу прыгожае завяршэнне іканастаса, сфарміраванае валютамі і авальнымі медальёнамі. У канструктыўным плане наверх іканастаса не з'яўляецца асобным ярусам, і першапачаткова, па ўсёй верагоднасці, яно мела выключна дэкаратыўную функцыю. У названых медальёнах былі змешчаны такія выявы, якія неслі хутчэй алегарычнае, а не семантычнае значэнне. Такім чынам, іканастас меў два ярусы абразоў, з уласцівай для кожнага з іх сюжэтнай праграмай.

На цяперашні час у іканастасе змешчаны новыя іконы, што з'явіліся на месцы аўтэнтычных пасля рамонту царквы, праведзенага ў 2013 г. [5]. Што стала з папярэднімі іканастаснымі абразамі, невядома. Аднак дзякуючы ранейшым фотаздымкам можна атрымаць уяўленне пра тагачасную праграму чыноў. Так, на электронным рэсурсе «Фотаэнцыклапедыя Беларусі» прадстаўлены здымкі за 2007 – 2011 гг. (www.fotobel.by). На той час драўляны іканастас XIX ст. ужо быў прыбраны і таму добра можна разгледзець мураваны помнік. Крыху больш ранні здымак (да 2002 г.), як было адзначана вышэй, быў надрукаваны ў манаграфіі І. Слюньковай: на той час перад мураваным яшчэ размяшчаўся драўляны іканастас [4, с. 415]. З больш блізкай адлегласці, што дазваляе разгледзець сюжэты абразоў верхняга яруса, зроблены здымак М. П. Мельнікавым і У. Р. Карэліным у 1984 г. (малюнак 4). Верагодна, гэта – самы стары здымак талачынскага іканастаса. Ён у параўнанні з больш познімі дазваляе адсачыць змены ў складзе абразоў.



Малюнак 4. Іканастас XIX ст. перад мураваным іканастасам XVIII ст. у царкве Талачына. Фота М. П. Мельнікава і У. Р. Карэліна, 1984 г.

Так, на 1980-я гады ў самым версе іканастаса ў цэнтры размяшчаўся Крыж, паабাপал якога з кожнага боку па два авальныя медальёны з выявамі: у крайніх – херувімы, у тых, што бліжэй да цэнтра – архангелы Міхаіл і Гаўрыіл. Пазней гэтыя выявы крайніх і цэнтральных клеймаў былі перастаўлены, што бачна на фотаздымках 2000-х гадоў (да рамонту) [4, с. 415]. Па сутнасці, гэты шэраг авальных абразоў можа лічыцца верхнім чынам іканастаса, аднак відавочна, што візітатар храма ў пачатку XIX ст. так яго не ўспрымаў, бо іканастас ён апісаў як двух-, а не трох'ярусны. Верагодна, паводле яго логікі гэтыя клеймы з'яўляліся дэкорам іканастаса, а не элементам яго сюжэтнай праграмы.

Найбольшую цікавасць уяўляе наступны шэраг абразоў. Яго цэнтральнае месца (да 2013 г.) займала ікона «Троіца Новазапаветная», на якой прадстаўлены Бог-Айцец, Бог-Сын і Святы Дух у выглядзе галубкі. Паабাপал гэтага твора з кожнага боку было размешчана па два абразы. Прывабліваюць увагу іх сюжэты: «Каранаванне Хрыста цярным вянкам»(?) (з дакладнасцю па фотаздымку вызначыць сюжэт складана), «Зняцце з Крыжа», «Укрыжаванне з перадстаячымі», «Маленне аб чашы». Гэтыя сюжэты з'яўляюцца складнікамі пакутніцкага цыкла, які апавядае па тры апошнія дні зямнога жыцця Ісуса Хрыста. Адсюль вынікае, што ў талачынскім іканастасе верхні чын быў пакутніцкім (малюнак 4).

Ніжні ярус з'яўляецца мясцовым, у ім на працягу стагоддзяў таксама адбываліся змены. Менавіта гэты ярус больш-менш падрабязна апісаны ў адзіным вядомым нам дакуменце са звесткамі пра інтэр'ер разгледжанай царквы. Так, у пачатку XIX ст. у ніжнім ярусе размяшчаліся іконы Божай Маці, Ісуса Хрыста, а таксама, што звяртае на сябе ўвагу, цудадзеіны абраз Божай Маці. На жаль, ніякай інфармацыі пра апошнюю выявіць не ўдалося. Прыведзеная крыніца з'яўляецца адзінай, з якой вынікае пра існаванне ў гэтым храме цудадзейнай багародзічнай іконы.

Відавочна, пазней (на працягу XIX ст.) адбыліся змены ў складзе мясцовых ікон. Так, на фотаздымку 1984 г. бачна (за драўляным іканастасам), што злева ад Царскай брамы (пад іконай «Зняцце з Крыжа») размешчана «Пераўтварэнне», а справа (пад «Укрыжаваннем з перадстаячымі») – «Уваскрэсенне Хрыстова». На цяперашні час у інтэр'еры царквы таксама

знаходзяцца іконы «Нараджэнне Хрыстова» і «Нараджэнне Божай Маці», якія напісаны ў агульнай манеры з двума вышэйназванымі абразамі, маюць аднолькавыя памеры і ствараюць святочны цыкл. Гэтыя абразы, верагодна, былі выкананы ў 1-й палове – сярэдзіне XIX ст. Пасля пераводу з уніі ў праваслаўе для храма былі набыты (або паахвяраваны, што ў той час было пашыранай практыкай) абразы на сюжэты Божых свят (дакладна вядома 4 творы цыкла, але іх магло быць і больш), некаторыя з іх былі змешчаны ў аўтэнтчным мураваным іканастасе. Пазней у царкве быў усталяваны новы драўляны іканастас, які праіснаваў фактычна да нашага часу.

Нягледзячы на існаванне новага іканастаса, стары не проста працягваў заставацца там, аднак у яго ніжнім чыне адбываліся замены абразоў, хоць яго ніжняя частка (мясцовы чын) была амаль што закрыта ад агляду вернікаў (малюнак 4). Так, у канцы XX ст. з яго прыбралі згаданыя іконы святочнага цыкла і ўсталявалі выявы Ісуса Хрыста (справа ад Царскай брамы) і Божай Маці (злева), якія, паводле канонаў, павінны былі знаходзіцца ў мясцовым чыне. Па краях у ніжнім ярусе размяшчаліся іконы, дзе прадстаўлена па тры персанажы, аднак па фотаздымках не ўяўляецца магчымым вызначыць іх.

Пасля рамонту храма ў 2013 г. усе абразы ў іканастасе былі заменены новымі (малюнак 1). У выніку гэтых пераўтварэнняў праграма іканастаса цалкам змянілася. Так, на цяперашні момант у мясцовым чыне змешчана Царская Брама, над якой усталявана «Тайная вячэра», справа ад яе – «Ісус Хрыстос» і «Св. Мікалай», злева – «Божая Маці» і «Св. Еўфрасіння Полацкая». Пад названымі крайнімі абразамі знаходзяцца дыяканскія дзверы з выявамі архангелаў Гаўрыіла і Міхаіла. У другім ярусе цэнтральнае месца займае «Хрыстос на прастоле» паабапал якога прымацаваны справа – «Іаан Хрысціцель» і «Апостал Пётр», злева – «Божая Маці» і «Апостал Павел». Такім чынам, другі ярус з пакутніцкага пераўтварыўся ў дэісусны. Больш за тое, цяпер праграма гэтага рада з'яўляецца «класічным дэісусам», характэрным для рускіх храмаў, тады як невядома ніводнага беларускага іканастаса, выкананага ў мясцовых традыцыях, дзе дэісус быў бы прадстаўлены ў «класічным складзе». Беларускім іканастасам уласцівы апостальскі дэісус, у якім адсутнічалі асобныя іконы Божай Маці і Іаана Хрысціцеля (гэтыя персанажы маглі быць прадстаўлены на цэнтральнай іконе разам з Хрыстом, які сядзіць на прастоле). У чатырох медальёнах у наверхшых таксама былі ўсталяваны новыя выявы. Цяпер там знаходзяцца іконы Прарокаў, а паміж імі ў цэнтры замест Крыжа змешчана кампазіцыя «Укрыжаванне з перадстаячымі», якая складаецца з Крыжа з распятым Ісусам Хрыстом і фігур Божай Маці і св. Іаана. Такім чынам, паводле сваёй сюжэтнай праграмы іканастас з'яўляецца трох'ярусным і складаецца з мясцовага, дэісуснага і прарочага чыноў.

У выніку праведзенага даследавання выяўлены адзіны беларускі іканастас з пакутніцкім чынам: да цяперашняга часу пра захаваныя мясцовыя алтарныя агароджы з такой праграмай звестак не было. У навуковае карыстанне ўводзіцца каштоўная ўніяцкая спадчына, якая акрамя іканастаса

ўключае два бакавыя мураваныя алтары, што сведчыць пра спалучэнне ў адным храмавым інтэр'еры аб'ектаў усходне- і заходнехрысціянскага абраду.

Тыя змены, якія адбыліся ў іканастасе ў 2013 г., актуалізавалі важнасць вывучэння гэтага помніка. Да цяперашняга часу не захаваліся (ці пакуль не выяўлены) гістарычныя дакументы, дзе былі б занатаваны звесткі пра незвычайную праграму разгледжанага іканастаса, а зараз ёсць небяспека, што будучь (ці ўжо) страчаны яго аўтэнтычныя іконы. Таму дадзены артыкул накіраваны найперш на захаванне (і пашырэнне) інфармацыі пра цікавую праграму першаснага складу іканастаса.

ЛІТАРАТУРА

1. Ветер, Э. И. Об особенностях белорусского иконостаса / Э. И. Ветер // Художественное наследие. Хранение, исследование, реставрация. – 1978. – № 4 (34). – С. 186 – 191.
2. Павлуцкий, Г. Г. Деревянные и каменные храмы / Г. Г. Павлуцкий // Древности Украины. – Киев, 1905. – Вып. 1. – 124 с.
3. Российский государственный исторический архив. – Ф. 823. Оп. 3. Д. 1342.
4. Слюнькова, И. Н. Монастыри восточной и западной традиций. Наследие архитектуры Беларуси / И. Н. Слюнькова. – М. : Прогресс-традиция, 2002. – 600 с.
5. Тщеславие им чуждо // Наша Талачыншчына [Электронны рэсурс]. – Рэжым доступу: <http://www.natal.by/2013/09/02/тщеславие-им-чуждо>. – Дата доступу: 07.03.2017.
6. Флікоп-Світа, Г. А. Іканастасы ўніяцкіх храмаў Беларусі. Ад цяблавай канструкцыі да архітэктурнага твора (XVII – XVIII ст.) / Г. А. Флікоп-Світа // Беларускі гістарычны часопіс. – 2016. – № 10. – С. 23 – 36.
7. Флікоп-Світа, Г. А. Прысценныя алтары ўніяцкіх храмаў Беларусі ў канцы XVII – пачатку XIX ст. / Г. А. Флікоп-Світа // Беларускі гістарычны часопіс. – 2016. – № 3. – С. 26 – 37.

РЕЗЮМЕ

В данной статье исследуются иконостас и боковые пристенные алтари церкви Покрова Богородицы бывшего базилианского монастыря в г. Толочине, сооружённые при возведении храма в 1796 г. Этот архитектурный интерьерный комплекс, свидетельствующий о синтезе восточно- и западнохристианских традиций, до настоящего времени не был введён в научное употребление. Отдельный интерес представляет программа толочинского иконостаса, которая до 2013 г. включала страстной цикл икон – единственный среди сохранившихся белорусских иконостасов XVII – 1-й половины XIX в.

SUMMARY

In the article examines the iconostasis and the wall of the side altars of the Church of the Intercession of Virgin of the former Basilian monastery in the town of Talachyn, built during the construction of the temple in 1796. This interior architectural complex, indicating the synthesis of Eastern and Western Christian traditions, to the present time has not been introduced in the scientific use. Of particular interest is the program of the iconostasis of Talachyn, which until 2013 included the cycle of the passion of icons is the only surviving of the Belarusian iconostases of the XVII – the first half of the XIX centuries.

ПРАВИЛЫ ДЛЯ АЎТАРАЎ

1. У зборніку друкуюцца артыкулы па адной з наступных спецыяльнасцей: архітэктура; выяўленчае і дэкаратыўна-прыкладное мастацтва і архітэктура; тэорыя і гісторыя мастацтваў; тэатральнае мастацтва; музычнае мастацтва; кіна-, тэле- і экранныя віды мастацтва; фалькларыстыка; этналогія.

2. Артыкул (разам з двума рэзюмэ – на рускай і англійскай мовах) падаецца на папяровым і электронным носьбіце праз 1,5 інтэрвалу шрыфтам Times New Roman вышыняй 14 пунктаў у тэкставым рэдактары MS Word. Аб'ём артыкула не павінен перавышаць 10 старонак.

3. Матэрыялы суправаджаюцца двюма рэцэнзіямі, заверанымі па месцы працы рэцэнзентаў.

4. Ілюстрацыйны матэрыял падаецца ў фармаце JPEG або TIF.

5. Выкарыстанне зносак у тэксце не дапускаецца. Спасылкі на цытаваныя крыніцы афармляюцца ў адпаведнасці з патрабаваннямі ВАК РБ (напрыклад, [1, с. 15]). Не дапускаецца ўключаць у спіс літаратуры крыніцы, на якія няма спасылак у тэксце артыкула.

За дакладнасць фактаў і цытат, пададзеных у артыкулах, адказнасць нясуць аўтары.

6. Карэктуры артыкулаў аўтарам не дасылаюцца.

7. Рэдакцыя зборніка не ўтрымлівае плату з аўтара за публікацыю навуковых артыкулаў і не выплачвае аўтарскі ганарар.

Пры невыкананні ўказаных патрабаванняў матэрыялы да публікацыі не прымаюцца.

Рэдкалегія пакідае за сабой права канчатковага рашэння аб публікацыі артыкула. Рукапісы аўтарам не вяртаюцца.

Навуковае выданне

**ПЫТАННІ МАСТАЦТВАЗНАЎСТВА,
ЭТНАЛОГІІ І ФАЛЬКЛАРЫСТЫКІ**

ВЫПУСК 22

Рэдактар *В.Р. Гаўрыленка*

Подписано в печать 11.07.2017 Формат 60х84_{1/16} Бумага офсетная
Гарнитура Roman Печать цифровая Усл.печ.л. 30,8 Уч.изд.л. 31,4
Тираж 100 экз. Заказ № 2410

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.
в качестве издателя печатных изданий за № 1/185