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 26

Мінск
«Права і эканоміка»
2019

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, Т. Г. Мдзівані, А. М. Ненадавец, В. С. Новак, Я. М. Сахута, Р. Б. Смольскі, Г. П. Цмыг, В. М. Шарая, В. М. Ярмалінская, В. Д. Міцкевіч

Навуковы рэдактар:

акадэмік *А. І. Лакотка*

Рэцэнзенты:

доктар архітэктуры А. С. Сардараў
доктар гістарычных навук І. І. Калачова

Рэдактар-укладальнік:

кандыдат філалагічных навук *А. Г. Алфёрава*

П95 **Пытанні** мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі. Вып. 26 / Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі ; навук. рэд. А.І. Лакотка. – Мінск : Права і эканоміка, 2019. – 416 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. Акрамя таго, падаюцца артыкулы аспірантаў і навукоўцаў з Украіны, Літвы, Кітая.

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», 2019
© Афармленне. «Права і эканоміка», 2019

ЗМЕСТ

Лакотка А. І. Яркая старонка музычнай культуры (да 200-годдзя з дня нараджэння Станіслава Манюшкі) 7

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

Бабич Т. Н. Феномен «Zebrating art», или Спрятанный мир «полосатого» искусства 11

Балейко В. В. Глусская крепость: вопросы реконструкции 15

Бунеева Д. Ю. Сацыяльныя перадумовы развіцця феномена кічу 21

Быкава Г. К. Мастацкае афармленне друкаваных вучэбных выданняў лацінічнага пісьма на беларускіх землях XVI – XVIII стст.: гістарыяграфія пытання 27

Габрусь Т. В. Мадыфікацыі драўляных храмаў з вежай над бабінцам у беларускім дойлідстве 31

Гу Цзецзин «Китайский след» в архитектуре (в контексте художественного диалога Востока и Запада) 37

Кушнярэвіч А. М. Гістарыяграфія нямецкіх уплываў у беларускім мастацтве XIII – XIX стст. 44

Лавыш К. А. Воздействие искусства восточного и византийского мира на искусство средневековых городов Беларуси в X – XIV вв. в контексте общеевропейского процесса 49

Павельчук И. А. Женский образ сквозь зазеркалье сезаннизма в практике Ф. Кричевского 1926 – 1931 гг. 54

Пікулік А. М. Беларускае мастацтва дзіцячай кнігі і «выклікі часу» 60

Русакевич Е. Н. Анализ кураторской и художественной практики Студенческого центра современного искусства «Alla prima» Белорусской государственной академии искусств 64

Салман О. Цифровое проектирование в архитектуре Беларуси 69

Хань Юнган Тенденции развития китайской масляной живописи 75

Шамрук А. С. Минимализм в архитектуре XXI века 80

РАЗДЗЕЛ ІІ **ПРАБЛЕМЫ ТЭАТРАЛЬНАГА, ЭКРАННАГА І МУЗЫЧНАГА МАСТАЦТВА**

Алейнікава Э. А. На шляху фарміравання інтанацыйнага слоўніка айчыннай вакальнай лірыкі (на матэрыяле песень С. М. Новіка-Пяюна) 86

Ван Бэйкэ Формы работы со зрительской аудиторией кино в Китае 90

Волчёк А. Н. Режиссёрская интерпретация литературного первоисточника в спектаклях для детей Белорусского государственного театра кукол начала XXI в. 94

Голикова-Пошка Е. В. Медиаобразование как способ повышения медиаграмотности (на примере белорусского интернет-контента) 100

Дубка А. С. Соната для тромбона и фортепиано Ю. Ищенко как образец концертно-камерной трактовки жанра 105

Дубоўская К. М. Інавацыйныя тэхналогіі ў тэатры: віртуальная і дапоўненая рэальнасць 111
Ермолович-Дащинский Д. Д. Режиссура экспериментальных спектаклей проектных театров Беларуси XXI века 115
Мдивани Т. Г. Творчество А. В. Богатырёва в контексте белорусской музыки XX – XXI вв. 121
Мельникова Л. И. Художественно-эстетические особенности аудиовизуального контента в контексте программности телевидения 126
Слабодчикова Т. Г. О специфике обучения иностранцев профессии дирижёра-хормейстера (из опыта работы в классе с китайскими студентами) 132
Старикова В. В. Исполнительское искусство в аудиовизуальной фиксации: научные подходы 135
Цмыг Г. П. О жанровом взаимодействии в хоровой музыке (на примере мадриагала, мотета и хорового концерта 2-й половины XVI – начала XVII в.) 141
Цю Минь Фольклоризм в музыкальном исполнительстве Китая 147
Чжу Гэлимэн Особенности взаимодействия музыки и танца в погребальном ритуале Китая 152
Шырма Ю. В. Стварэнне спектакля «Ладдзя Роспачы» ў тэатры лялек сучаснымі сродкамі фонасферы 158
Юдова-Романова Е. В. Генераторы сценических эффектов как средство презентации образной информации в сценическом пространстве 163
Ярмалінская В. М. Тэатральны касцюм – адзін з галоўных складнікаў мастацтва сцэнаграфіі 168
Яроміна К. П. У. Шэкспір на сцэне тэатра лялек: вопыт беларускіх пастановак 1990 – 2010-х гадоў 173

РАЗДЗЕЛ III **ПРАБЛЕМЫ ЭТНАЛОГІІ, АНТРАПАЛОГІІ, ФАЛЬКЛАРЫСТЫКІ І СЛАВІСТЫКІ**

Альшевская А. С. Модификация образа Кощея в литературе фэнтези XXI в.: основные тенденции 179
Аўсейчык У. Я. Асаблівасці гаспадарчых заняткаў стараверaў Падзвіння (па матэрыялах 2-й паловы XIX – пачатку XX ст.) 184
Бялявіна В. М. Земляробчыя традыцыі беларусаў у сучаснай святочнай культуры сельскага насельніцтва Рэспублікі Беларусь 190
Воінава А. М. Лексіка вясельнага абраду ў гаворках Нараўлянскага раёна 195
Вяргеенка С. А. Некаторыя аспекты вырашэння гендарных узаемаадносін у беларускіх сацыяльна-побытавых замовах 200
Глузд В. І. Мясцовыя асаблівасці святкавання Каляд на тэрыторыі Жлобінскага раёна 203
Грунтоў С. У. Надмагільныя макі: значэнні і кантэксты бытавання мемарыяльнага сімвала Беларусі XIX – пачатку XX ст. 207

Гулак Н. А. Крыніцы фарміравання паэтычнай семантыкі партызанскіх песень Беларусі 212
Гурко А. Викт. К вопросу об источниках формирования представлений о Беларуси и России у белорусской молодёжи на территориях белорусско-российского пограничья в 2010-х годах 217
Захаркевіч С. А. Культура армян Беларусі на сучасным этапе 221
Зубко Д. Г. Праздничные традиции белорусской диаспоры в современном Китае (по материалам Интернета) 227
Ізергіна А. М. Беларуская школа як фактар фарміравання этнічнай ідэнтычнасці беларускай супольнасці Літвы 231
Каспяровіч Г. І. Развіццё птушкагадоўлі беларусаў у 1920 – 1980-я гады 236
Кастрыца А. А., Новак В. С. Народныя вераванні беларусаў (на матэрыяле фальклору Добрушскага, Веткаўскага і Гомельскага раёнаў Гомельскай вобласці) 241
Ковалёва Р. М. Миф о былом единстве в фольклорном отражении 245
Коваль-Фучыла І. М. Асаблівасці бытавання ўкраінскай і беларускай традыцыі пахавальных галашэнняў (канец XX – пачатак XXI ст.) 250
Корникова Н. В. Культурно-познавательный туристический досуг интеллигенции Гомельщины в 1960 – 1980-е годы 256
Кухаронак Т. И. Фестиваль как форма современной праздничной культуры (на примере Всебелорусского фестиваля национальных культур) 262
Мазурына Н. Г. Варыянтнасць у фалькларыстыцы 2-й паловы XX – пачатку XXI ст. 267
Мешков Р. В. К вопросу о семейных праздниках и обрядах иудеев Беларуси во 2-й половине XX – начале XXI в. 272
Навагродскі Т. А. Тыпалогія страў у традыцыйнай культуры харчавання беларусаў 278
Ненадавец Я. А. Функцыі і семантыка прадуктаў пчалярства ў народнай медыцыне беларусаў 284
Новак В. С. Каляндарна-абрадавы фальклор Брагіншчыны: рэгіянальна-лакальны аспект 288
Олюнина И. В. Достижение Целей устойчивого развития в этнологических исследованиях 294
Паборцава К. В. Народная дэманалогія Нараўляншчыны ў сучасных запісах 298
Ракова Л. В. Традиции воспитания детей в современной семье на белорусско-русском пограничье 301
Раюк А. Р. Чэшскі вопыт адраджэння ў асэнсаванні каталіцкіх дваран-кансерватараў Беларусі ў канцы XIX – пачатку XX ст. 307
Романенко И. В. Влияние профессиональных традиций на современную социальную культуру белорусской деревни 312
Станкевіч А. А. Сінанімічныя паўторы як сродак структурна-семантычнай арганізацыі пазаабрадавага паэтычнага тэксту 317

Уласевіч Р. М. Формы баўлення вольнага часу ў асяродку шляхты беларускіх зямель Вялікага Княства Літоўскага ў XVIII ст. 322
Хазанава К. Л. Зааморфныя вобразы ў беларускіх прыказках і прымаўках 327
Цітавец А. В. Духоўная спадчына Століншчыны (па матэрыялах архіва Цэнтра даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі) 332
Чжан Иньлин Историография по исследованию китайской диаспоры в Беларуси 338
Шарая О. Н. «Куст (Ку́ста) водой не обливали» (к вопросу о семантике западнополесского обряда «вождения Ку́ста») 342

РАЗДЗЕЛ IV **ПРАБЛЕМЫ ЗАХАВАННЯ КУЛЬТУРНАЙ СПАДЧЫНЫ**
Барвенава Г. А. Рытуал хрышчэння і перахрышчвання на беларускай зямлі ў эпоху Сярэднявечча 349
Белаш С. А. Роль мастеров в формировании белорусской школы художественного стекла 355
Берташутэ Р. Опыт воссоздания в Литовском музее народного быта памятника сакральной архитектуры – деревянного костёла из местечка Саснава 359
Голубенко М. Н. Негативный аффорданс медиума в искусстве: к постановке проблемы 365
Гурченко А. И. Традиционное народное творчество и идеи белорусского национально-культурного возрождения на рубеже XIX – XX вв. 370
Жихарко Ж. М. Природный камень в архитектуре и декоративно-прикладном искусстве БССР 376
Кенигсберг Е. Я. Научные проблемы осмысления кураторских практик современного изобразительного искусства 381
Мазур В. П. Уникальный фрагмент стенописи XVIII века из церкви Святого Николая в селе Синява 387
Михайлец М. А. Изучение нематериального культурного наследия с целью его сохранения: партисипативные методы 392
Морунов А. А. Компилятивные формы фотоискусства в белорусской фотографии конца XIX – 1-й половины XX в. 398
Сяо Жань Традиции и новации в области сохранения художественно-фольклорного наследия (на материале Китая и Беларуси) 403
Трушина Т. Р. Белорусская народная кукла в современных культурных процессах 408

Лакотка А. І.

ЯРКАЯ СТАРОНКА МУЗЫЧНАЙ КУЛЬТУРЫ (ДА 200-ГОДДЗЯ З ДНЯ НАРАДЖЭННЯ СТАНІСЛАВА МАНЮШКІ)

Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі
(Паступіў у рэдакцыю 03.06.2019)

Станіслава Манюшку слушна называюць стваральнікам беларускай і польскай нацыянальнай оперы. Імя кампазітара з'яўляецца знакавым для беларускай культуры. Творчасць С. Манюшкі належыць нацыянальнай спадчыне некалькіх славянскіх народаў. С. Манюшка зрабіў каштоўны ўклад у музычныя культуры шэрагу краін Еўропы – як кампазітар, дырыжор, арганіст, педагог, музычна-грамадскі дзеяч. Мясціны, звязаныя з жыццём і прафесійнай дзейнасцю С. Манюшкі, знаходзяцца ў Беларусі, Польшчы, Літве, Расіі, Украіне і Германіі.

Юбілей Станіслава Манюшкі ўключаны ў Спіс памятных дат ЮНЕСКА на 2019 год. 200-годдзе кампазітара шырока адзначаецца ў Польшчы і Літве, дзе 2019 год аб'яўлены Годам Манюшкі. Наша краіна таксама прыняла актыўны ўдзел у гэтым культурна-грамадскім руху. Шмат мерапрыемстваў (канцэртаў, выставак, фестываляў), прысвечаных 200-годдзю Манюшкі, праводзіцца сёлета па ўсёй Беларусі.

Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры Нацыянальнай акадэміі навук арганіваў канферэнцыю, прысвечаную юбілею С. Манюшкі, дзе прынялі ўдзел вучоныя з Беларусі, Польшчы, Літвы, Расіі, Украіны, Казахстана і Малдовы. Музыколагі, гісторыкі, тэатразнаўцы, філолагі, філосафы, этнографы, архівісты і бібліёграфы абмеркавалі шырокае кола пытанняў, звязаных з творчай спадчынай Станіслава Манюшкі, праблемамі захавання мастацкай спадчыны нашых краін у сучаснай сусветнай прасторы.

Штогод Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры арганізуе навуковыя мерапрыемствы рознага тэматычнага профілю. У апошнія гады склалася традыцыя правядзення маштабных міжнародных кангрэсаў і форумаў, закліканых падкрэсліць ролю мастацтва і навукі ў нашай краіне, садзейнічаць асэнсаванню і распаўсюджванню культуры Беларусі ва ўсім свеце, умацаванню культурнага іміджу Рэспублікі Беларусь. Маюцца на ўвазе Першы міжнародны навуковы кангрэс беларускай культуры, што адбыўся ў Мінску ў 2016 г., міжнародны форум «Традыцыйны беларускі строй у еўрапейскай культурнай прасторы» 2017 г.; Міжнародны форум даследчыкаў беларускай казкі 2018 г. У наступным, 2020 годзе, запланаваны Другі міжнародны навуковы кангрэс беларускай культуры, прысвечаны тэме Вялікай Айчыннай вайны ў літаратуры і мастацтве.

Сімвалічна, што форум з нагоды святкавання юбілея Станіслава Манюшкі пачаўся ў Мінску – горадзе, дзе кампазітар атрымаў першапачатковую музычную адукацыю, дзе былі напісаны і знайшлі прызнанне шматлікія творы С. Манюшкі – ад камерных жанраў, сярод якіх песні з «Хатніх спеўнікаў» на вершы Адама Міцкевіча, Уладзіслава Сыракомлі, Яна Чачота, да музычна-тэатральных партытур, у тым ліку славутай «Сялянкі», створанай у сааўтарстве з беларускім пісьменнікам і драматургам Вінцэнтам Дуніным-Марцінкевічам. Менавіта у «Сялянцы» ўпершыню пасля больш ранніх інтэрмедый езуіцкага школьнага тэатра са сцэны прагучала беларуская мова.

Жыццёвы і творчы шлях С. Манюшкі прынята падзяляць на мінска-віленскі і варшаўскі перыяды. Кампазітар нарадзіўся ў 1819 г. у фальварку Убель недалёка ад Мінска. Бацька кампазітара Чэслаў Манюшка быў таленавітым мастаком, захавалася шмат яго малюнкаў, у тым ліку з выявамі Станіслава ў розным узросце.

Маці кампазітара Альжбета добра спявала і іграла на клавікордзе. Яна стала першай музычнай настаўніцай сына. Адзначым важны момант: маці Станіслава, армянка па нацыянальнасці, паходзіла з роду Маджарскіх. Яе прадзед Ян Маджарскі (Аванес Маджаранц) – ткач, мастак і кіраўнік Слуцкай мануфактуры шаўковых паясоў – і ёсць той самы легендарны майстар, які стварыў вытворчасць шаўковых паясоў і распрацаваў новы тып пояса – Слуцкі.

Вернемся да творчага шляху Станіслава Манюшкі. З 1840 г. кампазітар працуе ў Вільні арганістам у касцёле Святых Янаў – сёння на хорах аргана гэтага касцёла ўстаноўлены бюст кампазітара. Менавіта ў Вільні ў 1848 г. адбылося канцэртнае выкананне першай версіі оперы Манюшкі «Галька», якой праз 10 гадоў ужо ў Варшаве (у чатырохактнай версіі) было наканавана набыць славу нацыянальнай беларуска-польскай оперы.

У мінска-віленскі перыяд жыцця ўзніклі цесныя сувязі С. Манюшкі і з расійскай культурай. Так, у 1840 – 1850-я гады кампазітар неаднаразова наведваў Санкт-Пецярбург, сябраваў з Аляксандрам Даргамыжскім, якому прысвяціў сімфанічную уверцюру «Казка». У Санкт-Пецярбургу С. Манюшка атрымаў высокую ацэнку сваёй творчасці ад расійскіх музыкантаў, у прыватнасці, ад Аляксандра Сярова, кампазітара і аднаго з вядучых музычных крытыкаў тых часоў, які параўнаў вакальныя творы С. Манюшкі з «Хатніх спеўнікаў» з творамі Франца Шуберта, Роберта Шумана, Міхаіла Глінкі.

У мінска-віленскі перыяд жыцця С. Манюшка дасягнуў творчай сталасці як кампазітар, дырыжор, арганіст і педагог, як уплывовы арганізатар музычнага жыцця. У Варшаве, куды С. Манюшка пераехаў у 1858 г., калі атрымаў пост дырыжора Вялікага тэатра, ён знайшоў неабходныя ўмовы для паўнавартаснай творчай працы. У варшаўскі перыяд творчасці С. Манюшка набыў еўрапейскую вядомасць і славу: яшчэ пры жыцці кампазітара яго імя стала адным з сімвалаў класічнай музыкі.

Жыццё С. Манюшкі завяршылася ў Варшаве, дзе яго праводзілі ў апошні шлях як нацыянальнага героя.

На нашым форуме адбылося метафарычнае вяртанне С. Манюшкі на радзіму. Нездарма форум, пачаўшыся ў Мінску, скончыўся ў Смілавічах – мясцінах, дзе кампазітар нарадзіўся, правёў дзяцінства, атрымаў першыя музычныя ўражанні, якія наклалі адбітак на ўсё яго далейшае творчае жыццё.

Да нашых часоў не захаваліся ні сядзіба Убель, дзе нарадзіўся С. Манюшка, ні касцёл у Смілавічах, дзе будучы кампазітар быў ахрышчаны. Яны вядомыя нам па малюнках Напалеона Орды – яшчэ аднаго нашага славутага земляка, 200-годдзе якога шырока адзначалася ў Беларусі ў 2007 г.

Сёння на месцы, дзе калісьці была убельская сядзіба, знаходзіцца стэла, устаноўленая намаганнямі энтузіястаў да 150-годдзя з дня нараджэння С. Манюшкі.

Адным з істотных вынікаў Года Манюшкі, што актыўна адзначаецца сёлета ў Беларусі, Польшчы, Літве, іншых краінах, стане рух да аднаўлення мясцін, звязаных з жыццёвым і творчым шляхам кампазітара.

Наш навуковы форум дазволіў больш глыбока і шматгранна адкрыць Манюшку, запоўніць белыя плямы, якія да гэтага часу існуюць у вывучэнні яго спадчыны, высветліць рад тэксталагічных праблем, звязаных з яго творчасцю.

Вядома, што найлепшы падарунак для кампазітара заключаецца ў тым, каб яго музыка гучала ў якасным выкананні і знаходзіла зацікаўленага і ўдзячнага слухача. У межах форума прагучалі творы кампазітара мінска-віленскага перыяду, выкананыя музычнай капэлай Цэнтра даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры. На канале БТ-3 зняты дакументальны фільм пра жыццё і творчасць кампазітара.

Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры і Нацыянальная акадэмія навук Беларусі выказваюць удзячнасць Інстытуту Польскаму ў Мінску, пры падтрымцы якога прайшоў форум. С. Манюшка злучае і аб'ядноўвае нашы народы. Мы ўдзячныя польскім калегам за тое, што рабілася і робіцца сёння для захавання і папулярызацыі спадчыны С. Манюшкі. Віншуем Інстытут Польскі з 25-годдзем яго дзейнасці ў Мінску, выказваем удзячнасць за папулярызатарскую дзейнасць у галіне беларуска-польскіх мастацкіх і культурных сувязей.

Творчасць С. Манюшкі з'явілася прыкладам развіцця музычнай класікі на народных вытоках, фальклорных каранях, што прапускаліся скрозь прызму сімфанізму. Нацыянальная афарбоўка твораў кампазітара далучае народнапесенныя традыцыі да прафесійнай мастацкай культуры. У гэтым сэнсе ён працягваў традыцыі Ф. Шапэна, Ё. Гайдна, І. Брамса, Ф. Ліста. Тут немалую ролю адыграў факт знаёмства С. Манюшкі з творчасцю кампазітараў «магучай кучкі» М. Глінкі, А. Даргамыжскага, М. Балакірава, заснавальнікаў класічнай рускай оперы.

Заснавальнікам беларускай і польскай класічнай оперы з'явіўся Станіслаў Манюшка. Ён паказаў, якое значэнне ў фарміраванні гэтага жанру музычнага мастацтва маюць традыцыйныя народныя сюжэты, колькі духоўнай чысціні, шчырасці, высакароднасці заключаюць яны ў сабе. Оперы С. Манюшкі параўнальныя з творамі П. Масканы «Сельскі гонар», Б. Сметаны «Прададзеная нявеста», В. Моцарта «Чароўная флейта», А. Даргамыжскага «Русалка».

У развіцці духоўнай музыкі С. Манюшка выступае як паслядоўнік І. С. Баха і папярэднік С. Рахманінава. Эпічны размах тут змяняецца своеасаблівымі музычнымі карцінкамі на манер народных царкоўных спеваў, што робіць гэты жанр больш успрымальным і прыцягальным для слухача.

Усё вышэйадзначанае сведчыць пра тое, што творчасць С. Манюшкі захоўвае сваю актуальнасць у сучаснай музычнай прасторы і здольнае служыць крыніцай для развіцця еўрапейскай музычнай культуры.

Актуальным з'яўляецца і аднаўленне родавай сядзібы, праект якой быў распрацаваны Спецыяльнымі навукова-рэстаўрацыйнымі вытворчымі майстэрнямі ў 1980-я гады.

Убель. Сядзіба С. Манюшкі.
Малюнак Н. Орды

Рэканструкцыя сядзібы С. Манюшкі.
Макет выкананы вучаніцай 10 класа гімназіі № 75 г. Мінска Я. Каваленка

Памятны знак на месцы сядзібы С. Манюшкі ў в. Убель. 1966 г.

Фрагмент сядзібнага парка

РЕЗЮМЕ

В статье рассматривается творчество композитора Станислава Монюшко, 200-летие которого отмечается в этом году, в контексте развития славянской и европейской классической музыки.

SUMMARY

In article works of the composer Stanislav Monyushko which 200 anniversary is celebrated this year, in the context of development of Slavic and European classical music are considered.

РАЗДЗЕЛ I
ПРАБЛЕМЫ АРХІТЭКТУРЫ, ВЫЯЎЛЕНЧАГА І ДЭКАРАТЫЎНА-ПРЫКЛАДНОГА МАСТАЦТВА

Бабич Т. Н.

ФЕНОМЕН «ZEBRATING ART», ИЛИ СПРЯТАННЫЙ МИР «ПОЛОСАТОГО» ИСКУССТВА

Белорусский государственный университет культуры и искусств
(Поступила в редакцию 11.03.2019)

Бурный, радикальный XXI в. принёс человечеству небывало стремительные перемены в сфере не только науки и техники, но и культуры и искусства. Научная мысль отмечает важнейшие перемены в сознании людей, что привело к господству компенсаторно-развлекательных функций, носителем которых стала массовая культура. Вся современная культура отмечена приматом аудиовизуальной (звукозрительной) коммуникации. В результате беспрецедентно динамичной эволюции различных видов современного искусства одной из наиболее значительных тенденций его развития становится эклектичность, синтетичность, нивелировка чётких типовых границ художественных направлений.

Показательной чертой современной художественной культуры, конкретным воплощением идеи взаимодействия искусств становится феномен визуализации, являя собой разнообразные воплощения идеи синтеза искусств. В результате дифференциации отдельных видов искусств в предыдущие эпохи между ними вновь возникают интеграционные процессы, ведущие к синтезу. Синтезирующая тенденция, особенно ярко характеризующая конец XX – начало XXI в., направлена не на возврат к древнему синкретизму, а на воплощение данного принципа на новом эволюционном уровне. Главным отличием здесь выступает привнесение в современный процесс синтеза искусств, достижений точных наук и принципиально новых возможностей информационных и медиатехнологий, массовой культуры и пространства окружающей среды.

В конце XX в. на городских улицах появился новый вид декоративно-прикладного и монументального искусства – стрит-арт, произведения которого в стеснённых условиях городских улиц носили камерный характер и были рассчитаны на камерность восприятия прохожего. Стрит-арт (англ. Street Art – «уличное искусство») объединил в себе различные художественные направления и техники изобразительного и монументально-декоративного искусства в художественном осмыслении уличной среды (тротуары, дороги, фасады зданий и пр.). Его базовой основой стала интеграция различных форм изобразительного искусства, а местом презентации – уличное пространство. Графические и живописные изображения наносятся на форму объекта, преобразуют её, обогащают, изменяют, зачастую разрушают. Стрит-арт стал новой формой самовыражения художника в городской среде. Основой нового искусства стало включение традиционного изобразительного искусства в архитектурный контекст и предметную среду, в результате чего возникли

новые формы художественного синтеза. Уличный художник вносит принципиально новые идеи и образы в архитектурный контекст, нередко провокационные и контрастные. Важной особенностью искусства стрит-арта является вовлечение зрителя (прохожего) в своеобразный диалог с произведением. Зачастую прохожий непосредственно становится зрителем, участником творческого процесса, присутствуя при создании произведения арт-объекта.

Сегодня уличное искусство получает всё большее распространение. Это можно объяснить потребностью жителей города в пространстве с высокими художественно-эстетическими качествами, в уникальном предметном и пространственном окружении. Появление в городских пространствах нового вида искусства стало возможным в том числе и благодаря развитию новых методов и технологий в изобразительных искусствах. Возникают и новые формы стрит-арта: *mural art*, *sgraffito*, *stickerart artprint*, *spray art*, *street painting*, *stencil art*, *yarn bombing* и другие. Названия многих из этих видов напрямую зависят от техники исполнения произведения уличного искусства [1].

В настоящее время визуальный образ города – это город, полный энергии, окрашенной в разные цвета: провокационные граффити, большие, красочные и величественно расписанные фрески, мятежное, более спонтанное и протестное уличное искусство, своего рода «социальные комментарии» на стенах и пр. Современный город поражает эклектичными живописными образами: панорамы, пейзажи, городские улицы, расписанные окна и двери, аллеи. Городские объёмные иллюзии визуально расширяют пространство улиц, внося в городскую среду определённые акценты и доминанты.

Новым, но довольно прогрессирующим направлением стрит-арта стал *Zebrating* (от англ. Zebra – зебра). В переводе на русский название Zebrating означает «делать зебру», что идеально отражает технику исполнения и может трактоваться как «полосатое искусство». Основателем направления стал дуэт художников из Мангейма, которые себя именовали как «Zebrating». Этот дуэт создаёт необычные творения по всему миру. Художники в основном рисуют «полосатой техникой», то есть на перилах и решётках заборов, что и выделяет их среди других уличных художников. Множеством таких удивительных рисунков украшен немецкий город Мангейм, в котором и началась история студии «Zebrating-Art». Изображения растянуты по решёткам, что действительно напоминает полоски зебры. Картины дуэта «Zebrating» видны лишь под определенным углом и особо наблюдательным прохожим. Если смотреть на рисунки «Zebrating» вблизи, то это не более чем испачканные краской ограждения либо яркие пятна. Но стоит отойти чуть дальше и встать под нужным углом, как все сегменты рисунка неожиданным образом сложатся в портреты людей, пейзажи и даже целые сюжетные картины, созданные под впечатлением от интересных книг, фильмов, музыки либо подсказанные воображением. Художники рисуют свои работы в Гамбурге, Берлине, Штутгарте и Париже [4].

Мангеймская школа дала толчок для развития целого движения под эгидой «Zebrating». Рисунки художников выглядят стильно и необычно, при этом сам процесс создания таких граффити отличается простотой. Авторы используют баллончики с краской, клей, специальную трафаретную бумагу. Для создания

иллюзорного эффекта необходимо правильно рассчитать угол нанесения краски. Для начала подготовленную трафаретную бумагу с уже нанесённым на неё рисунком приклеивают на то место, где должно появиться изображение. Затем при помощи красок завершают рисунок. Участники проекта «Zebrating», как и многие другие художники стрит-арта, не раскрывают своих настоящих имён, чтобы не вызывать к себе нежелательного интереса полиции. Уникальность работ «Zebrating» вызывает удивление и неподдельный интерес жителей города. Каждый прохожий невольно всматривается в изображение, авторы заставляют его задуматься о смысле нарисованного [2; 3]. Ниже представлен ряд работ дуэта «Zebrating».

Zebrating. Район Jungbusch, Мангейм, Германия

«Zebrating». На мосту Kurpfalzbrücke, Мангейм, Германия

Граффити-иллюзии от студии «Zebrating-Art»

На наш взгляд, стиль и манера исполнения «Zebrating-Art» нисколько не шокирует, эпатирует, а напротив, работы художников удивляют своими иллюзиями, предоставляя прохожим возможность самим расшифровать образы. Авторы покрывают рисунками не бетонные стены и заборы, а решётчатые ограждения, перила и ворота, а определённо выбранный угол зрения выстраивает хитро «спрятанное» изображение. Художников привлекает жанр портрета. Портрет – это представление о человеке, именно он передаёт, раскрывает характеристики изображаемого, выступает транслятором увиденной реальности. Взору зрителя открывается галерея жителей современного города – молодые женщины, влюблённые пары, старики. Картины с изображением людей – это всегда и собственное отношение автора к конкретной личности, и раскрытие духовной сущности персонажа через особенности его внешнего облика.

Таким образом, современное искусство всё явственнее подвергается обновлению, деструктурированию, выстраивая собственную реальность. Оно отражает современные представления о многомерности мира, который далеко не всегда апеллирует традиционными категориями. Разнообразие форм современного мирового искусства, расширение его жанрово-видового спектра обусловили возникновение новых направлений, тенденций, течений, практик. Повседневная жизнь и окружающая среда адаптировала высокое искусство, прежде всего, придав ему декоративно-прикладной характер («mural art», «graffiti», «public art», «Zebrating» и др.). Понятия «современность» и «современное искусство» изменились. Давно в прошлое ушла идея, что художник является единственным автором работы. С развитием современного искусства зрители стали неотъемлемой частью в создании смысла и отражений созданных произведений. Время и пространство создания современного искусства – это путь постоянных вопросов, переоценок и экспериментов. Любое пространство готово воспринять искусство, раовно как и искусство способно влиться в любую среду. Все субъекты, творцы современных арт-объектов сами создают тенденцию и всегда пытаются расширить идеи того, что считается искусством.

ЛИТЕРАТУРА

1. Михайлов, С. М. Стрит-арт как вид суперграфики в дизайне современного города / С. М. Михайлов, Р. Р. Хафизов // Вестник Оренбургского государственного университета. – 2014. – № 5. – С. 106 – 111.

2. Скрытые рисунки дуэта уличных художников Zebrating [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://www.bugaga.ru/interesting/1146740878-skrytye-risunki-dueta-ulichnyh-hudozhnikov-zebrating.html. – Дата доступа: 03.03.2019.

3. Zebrating – новое направление стрит-арт [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://www.artifex.ru/стрит-арт/zebrating-стрит-арт.– Дата доступа: 03.03.2019.

4. Zebrating – дуэт из Мангейма // Художники, фотографы и скульпторы со всего мира [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.risunoc.com/2012/08/zebrating.html. – Дата доступа: 03.03.2019.

РЕЗЮМЕ

Стрит-арт является новой формой самовыражения художника в современной городской среде. В статье рассматривается новое прогрессирующее направление стрит-арта «Zebrating» (букв. «полосатое искусство»), сформировавшееся в процессе интеграции искусства и окружающей среды. Анализируется деятельность мангеймской школы, которая дала толчок для развития движения под эгидой «Zebrating».

SUMMARY

Street art is a new form of self-expression of the artist in the modern urban environment. The article discusses the new progressive direction of street art Zebrating, formed in the process of integrating art and the environment. The activities of the Mannheim school, which gave impetus to the development of the movement under the auspices of «Zebrating», are analyzed.

Балейко В. В.

ГЛУССКАЯ КРЕПОСТЬ: ВОПРОСЫ РЕКОНСТРУКЦИИ

(Поступила в редакцию 04.03.2019)

Глусская крепость в виде земляных валов звёздной конфигурации запечатлена на схеме местечка на старинных картах (трёхверстовка, верстовка). Подобная конфигурация отмечена на археологическом плане 1930 г. [14], топографических планах 1954, 1974, 1989 годов. До настоящего времени из бывшей фортификации частично сохранились лишь северная и южная стороны крепости, возвышающиеся местами до 5 м над сопредельным ландшафтом. На участке западной стороны (от посёлка) сохранились фрагменты подземной части входного сооружения. Территория крепости занята объектами физкультуры.

Глуск – городской посёлок, районный центр Могилёвской области с населением 7,5 тыс. человек, расположен на правом берегу реки Птичь на расстоянии 87 км (по прямой) от впадения её в Припять, удалён от Минска на 132 км, от Могилёва – на 153 км, от Бобруйска – на 45 км. На карте Т. Маковского 1603 г. место современного Глуска обозначено как Глуск Дубровицкий (Hlusko dubrowiczkie). Город («место») Глуск Дубровицкий основан в 1522 г. князем Юрием Ивановичем Гольшанским-Дубровицким [4, с. 38]. Город был «посажен» возле замка, построенного до 1522 г. на перекрестке торговых путей в Минск, Мозырь, Слуцк, Бобруйск и сплава по реке Птичь в реки Припять и Днепр и далее в Чёрное море (рисунок 1).

Глуском наследуемо владели князья: Гольшанские-Дубровицкие (до 1556 г.); совместно Жеславские, Чарторийские и Полубинские (до 1626 г.); Полубинские (до 1679 г.); Радзивиллы (до 1773 г.); Юдицкие (до 1828 г.).

План города XVI в. с замком можно воспроизвести путём наложения на топосъёмку 1954 г. [2] наиболее раннего плана Глуска 1812 г. [15, с. 166], уточнённого описанием его застройки в акте раздела 1561 г. [6]. Очевидно, что замок и город находились в пределах холма (отметка 145 м), возвышающегося на 7 м над окружающими его с трёх сторон широкими (до 1 км) заболоченными поймами реки Птичь (с востока) и её притоков (с юга и юго-запада). Граница города от северо-востока до юго-востока (от поймы реки) и от юга до юго-запада (от поймы притоков) проходила по береговой линии (отметка 139 – 140 м). Западная граница обозначалась по заболоченному протяжённому участку, образованному в складке рельефа (водосбор) между смежной возвышенностью по 142-й горизонтали (ул. К. Маркса). От севера граница города проходила по отчётливому перешейку между 142-ми горизонталями (ул. Первомайская). Граница города на нарушенном рельефе от востока (на пятне 5-бастионной крепости) определена воссоединением 139-й горизонтали подобной кривизны. Конфигурация границ города представляет собой многоугольник, приближающийся к овалу, периметром около 1,9 тыс. м и размерами по осям: север-юг – 580 м; восток-запад – 530 м (рисунок 2). Развитие города происходило без расширения его границ путём образования селищ за въездом («брон») по Слуцкой дороге ещё до 1560 г. и позже – за мостом по Мозырской дороге (Слобода).

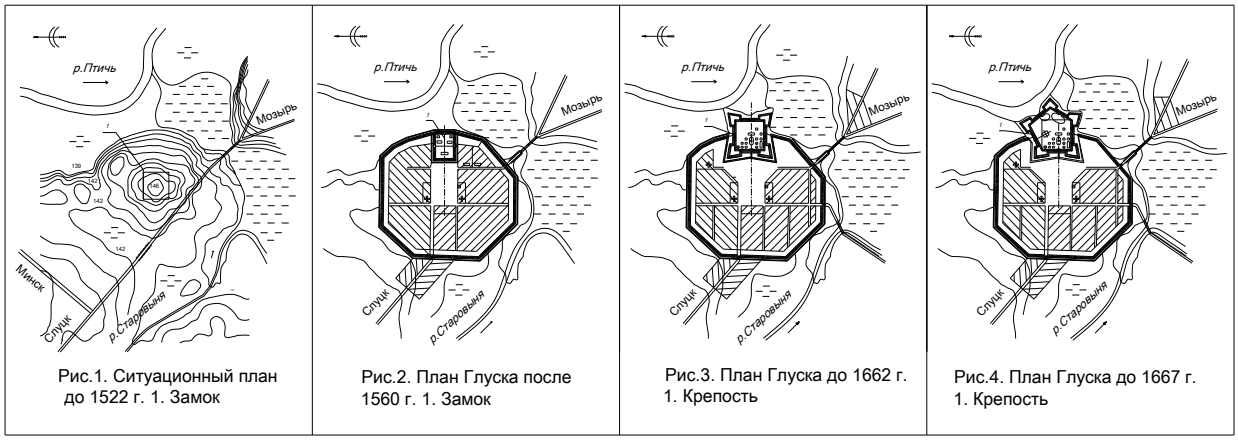


Рис.1. Ситуационный план до 1522 г. 1. Замок

Рис.2. План Глуска после 1560 г. 1. Замок

Рис.3. План Глуска до 1662 г. 1. Крепость

Рис.4. План Глуска до 1667 г. 1. Крепость

Замок до 1655 г. размещался на восточной окраине города в пределах его границ («окоп места») и имел укрепления в виде рвов и валов («окоп замка») с городнями («городищом») и двумя деревянными башнями. Вход в замок был со стороны двора через южную башню (рисунок 2). На территории замка слева (от города) находился дворец, а справа (от реки) – «огород ярлинный на шесть бочок». Расчётом установлено, что площадь огорода была 0,3-0,4 га, а весь прямоугольный замок мог иметь размеры 60х120 м.

25 марта 1655 г. (во время войны 1654 – 1667 гг.) Глуск был сожжён казаками украинского наказного гетмана Ивана Золоторенко, воевавшего против литовских войск на стороне русского царя [15, с. 20]. Город восстановили уже к 1659 г., о чём свидетельствует тот факт, что в августе этого года на постое в Глуске на содержании двора и мещан находилось две хоругви мозырского судьи Самуила Оскерки, который, уходя, забрал ещё имущества на 4250 злотых [19, s. 222].

В 1655 г. с восстановлением города строится новый двор с быстровозводимыми земляными укреплениями бастионного типа, которые

применялись как для возведения военных лагерей («oboz»), так и для укрепления замков (Несвиж, Слуцк). Новый глусский замок, как и слуцкий [17, с. 43], был 4-бастионным с квадратным полигоном (120х120 м) и размещался на границе городских укреплений, ввиду чего два бастиона были вынесены на заболоченную пойму (рисунок 3). В феврале 1662 г. для новой бастионной крепости-форпоста «воеводства Новогрудского от московских и казацких атак со стороны Полесья и Чернигова», король Ян Казимир разрешил А. Г. Полубинскому забрать из Бреста трофейные русские пушки [19, s. 221]. В этом же году глуская 4-бастионная фортификация была трансформирована в 5-бастионную по примеру брестского замка [3], в котором А. Г. Полубинский, как администратор брестской экономии, находился в 1659 г. и руководил фортификационными работами в крепости [19, s. 158]. Возможно, с этими целями он был и в Глуске всю весну 1662 г. Сентябрём этого же года датирована переданная ему рукопись пособия по фортификации [4, с. 20], используемая для строительства сложной 5-бастионной крепости с неправильным пятиугольным полигоном.

План 5-бастионной фортификации можно восстановить на топосъёмке 1988 г. [1]. Размеры сторон пятиугольного полигона крепости определены построением его по осям крепостных валов, восстановленным в пределах их фрагментов. Приводим их значения в метрах, начиная от запада на север, и углы между ними в градусах (в скобках): 144 (118) 137 (101) 134 (111) 121 (120) 144 (90). Размеры сторон наиболее сохранившегося северо-восточного полигона: горжа – 24 м; фланк – 16 м. По этим размерам определены отношения 1:6 (длины горжи к стороне полигона) и 1:6 (длины фланка к куртине), которые были использованы для построения всех бастионных фронтов. Запись отношений «: 6 : ¼», сделанную в Глуске в 1677 г. на конспекте по фортификации [4, с. 21], можно считать корректировкой с целью увеличения фланков только западного и, возможно, южного бастионного фронта, обращённых в стороны наиболее вероятного продвижения и атак противника: по Слуцкой дороге с запада и Мозырской с юго-востока. Эти отношения дают следующие значения элементов фортификации на стороне полигона 144 м: куртина – 96 м; горжа – 24 м; фланк – 24 м. Такая корректировка усиливала выразительность силуэта западного бастионного фронта крепости длиной 220 м путём образования более массивных бастионных флангов в сочетании с протяжённой куртиной и доминантой входного сооружения на ней.

Вход на территорию крепости осуществлялся по мосту (23 м) через ров с водой. Мост имел 3 подъёмных пролёта («zwod»), два из которых разводили мост посередине, а один находился перед воротами входного сооружения («Brama»). Это сооружение с размерами в плане 14,2х14,2 м, перестроенное в 1720 г., состояло из двухступенчатого объёма: нижнего двухъярусного и башни на нём (рисунок 7). В первом ярусе основного объёма, врезанного в призму вала, находился 14-метровый тоннель проезда, закрываемый от въезда с моста деревянными воротами и решёткой. По сторонам проезда располагалось по 2 помещения для охраны. На втором ярусе размещались помещения «глуского губернатора» (наместника): зал, кабинет (альков), столовая с буфетной, кухня с выходом на вал, большие сени. В башне имелось небольшое отапливаемое помещение, называемое «залка». Высота башни (более 7 м) позволяла разместить в пространстве над «залкой» башенные часы. Башню венчал

купол с банькой. Вход на второй ярус осуществлялся с помоста, устроенного на восточном фасаде по кирпичным столбам. На помост с обеих сторон сооружения вели лестницы со ступенями из кирпича (по валу) и деревянными перилами. В цокольной части сооружения (подвал) находилось 6 помещений, 4 из которых использовались под тюрьму. К южной стороне крепости был пристроен проход под валом, дублирующий основной проход во время чрезвычайных ситуаций. Входное сооружение соединялось с дворцом и монастырём подземным ходом (1х2 м), вход в который шёл с западного помещения под проездом; подземный ход был открыт в 1965 г. в результате провала участка свода. В 1758 г. отмечено разрушение свода караульного помещения, расположенного справа от проезда. Причиной этого могло быть отсутствие контрфорсов, что видно как на плане сооружения, так и на всём протяжении вскрытого археологами прохода под валом [4, с. 401].

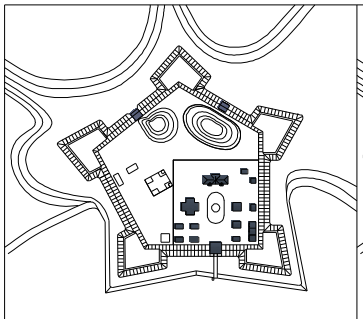


Рис.5. Крепость. План после 1662 г.

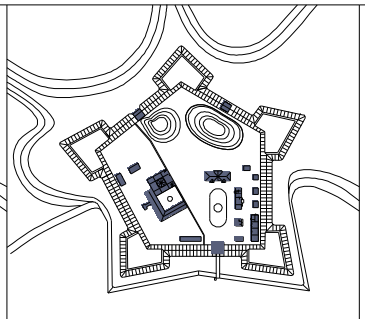


Рис.6. Крепость. План после 1738 г.

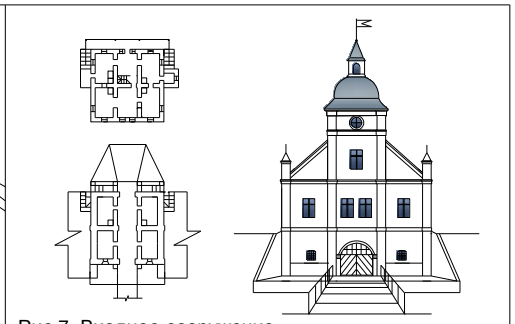
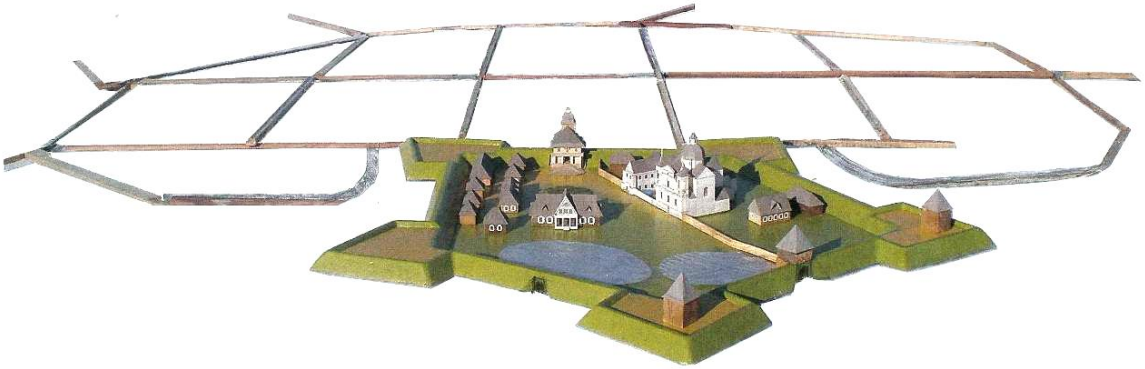


Рис.7. Входное сооружение.

Дворовая застройка после 1655 г., отражённая в инвентаре 1720 г. [7], была единой и соответствовала квадратному полигону крепости со стороной 120 м, равной ширине площади (рисунок 5). Застройка была привязана к продольной оси крепости, совпадающей с осью площади. На этой оси находилось входное сооружение, благоустроенный двор («dzedzinec») с клумбой и большой господский дом. Справа от него был дом наместника, а слева – деревянный костёл. Справа от входа находилось строение кухни, за ним – дом «пана конюшего», большая конюшня, мастерская, погреб, кухня. Слева от входа была гостевая конюшня, напротив неё – цейхгауз прусской конструкции, за ним – складское строение наместника, возле вала размещалась конюшня, а за ней – дом «пана маршалка» (А. Г. Полубинского). В 1720 г. валы с бастионами («Rundelami») вокруг записаны как «стародавние» [7, с. 3].

В 1662 – 1667 гг. на левой половине территории крепости позади деревянного костёла было возведено здание каменного костёла, привязка которого выполнена к северной куртине уже 5-бастионной фортификации [14]. В 1667 – 1677 гг. к высокому (30 м) объёму костёла пристроены двухэтажные жилые здания бернардинского монастыря. Комплекс монастыря с костёлом представлял собой замкнутое сооружение оборонительного типа с внутренним двориком (22х25 м), отделённым от замка высокой каменной стеной. Все жилые помещения монастыря были обращены во внутренний дворик, а коридоры, как боевые галереи, находились с внешней стороны [16, с. 154]. Образ монастыря-крепости усиливали две башни-колокольни костёла. После 1738 г. вся территория монастыря (2 га) была отделена от замка каменным забором «от вала до вала» [11], образовав самостоятельный периметр укреплений (рисунок 6). Строгость фасадов зданий монастыря с прямоугольными проёмами на гладких стенах, усиленных массивными контрфорсами и лопатками,

соответствовала романскому стилю. Компактная крестово-купольная композиция объёма костёла и пропорции членения ордерных элементов главного фасада характерны для архитектуры эпохи Возрождения [16, с. 154].



Автором проекта глусской 5-бастионной фортификации, зданий костёла и монастыря мог быть итальянский архитектор и военный инженер Изидор Аффайта (Izidor Affaita starszy, 1622 – 1684 гг.). В 1655 г. он был городским инженером Кракова и автором планов обороны города от шведов (1655 и 1657 гг.), в боях за который в это время принимал участие и А. Г. Полубинский. В начале 1670-х годов И. Аффайта перестроил дворец А. Г. Полубинского в Варшаве; в 1673 г. получил от последнего 8 тыс. злотых [19, s. 329]. На это время приходится строительство каменного костёла (до 1667 г.) и монастыря (до 1677 г.) в Глуске [18, с. 166].

После 1738 г. по инициативе Барбары Радзивилл для сына Альбрехта была произведена реконструкция замковой застройки [8], что отражено в инвентаре 1755 г. [9]. Все замковые строения были из брусованного дерева и сосредоточены на южной половине крепости (рисунок 6). На оси входа в замок находился благоустроенный двор («dzedzinec») с большой клумбой посередине и одноэтажный дворец («Palac»). Справа у двора размещались, начиная от дворца, длинное служебное здание («Rum officyiny»), состоящее из четырёх отдельных сблокированных срубов; дом наместника; строение для хранения гарнизонного снаряжения. За этим рядом застройки у вала размещались строения хозяйственного назначения, начиная от юго-западного угла: длинное сблокированное здание, включающее каретную («wozownia»), зернохранилище, конюшню, мастерскую с помещениями главного конюха; складское строение и гостевая конюшня позади служебного здания; погреб и кухня возле дворца. Заболоченная пойменная территория была благоустроена двумя водоёмами («sadzauka»), соединёнными тоннелями («Bramy wodney») с рекой и озером. В 1758 г. вместо «водной брамы» указаны деревянные ворота («brama») на столбах [10, с. 4].

Глусский бернардинский монастырь упразднили в 1832 г. Его здания были переданы «гражданскому ведомству» и использовались для размещения дислоцированных в Глуске воинских частей. В 1866 г. настоятелем костёла было предложено разобрать здание монастыря, «как неспособное для жития и угрожающее разрушением» [13]. Костёл функционировал в качестве приходского до 1920 г., а в 1949 г. был разобран.

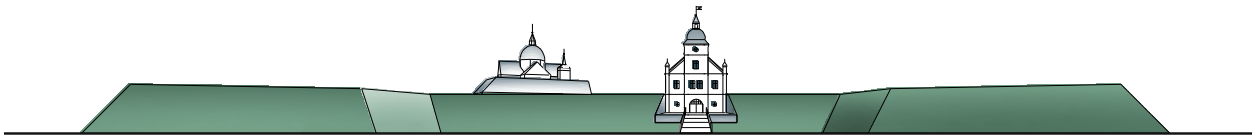
Глусская крепость, построенная во время тринадцатилетней войны 1654 – 1667 гг., утратила своё значение после её окончания и изменения военно-

политической обстановки. После конфискации русскими арсенала крепости из 35 пушек в 1707 г. [4, с. 203] и сокращения гарнизона (21 человек в 1724 г.) фортификация использовалась только как труднопреодолимая ограда двора и монастыря. Не были востребованы укрепления и во время войны 1812 г.: 2 сентября польский отряд наполеоновских войск принял бой с частями корпуса генерала Ф. Ф. Эртеля на юго-западной окраине Глуска у мозырской дороги и отступил на Бобруйск [5].

В 1837 г. большое глусское имение было разделено между многочисленными кредиторами последнего владельца Глуска графа С. Ю. Юдицкого [12]. Местечко Глуск и «строения в так называемом глуском замке (бывшей некогда крепости)» находились в административном управлении помещика К. И. Нерезиуша. Крепостные валы оставались в неизменном виде до начала 1970-х годов, используемые в качестве ограды деревообрабатывающего предприятия. Целостность земляных укреплений была нарушена в 1980-е годы во время строительства физкультурных объектов. Продолжается разрушение наиболее сохранившегося северо-восточного бастиона добычей из него глины.

«Звезда крепости» являлась главным композиционным элементом ренессансного плана Глуска. Планировочной документацией были установлены охранные зоны объекта как памятника археологии, природного ландшафта и регулируемой застройки, что не оказалось препятствием для местной власти (Е. Г. Федорченко, В. В. Щетько).

В целях музеефикации глусской крепости, предусмотренной Государственной программой «Замки Беларуси» на 2012 – 2018 гг., целесообразно на её территории, на свободном месте снесённого восточного бастиона соорудить макет крепости с постройками после 1738 г. в масштабе 1:10 в соответствии с настоящим исследованием.



ЛИТЕРАТУРА

1. БЕЛНИИП градостроительства. – Объект № 142. 88. ПДП центра г. п. Глуска. – Минск, 1989.
2. Белорусский государственный институт проектирования сельскохозяйственного строительства «Белсельпроект». – Объект №324/54. Схема планировки райцентра Глуск Минской области. Минск, 1954.
3. Брестский замок. Геометрический план Бреста, выполненный польским инженером Якобом Бонелли, 1657 г. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: ru.wikipedia.org.
4. Ганецкая, І. У. Глускі замак у святле археалагічных даследаванняў і пісьмовых крыніц / І. У. Ганецкая. – Мінск : Беларуская навука, 2018. – 415 с.
5. Лякин, В. А. Мозырь в 1812 году. Бой за местечко Глуск 2 сентября 1812 г. Схема сражения / В. А. Лякин [Электронный ресурс]. – Режим доступа: www.simvolika.org.
6. Национальный исторический архив Беларуси (НИАБ). – КМФ 18. Оп. 1. Д. 41. Л. 235-240. Подтверждение дел и постановление 31.05.1561 г. о разделе замка Глуско с волостью.
7. НИАБ. – Ф. 27. Оп. 6. Д. 3. Инвентарь замка Глусского, 1720 г.
8. НИАБ. – КМФ 5. Оп. 4. Д. 638. Письма Барбары Радзивилл, жены Николая Фаустина Радзивилла, 1739 – 1743 гг.

9. НИАБ. – Ф. 27. Оп. 6. Д. 10. Инвентарь графства Глусского, 1755 г.
10. НИАБ. – Ф. 27. Оп. 6. Д. 12. Инвентарь замка Глусского, 1758 г.
11. НИАБ. – Ф. 1769. Оп. 1. Д. 11. Решение Глусского эксдивизорского суда в отношении глуского бернардинского монастыря, 1784 г.
12. НИАБ. – Ф. 27. Оп. 6. Д. 80. Инвентарь м. Глуска, 1838 г.
13. НИАБ. – Ф. 785. Оп.1. Д. 1. Л. 5. О зданиях глусского монастыря, 1866 г.
14. Рынейскі, А. Археалагічныя разведкі на рацэ Пціч (матэрыялы да археалагічнай карты) // Запіскі аддзела гуманітарных навук Беларускай акадэміі навук. Працы секцыі археалогіі. – Мінск, 1932. – Т. 3. – С. 196 – 219.
15. Сагановіч, Г. М. Невядомая вайна, 1654 – 1667 / Г. М. Сагановіч. – Мінск : Навука і тэхніка, 1995. – 145 с.
16. Слюнькова, И. Н. Храмы и монастыри Беларуси XIX в. в составе Российской империи: пересоздание наследия / И. Н. Слюнькова. – М. : Прогресс-Традиция, 2010. – 615 с.
17. Чантурия, В. А. История архитектуры Белоруссии / В. А. Чантурия. – Минск : Высшая школа, 1977. – 319 с.
18. Чантурия, Ю. В. Белорусское градостроительное искусство: средневековое наследие, ренессанс, барокко, классицизм в системе европейского зодчества / Ю. В. Чантурия. – Минск : Белорусская наука, 2017. – 503 с.
19. Majewski, A. A. Marszalek wielki litewski Aleksander Hilary Polubiński (1626 – 1679). Dziaialność polityczno-wojskowa : praca doktorska. – Warszawa : In-t Historyczny Un-tu Warszawskiego, 2014. – 492 s.

РЕЗЮМЕ

Настоящим исследованием определено место размещения глусского замка до 1522 г.; восстановлены планы города с замком до 1655 г., города с бастионным замком после 1655 г. и крепостью после 1662 г.; выполнена реконструкция плана застройки территории крепости, включающей замок и монастырь; воспроизведён образ входного сооружения в крепость.

SUMMARY

This study determined the location of the Glus Castle to 1522; plans for a city with a castle until 1655, a city with a bastion castle after 1655 and a fortress after 1662 were restored; the reconstruction of the development plan for the territory of the fortress, including the castle and the monastery; reproduced the image of the entrance structure in the fortress.

Бунеева Д. Ю.

САЦЫЯЛЬНЫЯ ПЕРАДУМОВЫ РАЗВІЦЦЯ ФЕНОМЕНА КІЧУ

Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі
(Паступіў у рэдакцыю 10.01.2019)

Мастацкая культура адлюстроўвае не толькі ўнутраны стан яе творцаў, але і працэсы, якія адбываюцца ў грамадстве. Змяненні ў культуры, як правіла, маюць сувязь са значнымі сацыяльнымі пераўтварэннямі, таму розныя гістарычныя эпохі вызначаюцца адпаведнымі тэндэнцыямі ў мастацтве.

Нягледзячы на тое, што для грамадства характэрна неаднароднасць, яго прадстаўнікі маюць патрэбу ў гарманізацыі асяроддзя свайго існавання мастацкімі сродкамі. Пры гэтым кожны чалавек аддае перавагу творам, якія найбольш адпавядаюць стылю яго жыцця, адлюстроўваюць каштоўнасці, уласцівыя яго сацыяльнай групе.

Падзел культуры на элітарную (маецца на ўвазе прафесійнае, «высокае» мастацтва) і народную («нізавую») адбыўся яшчэ ў перадантычную і антычную эпохі

разам з фарміраваннем класавага грамадства [5] і з часам істотна паглыбіўся.

Высокая якасць і дынамічнасць элітарнай культуры вызначалася адукацыяй арыстакратыі, яе значным культурным узроўнем і вытанчаным густам, які мог развіцца ў тым ліку дзякуючы своеасаблівай манаполіі эліты на вольны час і яе выключанасці з працэсаў непасрэднай матэрыяльнай вытворчасці. Моцным імпульсам да развіцця стала таксама высокая статусная роля мастацкіх твораў і, адпаведна, істотныя грашовыя сумы, якія арыстакратыя ў іх укладала.

Мастацкая вартасць народнага мастацтва пры гэтым грунтавалася на яго інертнасці, традыцыйнасці: мастацкая сістэма выпрацоўвалася тысячагоддзямі, пазбаўляючыся ўсяго выпадковага і нязначнага, даводзячы кожны элемент да чысціні і лаканізму сакральнага сімвала.

Паколькі паміж саслоўямі не назіралася значнай мабільнасці, разрыў паміж народнай і элітарнай культурамі, звязаны з розніцай і ў рытме іх развіцця, і ў зместавым насычэнні, увесь час павялічваўся. Свайго максімуму ён дасягнуў у XIX – XX стст. У цэлым, у гэты час у культуры еўрапейскіх краін складваецца прынцыпова новая сітуацыя, унікальнасць якой вызначаецца наступнымі фактарамі:

1. Фарміраванне і развіццё новага тыпу сацыяльных адносін, што з гэтага часу грунтуюцца не на саслоўнай, а на класавай дыферэнцыяцыі. Становішча чалавека ў грамадстве вызначаецца не столькі яго паходжаннем, колькі ўзроўнем даходу.

2. Размыванне саслоўных межаў арыстакратыі, страта манаполіі на вольны час. У ранейшым грамадстве арыстакратыя практычна не прымала ўдзелу ў працэсах вытворчасці, таму мела значна больш вольнага часу і сродкаў, магчымасцей для адукацыі, што вяло да своеасаблівай рафінаванасці [7].

Індустрыялізацыя XIX – XX стст., агульная дэмакратызацыя грамадства, распаўсюджванне сацыялістычных рухаў, змаганне пралетарыяту за свае правы карэнным чынам змяніла гэтую сітуацыю. Паводле К. Грынберга, абясцэньвалася сама канцэпцыя вольнага часу – цяпер нават фінансавыя эліты павінны працаваць: «Самі багатыя больш не вольныя ад дамінавання працы; бо таксама, як яны страцілі сваю манаполію на фізічны камфорт, бедныя страцілі манаполію на цяжкую працу» [8].

У Беларусі і на ўсёй тэрыторыі былога Савецкага Саюза адбываецца не столькі размыванне саслоўных межаў (гэтыя працэсы, як і ў іншых краінах, абазначыліся тут ў 2-й палове XIX ст.), колькі пра яе фізічнае знішчэнне ці эміграцыю ў сувязі з Кастрычніцкай рэвалюцыяй 1917 г. Асноўнымі носьбітамі элітарнай культуры цяпер сталі прадстаўнікі інтэлігенцыі і самі творцы, якія пры гэтым не валодалі ні значнымі грашовымі сумамі, ні палітычным уплывам, неабходнымі для развіцця элітарнай культуры і захавання яе дамінуючага становішча ў грамадстве.

Улічваючы, што прафесійная культура ў гэты час усё больш адыходзіць ад рэалістычных метадаў выяўлення рэчаіснасці і становіцца менш зразумелай сярэднестатыстычнаму гледачу, а яе носьбіты не маюць значнага становішча ў грамадстве, яна імкліва набывае рысы мастацкага андэграўнду:

1. Павышэнне сацыяльнай мабільнасці, узмацненне працэсаў маргіналізацыі. Становішча ў грамадстве ў адзначаны перыяд не толькі набываецца ў спадчыну, але і зарабляецца (разам з грашовым капіталам) за адносна невялікі прамежак часу. Гэта

паспрыяла хуткаму разбурэнню механізмаў салідарнасці, якія раней спрацоўвалі ўнутры кожнай сацыяльнай групы. Але разам з грашовымі адзінкамі не набывалася характэрная для арыстакратыі рафінаванасць і добры густ. На сучасным этапе стаў тыповым вобраз «нуварыша», які так імкнецца прадэманстраваць свой дастатак, што пераходзіць усе межы прыстойнасці [1].

2. Імклівае разбурэнне патрыярхальнага ладу жыцця і традыцыйнай культуры, а разам з ім – заняпад народнай культуры, які немагчыма спыніць спробамі адраджэння і кансервацыі «зверху» – падтрымкай псеўданародных калектываў, развіццём так званых народных промыслаў і да т. п. Традыцыйная культура зарадзілася і існавала ў межах абшчыннай сістэмы. З разбурэннем апошняй страчваецца і структурная ўстойлівасць народнай культуры [3], узнікаюць відавочныя крызісныя тэндэнцыі, калі знешнія праявы страчваюць адпаведнасць унутранай сутнасці. Сімволіка і семантыка народнай культуры становіцца ўсё менш зразумелай нават яе носьбітам.

3. Істотнае ўзмацненне працэсаў урбанізацыі. На мяжы XIX – XX стст. адбываецца рост гарадоў. Традыцыйная культура, асноўнымі носьбітамі якой былі сяляне, паступова страчвае сваё значэнне. Былыя сяляне пераязджаюць у гарады, каб працаваць на фабрыках і заводах, фарміруючы пры гэтым пласт грамадства, што аказваецца ў своеасаблівым «міжкультурным зазоры»: іх патрабаванні не задавальняе ні «інертная» народная культура з яе запаволеным рытмам развіцця і прывязанасцю да сельскагаспадарчага цыкла, ні элітарная культура, для разумення якой патрэбны прынцыпова іншы ўзровень адукацыі.

У гэтай крызіснай сітуацыі ўзнікае патрэба ў такім тыпе культуры, які б запоўніў міжкультурны вакуум і з’явіўся ў аднолькавай ступені даступным для ўсіх прадстаўнікоў маргіналізаванага грамадства [4], выконваў функцыю абмену інфармацыяй паміж класамі. Гэтыя функцыі прымае на сябе масавая культура і кіч. Хоць з эстэтычнага пункту гледжання кіч не можа быць ацэнены пазітыўна, ён выконвае функцыю інтэграцыі грамадства, сціранне межаў паміж рознымі пластамі насельніцтва і ў цэлым спрыяе працэсам дэмакратызацыі.

Асяроддзем для фарміравання новага тыпу культуры стаў горад – найбольш дынамічнае і адначасова стракатае ў сацыяльным плане ўтварэнне, для якога характэрна вышэйшая ступень сацыяльнай мабільнасці, чым для вёскі.

Сацыяльная мабільнасць з’яўляецца ключавым фактарам для развіцця кічу. Прадметы мастацтва, акрамя эстэтычнай вартасці, маюць сімвалічнае значэнне і часта з’яўляюцца знакамі прыналежнасці да пэўнага класа. Пры адноснай закрытасці сацыяльных груп капіраванне ніжэйшымі класамі атрыбутыкі вышэйшых амаль недаступнае, бо для гэтага патрабуюцца значныя матэрыяльныя сродкі. Калі міжкласавы пераход практычна немагчымы, фарміруецца своеасаблівая класавая салідарнасць і жаданне прадэманстраваць прыналежнасць да пэўнага пласта грамадства. Іншыя класы ўспрымаюцца з насцярогай, як «чужыя», ці з іроніяй. У Беларусі яшчэ нядаўна было тыповым, калі сяляне не прымалі маўленне і стыль адзення гарадскіх жыхароў.

Калі ж пераход паміж класамі істотна спрашчаецца, сітуацыя змяняецца карэнным чынам. Прадстаўнікі ніжэйшых класаў імкнуцца ўвайсці ў вышэйшае грамадства. Калі яны дасягаюць на гэтым шляху поспехаў, то пачынаюць саромецца свайго паходжання і актыўна пераймаць атрыбутыку грамадства, часткай якога

імкнуцца стаць. Пры гэтым, калі казаць пра мастацкія творы як атрыбуты дабрабыту, для ніжэйшых класаў найбольшае значэнне мае не эстэтычны бок, а менавіта сімвалічны сэнс. Прадметы-сімвалы ўспрымаюцца як узор і імітуюцца ўсімі даступнымі сродкамі. Часцей за ўсё атрымліваюцца безгустоўныя падробкі, выкананыя з танных матэрыялаў не вельмі прафесійнымі мастакамі, якія, каб дагадзіць густам заказчыкаў, яшчэ больш узмацняюць «пышнасць» і «багацце» вырабаў, калі часам колькасць дэкору пераходзіць межы.

Гэтыя працэсы, якія абазначыліся яшчэ ў канцы XIX ст., развіваліся на працягу XX ст. і асабліва ўзмацніліся ў апошнія дзесяцігоддзі.

У кічы савецкага перыяду яскрава вылучаюцца два полюсы. З аднаго боку, гэта прапагандысцкі кіч – шматлікія партрэты правадыроў, кампазіцыі на тэмы касманаўтыкі і спорту, якія тысячамі ствараліся на мастацкіх камбінатах і не неслі ніякага намёку на арыгінальны аўтарскі стыль ці новае мастацкае вырашэнне. Другі полюс – гэта самадзейныя арт-аб’екты, зробленыя з падручных сродкаў, з дапамогай якіх пасля вайны і ў часы татальнага дэфіцыту людзі спрабавалі аздобіць асяроддзе свайго існавання, пераадолець безаблічнасць савецкай архітэктуры.

Ёсць звесткі, што нават насценныя дыванкі, якія прадаваліся ў пасляваенны час, штампаваліся на трафейным абсталяванні і былі папяровымі. Нягледзячы на тое, што вырабы былі непрактычымі, людзі іх актыўна куплялі. Гэтыя дыванкі хоць і не захоўвалі фізічнага цяпла, але прыносілі ў дом адчуванне душэўнасці і атмасферу дабрабыту: «Барачная сцяна з дыванком – ужо не такая ўбогая, ужо абжытая сцяна, ужо жыллё (як і сцяна інтэрната з гітарай, упрыгожанай бантам). Замкнутыя контуры, дакладны падзел прасторы, сіметрычнасць выявы, упадабаныя любоўна-экзатычныя тэмы, як акно ў іншы свет, упарадкоўваюць жыццё і саграваюць яго. У разамкнутай прасторы, калі бездань пад нагамі і вышэйшыя ідэі ў галаве, жыць можа падзвіжнік ці герой, – але не абывацель, не просты савецкі чалавек» [6, с. 256].

У 1970-я гады фінансавыя магчымасці насельніцтва ўзраслі, але ў гэты час пачалася кампанія па барацьбе са «спажывецтвам» – артэфакты, якімі аздаблялася жыллё (карціны ў залатых багетных рамах, насценныя дываны і крышталь), успрымаліся як «мяшчанства» [6]. Тым не менш звычайны савецкі грамадзянін надаваў свайму жыллю цеплыню і ўтульнасць як мог: веерам на сцяне, расфарбаванымі фатаграфіямі любімых акцёраў, самаробнымі календарамі, штучнымі кветкамі, крышталёвым посудам і іншым.

Наступным прынцыпова новым этапам стаў перыяд «перабудовы» і распаду Савецкага Саюза. Да гэтага афіцыйная ідэалогія ставіла калектыўныя інтарэсы вышэй за асабістыя і імкнулася даказаць кожнаму нічым не вылучацца ў шэрагу астатніх савецкіх грамадзян, а таксама пазбаўляцца схільнасці да прыгожых рэчаў і любові да мяшчанскай утульнасці. У 1980 – 1990-я гады дзякуючы даступнасці замежных тавараў і магчымасці падарожнічаць прынцыпова змяніліся жыццёвыя прыярытэты звычайнага беларуса.

Вырваўшыся з эпохі татальнага дэфіцыту, грамадзяне пачалі актыўна набываць яркія імпартныя тавары. Характэрную для савецкай эпохі строгасць – як у жыцці, так і ў касцюме – замяніла эклектыка, кіслотныя колеры, асіметрычны крой. Цяпер кожны жадаў вылучацца з натоўпу, але імкненне адмовіцца ад усяго савецкага і пачаць жыць «як на Захадзе» (як гэта ўяўляў сабе савецкі абывацель) выклікала перагібы 1990-

х гадоў, якія сёння ўспрымаюцца іранічна і на сучасным этапе не пераадолены ў поўнай меры.

Легалізацыя бізнесу і прыватнай уласнасці разам з пэўнай дэстабілізацыяй палітычнага жыцця краіны паспрыялі росту сацыяльнай мабільнасці. Узнік сацыяльны слой, які атрымаў назву «новыя рускія» – гэта людзі, якія хутка і часцей за ўсё не зусім легальнымі спосабамі абагаціліся ў 1990-я гады і імкнуліся ўсімі магчымымі сродкамі прадэманстраваць свой новы статус.

Паколькі сапраўдная арыстакратыя з уласцівым ёй вытанчаным ладам жыцця была вынішчана ў савецкі перыяд, а кічавая свядомасць усё роўна патрабавала пераймання, за ўзор сталі брацца артэфакты папярэдніх эпох. Напрыклад, увайшлі ў моду парадныя партрэты, дзе мадэль выяўляецца ў старажытным касцюме. У катэджных пасёлках з'явіліся шматлікія дамы, няўмела стылізаваныя пад сярэднявечны замак, з брамамі, аздобленымі фігурамі львоў, поўныя каштоўных, але эклектычных і часта безгустоўных артэфактаў, прызначаных для дэманстрацыі паспяховасці гаспадара.

Акрамя папярэдніх эпох, крыніцай натхнення ў постсавецкім грамадстве з'явілася заходняя мода, дакладней, тутэйшыя ўяўленні пра заходнюю моду. У дызайне інтэр'ераў на нейкі час сталі моднымі так званыя «еўрарамонты», для якіх характэрна багацце пластыкавых пакрыццяў белага колеру, складаныя канструкцыі з гіпсакартону на столі і сценах, офісная мэбля ў жылых памяшканнях і іншае. У ландшафтным дызайне набылі значную папулярнасць садовыя гномы, альпійскія горкі.

Хоць большасць з названых тэндэнцый, характэрных для 1990-х гадоў, працягвае сваё існаванне і мае дастаткова шырокую аўдыторыю і на сучасным этапе, яны ўяўляюць сабой з'явы рудыментарнага характару.

На побытавым узроўні (у адзенні, афармленні інтэр'ераў і да т. п.) колькасць кічавых аб'ектаў зменшылася. Гэта звязана з лепшым матэрыяльным станам і большай даступнасцю інфармацыі, значнай колькасцю рэсурсаў, прысвечаных модзе і стылю. Мастацкая культура новай фінансавай эліты, якая ў 1990-я гады была найбольш яскравым прыкладам кічу, прыняла на сучасным этапе больш прыстойныя формы. Часцей за ўсё забяспечаныя заказчыкі сочаць за моднымі на Захадзе тэндэнцыямі і наймаюць прафесійных дызайнераў для рэалізацыі сваіх праектаў.

У той жа час культура ўспрымання твораў выяўленчага мастацтва практычна не змянілася, і веды сярэднестатыстычнага чалавека пра працэсы, якія адбываюцца, напрыклад, у жывапісе, засталіся на ўзроўні знаёмства з рэпрадукцыямі твораў мастакоў-перадзвіжнікаў. Акрамя таго, на сучасным этапе мастацкія творы перасталі быць статуснымі рэчамі, а людзі, чые фінансавыя магчымасці дазволілі б ім сабрацьь даволі сур'ёзную калекцыю ці аздобіць інтэр'еры працамі мастакоў, па-іншаму расстаўляюць прыярытэты. Сімвалам паспяховасці і дабрабыту сталі пераважна тэхнічныя навінкі. Уменне разбірацца ў мастацтве з'яўляецца прыкметай мастакоў, якія існуюць у своеасаблівым культурным вакууме.

Паводле Б. Гройса, на мяжы XX – XXI стст. грамадства ўступіла ў прынцыпова новую эру, якую аўтар вызначае як «час масавай мастацкай вытворчасці», што змяніў «час масавага мастацкага спажывання» [1]. Спажывец культуры перастаў быць толькі гледачом, цяпер ён удзельнічае ў стварэнні культуры. Чалавек атрымаў магчымасць

рэалізоўваць свой творчы патэнцыял, ствараючы акаўнты ў сацыяльных сетках, робячы фотаздымкі і да т. п.

Пры бясспрэчным пазітыўным эфекце нельга не заўважыць, што мастацтва істотна «абмялела», перайшло ў разрад хобі, у той час як у культурным асяроддзі застаецца ўсё менш маштабных асоб і твораў. Нават прафесійныя творцы нярэдка пераўтвараюцца ў «мастакоў выхаднога дня», якія не маюць магчымасці прысвяціць мастацтву жыццё, а пішуць у вольны час.

Такім чынам, сувязь паміж сацыяльнымі пераўтварэннямі і мастацтвам відавочная, але яе механізмы складаныя і неадназначныя. З аднаго боку, за апошнія паўтара-два стагоддзі чалавецтва пераадолела значны шлях у бок сацыяльнай справядлівасці і роўнасці, што не можа не ацэньвацца пазітыўна. З другога – дэмакратызацыя грамадства і спрашчэнне механізмаў сацыяльнай мабільнасці істотна паспрыялі маргіналізацыі часткі насельніцтва, разбурэнню як традыцыйнай, так і элітарнай культуры і замене іх спрошчанай кічавай культурай.

ЛІТАРАТУРА

1. Гройс, Б. Авангард и китч сегодня / Б. Гройс // OpenSpace.ru [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://os.colta.ru/art/events/details/34423/page1/ – Дата доступа: 25.07.2017.
2. История уродства / под ред. У. Эко ; науч. ред. Е. А. Костюкович. – М. : Слово, 2014. – 455 с.
3. Костина, А. В. Массовая культура как феномен постиндустриального общества : автореф. дис. … д-ра культурол. наук : 24.00.01 / А. В. Костина ; Моск. гуманитарный ун-т. – М., 2003. – 40 с.
4. Костина, А. В. Традиционная, элитарная и массовая культура: условия возникновения и особенности функционирования в условиях современности / А. В. Костина // Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств. – 2011. – № 2. – С. 39 – 45.
5. Прокофьев, В. Н. О трёх уровнях художественной культуры Нового и Новейшего времени / В. Н. Прокофьев // Примитив и его место в художественной культуре Нового и Новейшего времени : сб. ст. / АН СССР, Всесоюзный науч.-исслед. ин-т искусствознания М-ва культуры СССР ; отв. ред. В. Н. Прокофьев. – М., 1983. – С. 6 – 28.
6. Яковлева, А. М. Кич и паракич: рождение искусства из прозы жизни / А. М. Яковлева // Художественная жизнь России 1970-х годов как системное целое : сб. ст. / Гос. ин-т искусствознания М-ва культуры РФ и РАН ; редкол.: Н. М. Зоркая (отв. ред.) [и др.]. – СПб., 2001. – С. 252 – 263.
7. Eliot, T. S. Notes Towards the Definition of Culture / T. S. Eliot. – London : Farber and Farber, 1962. – 124 p.
8. Greenberg, C. The Plight of Culture / C. Greenberg // Art and Culture : Critical Essays. – Boston, 1971. – P. 22 – 36.

РЕЗЮМЕ

В статье рассматривается связь между социальными преобразованиями последних столетий и искусством, анализируется, каким образом упрощение механизмов социальной мобильности поспособствовало маргинализации значительной части населения, разрушению как традиционной, так и элитарной культуры и замене их упрощённой массовой культурой и китчем.

SUMMARY

The article investigates the connection between social transformations of the last centuries and art, examines how the simplification of social mobility mechanisms contributed to the marginalization of a significant part of the population, shows the detrimental effect of these transformations on both traditional and elite culture and their replacement with simplified mass culture and kitsch.

Быкава Г. К.

МАСТАЦКАЕ АФАРМЛЕННЕ ДРУКАВАНЫХ ВУЧЭБНЫХ ВЫДАННЯЎ ЛАЦІНІЧНАГА ПІСЬМА НА БЕЛАРУСКІХ ЗЕМЛЯХ XVI – XVIII СТСТ.: ГІСТАРЫЯГРАФІЯ ПЫТАННЯ

Беларуская дзяржаўная акадэмія мастацтваў

(Паступіў у рэдакцыю 14.03.2019)

На працягу XVI – XVIII стст. вучэбная літаратура была адным з распаўсюджаных відаў друкаванай прадукцыі. Пра гэта сведчаць, у першую чаргу, бібліяграфічныя паказальнікі, у якіх зафіксаваны шэраг старадрукаваных кніг, прызначаных для навучання: «Польская бібліяграфія» К. Эстрэйхера [12], бібліяграфічныя паказальнікі на замежных мовах «Беларусь у друку» XVI, XVII, XVIII стст. М. Васілеўскай [2 – 4], бібліяграфія выданняў Віленскага ўніверсітэта (1576 – 1805) К. Чэпене, І. Петраўскене [15] і іншыя. Папулярнасць вучэбнай кнігі наглядна адлюстравана ў рахунку слуцкай друкарні за 1687 г., які змяшчае найменні выданняў, створаных у перыяд з 1673 па 1679 гг. з указаннем колькасці экзэмпляраў [14]:

Teoryi Ruskie	80
Szkółki	3091
Farmułki	414
Tablicy horyzontalne	100
Elementarze	3389

Колькасныя суадносіны вучэбных і іншых відаў выданняў прыведзены таксама ў рабоце А. Мальдзіса «Кнігадрукаванне Беларусі ў XVIII ст.». Па падліках аўтара (з вядомай ступенню ўмоўнасці), па колькасці найменняў з агульнага спісу кніжнай прадукцыі другое месца належыць менавіта вучэбнай літаратуры (65 пазіцый) [6, с. 137]. Пацвярджае запатрабаванасць вучэбнай кнігі і даследаванне І. Петраўскене: з 1 439 выданняў свецкага характару прыкладна палову складаюць падручнікі, навуковыя трактаты, дысертацыі, тэзісы, слоўнікі і г. д. [7, с. 18 – 27].

Шырокі выпуск вучэбных выданняў у акрэслены перыяд – з’ява заканамерная, абумоўленая развіццём на беларускіх землях адукацыйнай сістэмы. Для забеспячэння вучэбна-выхаваўчага працэсу неабходнай літаратурай разам з заснаваннем навучальнай установы нярэдка закладалася і друкарня. Менавіта так з’явіліся друкарні пры пінскім калегіуме і полацкай акадэміі ордэна езуітаў, віленскім калегіуме ордэна піяраў, а друкарня пры Віленскім універсітэце нават называлася «хатняй» [7, с. 18].

Клапоцячыся аб хуткім і якасным выпуску кніжнай прадукцыі, майстры кожнай друкарні станавіліся ўдзельнікамі адзінага працэсу фарміравання прынцыпаў мастацкага афармлення вучэбнага выдання. Гэты працэс не спыняецца і ў наш час, але асноўныя элементы афармлення: зручны фармат, чытэльны шрыфт, наглядныя спосабы падачы інфармацыі і іншыя – склаліся менавіта ў эпоху старадрукаванай кнігі. Таму і для папаўнення ведаў аб развіцці кніжнага мастацтва XVI – XVIII стст., і для паспяховага афармлення сучаснай вучэбнай літаратуры важнае вывучэнне вопыту папярэднікаў. Тут маецца на ўвазе не толькі візуальнае азнаямленне непасрэдна са

старадрукаванымі выданнямі, але і стварэнне комплексных даследаванняў, якія разглядаюць вучэбную кнігу як арганічную сістэму выразных мастацкіх сродкаў.

Мэта дадзенага артыкула – выявіць ступень навуковай распрацаванасці пытання мастацкага афармлення друкаваных вучэбных выданняў лацінічнага пісьма на беларускіх землях XVI – XVIII стст.

Першыя звесткі аб якасці афармлення вучэбнага выдання адносяцца да 20-х гадоў XIX ст. У працы польскага бібліёграфа Е. С. Бандтке «Гісторыя кнігадрукавання ў Польскім каралеўстве і Вялікім княстве Літоўскім» да падручніка па грэчаскай мове з друкарні Я. Карцана змяшчаецца каментарый: «Druk i papier piękny» [12, s. 300]. «Гісторыя...» Е. С. Бандтке, дзе сабраны звесткі пра большасць друкарняў беларускіх зямель XVI – XVIII стст., паказвае, як мала на той час было вядома найменняў кніг. Гэта ў значнай ступені тлумачыць адсутнасць на працягу амаль усяго XIX ст. і большай паловы XX ст. грунтоўных прац, у якіх аналізуецца мастацтва старадрукаванай кнігі.

Прыкметны рост публікацый назіраецца з 1970-х гадоў. З гэтага часу фарміруюцца асноўныя даследчыя тэмы, прысвечаныя выпуску кніг лацінічнага пісьма на беларускіх землях. Значная частка прац належыць гісторыкам і кнігазнаўцам і раскрывае гісторыю выдавецкай справы канкрэтнага рэгіёна або асобнай друкарні (некалькіх друкарняў, аб’яднаных па якой-небудзь прыкмеце, напрыклад, прыналежнасці да ордэна). Асноўная іх мэта – высвятленне гістарычных фактаў, якія тычацца абставін заснавання і закрыцця друкарняў, іх абсталяванасці, штату; выяўленне экзэмпляраў; аднаўленне і апісанне асартыменту кніжнай прадукцыі і іншае. Пры гэтым рэдка якое даследаванне абыходзіцца без характарыстыкі мастацкага афармлення выданняў. Напрыклад, у працы А. Анушкіна «На заре книгопечатания в Литве» апісваецца змест вучэбных кніг з друкарняў Я. Карцана і Віленскага ўніверсітэта, адзначаецца наяўнасць у іх дэкаратыўных аздабленняў (заставак, канцовак, ініцыялаў), ілюстрацый [1, с. 80 – 112, 142 – 165]. Некалькі іншы падыход выкарыстоўвае М. Нікалаеў. У яго «Гісторыі беларускай кнігі» [5], нягледзячы на часты пералік кніг вучэбнага характару, канкрэтнага апісання іх афармлення няма, аднак некаторыя заўвагі адносна паліграфічнага выканання ўсёй кніжнай прадукцыі дазваляюць атрымаць самыя агульныя ўяўленні пра эстэтычныя ўласцівасці вучэбнай кнігі. У працы М. Нікалаева апублікаваны некаторыя імёны гравёраў, пераплётчыкаў. Найважнейшым элементам знешняга афармлення кнігі – пераплётам і вокладкам – адведзены асобныя раздзелы.

Каштоўная праца пра выданні Віленскага ўніверсітэта напісана І. Петраўскене [7]. У дысертацыі падрабязна апісаны кніжны асартымент друкарні, а таксама пералічана мноства кніг, якія выкарыстоўваліся ў адукацыйным працэсе. Адзін з раздзелаў даследавання прысвечаны агляду паліграфічных асаблівасцей выданняў: разглядаюцца фармат, шрыфты, арнаментыка, ілюстрацыі. Дысертацыя ўключае дадатак — альбом ілюстрацый, які дазваляе азнаёміцца са спецыфікай аздаблення кніг. Акрамя таго, праца І. Петраўскене дэманструе практычную значнасць навуковага даследавання мастацкага афармлення кнігі: пры супастаўленні прыёмаў і сродкаў афармлення аўтар атрыбуціравала і залічыла да друкарні Віленскага ўніверсітэта шэраг выданняў, а таксама выявіла сувязь універсітэцкай з іншымі віленскімі і замежнымі друкарнямі.

Яшчэ адна праца, прысвечаная кніжнай спадчыне Вільні, належыць В. Ужтупасу [9]. Характарыстыка дзейнасці друкарняў XVI – XVIII стст. тут непарыўна звязана з аналізам паліграфічнага выканання выданняў. Вывучыўшы *de visu* больш за 2 000 кніг, аўтар адзначыў асаблівасці шрыфтавога набору і апісаў дэкаратыўныя элементы аздаблення.

У 1986 г. з'явілася даследаванне М. Підлыпчак-Маяровіч «Bazylianie w Koronie i na Litwie. Szkoły i książki w działalności zakonu» [13]. Дадзеная праца мае вялікую значнасць, перш за ўсё таму, што ў ёй дэталёва вывучана прадукцыя базыльянскіх друкарняў: складзены спіс усіх вядомых выданняў, апісана асноўная тэматыка кніг, у тым ліку раскрываецца змест некаторых падручнікаў, надрукаваных у Супраслі і Вільні. Асноўную цікавасць для нашай тэмы уяўляе раздзел «Szata zewnętrzna produktów oficyn bazyliańskich» [13, s. 120 – 142]. Тут асвятляюцца асноўныя пытанні, якія тычацца афармлення знешніх і ўнутраных элементаў кнігі. Прыводзяцца найбольш распаўсюджаныя фарматы кніг, даецца характарыстыка вокладак, шрыфтоў, фарбы, паперы, асноўных відаў і матываў дэкаратыўных аздабленняў, аналізуецца кампазіцыя тытульных лістоў і асноўнага тэксту. Таксама разглядаюцца тэхнікі афармлення кнігі, на канкрэтных прыкладах ацэньваецца якасць выканання ксілаграфічных і металаграфічных выяў, пералічваюцца імёны вядомых гравёраў або выяўленыя на гравюрах ініцыялы майстроў. Вывучэнне шырокага матэрыялу, які ўключае выданні як лацінічнага, так і кірылічнага пісьма, дазволіла даследчыцы вылучыць перыяды больш паспяховага функцыянавання друкарняў і, адпаведна, якаснага афармлення кніг, а таксама параўнаць і зрабіць высновы пра асаблівасці афармлення польска-лацінскіх, кірылічных выданняў, кніг рэлігійнага і свецкага зместу.

Тэма мастацкага афармлення старадрукаваных выданняў лацінічнага пісьма сярод мастацтвазнаўцаў яшчэ не атрымала належнага развіцця. У 1987 г. Д. Стэпавік апублікаваў артыкул пра творчасць Аляксандра і Лявонція Тарасевічаў, Івана Шчырскага, Лаўрэнція Кршчановіча [8]. У ім аналізуюцца гравюры, створаныя майстрамі для шэрагу лацінскіх і польскіх выданняў. Артыкул цікавы для нас не толькі наяўнасцю звестак пра афармленне вучэбнага выдання (тытульнага ліста тэзісаў да акадэмічнага дыспуту Т. Білевіча). Аўтар, сабраўшы разам лепшыя творы графікаў, паказаў існаванне моцнай гравёрнай школы, якая сфарміравалася ў друкарні Віленскага ўніверсітэта ў 70 – 90-я гады XVII ст., што паўплывала на якасць прадукцыі, што выпускалася ў тыя часы.

У цэлым вывучэнне мастацтвазнаўцамі кніжнай спадчыны нашай краіны ажыццяўлялася ў напрамку, арыентаваным на папаўненне ведаў пра мастацтва афармлення кірылічнай кнігі. Толькі ў 2000 г. выйшла манаграфія В. Шматава «Мастацтва беларускіх старадрукаў», якая ўключае асобны раздзел, цалкам прысвечаны выданням лацінічнага пісьма XVI – XVIII стст. [10, с. 97 – 104]. Тут яны ўпершыню разглядаюцца «як арганічная частка кнігавыдавецкай справы Беларусі, нашай нацыянальнай культуры ў цэлым» [10, с. 97].

Даследаванне пабудавана на вывучэнні дзейнасці вядомых гравёраў і іх творчых набыткаў. Сярод выданняў згадваюцца гравюры-тэзісы, прысвечаныя навуковым дыспутам Віленскага ўніверсітэта, афармленыя А. Тарасевічам, а таксама вучэбная кніга «Рацыянальныя асновы выбару» М. Буйноўскага, афармленая

Л. Тарасевічам. Вядома, праца не ахоплівае ўсёй колькасці надрукаванай літаратуры. В. Шматаў і сам пацвярджаў неабходнасць далейшага вывучэння мастацкай аздобы кніг кожнай друкарні [10, с. 97]. Аднак нават на абмежаванай колькасці помнікаў аўтарам выяўлена спецыфіка мастацкага рашэння выданняў лацінічнага пісьма, што праявілася ў выбары тэхнікі афармлення, сродках мастацкай выразнасці і іншым.

Праведзенае даследаванне паказала, што пытанне мастацкага афармлення вучэбных выданняў знаходзіцца ў пачатковай стадыі вывучэння. Простая фіксацыя аздабленчых сродкаў, якая матывуе пошук і вывучэнне выданняў, паступова дапаўняецца агульнай ацэнкай якасці надрукаванай прадукцыі, у рэдкіх выпадках – разгорнутым, змястоўным апісаннем усіх элементаў афармлення кнігі, фармальна-стылістычным аналізам гравюр. На сённяшні дзень найбольш поўна даследаваны выданні віленскіх друкарняў (у прыватнасці, Віленскага ўніверсітэта), а таксама друкарняў ордэна базыльян (віленская і супрасльская). Патрабуюць выяўлення, апісання і вывучэння вучэбныя выданні гродзенскай, віленскіх (Я. Карцана і ордэна піяраў), магілёўскай, нясвіжскай, полацкай, друкарняў.

Варта ўлічваць, што названыя ў артыкуле працы не прысвечаны цалкам вучэбнай літаратуры. Дадзены від прадукцыі разглядаецца даследчыкамі разам з астатнімі выданнямі, таму многія аспекты яшчэ застаюцца нераскрытымі. Для разумення ўсёй спецыфікі мастацкага афармлення вучэбных выданняў пры далейшым вывучэнні іх трэба разглядаць не толькі ў кантэксце змен мастацкіх стыляў і тэхнічных магчымасцей, але і з улікам развіцця навукова-педагагічнай думкі, удасканалення метадаў навучання.

ЛІТАРАТУРА

1. Анушкин, А. И. На заре книгопечатания в Литве / А. И. Анушкин. – Вильнюс : Минтис, 1970. – 196 с.
2. Белоруссия в печати XVI столетия : библиографический указатель на иностранных языках / Государственная библиотека БССР им. В. И. Ленина ; сост. М. А. Василевская. – Минск : Госбиблиотека БССР, 1985. – 45 с.
3. Белоруссия в печати XVII столетия : библиографический указатель на иностранных языках / Государственная библиотека БССР им. В. И. Ленина ; сост. М. А. Василевская. – Минск : Госбиблиотека БССР, 1986. – 84 с.
4. Белоруссия в печати XVIII столетия : библиографический указатель на иностранных языках / Государственная библиотека БССР им. В. И. Ленина ; сост. М. А. Василевская. – Минск : Госбиблиотека БССР, 1985. – 288 с.
5. Гісторыя беларускай кнігі : у 2 т. / пад агул. рэд. М. В. Нікалаева. – Мінск : БелЭн, 2009 – 2011. – Т. 1. Кніжная культура Вялікага Княства Літоўскага / М. В. Нікалаеў [і інш.]. – 2009. – 423 с.
6. Мальдзіс, А. І. Кнігадрукаванне ў Беларусі ў XVIII ст. / А. І. Мальдзіс // Книга, библиотечное дело и библиография в Белоруссии : сб. ст. / АН БССР, Фундаментальная библиотека им. Я. Коласа ; редкол. : Г. Я. Голенченко [и др.]. – Минск, 1974. – С. 130 – 150.
7. Петраускене, И. С. Типография Вильнюсской академии : автореф. дис. ... канд. ист. наук : 07.00.02 / И. С. Петраускене ; Вильнюсский гос. ун-т им. В. Капсукаса. – Вильнюс, 1973. – 33 с.
8. Степовик, Д. В. Украинские гравёры – иллюстраторы виленских изданий конца XVII в. / Д. В. Степовик // Фёдоровские чтения : материалы научной сессии, посвящённой теме «История книги в Литве. Русско-литовские книжные связи», 1982, Вильнюс / отв. ред. Е. Л. Немировский. – М., 1987. – С. 127 – 140.
9. Ужтупас, В. П. Типография Литвы XVI – XVIII вв.: тематика и характер оформления изданных ими книг : автореф. дис. ... канд. ист. наук : 05.25.04 / В. П. Ужтупас. – М., 1979. – 18 с.

10. Шматаў, В. Ф. Мастацтва беларускіх старадрукаў (XVI – XVIII) / В. Ф. Шматаў. – Мінск : Тэхналогія, 2000. – 129 с.
11. Bandtkie, J. S. Historia drukarń w Królestwie Polskim i Wielkim Księstwie Litewskim jak i w krajach zagranicznych, w których polskie dzieła wychodziły : w 3 t. / J. S. Bandtkie. – Kraków : Matecki, 1826. – T. 2. – 351 s.
12. Estreicher, K. Bibliografia polska : w 35 t. / K. Estreicher, S. Estreicher. – Kraków : Un-t Jagielloński [etc.], 1870 – 1959.
13. Pidłypczak-Majerowicz, M. Bazylianie w Koronie i na Litwie. Szkoły i książki w działalności zakonu / M. Pidłypczak-Majerowicz // Acta Universitatis Wratislaviensis. – 1986. – № 779. – 272 s.
14. Polkowski, I. Notatka o drukach słuckich przez ks. Ignacego Polkowskiego / I. Polkowski // Przegląd biblijograficzno-archeologiczny : dwutygodnik ilustrowany poświęcony bibliografii, archeologii, numizmatyce, heraldyce, historyi, sztukom pięknym i literaturze. – Warsawa, 1881. – T. 1. – S. 86 – 88.
15. Vilniaus Akademijos spaustuves leidinial 1576 – 1805 : bibliografija / Lietuvos TSR Mokslų Akademijos Centrinė biblioteka ; komp. : Ḱ. Čepienė, I. Petrauskienė. – Vilnius, 1979. – 540 s.

РЕЗЮМЕ

В статье анализируются работы отечественных и зарубежных авторов, содержащие научные сведения по вопросу художественного оформления печатных учебных изданий латиничного письма на белорусских землях XVI – XVIII вв. Выявляются актуальные темы, требующие дальнейшего изучения.

SUMMARY

The article analyzes the works of domestic and foreign authors containing scientific information on the artistic design of printed educational publications of Latin writings in the Belarusian lands of the XVI – XVIII centuries. Relevant topics that require further study are identified.

Габрусь Т. В.

МАДЫФІКАЦЫІ ДРАЎЛЯНЫХ ХРАМАЎ З ВЕЖАЙ НАД БАБІНЦАМ У БЕЛАРУСКІМ ДОЙЛІДСТВЕ

Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі
(Паступіў у рэдакцыю 21.09.2018)

Мастацтвазнаўчы аналіз архітэктурна-кампазіцыйных характарыстык вялікай колькасці традыцыйных драўляных храмаў Беларусі дазваляе вылучыць у іх навуковай класіфікацыі адметны тып – з вежай над бабінцам. Да гэтага тыпу мы адносім храмы, у кампазіцыі якіх дамінуе чацверыковая каркасная вежа, завершаная строгім традыцыйным шатром-«каўпаком» ці фігурнай гранёнай «баняй». Агульная архітэктоніка храмаў можа ўяўляць розныя варыянты спалучэння кананічных частак: клецевыя адна-, двух- і трохзрубавыя пабудовы (комплекснай і базілікальнай канцэпцыі); базілікі і псеўдабазілікі; з трансептам і без яго. На працягу стагоддзяў пры будаўніцтве храмаў гэтага тыпу выяўляліся розныя стылявыя характарыстыкі і канфесійныя прыярытэты.

У драўляным сакральным дойлідстве Беларусі тып храма з вежай над бабінцам назіраецца з пачатку XVII ст. Яго паходжанне звязана з перайманнем узораў мясцовага мураванага каталіцкага храмабудаўніцтва пераходнага готыка-рэнесанснага перыяду. Гэта касцёлы ў Новым Свержані, Міры, Ружанах, Дзераўной і іншыя. У адзначаных збудаваннях дынаміка кампазіцыі нарастала ад схілаў даха над апсідай прэсбітэрыя да магутнай вежы-вестверка на галоўным фасадзе – характэрнага

элемента нямецкай готыкі. Падобную архітэктоніку мелі таксама вядомыя паводле інвентароў драўляныя касцёлы ў Давыд-Гарадку, Мядзведзічах, Мікалаеве, Вялікім Корані, пабудаваныя ў XVII – XVIII стст.

Каталіцкая парафія ў мястэчку Давыд-Гарадок (Столінскі р-н) заснавана ў 1623 г. ардынатам клецкім Янам Радзівілам. Драўляны касцёл Божага Цела ордэна бенедыкцінцаў пабудаваны ў 1649 г. па фундацыі ваяводы трокскага Хрыстафора Радзівіла. Паводле інвентара 1712 г., «касцёл драўляны стары, ужо нахілены, дах гонтамі пакрыты, месцамі дзіравы, кратаў жалезных 2, вокнаў 10 у волава робленых. Хор вельмі стары з балясінамі. Аздабленне гэтага касцёла. Алтар вялікі сніцарскай работы, сам чорны, штукі і аздобы малярскім золатам і срэбрам зроблены. Пры алтары цыборыум сніцарскай работы, месцамі залачоны срэбрам і золатам малярскім. Вакол алтара аблокі сярэбраныя, уверсе сонца, пад ім карона невялікая сярэбраная. Два бакавыя алтары сніцарскай работы. Невялікая амбона фарбамі малявана» [1]. Згодна з больш позняй візітай, касцёл «патрабуе новага даху, на якім вежачка над бабінцам з купалам, у ім 2 дзверы у цэнтры і з паўднёвага боку… Цмянтар агарожаны бярвеннямі. Званіца аб трох кандыгнацыях. На купале сігнатурка». Храм меў сакрысцію з паўднёвага боку, у ім былі хоры «сніцарскай работы» і «аптычна намаляваны» алтар [2, арк. 1 – 1 адв.].

Драўляны Петрапаўлаўскі касцёл у вёсцы Мядзведзічы (Ляхавіцкі р-н), фундаваны ў 1645 г. біскупам віленскім Юрыем Радзівілам, першапачаткова меў саламяны дах. На яго месцы ў пачатку XVIII ст. пабудаваны новы трохзрубавы храм готыка-рэнесанснага тыпу з вежай над бабінцам. Захавалася візіта касцёла 1796 г. [3, арк. 45 – 46 адв.]. Паводле відарысу, у канцы XIX ст. знаходзіўся ў занядбаным стане. У 1908 г. на яго месцы пабудаваны вялікі мураваны касцёл у стылі неабарока. Драўляны Юр’еўскі касцёл у вёсцы Мікалаева (былы Навагрудскі павет, цяпер Іўеўскі р-н) пабудаваны ў 1652 г. па фундацыі Аляксандра Людвіка Радзівіла, маршалка вялікага літоўскага. Паводле інвентара 1796 г. [3, арк. 82 – 83], храм быў аднавежавы з купалком і званіцай у вежы, пакрыты гонтам, меў 2 сакрысціі па баках прэсбітэрыя, вышынёй роўныя касцёлу, унутры – хоры на слупах. У тым жа населеным пункце існавала драўляная Пакроўская царква «рэлігіі грэчаскай», пабудаваная ў 1629 г. па фундацыі мсціслаўскага ваяводы Мікалая Кішкі [4].

Першы драўляны касцёл Унебаўзяцця Дзевы Марыі ў вёсцы Вялікі Корань (Лагойскі р-н) пабудаваны ў 1575 г., перабудаваны ў 1605 г. на сродкі шляхціца Чудоўскага, спалены у сярэдзіне XVII ст. [5, s. 225]. Новы касцёл узведзены ў 1730-я гады. Вядомы паводле фотаздымка пачатку XX ст. Квадратны ў плане зруб бабінца завяршаўся трох’яруснай вежай (два чацверыкі і васьмярык, падзеленыя шырокімі прычолкамі), накрытай пірамідальным шатром з прагібам, што дамінавала ў кампазіцыі збудавання. У XIX ст. да ўвахода прыбудаваны двухкалонны порцік-ганак. Першы драўляны касцёл Найсвяцейшай Дзевы Марыі ў вёсцы Сэрвеч (Вілейскі р-н) пабудаваны ў 1617 г. па фундацыі Яна Бжастоўскага і Рафала Сулістроўскага. На яго месцы ў 1852 г. узведзены новы драўляны касцёл па фундацыі Яна Напалеона Козел-Паклеўскага. Будынак захаваў традыцыйныя формы клецевага храма готыка-рэнесанснага тыпу. Выява вядома па фотаздымку 1930-х гадоў [6, с. 93].

Драўляны парафіяльны Троіцкі касцёл у мястэчку Свіслач (былога Ваўкавыскага павета, цяпер гарадскі пасёлак Гродненскага р-на) пабудаваны ў 1668 г.

Геранімам Крыштофам Кірштэнштэйнам, падскарбіем Вялікага Княства Літоўскага (ВКЛ), перабудаваны ў 1772 г. па фундацыі Тарэзы Тышкевіч. У 1705 – 1782 гг. пры ім існаваў кляштар францысканцаў [7]. Выява храма вядома паводле малюнка Н. Орды. У кампазіцыі вянчальных мас дамінавала шатровая вежа (чацверык на чацверыку), што прарэзвала вільчык даху над заходнім фасадам асноўнага аб'ёму. Парафіяльны драўляны касцёл Міхаіла Архангела ў вёсцы Ілля (Вілейскі р-н) узведзены ў 1726 г. па фундацыі лоўчага ВКЛ Міхала Савіцкага, адбудаваны ў 1772 г. на сродкі Брыгіты Салагуб (з Радзівілаў). Пасля паўстання 1863 – 1864 гг. касцёл прыстасаваны пад праваслаўную царкву. Вядомы паводле здымка пачатку XX ст. Будынак касцёла складаўся з роўнавышынных прамавугольнага асноўнага зруба і пяцігранай алтарнай апсіды, накрытых агульным гонтавым дахам з трохвугольным франтонам. У кампазіцыі дамінавала трох'ярусная чацверыковая вежа над уваходам, накрытая шатром-«каўпаком» з фігурнай «банькай». Над бабінцам знаходзіліся хоры «з арганамі на 8 галосоў». Новы касцёл змураваны ў 1907 – 1909 гг. [8, с. 79].

З узмацненнем экспансіі каталіцызму заходнія ўплывы паступова пашырыліся ў грэка-каталіцкім храмабудаўніцтве [8]. Царква Нараджэння Багародзіцы ў вёсцы Дарапеевічы (Маларыцкі р-н) пабудавана ў 1671 г. як уніяцкая. Першапачаткова складалася з выцягнутага прамавугольнага асноўнага зруба, накрытага вальмавым дахам з невялікай купальнай вежачкай у сярэдзіне вільчыка, і роўнага з ім па вышыні прамавугольнага бабінца, завершанага чацверыком вежы з шатровым дахам і галоўкай. Над уваходам размешчаны хоры. У 1902 г. з усходняга боку прыбудаваны прамавугольны алтарны зруб, крыху больш нізкі і вузкі за асноўны, зроблена гарызантальная шалёўка.

Грэка-каталіцкая Спаса-Праабражэнская царква ў мястэчку Дзятлава (цяпер цэнтр раёна) пабудавана ў 1672 г. на местачковых могілках. Адназрубавы храм з вальмавым гонтавым дахам і чацверыковай вежай над уваходам, накрытай чатырохсхільным шатром-«каўпаком». Сцены ашаляваны вертыкальна дошкамі з нашчыльнікамі. Нізкі прытвор прыбудаваны ў канцы XIX ст. Па восі ўвахода пастаўлена каркасная званіца-брама «аб чатырох слупах». Выгляд храма вядомы па фотаздымку Я. Балзункевіча.

Дабравешчанская царква ў вёсцы Жытамля (Гродзенскі р-н) пабудавана як уніяцкая ў 1743 г. Адносіцца да тыпу псеўдабазілікі з вежай над бабінцам. Будынак складаецца з трох зрубаў рознай вышыні, якія ствараюць маляўнічую дынамічную кампазіцыю, што нарастае ад алтара да галоўнага фасада. Вялікі прамавугольны асноўны зруб накрыты высокім двухсхільным дахам, унутры падзелены 6 слупамі на тры нефы, чым імітуе базіліку. Арыгінальна трансфармаваны алтарны зруб, звонку вырашаны квадратным аб'ёмам, накрытым чатырохсхільным шатром з галоўкай, а ўнутры з дапамогай убудаваных у асноўны аб'ём сакрысцій пераўтвораны ў выцягнуты прэсбітэрый. У гэтай трансфармацыі выяўлена кампрамісная сутнасць уніяцтва. Квадратны ў плане бабінец, больш высокі за аб'ём кафалікона, увянчаны вежай (чацвярык са зрэзанымі вугламі), накрытай шатром-«каўпаком». Пасля перадачы праваслаўным у 1864 г. царква перабудавана, зменена форма галовак, тып шалёўкі, пакрыццё даху.

Грэка-каталіцкая Троіцкая царква ў вёсцы Дабраслаўка (Пінскі р-н) пабудавана ў 1758 г. Першапачаткова ўяўляла тыповы двухзрубавы храм базілікальнай канцэпцыі

з вытанчанымі прапорцыямі позняга барока. Выцягнуты прамавугольны асноўны зруб уключаў унутраны бабінец і сіметрычныя рызніцы абапал пяцігранай алтарнай апсіды. Усе часткі храма аднолькавай вышыні і накрыты агульным двухсхільным дахам з вальмамі над алтаром. Вільчык над іканастасам прарэзаны двух'ярусным васьмігранным барабанам, накрытым пакатым шатром. Пазней, верагодна, у пачатку XIX ст. да галоўнага фасада прыбудаваны вялікі экзанартэкс, крыху больш высокі за асноўны зруб. Над ім пастаўлена двух'ярусная чацверыковая вежа, накрытая шатром-«каўпаком». У выніку аб'ёмна-прасторавая кампазіцыя храма набыла трохзрубавую аднавежавую структуру «тэрэзіянскага» тыпу. Мае традыцыйную вертыкальную шалёўку з нашчыльнікамі і сцяжкамі-«лісіцамі».

Царква Нараджэння Багародзіцы (Прачысценская) у вёсцы Стары Свержань (Стаўбцоўскі р-н) пабудавана ў 1770 г. як уніяцкая на сродкі святара Сымона Янкоўскага. На яе месцы ў 1990-я гады змуравана праваслаўная царква ў псеўдарускім стылі. Драўляная царква складалася з трох зрубаў роўнай вышыні, аб'яднаных агульным вальмавым дахам. Над прамавугольным бабінцам узвышалася чацверыковая вежа, накрытая шатром-«каўпаком». Гонтавы дах меў вялікі вынас карніза і трохвугольныя застрэшкі ў месцы злучэння зрубаў. Уніяцкая Прачысценская царква ў вёсцы Дабрынёва (Дзяржынскі р-н) пабудавана, верагодна, у 2-й палове XVIII ст., як і царква ў Старым Свержані: маецца пэўнае падабенства пры рэгіянальнай блізкасці.

Троіцкая царква ў вёсцы Княгінін (Мядзельскі р-н) пабудавана ў 1772 г. як уніяцкая на месцы папярэдняга храма 1713 г. Дах над бабінцам і часткова над асноўным зрубам прарэзаны масіўным чацверыком вежы, завершанай высокім шатром з цыбулістай галоўкай на нізкім васьмігранным барабане. У XIX ст. храм перададзены праваслаўным, капітальна адноўлены ў пачатку XXI ст., зменена пакрыццё даху, сцены абшыты сайдынгам. Амаль дакладную архітэктоніку мела драўляная царква XVIII ст. у вёсцы Гірэвічы (Валожынскі р-н).

Уніяцкая царква Яна Хрысціцеля ў вёсцы Вялікая Каўпеніца (Баранавіцкі р-н), пабудаваная ў 1781 г., даследавалася пры падрыхтоўцы «Збору помнікаў» у 1970-я гады, але ў хуткім часе знішчана пажарам. Храм складаўся з трох квадратных у плане зрубаў роўнай вышыні, накрытых агульным вальмавым дахам з трохвугольнымі застрэшкамі ў месцы злучэння. Над бабінцам узвышалася чацверыковая вежа, фасадная грань якой працягвала плоскаць франтона. Архітэктоніка былой грэка-каталіцкай Пакроўскай царквы ў вёсцы Ганчары (Лідскі р-н), пабудаванай у 1774 г., спалучае класічную базіліку і тып храма з вежай над бабінцам.

Унікальнай самабытнай архітэктонікай вылучаецца Успенская царква ў вёсцы Лаўрышава (Навагрудскі р-н), пабудаваная ў 1798 г. як уніяцкая, а ў 1842 г. перададзеная праваслаўным. З 1265 г. тут існаваў праваслаўны манастыр, звязаны з імем князя Войшалка, сына Міндоўга (у манастве Лаўрыш). У манастыры было створана «Лаўрышаўскае Евангелле». Наяўная Успенская царква – двухзрубавы храм базілікальнай канцэпцыі, накрыты шматсхільным дахам з невялікімі трохвугольнымі застрэшкамі ў месцы злучэння. Сіметрычныя прыбудовы па баках асноўнага зруба нагадваюць рудыменты трансепта і надаюць плану збудавання форму лацінскага крыжа. Чацвярык вежы на галоўным фасадзе канструкцыйна звязаны з унутраным бабінцам, вылучаным двума апорнымі слупамі з музычнымі хорамі над ім. У XIX ст.

надбудаваны верхні васьмярык вежы, увянчаны высокім шатром з галоўкай, зменены тып шалёўкі.

У канцы XVIII ст., пасля падзелаў Рэчы Паспалітай і далучэння земляў ВКЛ да Расійскай імперыі, у прафесійнай сакральнай архітэктуры края, у тым ліку ў традыцыйным драўляным храмабудаўніцтве, адчуваецца ўплыў эстэтыкі класіцызму. Як адзначае ўкраінскі даследчык архітэктуры І. Могытыч, пасля далучэння ў 1773 г. Галіцыі і Закарпацця, багатых самабытнымі ўзорамі драўлянага дойлідства, да Аўстра-Венгрыі, стала абавязковым «у цэрквах "хатняга тыпу" над зрубам алтара і нефа ставіць корабавае скляпенне, а над бабінцам узводзіць каркасную вежу-званіцу, у большасці выпадкаў фальшывую, без званоў» [9, с. 382]. Таму шэраг украінскіх даследчыкаў вызначае падобны архітэктанічны тып як «тэрэзіянскі» (ад імя аўстрыйскай імператрыцы Тэрэзіі, з якой звязвае яго пашырэнне ў заходнеўкраінскай архітэктуры). Аднак у гісторыі беларускага дойлідства тып драўлянага храма з вежай над бабінцам спалучыў формы заходнееўрапейскай раманікі і готыкі з элементамі рускага класіцызму. Характэрнымі прыкметамі апошняга сталі калонныя порцікі і ганкі, паўцыркульная форма арачных праёмаў і імпастаў, ордэрныя элементы з імітацыяй рустоўкі, гарызантальная шалёўка, што надавала збудаванням, пры захаванні традыцыйных прапорцый, візуальную статычнасць. Мастацкі вобраз класіцыстычных драўляных храмаў дапаўнялі спічастыя завяршэнні вежаў, у інтэр'еры – люстраныя на падугах скляпенні з паліхромнай размалёўкай плоскіх сафітаў [8].

Юр'еўская царква ў вёсцы Альба (Івацэвіцкі р-н) пабудавана ў 1790 г. Трохзрубавы храм з вежай над бабінцам мае рысы барочнага класіцызму. Вялікі прамавугольны аб'ём кафалікона перакрыты люстраным скляпеннем. Чацвярык званіцы над бабінцам ўбудаваны ў канструкцыю даху над асноўным зрубам і завершаны высокім шатром з галоўкай. У наш час будынак абшыты сайдзінгам з вуглавымі накладкамі, якія імітуюць руст. Царква Нараджэння Багародзіцы ў вёсцы Голдава (Лідскі р-н) пабудавана ў 1795 г. па фундацыі Ф. Важынскага як уніяцкая. Над бабінцам пастаўлена чацверыковая вежа, накрытая шатром-«каўпаком». Па ўзору царквы ў Голдава ў гэтым жа рэгіёне ў 1810 г. пабудавана Крыжаўзвіжанская царква ў вёсцы Бабры (Лідскі р-н). Міхайлаўская царква ў вёсцы Вострава (Слонімскі р-н), пабудаваная ў 1808 г. як уніяцкая, адносіцца да тыпу псеўдабазілікі з чацверыковай вежай над бабінцам. Унутры чатыры слупы падзяляюць асноўны аб'ём на тры нефы. Пры уваходзе вылучаны вузкі нартэкс з хорамі над ім. Шалёўка вертыкальная з нашчыльнікамі. Аконныя праёмы маюць паўцыркульныя арачныя завяршэнні. У канцы XIX ст. над вежай пастаўлены востраверхі шацёр, у псеўдарускім стылі зменена форма галовак. Архітэктура гэтых храмаў спалучае традыцыйныя рысы з элементамі класіцызму.

Выразным прыкладам драўлянага дойлідства ў стылі рускага класіцызму з'яўляецца праваслаўная царква св. Аляксандра Неўскага ў вёсцы Стрэльна (Іванаўскі р-н), пабудаваная ў 1800 г. Манументальны адназрубавы храм з трохграннай алтарнай часткай увянчаны над унутраным бабінцам масіўнай чацверыковай вежай і высокім спічаком на стажковым купале. Падобнай выразнай і лаканічнай кампазіцыяй вызначаецца і Васкрасенская царква ў вёсцы Альгомель (Столінскі р-н), пабудаваная ў 1817 г. У 1994 г. побач з ёй пастаўлена значна большая, эклектычная па архітэктуры

мураваная царква св. Марыі Магдалены, якая сваімі памерамі прыніжае даўні помнік.

У перыяд росквіту ампіру пры захаванні агульнай базілікальнай канцэпцыі храмаў клецевага тыпу вырашэнню вежы на галоўным фасадзе надавалася асаблівая ўрачыстасць і пафаснасць, што асабліва ўзмацніліся пасля перамогі Расіі ў вайне 1812 г. Яскравым прыкладам ампірнай стылістыкі можа служыць архітэктура Міхайлаўскай царквы ў вёсцы Такары (Камянецкі р-н), пабудаванай у 1816 г., дзе чацвярык вежы над бабінцам афармлены высокімі праёмамі з паўцыркульнымі завяршэннямі і руставанымі пілястрамі. Па яе ўзору ў гэтым жа рэгіёне ў 1-й палове XIX ст. пабудавана Спаса-Праабражэнская царква ў вёсцы Трасцяніца (Камянецкі р-н) з васьмерыковай вежай над бабінцам і руставанымі вуглавымі пілястрамі.

Іншы варыянт інтэрпрэтацыі класіцыстычнай стылістыкі назіраецца ў архітэктурна-мастацкім вобразе Троіцкай царквы ў вёсцы Блонь (Пухавіцкі р-н), пабудаванай у 1826 г. на месцы папярэдняга касцёла езуітаў, які згарэў у 1820 г. Архітэктоніка храма ўяўляе трохнефавую лацінскую крыжова-купальную базіліку. Васьмерыковая вежа пастаўлена на прысадзісты чацверыковы подыум, які абапіраецца на калоны ўваходнага порціка і вузкага нартэкса, завершана пластычным купалам з высокім ампірным спічаком. Манументальнасць будынка ўзмацняюць мураваныя калоны, ордэрны дэкор, паўцыркульныя аркі праёмаў. Ільінская царква ў вёсцы Бялавічы (Івацэвіцкі р-н) узведзена ў 1630 г. як уніяцкая, перабудавана ў 1838 г. у стылі класіцызму (арх. А.Лазінскі). Асноўны кампазіцыйны акцэнт зроблены на чацверыковай вежы са стажковым купалам з галоўкай на васьміграннай шыйцы.

Арыгінальнае спалучэнне вежы над бабінцам з шатровым дахам васьміграннага асноўнага зруба ўяўляюць помнікі лакальнай пінска-лунінецкай школы дойлідства: Пакроўская царква ў вёсцы Лунін (1824 г., Лунінецкі р-н), Пакроўская царква ў вёсцы Пінкавічы (1830 г., Пінскі р-н), дзе сакральная сімволіка актагона арганічна ўзаемадзейнічала з эстэтычнай канцэпцыяй архітэктуры класіцызму [8]. У 2-й палове XIX ст., у перыяд панавання ў айчынным дойлідстве гістарычных стыляў, формы і мастацкі вобраз храмаў з вежай над бабінцам праваслаўнай і каталіцкай канфесій прынцыпова размежаваліся. У сінадальных праваслаўных чатырохчасткавых цэрквах псеўдарускага напрамку, так званых «мураўёўках», традыцыйны высокі бабінец з хорамі замянілі нізкія «трапезныя», а ролю бабінца пачалі выконваць прыбудаваныя ўваходны прытвор ці вежа-званіца. Пры гэтым верхні ярус вежы-званіцы звычайна рабіўся васьмігранным і завяршаўся вастраверхім шатром з цыбулістай галоўкай і востравугольнымі вімпергамі.

Матывы неаготыкі ў спалучэнні з мадэрнам больш яскрава пачалі праяўляцца ў драўляным сакральным дойлідстве Заходняй Беларусі ў міжваенны перыяд (1920 – 1930-я гг.) падчас актыўнага пошуку архітэктарамі віленскай школы нацыянальнага стылю. Касцёл Яна Хрысціцеля ў мястэчку Гарадок (Маладзечанскі р-н), пабудаваны ў 1932 г., уяўляў яскравае спалучэнне форм традыцыйнага храмабудаўніцтва з рысамі неараманскага стылю. Знішчаны падчас Вялікай Айчыннай вайны [6, с. 103].

Менавіта тып храма з вежай над бабінцам стаў узорам для сучаснай царквы св. Кірылы Тураўскага беларускай грэка-каталіцкай дыяспары ў Лондане, разлічанай на 40 прыхаджан. Яна атрымала адзнакі разнастайных архітэктурных конкурсаў, сярод іх – узнагароду Каралеўскага інстытута брытанскіх архітэктараў, перамагла паводле інтэрнэт-галасавання ў намінацыі «Народны выбар» конкурсу «New London

Architecture», у якім прымалі ўдзел больш за 400 будынкаў, ўзведзеных у Лондане ў 2016 г. Яе аўтар Со Цзыўай, брытанскі архітэктар кітайскага паходжання, натхняўся мастацкім вобразам беларускіх храмаў XVIII ст. У інтэрв'ю газеце «Звязда» (ад 29 ліпеня 2017 г.) ён адзначыў: «Можна вельмі многаму навучыцца ў вашага традыцыйнага дойлідства». У сваім праекце архітэктар дакладна увасобіў стрыманасць форм і натуральнасць колеру, гарманічны прапарцыянальны лад і пластыку вянчальных мас беларускіх драўляных храмаў, спалучэнне ў іх эстэтычных уплываў Усходу і Захаду Еўропы. Архітэктурны поспех гэтага збудавання адзначае трыумфальны шлях беларускай традыцыі ў сучаснасць але, не ў творчасці айчынных дойлідаў.

ЛІТАРАТУРА

1. Навуковая бібліятэка Вільнюскага ўніверсітэта (НБВУ). Аддзел рукапісаў. – Ф. 4. Спр. 4391.
2. Нацыянальны гістарычны архіў Беларусі (НГАБ). – Ф. 1781. Воп. 27. Спр. 544.
3. НГАБ. – Ф. 1781. Воп. 27. Спр. 252.
4. Акты, издаваемые Виленской комиссией для разбора древних актов. – Вильно : Русский почин, 1908. – Т. 33. Акты, относящиеся к истории Западнорусской церкви. – [2], LXXXIV, 567 с.
5. Nasze kościoły. Djecezya Mińska / pod red. J. Żyskara. – Warszawa – Petersburg : Druk Las Kauera, 1912. – T. 1. – 346 s.
6. Каталіцкія святыні: Мінска-Магілёўская архідыяцэзія / тэкст і фота А. Яроменкі. – Мінск : Про Хрысто, 2003. – Ч. 1. – 255 с.
7. НБВУ. Аддзел рукапісаў. – Ф. 4. Спр. 2873.
8. Габрусь, Т. В. Сакральнае дойлідства Беларусі: 1000-гадовая спадчына = Сакральное зодчество Беларуси: 1000-летнее наследие = The Sacral Architecture of Belarus: Millennial Legacy / Т. В. Габрусь. – Мінск : Беларуская навука, 2014. – 483 с.
9. Тарас, Я. М. Українська сакральна дерев'яна архітектура / Я. М. Тарас. – Львів : Ін-т народознавства НАН України, 2006. – 582 с..

РЕЗЮМЕ

Статья посвящена анализу памятников белорусского деревянного сакрального зодчества с башней над бабинцем (нартексом), выявлению его традиционных архитектурных форм и эволюции стилевых характеристик от поздней готики до настоящего времени.

SUMMARY

The article is dedicated to the analysis of the monuments of Belarusian wooden sacral architecture, supplied with towers above a narthex. It also discusses the specific traditional forms of architecture and the development of stylistic features from the Late Gothics to modern times.

Гу Цзецзин

«КИТАЙСКИЙ СЛЕД» В АРХИТЕКТУРЕ (В КОНТЕКСТЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ДИАЛОГА ВОСТОКА И ЗАПАДА)

Белорусский государственный университет культуры и искусств

(Поступила в редакцию 13.03.2019)

Проблеме межкультурного диалога в области искусства, приводящего к расширению и обогащению мирового художественного опыта, посвящено немало

исследований музыкального, хореографического, театрального, изобразительного творчества (А. Жукова, Н. Николаева, Н.Шахназарова, Чжан Далэй, Ян Цзюань и др.). При этом особый научный интерес вызывает процесс взаимодействия культур Запада и Востока, которые в значительной степени отличаются по уровню мировоззрения, ментальности, научным, эстетическим, духовным и художественным ценностям.

Целью статьи является выявление тех направлений художественного диалога Востока и Запада, благодаря которым традиции Китая оказывали и продолжают оказывать влияние на развитие мировой архитектуры.

Несмотря на то, что уникальные традиции китайского зодчества отличаются неповторимым своеобразием и особым колоритом, со времён династии Тан китайская архитектура влияла на зодчество соседних стран (Японии, Кореи), а затем и Европы. К вопросу о традициях китайского зодчества и их проявлении в мировой архитектуре обращались многие исследователи, среди которых В. Згура, Д. Джекобсон, Е. Голосова, Ву Ю-Фанг, Ян Чжи [1 – 5]. «Китайская тема» в современной мировой архитектуре поднимается в диссертации Хань Линь Фэя [6] и научных статьях [7].

Начало межкультурному диалогу Востока и Запада положили впечатления от знакомства европейцев (путешественников, торговцев, миссионеров и т. п.) с древней китайской архитектурой. Эти впечатления нашли отражение в дневниковых записях, письмах, рисунках и подготовили почву для восприятия европейцами иной эстетики и традиций зодчества.

Особенно ярко увлечение китайской архитектурой проявилось в Европе в 1-й половине XVII в. Под воздействием стиля рококо и предметов интерьера (расписных китайских ширм, шёлка, роскошных халатов с драконами и фениксами, фарфора, мебели с золотыми инкрустациями), которые были вывезены представителями Ост-Индийской компании из экзотического Китая, здесь развился стиль шинуазри (от фр. «китайский стиль»), представлявший собой «европейский взгляд на китайский стиль».

Осязаемое и целостное воплощение образа идеальной богатой и далёкой страны, какой представляло себе Китай большинство европейцев, быстро перешло с дизайна интерьера на садово-парковое искусство. «Китайский след» отчётливо прослеживается во многих европейских произведениях архитектуры. В 1762 г. британский архитектор Уильям Чэмберс возвёл для развлечения публики грациозную 50-метровую большую пагоду в Королевском ботаническом саду недалеко от Лондона. Одним из ярких образцов «чайного домика» является павильон в Сан-Суси, в резиденции прусского императора Фридриха Великого. В императорских, королевских и княжеских садах Англии, Германии, Швеции, России строились целые архитектурные комплексы под названием «китайская деревня», в которых преобладали малые архитектурные формы: беседки, павильоны и пагоды с многоярусными китайскими крышами, а также мосты с изображением драконов. Одним из первых опытов такого рода была Китайская деревня, выстроенная в XVIII в. в Швеции, в парке королевского замка Дротнингхольм, а затем и в Германии, в Вильгельмсхёе.

В России был возведён сначала Китайский дворец, а позже в Царском Селе выстроили архитектурный ансамбль, объединявший комплекс сооружений: арки Большой и Малый Каприз, Китайскую деревню, Скрипучую беседку, Крестовый мост, Китайский театр, Китайские мостики, Драконов мост, Большой китайский мост.

Автором этого проекта был архитектор А. Ринальди, а непосредственными исполнителями – Ч. Камерон и В. П. Неелов [8].

Если до XX в. «китайский след» в мировой архитектуре носил однонаправленный характер и выражался в заимствовании, прямом подражании, копировании наиболее узнаваемых форм и элементов архитектурного декора, традиционных для Китая, то в настоящее время это влияние проявляется иначе. XX столетие стало эпохой реального межкультурного диалога, в который активно включились лучшие архитекторы Востока и Запада.

Особенно ярко этот диалог выражен в творчестве китайских архитекторов, осуществляющих проектирование и строительство сложных сооружений в странах Азии, Европы, США. Получившие фундаментальное профессиональное образование в университетах США и Европы представители Китая овладели традициями мирового зодчества.

Значительный отток художественной элиты Китая в сторону Европы и США, который ознаменовал начало XX в., был сопряжён со значительными историко-культурными и социальными событиями: создание Китайской Республики, Японо-китайская война, провозглашение КНР, потрясения «культурной революции», начало эпохи «политики реформ и открытия страны внешнему миру» [9]. Существенным стимулом к эмиграции было и желание овладеть знаниями и опытом, накопленным архитекторами Запада.

Феномен творчества художников, которые работают за пределами своей родины, в иной национальной среде, нередко чуждом социокультурном контексте, достаточно хорошо осмыслен исследователями. «Вживаясь» в непривычную языковую, социальную, ментальную среду, эмигранты, представляющие разные виды искусства (музыкальное, хореографическое, изобразительное, драматическое), адаптируются к новому укладу жизни и вступают в диалог с новой культурной средой.

В результате художники-эмигранты осваивают иные художественные ценности, идеи, сюжеты и образы, технику ремесла. В то же время их собственное творчество, зачастую яркое и необычное благодаря выраженному инонациональному колориту, выступает катализатором для поисковых экспериментов художников принимающей страны. Итогом такого обоюдного заимствования становится межкультурный художественный диалог, который взаимно обогащающий обе стороны.

Большинство китайских архитекторов-эмигрантов, получивших западное образование, некоторое время работает в США или Европе, а затем, получив признание, возвращается на родину, где с успехом применяет полученные знания и опыт и формирует новое поколение китайских архитекторов и дизайнеров.

Одной из первых традиции западного зодчества принесла в Китай женщина-архитектор Линь Хуэйинь (1904 – 1955). После окончания в начале 1920-х годов колледжа Святой Марии в Лондоне она поступила в Пенсильванский университет, а затем получила диплом Йельского университета. Вернувшись в конце 1930-х годов в Китай, Линь Хуэйнинь преподавала в Университете Цинхуа, передавая молодёжи западный опыт. Как дизайнер и архитектор она работала над проектом герба КНР, Памятника народным героям и другими проектами.

Ещё одним пионером новой китайской архитектуры западного типа считается Ван Дахун (1917 – 2018). Получив инженерное и архитектурное образование в Кембриджском и Гарвардском университетах, он вернулся во 2-й половине XX в. в Китай, где проявил себя как первый архитектор, соединивший модернистский дизайн и традицию китайского зодчества. Среди его наиболее известных архитектурных проектов – Мемориальный зал Сунь Ятсена и здание Министерства иностранных дел в Тайбэе.

Среди первопроходцев китайской архитектуры XX в. также китайский (тайваньский) архитектор Ли Суянь (род. в 1938 г.). Получив профессиональное образование на родине, он завершил его в Принстонском университете США со степенью магистра архитектуры. Ли Суянь является одним из приверженцев концепции современного зодчества. В основе его творчества лежит западный взгляд на архитектуру с футуристическим стремлением к строгим прямым геометрическим формам и симметричной композиции. Ли Суянь вошёл в историю китайской архитектуры как руководитель небоскрёба «Тайбэй-101».

В представительном ряду китайских архитекторов-эмигрантов центральное место занимает мастер модернизма Бэй Юймин (род. в 1917 г.). Один из самых успешных архитекторов XX в., лауреат Притцкеровской премии, он на протяжении нескольких десятилетий занимался разработкой проектов в США, Канаде, Франции, Австралии, Сингапуре, Иране, Пекине, Гонконге, Тайване. Стремясь отыскать самое гармоничное и естественное соотношение Востока и Запада, нового и старого, прошлого и будущего, Бэй Юймин пытался найти новый путь и отразить лучшие черты китайской народной архитектуры в современных строениях.

Несмотря на то, что китайская архитектура XX в. испытывает влияние западного зодчества, всё же её отличает незыблемость эстетического основания. Эта устойчивость выражается в опоре на вековые национальные традиции с тенденцией к их переосмыслению, что особенно заметно на примере творчества китайских архитекторов среднего поколения.

Примером может служить творчество Ма Яньсуна (род. в 1975 г.), проекты которого реализованы в Канаде, Шанхае, Харбине, Пекине. Окончив Пекинский университет гражданского строительства и архитектуры, Ма Яньсун уехал в США, где продолжил совершенствоваться в специальности. В 2002 г. он закончил магистратуру Йельского университета. Работая в Лондоне и Нью-Йорке, Ма Яньсун на практике освоил основные тенденции современного мирового зодчества. Вернувшись на родину, он открыл собственное архитектурное бюро «MAD Architects» и начал педагогическую деятельность в должности профессора Пекинского университета гражданского строительства и архитектуры.

Ма Яньсун неоднократно был признан одним из самых творческих архитекторов года по версиям авторитетных журналов Великобритании и США (2008, 2009, 2013 гг.). Он награждён премией Королевского института британских архитекторов «RIBA International Fellowship» (2011), международной премией «International Property Awards» (2012), премией для молодых китайских архитекторов «D21 Young Chinese Architect Award» (2013). Одно из наиболее впечатляющих сооружений, созданное по проекту Ма Янсуна, – отель «Sheraton Huzhou Hot Spring

Resort». Он расположен на побережье живописного озера Тайху в городе Хучжоу и представляет собой яркий образец современного китайского и мирового зодчества.

В своём творчестве Ма Яньсун выдвигает идею ландшафтной архитектуры, что особенно ярко проявилось в его проекте Шань-шуй сити – городе будущего, который призван продолжать традиционную китайскую идею высокого духовного значения природы в жизни человека.

Ещё один специалист нового поколения, получивший фундаментальное профессиональное образование за рубежом, – китайско-американский архитектор Юнг Хо Чанг (род. в 1956 г.). Закончив Технологический институт в Нанкине, он переехал в США для завершения образования в университете Калифорнии. В течение 15 лет преподавал в этой стране, являясь профессором Массачусетского технологического института архитектуры, Гарвардской высшей школы дизайна, а также Мичиганского университета. Вернувшись в Пекин, Юнг Хо Чанг создал первую в Китае частную архитектурную фирму – ателье «FCJZ». Он активно представляет свои проекты на международных выставках в качестве художника и архитектора, публикует работы по теории архитектуры. Является лауреатом премий Союза архитектуры Нью-Йорка (1992), для молодых архитекторов (1992), ЮНЕСКО (2000), Вашингтон (2004), имеет награду издательства «Хэбей» в области архитектурного искусства (2004) и другие. Его междисциплинарное исследование фокусируется на городе, материальности и традициях. Архитектурные проекты Юнг Хо Чанга отражают природную обстановку местности и описываются специалистами как открывающие новые горизонты, в то же время резонирующие с местом и воспоминаниями.

В творчестве китайского архитектора Ван Шу (род. в 1963 г.) также получили продолжение вековые национальные художественные традиции, переосмысленные под влиянием мирового архитектурного опыта. Архитектор удостоен Притцкеровской премии за «значительный вклад в историю человечества и создание антропогенной среды посредством искусства и зодчества».

Второе направление влияния Китая на развитие современной мировой архитектуры связано с тем, что на рубеже XX – XXI вв. эта экономически мощная страна превратилась в крупнейший центр экспериментального архитектурного творчества.

Известные архитекторы Европы, Азии, Америки сегодня проектируют и возводят в крупнейших городах страны футуристические здания: университеты, культурные центры, музеи, театры, гостиницы, банки. Эксклюзивные, смелые по своему облику и технологическим решениям, эти проекты становятся мощным катализатором развития современной мировой архитектуры. Как отмечают исследователи, «на китайские площадки всё чаще приглашаются звезды всемирной архитектуры из дальнего зарубежья, например, из Америки и Европы. Китай как страна вовсе не боится авангардных экспериментов в своей архитектуре и активно использует новейшие современные достижения, не стесняется, что называется “на опережение” внедрять передовой международный опыт» [10].

В различных мегаполисах Китая известными зодчими мира были воплощены футуристические проекты, которые опираются на новейшие технологии и дизайнерские решения.

Настоящим украшением Пекина стал многофункциональный комплекс «Galaxy Soho», выполненный по проекту Захи Хадид. 33-этажное здание многофункционального комплекса «Круг» в Гуанчжоу было построено по проекту итальянца Джузеппе Ди Паскуале. Современный театр в небольшом городе Вужене, напоминающий сросшиеся воедино два цветка лотоса, спроектировал тайваньский зодчий Крис Яо. Всемирный финансовый центр в Шанхае, являющийся шестым по высоте зданием в мире, построен по замыслу нью-йоркского архитектора Дафида Малотта. Мировую известность получил Олимпийский стадион в Пекине «Птичье гнездо» швейцарских архитекторов Пьера де Мёрона и Жака Херцога. Архитектором Китайского национального театра в Пекине, который представляет собой вздымающийся посреди искусственного водоёма эллипсоидный купол из стекла и титана, был французский зодчий Поль Андрё. Сооружения подобного рода, где реализован замысел западной архитектурной мысли, стали визитной карточкой не только Китая, но и всей современной мировой архитектуры.

Третье направление воздействия Китая на современную мировую архитектуру заключается в сложном ассоциативном влиянии на архитекторов и дизайнеров Запада китайской философии, эстетики и древних художественных традиций. В конце XX – начале XXI вв. в условиях постмодернистских поисков западных мыслителей и художников ориентиром их жизни и творчества стали традиционная китайская эстетика и философия, сформировавшиеся под влиянием даосизма и конфуцианства.

Именно под влиянием многовековых историко-культурных традиций Китая возникают авангардные экспериментальные проекты китайских и западных архитекторов. Среди них единственный в своем роде Красный мост (Meixi Birdge) в провинции Хунань, спроектированный представителями голландской архитектурной фирмы и напоминающий китайский узел, заимствованный из древнего народного искусства Поднебесной. К Олимпийским играм был построен новый терминал Международного аэропорта Пекина по проекту британского архитектора Нормана Фостера, который вложил в него своё ощущение традиционной китайской архитектуры, не только придав общему силуэту аэропорта сходство с драконом, но и усилив азиатский колорит красно-золотой гаммой. В этом же ряду современное здание тематического парка развлечений (The Wanda Movie Park) в Хунани, на дизайн которого архитектора Матея Вороневского вдохновили древние китайские бронзовые колокола, являющиеся уникальным артефактом династии Хань.

Таким образом, «китайский след» в современной мировой архитектуре прослеживается в трёх направлениях:

1. В опосредованном влиянии историко-художественных, философских и эстетических традиций Китая на мировое архитектурное мышление, то находит выражение в особом стремлении к единению с природой, использовании натуральных природных материалов, специфической цветовой палитры, деталей архитектурного декора и т. п.

2. В непосредственной деятельности китайских архитекторов, деятельность которых востребована не только в Китае, но и в странах Европы и США.

3. В экспериментальной деятельности ведущих архитекторов мира, создающих в различных провинциях Китая архитектурные шедевры – современные небоскрёбы и

офисные здания на основе новейших технологий, оказывающие мощное обновляющее воздействие на зодчество XXI в.

Древние традиции китайского зодчества и талант китайских архитекторов, органично соединившись с новейшими достижениями Запада, придают современной мировой архитектуре незабываемый китайский колорит.

ЛИТЕРАТУРА

1. Згура, В. Китайская архитектура и её отражение в Западной Европе / В. Згура. – М. : РАНИОН, 1929. – 45 с.
2. Джекобсон, Д. Китайский стиль / Д. Джекобсон. – М. : Искусство-XXI век, 2004. – 240 с.
3. Ву, Ю-Фанг Стилистические тенденции «шинуазри» в русском искусстве второй половины XVIII века: автореф. дис. … канд. искусств. / Ю-Фанг Ву. – СПб., 2000. – 21 с.
4. Ян, Чжи «Китайская тема» в творчестве санкт-петербургских архитекторов и декораторов XVIII – XIX веков : автореф. дис. … канд. искусств. / Чжи Ян. – СПб., 2008. – 24 с.
5. Голосова, Е. Шинуазри и англо-китайские парки в Европе / Е Голосова // Вестник Тамбовского ун-та. Серия «Гуманитарные науки». – 2010. – № 11. – С. 238 – 242.
6. Хань Линь, Фэй Традиции в современной китайской архитектуре. Опыт осмысления традиционных форм в архитектуре Китая, 1976 – 1996 годы : автореф. дис. ... канд. арх. / Фэй Хань Линь. – М., 1998. – 25 с.
7. Архитектура Китая: два взгляда : сб. ст. / Г. Есаулов [и др.]. – М. ; СПб. : Нестор-История, 2013. – 345 с.
8. Ходасевич, Г. Царское Село. Дворцы и парки / Г. Ходасевич. – СПб. : Медный всадник, 2009. – 256 с.
9. Ларин, А. Г. Китай и зарубежные китайцы / А. Г. Ларин. – М. : Ин-т Дальнего Востока РАН, 2008. – 78 с.
10. Поморов, К. Предпосылки развития архитектуры современного Китая (конец 20 в. – начало 21 в.) / К. Поморов, А. Лихобабин, С. Шевнина // Горизонты образования. Научно-образовательный журнал Алтайского государственного технического ун-та. – 2015. – Вып. 17. – С. 27 – 35.

РЕЗЮМЕ

В статье выявляется влияние китайской архитектуры на современное мировое зодчество. Анализируется деятельность китайских архитекторов-эмигрантов, обогатившая зодчество Европы, США и Китая. Рассматривается стимулирующая роль экспериментального строительства, которое осуществляется в Китае ведущими архитекторами мира.

SUMMARY

In the article influence of the Chinese architecture on modern world architecture comes to light. The activity of the Chinese architects emigrants which enriched architecture of Europe, the USA and China is analyzed. The stimulating role of experimental construction which is carried out in China by the leading architects of the world is considered.

Кушнярэвіч А. М.

ГІСТАРЫЯГРАФІЯ НЯМЕЦКІХ УПЛЫВАЎ У БЕЛАРУСКІМ МАСТАЦТВЕ XIII – XIX СТСТ.

Мінскі дзяржаўны лінгвістычны ўніверсітэт

(Паступіў у рэдакцыю 12.03.2019)

Актуальнасць тэмы даследавання абумоўлена сучаснымі сацыяльна-палітычнымі і культурнымі працэсамі ў аб'яднанай Еўропе, якія немагчыма аналізаваць без уліку гістарычнай рэтраспектывы. Дадзеная праблематыка з'яўляецца састаўной часткай аднаго з важнейшых накірункаў сучаснай гістарычнай культуралогіі, што асвятляе гісторыю і працэсы памежнага цывілізацыйнага ўзамадзеяння паміж рознымі дзяржавамі і гісторыка-культурнымі рэгіёнамі, у прыватнасці, паміж Германіяй і ўсходнееўрапейскімі краінамі.

Навуковае асэнсаванне нямецкіх уплываў на беларускую архітэктуру пачалося з даследаванняў заснавальніка айчыннага мастацтвазнаўства М. М. Шчакаціхіна, які ў сваёй мастацтвазнаўчай канцэпцыі прытрымліваўся тэорыі паслядоўнага прагрэсіўнага развіцця архітэктурных форм на падставе запазычанага першаўзору [2, с. 30]. Таму ў адным з раздзелаў «Замкавае і ваеннае будаўніцтва Заходняй Беларусі ў XIII – XVI сталеццях» працы «Нарысы з гісторыі беларускага мастацтва» пры вызначэнні паходжання першапачатковых тыпаў абарончага дойлідства М. М. Шчакаціхін выказаў слушную думку, што крыжацкія замкі з'явіліся асноўнымі першаўзорамі доўгачасовай фартыфікацыі беларускіх зямель гэтага часу [16, с. 141]. Ён таксама ўвёў у беларускае мастацтвазнаўства адметнае паняцце «нямецкая готыка» як самабытнае адгалінаванне еўрапейскай готыкі [16, с.168]. Па меркаванні даследчыка, «роля нямецкага каменнага будаўніцтва, а ў некаторых выпадках нават і нямецкіх майстроў, да самага канца XV сталецця была надзвычайна важнай для развіцця аналагічнай архітэктуры на тэрыторыі Заходняй Беларусі» [16, с. 169].

Пры характарыстыцы беларускай царкоўнай готыкі XV – XVI стст. М. М. Шчакацін адзначыў, што «ў працэсе яе станаўлення вырашальнымі былі ўплывы нямецкай цаглянай готыкі» [16, с. 221]. Адпаведна сваёй канцэпцыі аўтар лічыў касцёл Ганны ў Вільні найбольш яркім і раннім узорам готыкі ў Вялікім Княстве Літоўскім (ВКЛ), перанятым з Германіі. На думку даследчыка, гэты стыль паўплываў на архітэктуру больш позняга віленскага касцёла бернардзінцаў з трыма вежамі на вуглах, а той – на фарміраванне 4-вежавых кампазіцый абарончых цэркваў Беларусі, якія і сталі квінтэсенцыяй самабытнасці беларускай готыкі [16, с. 230 – 231; 2, с. 30].

Гісторыка-архітэктурныя даследаванні пасляваеннага часу, якіх было няшмат (Ю. Ягораў, А. Міцянін, У. Чантурыя) толькі збольшага закраналі аб'екты беларускай готыкіне згадваючы помнікі Вільні, у асноўным паўтаралі мастацтвазнаўчую канцэпцыю М. Шчакаціхіна [2, с. 30].

Наступны этап даследаванняў нямецкіх уплываў на беларускае мастацтва пачаўся ў 90-я гады XXст. Так, Т. В. Габрусь адзначыла, што касцёл Св. Ганны быў не самым раннім, а, наадварот, «самым апошнім запозненым рэхам нямецкай готыкі ў ВКЛ, амаль што адначасовым з пачаткам эпохі барока ў архітэктуры Беларусі» [2, с. 30]. Са спасылкай на працы польскага гісторыка мастацтва С. Лёрэнца аўтар паказала ў

манаграфіі «Мураваныя харалы. Сакральная архітэктура беларускага барока» ролю нямецкага архітэктара Іагана (Яна) Крыштофа Глаўбіца ў фарміраванні архітэктурна-мастацкага накірунку позняга барока – так званага «віленскага барока» [2, с. 214 – 215]. На думку Т. В. Габрусь, «сваё творчае крэда больш поўна і сістэмна Глаўбіц увасобіў у архітэктуры ўніяцкіх храмаў Беларусі: Сафійскага сабора ў Полацку, беразвецкай Петрапаўлаўскай царквы і інш.» [2, с. 215]. Па меркаванні даследчыцы, у Вільні І. К. Глаўбіц як праектант і кіраўнік будаўніцтвам прымаў удзел у адбудове езуіцкіх касцёлаў Св. Іаана і Казіміра, дамініканскіх касцёлаў Св. Духа, св. Якуба і Філіпа, а таксама касцёла ордэнаў візітак, бенедыкцінак, місіянераў, базыльянскага кляштара Св. Троіцы і інш. [2, с. 215]. У раздзеле «Мураваная сакральная архітэктура Беларусі перыяду Вялікага Княства Літоўскага да стварэння Рэчы Паспалітай (канец XIII – трэцяя чвэрць XVI ст.)» калектыўнага фундаментальнага выдання «Архітэктура Беларусі: нарысы эвалюцыі ва ўсходнеславянскім і еўрапейскім кантэксце» пры вызначэнні паходжання агульнай архітэктонікі і будаўнічай тэхналогіі каталіцкага храмабудаўніцтва ВКЛ Т. В. Габрусь прыйшла да высновы, што спрошчаны варыянт рамана-гатычнага базілікальна-залавага тыпу храма быў запазычаны з дойлідства Германіі [3, с. 225]. На думку даследчыцы, ужо ў пачатку XIII ст. паўночнанямецкімі ганзейскімі купцамі былі заснаваны і ўзведзены касцёлы ў Полацку і Смаленску [3, с. 223].

А. М. Кулагін у раздзеле «Абарончая архітэктура Беларусі X – XIV стст. у кантэксце славянскай і агульнаеўрапейскай будаўнічай культуры» вышэйзгаданага калектыўнага выдання ўбачыў у замкавай готыцы падабенства з паўночнагерманскай цаглянай готыкай. Аднак, на думку аўтара, «яна выступае тут у значна спрошчаным выглядзе, яе формы інтэрпрэтаваны ў духу большай строгасці, прастаты, разумовага практыцызму» [8, с. 368]. Як і М. М. Шчакаціхін, даследчык лічыць, што дасканалае германскае фартыфікацыйнае мастацтва з'явілася той асновай, на якой вырасла замкавая архітэктура Беларусі [8, с. 354]. У параграфе, прысвечаным замкам-данжонам, да якіх А. М. Кулагін аднёс абарончыя вежы XIII ст. (хоць не ўсе яны належаць да згаданай тыпалагічнай групы) у Камянцы, Гродна, Брэсце, Навагрудку, Полацку, Тураве, Радашковічах, Шклове, Мядзелі, Крэве [8, с. 338 – 351], вучоны адзначыў, што «прататыпам крэпасцяў–данжонаў беларускіх зямель з'яўляліся германскія бургфрыды, у якіх схема забудаванага франкскага двара спалучаецца з вежай, абкружанай ровам і палісадам» [8, с. 345]. Па меркаванні А. М. Кулагіна, ганзейскія майстры прынялі непасрэдны ўдзел ва ўзвядзенні Лідскага замка, чаму садзейнічала «запрашэнне ў 1323 г. Гедымінам на работу ў Вялікае Княства Літоўскае розных рамеснікаў, у тым ліку і муляраў з ганзейскіх паўночнанямецкіх гарадоў» [8, с. 297 – 298].

Пра нямецкія ўплывы ў абарончым дойліцтве пісаў у працы «Абарончыя збудаванні заходніх зямель Беларусі XIII – XVIII стст.» беларускі гісторык і археолаг архітэктуры М. А. Ткачоў, які лічыў, што пад уздзеяннем рыцарскай фартыфікацыі XIII – XVIII стст. на Беларусі пачалі ўзводзіць замкі-кастэлі [14, с. 28]. Такой жа думкі прытрымліваецца А. А. Трусаў, адзначыўшы ў кнізе «Кароткая гісторыя архітэктуры Беларусі»: «...мясцовыя дойліды, узяўшы за ўзор рыцарскі кастэль, прыстасавалі гэты тып абарончага збудавання да нашых умоў» [15, с. 98]. Даследчык прывёў таксама цікавыя гістарычныя звесткі і даў змястоўную архітэктурную характарыстыку Гродзенскай кірсе[15, с. 295].

У сістэматызацыі і абагульненні ведаў аб архітэктурна-будаўнічай дзейнасці нямецкіх дойлідаў на Беларусі значную дапамогу аказаў энцыклапедычны даведнік «Архітэктура Беларусі». У трэцяй частцы выдання змешчаны біяграфічныя артыкулы не толькі пра беларускіх архітэктараў, але і пра замежных дойлідаў, у прыватнасці, выхадцаў з германскіх земляў, творчасць якіх звязана з нашай краінай. Пераважна намаганнямі Т. В. Габрусь, А. М. Кулагіна, В. Ф. Марозава падрыхтаваны артыкулы, прысвечаныя Я. С. Бекеру [1, с. 576], І. К. Глаўбіцу, Г. Груберу [1, с. 582], І. Зігфрыду [1, с. 587], І. Г. Зэйдэлю [1, с. 587], І. Г. Мёзеру [1, с. 596], М. Д. Пёпельману [1, с. 601]. Гэтыя артыкулы былі дапоўнены В. В. Калніным, В. С. Пазняковым, В. Ф. Марозавым у энцыклапедычным выданні «Вялікае Княства Літоўскае» [4; 12; 18].

Пытанні, звязаныя з нямецка-беларускімі мастацкімі сувязямі, прыцягвалі ўвагу і мастацтвазнаўцы В. Ф. Шматава, які ў адным з артыкулаў вылучыў найбольш важныя этапы іх развіцця. На яго думку, ранні этап звязаны з Ганзай – саюзам паўночнанямецкіх гарадоў. Другі этап узаемадзеяння беларускай і нямецкай мастацкай культуры прыпадае, як далей адзначае даследчык, на часы росту і ўмацавання ВКЛ у XIV – XV стст. Наступны перыяд нямецкага ўздзеяння звязаны з Рэфармацыяй. Чацвёртая хваля прытоку нямецкіх майстроў у Беларусь, па меркаванні В. Ф. Шматава, была выклікана Трыццацігадовай вайной (1618 – 1648), калі ў Заходняй Еўропе мастацкая дзейнасць спынілася і нямала майстроў пераехалі ў ВКЛ [17, с. 5]. Да гэтых этапаў, на нашу думку, варта дадаць пяты – часоў праўлення саксонскіх курфюрстаў з дынастыі Вецінаў – Аўгуста II (1696 – 1733) і Аўгуста III (1734 – 1764). Тады ў Беларусі працавалі такія нямецкія дойліды, як І. К. Глаўбіц, Я. С. Бекер, Я. Ф. Кнобель, Ю. Мёзер, Ю. Піёла, К. Пойкер, Я. Шміт, К. Шыльдгаўз і іншыя. У названым артыкуле даследчык звярнуў увагу навукоўцаў і на тое, што ў гэты і іншыя перыяды нямецка-беларускія сувязі ахоплівалі розныя віды і жанры мастацтва [17, с. 5].

А. М. Каласоўская ў артыкуле, прысвечаным германскім уплывам у фарміраванні культавай архітэктуры Беларусі перыяду барока, ахарактарызавала працэс узаемадзеяння мастацкіх культур у культавым дойліцтве нямецкага барока, а таксама адзначыла ролю вышэйзгаданых нямецкіх архітэктараў у развіцці ў XVII – XVIII стст. барока і класіцызму ў палацавым і культавым дойлідстве Рэчы Паспалітай [7].

Н. У. Кожар на аснове вывучэння літаратурных крыніц і архіўных даных, натурнага даследавання заханых помнікаў прааналізавала творчую дзейнасць нямецкіх архітэктараў на тэрыторыі сучаснай Беларусі ў перыяд праўлення саксонскіх каралёў з дынастыі Вецінаў [6]. У выніку даследчыца прыйшла да высновы, што «на працягу іх шасцідзесяцігадовага праўлення горадабудаўнічую палітыку беларускіх зямель вызначылі нямецкія дойліды, якія стварылі, у прыватнасці, шэраг пабудоў, што адыгралі істотную ролю ў фарміраванні самабытнага аблічча гістарычнага цэнтра Гродна» [6, с. 206].

Гісторык архітэктуры В. В. Калнін грунтоўна даследаваў архітэктурна-будаўнічую дзейнасць на Беларусі і стылістыку твораў нямецкага архітэктара Я. С. Бекера [4, с. 34 – 41].

А. І. Чупрынскі даказаў, што бідэрмаер як стылявы накірунак у заходнееўрапейскім выяўленчым мастацтве 1-й паловы XIX ст. развіваўся паралельна

ў пейзажным жывапісе як Германіі, Аўстрыі, так і на беларускіх землях у творах І. Шчадроўскага, К. Русецкага, І. Хруцкага [19; 20].

А. М. Ненадавец ахарактарызаваў ролю нямецкіх інжынераў-фартыфікатараў К. І. Апермана, К. К. Берга, К. В. Пісталькарса і іншых ва ўзвядзенні Бабруйскай крэпасці [13]. Іх дзейнасць сведчыць, што нямецкая фартыфікацыйная думка ўплывала на развіццё абарончых умацаванняў беларускіх зямель у перыяд не толькі Вялікага Княства Літоўскага, але і Расійскай імперыі.

Канцэптуальныя думкі М. М. Шчакаціхіна аб нямецкіх уплывах на гатычнае дойлідства Беларусі былі працягнуты аўтарам у шэрагу артыкулаў [9; 10] і манаграфіі «Мураваная дабастыённая фартыфікацыя Вялікага Княства Літоўскага» [11] на матэрыяле абарончай архітэктуры згаданай балта-славянскай дзяржавы. У выніку гэтых уплываў у фартыфікацыі беларускіх зямель атрымалі распаўсюджванне такія тыпы ўмацаванняў, як бергфрыд, лагербург, кастэль, канвентхаўз [11, с. 221]. Аўтар таксама выказаў меркаванне, што суседняе ордэнскае кафедральнае абарончае дойлідства XIV ст. (саборы ў Фрамборку, Квіндзыне, Каралявецу) паўплывала на фарміраванне чатырохвежавага абарончага храма гістарычнай Літвы [11, с. 223].

А. Ю. Хадыка і Ю. В. Хадыка прасачылі ў развіцці беларускага партрэтнага жывапісу сярэдзіны XVI ст. уплывы мастацкай школы Кранахаў і прыдворных майстроў Габсбургаў [18, с. 39, 44]. На іх думку, даволі вялікая група помнікаў партрэтнага мастацтва Беларусі сярэдзіны XVII ст. таксама звязана з творчасцю нямецкіх мастакоў Б. Стробеля, Д. Шульца [18, с. 105].

Такім чынам, пры ўсёй разнастайнасці і грунтоўнасці даследаванняў у айчынным мастацтвазнаўстве на сённяшні дзень адсутнічае манаграфічная праца, дзе б комплексна разглядаліся праблемы германа-беларускіх мастацкіх сувязяў Сярэднявечча і Новага часу. Аднак многія беларускія гісторыкі архітэктуры і мастацтвазнаўцы закраналі ў сваіх публікацыях асобныя аспекты дадзенай тэмы, што стварыла трывалы падмурак для далейшага асэнсавання і мастацтвазнаўчых абагульненняў па пытаннях накірункаў, форм і дынамікі развіцця гэтых сувязяў.

ЛІТАРАТУРА

1. Архітэктура Беларусі : энцыклапедычны даведнік / рэдкал. : А. А. Воінаў [і інш.]. – Мінск : БелЭн, 1993. – 620 с.
2. Габрусь, Т. В. Мураваныя харалы: сакральная архітэктура беларускага барока / Т. В. Габрусь. – Мінск : Ураджай, 2001. – 287 с.
3. Габрусь, Т. В. Мураваная сакральная архітэктура Беларусі перыяду Вялікага княства Літоўскага да стварэння Рэчы Паспалітай (канец XIII – першая палова XVI ст.) / Т. В. Габрусь // Архітэктура Беларусі: нарысы эвалюцыі ва ўсходнеславянскім і еўрапейскім кантэксце : у 4 т. / А. І. Лакотка [і інш.] ; навук. рэд. А. І. Лакотка. – Мінск, 2005. – Т. 1. IX – XIV стст. – С. 212 – 296.
4. Калнін, В. В. Архітэктура Яна Самуэля Бекера / В. В. Калнін // Спадчына. – 1998. – № 3. – С. 12 – 19.
5. Калнін, В. В. Бекер Ян Самуэль / В. В. Калнін // Вялікае Княства Літоўскае : энцыклапедыя : у 2 т. / рэдкал. : Г. П. Пашкоў (гал. рэд.) [і інш.]. – Мінск, 2005. – Т. 1. Абаленскі – Кадэнцыя. – С. 297.
6. Кожар, Н. В. Из истории немецко-белорусских связей в области архитектуры в XVIII в. / Н. В. Кожар // Германский и славянский миры: взаимовлияния, контакты, диалог культур (история, уроки, опыт, современность) : материалы Междунар. науч.-теор. конф., Витебск, 6-8 декабря 2001 г. – Витебск, 2001. – С. 203 – 206.

7. Колосовская, А. Н. Германское влияние в формировании культовой архитектуры Беларуси периода барокко / А. Н. Колосовская // Германский и славянский миры: взаимовлияния, контакты, диалог культур (история, уроки, опыт, современность) : материалы Междунар. науч.-теор. конф., Витебск, 6-8 декабря 2001 г. – Витебск, 2001. – С. 200 – 203.

8. Кулагін, А. М. Абарончая архітэктура Беларусі X – XIV стст. у кантэксце славянскай і агульнаеўрапейскай будаўнічай культуры / А. М. Кулагін // Архітэктура Беларусі: нарысы эвалюцыі ва ўсходнеславянскім і еўрапейскім кантэксце : у 4 т. / А. І. Лакотка [і інш.] ; навук. рэд. А. І. Лакотка. – Мінск, 2005. – Т. 1. IX – XIV стст. – С. 296 – 374.

9. Кушнярэвіч, А. Да праблемы ўплываў нямецкай готыкі на архітэктуру Беларусі і Літвы / А. Кушнярэвіч // Castrum, urbisetbellum : зб. навук. прац. – Баранавічы, 2002. – С. 253 – 263.

10. Кушнярэвіч, А. М. Нямецкія майстры архітэктуры Гродна / А. М. Кушнярэвіч // Пытанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі / НАН Беларусі, Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, языка і літаратуры ; навук. рэд. А. І. Лакотка. – Мінск, 2018. – Вып. 24. – С. 82 – 88.

11. Кушнярэвіч, А. М. Мураваная дабастыённая фартыфікацыя Вялікага Княства Літоўскага / А. М. Кушнярэвіч. – Мінск : Беларуская навука, 2011. – 234 с.

12. Марозаў, В. Мёзер Іаган Георг / В. Марозаў // Вялікае Княства Літоўскае : энцыклапедыя : у 2 т. / рэдкал. : Г. П. Пашкоў (гал. рэд.) [і інш.]. – Мінск, 2005. – Т. 1. Абаленскі – Кадэнцыя. – С. 311.

13. Ненадавец, А. Нямецкія спецыялісты-будаўнікі Бабруйскай крэпасці / А. Ненадавец // Беларусіка – Albarutenika 7. Беларуска-нямецкае грамадска-культурнае ўзаемадзеянне: гісторыя, сучаснасць, перспектывы / рэд. У. Конан [і інш.]. – Мінск, 1997. – С. 21 – 24.

14. Ткачоў, М. А. Абарончыя збудаванні заходніх зямель Беларусі XIII – XVIII стст. / М. А. Ткачоў. – Мінск : Навука і тэхніка, 1978. – 144 с

15. Трусаў, А. Кароткая гісторыя архітэктуры Беларусі / А. Трусаў. – Мінск : Харвест, 2015. – 464 с.

16. Шчакаціхін, М. М. Нарысы гісторыі беларускага мастацтва / М. М. Шчакаціхін. – Мінск : Навука і тэхніка, 1993. – 336 с.

17. Шматаў, В. Вехі: пра беларуска-нямецкія мастацкія сувязі / В. Шматаў // Мастацтва. – 2003. – № 5. – С. 5 – 8.

18. Пазнякоў, В. Глаўбіц Іаган Крыштоф / В. Пазнякоў // Вялікае Княства Літоўскае : энцыклапедыя : у 2 т. / рэдкал. : Г. П. Пашкоў (гал. рэд.) [і інш.]. – Мінск, 2005. – Т. 1. Абаленскі – Кадэнцыя. – С. 534.

19. Чупринский, А.И. Бидермейер в белорусской живописи 1820 – 1850 гг. / А. И. Чупринский // Запіскі беларускай акадэміі мастацтваў. – 1999. – № 2. – С. 70 – 78.

20. Чупринский, А. И. Стилевое влияние бидермейера в пейзажных произведениях Ивана Хруцкого / А. И. Чупринский // Иван Хруцкий: жизнь, творчество, художественое наследие : материалы Междунар. науч.-практ. конф., Мінск, 2 февраля 2010 г. / сост. и ред. А. Г. Шимилевич. – Минск, 2010. – С. 45 – 49.

21. Хадыка, А. Ю. Непаўторныя рысы: з гісторыі беларускага партрэта / А. Ю. Хадыка, Ю. В. Хадыка. – Мінск : Навука і тэхніка, 1992. – 144 с.

РЕЗЮМЕ

Статья посвящена истории изучения немецких влияний в белорусском искусстве XIII – XIX вв. Автор пришёл к выводу, что в белорусском искусствоведении не имеется обощающего исследования по этой проблеме.

SUMMARY

The article is devoted to the history of studying of German influences in Belarusian art XIII – XIX centuries. Author underlines that there is no generalized investigation of this problem in Belarusian art science.

Лавыш К. А.

ВОЗДЕЙСТВИЕ ИСКУССТВА ВОСТОЧНОГО И ВИЗАНТИЙСКОГО МИРА НА ИСКУССТВО СРЕДНЕВЕКОВЫХ ГОРОДОВ БЕЛАРУСИ В X – XIV ВВ. В КОНТЕКСТЕ ОБЩЕЕВРОПЕЙСКОГО ПРОЦЕССА

Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси
(Поступила в редакцию 15.03.2019)

В X – XIV вв. средневековые города Беларуси поддерживали активные контакты со странами христианского и мусульманского Востока (Византия, Сирия, Иран, Средняя Азия, Кавказ). Из этих стран поступали как предметы массового ввоза (монетное серебро, стеклянные и каменные бусы, амфоры, вино, масло, благовония, фрукты, орехи), так и художественные изделия (стеклянная посуда и браслеты, фаянсовая и поливная посуда, шёлковые ткани, художественный металл). В произведениях монументальной живописи и декоративно-прикладного искусства средневековых городов Беларуси X – XIV вв. прослеживается ряд мотивов, заимствованных из восточного и византийского искусства (среди растительных – трёх- или пятилепестковый цветок, виноградная лоза, сердцевидная пальметта, процветший крест, среди зооморфных – птицы византийского иконографического типа, грифоны, драконы, львы, барсы). Некоторые иконографические схемы и декоративные детали восточного и византийского искусства оказались особенно популярными в восточнославянской художественной культуре (изображения парных птиц или животных по сторонам древа жизни, фантастические двойные хвосты птиц, процветшие хвосты животных, ошейники, точки, штрихи и кружочки, украшающие туловища изображённых персонажей).

Культурное и художественное взаимодействие средневековых городов Беларуси со странами христианского и мусульманского Востока необходимо рассматривать в связи с параллельным процессом заимствования мотивов и образов восточного искусства в Западной Европе. Импорт произведений Ближнего Востока, Ирана, Средней Азии являлся одним из важных факторов в формировании раннесредневекового искусства Европы [3, с. 399; 9]. IX – X вв. – время миграции орнаментальных схем и распространения в европейском художественном ремесле «вещей-гибридов», синкретизм стиля которых определялся такими разнородными источниками, как орнаментальное наследие варварских народов Европы, тюркских кочевников евразийских степей, искусство Византии, арабо-персидские мотивы. В торевтике Восточной и Средней Европы и в каролингском металле особенно ощутим «восточный пласт» (влияние сасанидских и постсасанидских, а также среднеазиатских изделий) [5, с. 167; 9, с. 33]. Элементы художественной культуры мусульманского Востока, впитавшего доисламские сюжеты, доходили до Европы в трансформированном виде. Они передавались через посредничество степных кочевников Хазарии или европейских копий восточных изделий. Западноевропейские учёные 1-й половины XX в. (К. Энларт, Э. Маль, Р. Бернхаймер, Ю. Балтрушайтис) на массе близких соответствий убедительно показали, как указанные выше мотивы переносились в романское искусство с завезённых с Востока шелковых тканей и художественного металла.

В XI – XII вв. в восточном и византийском искусстве по непонятным до конца причинам появляется повышенный интерес к зооморфным образам. Насыщенное этими мотивами восточное и византийское искусство оказало влияние на сюжетный репертуар искусства Латинской Европы и Руси.

В образах фантастических и реальных животных, заимствованных в искусстве Руси из восточной и византийской художественной традиции, наблюдается значительная трансформация в иконографии и стилистике: они теряют свою иконографическую определённость, часто сближаются с реальными образами, хищные черты нивелированы, зато подчёркнуты черты представительности. Однако апотропеическая семантика этих образов сближает их с восточными прототипами. По стилистике эти образы, безусловно, далеки от восточных полиморфов, однако и здесь можно найти некоторое соответствие, если понимать под стилем (по определению Г. А. Фёдорова-Давыдова) определённое художественное миросозерцание, систему видения, метод построения и понимания форм [7, с. 17].

В древнерусском, восточном и византийском искусстве наблюдается ряд культурно-мировоззренческих параллелей: предмет или фигура изображались как символы стоящей за ними идеи, орнаментальные композиции являлись символическими аналогами картины мира. Отличались стилистика и наборы конкретных изображений, отражающих одни и те же проблемы: проблему бытия, добра и зла. Сами же изображения строились на основе общего художественного метода едиными средствами выразительности. Композиция формировалась не на оптической, а на чисто мыслительной, символической связи. Элементы изображения сопоставлялись не по своим конкретным, пространственным или временным признакам, но, с одной стороны, по их духовным и символическим соотношениям, по принципам религиозной или космической иерархии, с другой – по требованиям орнаментального ритма [2, с. 178]. Из восточных культур средневековое искусство позаимствовало также «обратную» перспективу. Изображения помещались в иррациональном пространстве, где их размеры зависели не от точки зрения, а от их значимости. Перспектива здесь подчинялась не законам оптики, а законам иерархии.

Той общей характеристикой, которая объединяет искусство Востока, Византии, Латинской Европы и Руси, является символизм художественного языка, обусловленного символизирующим мировоззрением. В эпоху Средневековья он был общим способом мышления для всех слоёв общества. Изображения и орнаментальные композиции воспринимались как знаки божественного бытия, структурные образы горнего мира. За материальной оболочкой предметов видели проявление бесконечной мудрости Божьей, скрытый смысл, вложенный в них Творцом. Предмет изображался как символ, знак, что было вызвано стремлением отобразить не внешнюю оболочку предмета, а его сущность, доступную лишь духовному зрению. Так, Псевдо-Ареопагит считал, что «искусство есть творение “несхожих подобий” ради придания формы тому, что не имеет её». Эту же мысль высказал иранский поэт и философ XIII в. Джалаладдин Руми: «Внешняя форма произведения творится ради незримой, а та – ради другой, более сокровенной, и так далее. Ты можешь постичь третье, четвёртое или десятое соответствие, насколько позволит тебе твоя мудрость» [6, с. 57]. Такое понимание искусства порождало символизм, абстрактность, условность образа, представление событий вне времени и

пространства как вечных и неизменных; этим пониманием обуславливалась и специфика средств художественной выразительности: плоскостность, локальный цвет, статичность и симметричность композиций, подчинённых строгим рамкам канона. Данные концептуально-символические и формально-дистрибутивные отношения определили художественный метод и облик восточного, византийского и древнерусского искусства.

Символизм охватывал сферу не только религиозного сознания, но и светских отношений, в средние века не существовало барьера между теологической и светской мыслью. Светский символизм строился на тех же принципах, что и христианский. Его также отличает стремление к созданию художественными средствами универсальной концепции того или иного явления. Светский символизм мог быть поддержан путём переноса сравнений и метафор из литературы в изобразительное искусство. Сравнения с животными, столь популярные в средние века, касались прежде всего внутренней сущности сравниваемых объектов. Этот набор сравнений был устойчивым и традиционным, за зооморфными образами закреплялось соответствующее символическое значение [4, с. 11].

Средневековый символизм был многослойным и усложнялся по пути полисемантизма. Показательно в этом смысле возникшее в византийской культуре учение о двояком и трояком значении художественного образа. Для византийского искусства характерно стремление передать божественное через человеческое, небесное в земном, всё частное, конкретное, зримое, временное мыслилось как выражение неизмеримой, вневременной, высшей реальности – горнего мира. По словам Ю. А. Олсуфьева, в искусстве византийского круга «зрится незримое» [6, с. 57]. Это стремление византийского искусства передать одно через другое, соединить божественное и человеческое придавало ему особый драматизм и трепетность, оно было величественным, утончённо-спиритуалистическим и вместе с тем сохраняло человеческую меру.

Глубокие замечания о сущности художественного символа и его роли в искусстве сделаны С. С. Аверинцевым. Он раскрывает понятие символа через сопоставление со смежными категориями образа и знака: «…символ есть образ, взятый в аспекте своей знаковости, и ... есть знак, наделённый … неисчерпаемой многозначностью образа … Соотношение между значащим и означаемым в символе есть диалектическое соотношение тождества в нетождестве», символ есть то и одновременно не то, что он означает. Как отмечает автор, при анализе символов той или иной эпохи исследователь сталкивается с двумя их уровнями: одна часть символа осознаётся современниками, подлежит формулированию и высказывается, а другая, особенно важная для эстетики, так как связана с непосредственным переживанием, так и остаётся для современников молчаливо подразумеваемой, невыговоренной. Может быть, именно эта невыговоренная часть является самым важным и интимным свойством культуры, поскольку, по словам С. С. Аверинцева, «только самоочевидное можно не объяснять – и только очень важное страшно выговаривать» [1, с. 379]. Эта часть может быть раскрыта только внутри символической формы. Всякий символ одновременно и раскрывает, и утаивает свое содержание, «символ как таковой есть именно равновесие выговаривания и умолчания» [1, с. 381]. Оба уровня символа своим подвижным соотношением фиксируют не-тождество смысла форме и спасают

его от смерти через овеществление в форме. В символе смысл одновременно и выступает за пределы своей формы, и замкнут, заключён в свою форму и вне этой формы понят быть не может.

Смысл символа нельзя дешифровать простым усилием рассудка, его нужно почувствовать. Именно в этом состоит принципиальное отличие символа от аллегории: смысл символа не существует в качестве некоей рациональной формулы, которую можно «вложить» в образ и затем извлечь из него. Смысловая структура символа многослойна и рассчитана на активную внутреннюю работу воспринимающего, требует работы с кодами различного уровня. Интерпретация символа, в принципе, бесконечна, так как предполагает использование символов другого уровня, что ведёт к бесконечной связи смыслов. Истинный символ обладает неисчерпаемостью смысла и способен передавать нечто невыразимое, неадекватное внешнему слову.

Средневековое искусство показывает вещи не в модусе «наблюдения», то есть их расположенности во времени и пространстве и вовлечённости в причинно-следственные связи, и не в модусе «усматривания» их структуры, образа, а в модусе «созерцания», ощущения их бытия. На первом месте стоит не реальность вещи и её красота, как это будет для художников Возрождения и Нового времени, а её существование, по словам С. С. Аверинцева, «бытийственность», служащая знаком бытия, которое подарено ей Богом. Вещи в средневековом искусстве не возвышенны и не низменны, они просто существуют. Искусство изображало вещь как она есть, «и даже не столько её, сколько само “есть” этой вещи». Бытие рассматривалось средневековой традицией как высшее благо и высшая ценность, как свойство Бога и одновременно его дар творению, присутствующее в вещах бытие было обитанием в них Бога [1, с. 385 – 386, 395].

Близость романского и древнерусского искусства обусловлена рядом отношений. Они оперируют почти одним и тем же набором образов в сходных общественно-политических условиях. И Латинская Европа, и Русь стремились приобщиться к наследию цивилизаций Востока и Византии, блеск и превосходство которых были для них очевидными. Из этого наследия были заимствованы различные полиморфы (грифоны, сенмурвы, драконы), львы, орлы, геральдические антитезы, сцены единоборств, терзаний, охот, звериного гона. Эти древневосточные образы, переработанные в религиозном символизме раннесредневекового Ирана, а также Византии, переносились в искусство Латинской Европы и Руси. Особенно важную роль в передаче мотивов восточного и византийского искусства сыграли шёлковые ткани и художественный металл – желанные трофеи и дипломатические дары, которые хранились в сокровищницах храмов и правителей. Занесённые крестоносцами в Европу эмали ортокидской Сирии породили массу подражаний в мастерских Лиможа.

В XIII в. становится особенно заметным различие в стилистических характеристиках искусства Латинской Европы и Руси. В позднероманской и готической традиции возобладал натурализм и зооморфизм, стремление к объёму, а в искусстве Руси по-прежнему господствовала условность образа, символичность и плоскостность. Различия касаются и семантики зооморфных образов. В искусстве Латинской Европы они некоторое время ещё осмысливались в восточном духе как

покровительствующие и добрые существа. Мотив двух грифонов в геральдической композиции был распространённым на могильных памятниках средневековой Франции. Грифонов изображали на алтарных преградах, крестильных купелях в качестве охранителей от греховных сил, часто грифон трактовался в значении символа Христа. Об адаптации образа грифона в христианской культуре Латинской Европы свидетельствует изображение грифона на серебрянном брактеате не определённого правителя из Национального музея в Кракове [8, s. 402, № 32.6]. Под животом грифона помещён крест, который, скорее всего, подчёркивает христианскую символику образа. В этом случае грифон как существо двойственной природы, сочетавшее в себе части двух монарших животных, орла и льва, представлял соединение начал воздуха и земли и символически указывал на единство в Христе божественной и человеческой природы. Однако с развитием богословской критики подобное охранительное значение этих образов стало исчезать. В романском искусстве они всё больше подвергались химеризации и переходили в разряд демонологии, становились олицетворением грехов и пороков, использовались в качестве дидактических аллегорий в предостережение грешнику. Благожелательное, охранительное значение звериных образов на Руси сохранялось намного дольше, чем в Западной Европе.

Очень важен вопрос, каким образом зооморфные мотивы, заимствованные из восточной изобразительной традиции и имевшие дохристианские истоки, функционировали в искусстве христианской Руси. Несомненно, украшая произведения христианского искусства, они уже не могли иметь того языческого смысла, который вкладывался в них ранее. Образы фантастических и реальных животных были ассимилированы в христианской культуре Руси и объединены с библейской идеей хваления Бога всеми живыми существами – «Всякое дыхание да хвалит Господа!» В памятниках, связанных с христианским культом, эти мотивы носили сопроводительно-символический характер, они сопровождали образы христианской иконографии и помогали раскрыть их символическое содержание. Кроме того, заимствуемые из восточного и византийского орнаментального репертуара зооморфные образы воспринимались в восточнославянской среде как признак престижа, международной моды, к которым, естественно, стремились.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аверинцев, С. С. Предварительные заметки к изучению средневековой эстетики / С. С. Аверинцев // Древнерусское искусство. Зарубежные связи : сб. ст. / ред.-сост. Г. В. Попов. – М., 1975. – С. 371 – 397.

2. Виппер, Б. Р. Введение в историческое изучение искусства / Б. Р. Виппер. – М. : Изобразительное искусство, 1985. – 288 с.

3. Даркевич, В. П. Международные связи / В. П. Даркевич // Древняя Русь. Город. Замок. Село / отв. ред. Б. А. Колчин. – М., 1985. – С. 387 – 399.

4. Даркевич, В. П. Светское искусство Византии. Произведения византийского художественного ремесла в Восточной Европе X – XIII вв. / В. П. Даркевич. – М. : Искусство, 1975. – 350 с.

5. Даркевич, В. П. Художественный металл Востока / В. П. Даркевич. – М. : Наука, 1976. – 199 с.

6. Лелеков, Л. А. Искусство древней Руси в его связях с Востоком (к постановке вопроса) / Л. А. Лелеков // Древнерусское искусство. Зарубежные связи : сб. ст. / ред.-сост. Г. В. Попов. – М., 1975. – С. 55 – 80.
7. Фёдоров-Давыдов, Г. А. Искусство кочевников и Золотой Орды: очерки культуры и искусства народов Евразийских степей и золотоордынских городов / Г. А. Фёдоров-Давыдов. – М. : Искусство, 1976. – 227 с.
8. Kraków w chrześcijańskiej Europie X – XIII w. : katalog wystawy / Muzeum Historyczne miasta Krakowa. – Kraków, 2006. – 535 s.
9. Skubiszewski, P. Czara włocławska. Studia nad spuścizną wschodu w sztuce wczesnego średniewiecza / P. Skubiszewski. – Poznań : Polska akad. nauk, 1965. – 329 s.

РЕЗЮМЕ

Романское искусство и искусство Руси, в том числе средневековых городов Беларуси, близки в ряде отношений. Они оперируют почти одним и тем же набором образов в сходных общественно-политических условиях. И Латинская Европа, и Русь стремилась приобщиться к наследию цивилизаций Востока и Византии. Из этого наследия был заимствован ряд растительных и зооморфных мотивов, кроме того прослеживается ряд культурно-мировоззренческих соответствий, которые обусловили восприятие ряда принципов и средств художественной выразительности восточного искусства: абстрактность изображения, условность образа, плоскостность, локальный цвет, статичность и симметричность композиций, подчиненных строгим рамкам канона.

SUMMARY

Romanesque and Old Russian art, including of Mediaeval towns of Belarus, are close in certain relations. They operate with almost the same set of images in the similar political conditions. Latin Europe and Russia aspired to join the heritage of civilisations of the East and Byzantium. From this heritage a number of vegetative and zoomorphic motifs were borrowed. In Old Russian, Oriental and Byzantine art a number of cultural and world outlook parallels are observed: an object or a figure was represented as a symbol of the idea standing behind them, ornamental compositions were symbolical analogues of the world view. Besides, they are also united by specificity of means of art expressiveness: flatness, local colour, static character and symmetry of the compositions subordinated to strict frameworks of the canon.

Павельчук И. А.

ЖЕНСКИЙ ОБРАЗ СКВОЗЬ ЗАЗЕРКАЛЬЕ СЕЗАННИЗМА В ПРАКТИКЕ Ф. КРИЧЕВСКОГО 1926 – 1931 ГГ.

Киевский национальный университет технологий и дизайна
(Поступила в редакцию 10.01.2019)

В статье рассматривается творческий опыт сезаннизма в творчестве украинского живописца 1-й трети XX в. Фёдора Кричевского, вошедшего в историю в качестве пионера национального модерна.

Во 2-й половине 1920-х годов увлечение Ф. Кричевского декоративным стилем раннего модерна уступило место поискам конструктивной выразительности: «Ф. Кричевский не проходит равнодушно мимо французских кубистов, отмечая для себя структурность их произведений» [8, с. 134]. «Портрет Н. П. Кричевской» из коллекции Национального художественного музея Украины и «Портрет Л. Морозовой» из собрания Государственной Третьяковской галереи подтверждает, что Ф. Кричевскому не удалось избежать влияния сезаннизма. Лондонская выставка Роджера Фрая в галерее «Графтон» спровоцировала «местную» моду на сезаннизм в кругах российских и украинских авангардистов 1910 – 1920-х годов. В начале 1910-х

годов в Москве существовало две частных коллекции авангардного западноевропейского искусства – И. А. Морозова и С. И. Щукина. После национализации художественных собраний на основании объединения Щукинской и Морозовский коллекций в 1923 г. был создан Государственный музей нового западного искусства (ГМНЗИ) [2].

В 1926 г. в ГМНЗИ открылась выставка «Поль Сезанн – Винсент Ван Гог» [4]. В этом же году среди картин Ф. Кричевского появился нетипичный для его творчества «Портрет Н. П. Кричевской» (1926), дающий возможность предположить, что украинский живописец посетил московскую выставку. После организации этого проекта в советском искусствоведении активизировалось внимание к творчеству П. Сезанна: в 1934 г. на русском были изданы воспоминания Амбруаза Воллара о П. Сезанне [1], в 1935 г. – монография Н. Яворской «Сезанн» [15], в 1934 – 1939 гг. – многотомное издание «Мастера искусства об искусстве» [9]. Однако просветительские инициативы сотрудников ГМНЗИ просуществовали недолго. Постановлением Совета Министров СССР от 6 марта 1948 г. музейное собрание ГМНЗИ было ликвидировано, а фонды распределены в 15-дневный срок между Государственным музеем изобразительных искусств (ГММИ) им. А. С. Пушкина и Государственным Эрмитажем [3]. Современные сотрудники ГМИИ им. А. С. Пушкина, которым перешла часть произведений, создали виртуальную реконструкцию залов ГМНЗИ 1910 – 1930-х годов. Видеофильм о зале П. Сезанна во Втором отделении ГМНЗИ (1923 – 1926) позволяет сегодня увидеть картины П. Сезанна глазами Ф. Кричевского [10].

«Портрет Н. П. Кричевской» написан в несвойственной для Ф. Кричевского динамической манере. Женщина сидит на стуле в неестественной напряжённой позе: голова и верхняя часть её торса энергично обращены вправо, а нижняя часть фигуры вместе с ногами развёрнута влево. С трудом удерживая тяжёлую книгу левой рукой, Наталья Павловна опирается на спинку стула. Специфический стиль портрета делает возможным провести параллели с образами П. Сезанна «Дама в голубом» (около 1900 г.) и «Портрет мадам Сезанн в оранжерее» (1891) из собрания ГМНЗИ, где изображена Мария-Гортензия Фике. В литературных источниках сообщается: «...любимой позой, в которой Сезанн рисует свою модель, является сидящая фигура ... которая опирается одной рукой на какой-то предмет. Благодаря этому возникает второй центр тяжести, создающий две силовые линии, которые, в свою очередь, образуют более или менее правильный треугольник» [15, с. 49].

В «Портрете Н. П. Кричевской» проявляется концептуально-композиционное сходство с описанными подходами П. Сезанна: а) образ женщины, сидящей в кресле с книгой; б) изображение женской фигуры, обрезанной вверху и внизу формата; в) женский типаж в объёмном платье; г) противопоставление массивной конструкций платья бедной обстановке интерьера; д) композиционный центр тяжести основывает две силовых линии, создающих фигуру треугольника с центральной вершиной над головой Н. П. Кричевской. Специфика портретов мадам Сезанн была проанализирована американскими учёными в каталоге, изданном к международной выставке

«Мадам Сезанн» в нью-йоркском музее Метрополитен (14.10.2014 – 15.03.2015) [19, с. 87 – 107].

В «Портрете Н. П. Кричевской» привлекает внимание использование сферической перспективы, подчёркнутой изогнутыми линиями платья Натальи Павловны. Подобное «видение» пространства было присуще П. Сезанну: «Сезанн действительно понял разницу между эмпирическим пространством и пространством художественным: он старался не фиксировать эмпирическое пространство, а сознательно его формировать и даже “преодолевать”» [15, с. 47]. Искусствоведы мотивируют такое творческое видение П. Сезанна отличным от импрессионизма отношением к пространству: картина у импрессионистов – это часть мира и его продолжение, а у П. Сезанна – это замкнутый в себе самом мир: «Сезанн пытался изобразить не только то, что ежедневно видел перед собой, но придать этой сцене обобщённый вид» [14, с. 11]. В теории П. Сезанна о замкнутом мировоззрении обнаруживаются идеалистические интонации, потому что внутренние ощущения (субъективное) становились более важными, чем внешняя реальность (объективное) [1, с. 78]. Подобные иррациональные настроения зародились в кругу французских писателей-символистов в 1870-е годы под влиянием идей А. Шопенгауэра, а через них перешли в среду парижских постимпрессионистов 1880 – 1890-х годов [12, с. 91].

Живописное моделирование в «Портрете Н. П. Кричевской» упрощается художником до основных геометрических форм. Подобные приёмы опирались на теорию о цилиндре, шаре и конусе, описанную П. Сезанном в письме Э. Бернару: «...трактуйте природу через цилиндр, шар, конус … и всё в перспективном сокращении, то есть каждая сторона предмета или плана должна быть направлена к центральной точке» [17, с. 266]. По описанному принципу выстроена динамика в «Портрете Н. П. Кричевской». Упрощение объёмов проявляется в деформированных формах платья Натальи Павловны. Его массивные складки не повторяют форму женской фигуры, а начинают жить собственной жизнью. В «Портрете Н. П. Кричевской» обнаруживаются не только рефлексии сезаннизма, но и его эволюционные последствия в виде намёков на кубизм: «Для большей монументальной выразительности Ф. Кричевский использовал элементы кубизма и конструктивного построения» [13, с. 506]. Формальное переосмысление натуры отразилось на колорите Ф. Кричевского, в палитре которого начали доминировать неаполитанская жёлтая, охра жёлтая, сиена натуральная, киноварь, охра красная, сиена жжёная, краплак, кармин, ультрамарин и виноградная чёрная. Из воспоминаний Э. Бернара известно, что в 1890-е годы П. Сезанн использовал аналогичные пигменты с той разницей, что чёрные и синие оттенки постимпрессионист писал через прусскую синюю и персиковую чёрную [14, с. 222].

При первом взгляде на живописную манеру, в которой исполнен портрет Н. П. Кричевской, возникают ассоциации с образами Гортензии. Данное произведение было фактически первым опытом сезаннизма в практике Ф. Кричевского. В этой экспериментальной работе между собой «спорит» несколько живописных направлений: черты натурализма проявляются в «говорящем» взгляде женских глаз, а иллюзорная объёмность лица диссонирует с плоскостно-

формальным красным цветом румян. В то же время использование неприродного красного оттенка румян свидетельствует о переоценке формальных возможностей цвета. Такие подходы практиковались в творчестве французских постимпрессионистов и П. Сезанна [22, с. 23].

Другие грани сезаннизма, в частности, живописная «лепка» формы и плоскостная самодостаточность цветового пятна возникают в «Портрете Л. Морозовой» (1931) – студентки Ф. Кричевского, в будущем украинской художницы-эмигрантки. Монументальность замысла подчёркнута фронтальным расположением фигуры Людмилы на фоне массивных драпировок, обрамляющих дугообразными складками, словно кулисами, стройную фигуру девушки. Аналогичный приём использовался П. Сезанном в 1860-е годы в композиции «Сцена в интерьере» (около 1860 г.) [18, с. 19; 20, с. 113].

Поскольку образ советской девушки 1930-х годов ассоциируется с типажом комсомолки, а не «принцессы» в бальном платье, логично предположить, что на создание такого нетипичного для времени персонажа Ф. Кричевского вдохновил музейный холст с соответствующими атрибутами – драпировками и кринолинами. На это указывает неожиданная для Ф. Кричевского «буржуазная» интерпретация сюжета. Парадная театрализованная презентация портрета порождает ассоциации с «Портретом инфанты Маргариты Австрийской» (около 1665 г.) Хуана Батиста Мартинеса дель Мазо из Музея западного и восточного искусства в Киеве (ныне Музей искусств им. Богдана и Варвары Ханенко) и «Сценой в интерьере» П. Сезанна из музея ГМНЗИ.

В этих предположениях ключевым ориентиром является статус портретируемого, который у «старых» мастеров всегда оставался основой произведения с соответствующим арсеналом психологических характеристик. В формальных представлениях П. Сезанна человек был не центром Вселенной, а таким же элементом среды, как яблоко или стул [16, с. 66]. По выражению лиц сезанновских моделей невозможно определить, счастливы они или печальны. Сезанновский «герой» создавался в предчувствиях будущей эмансипации и массового обезличивания. Эту особенность творческого восприятия П. Сезанна одним из первых отметил немецкий историк искусств Фриц Бюргер [16, с. 28]. П. Сезанн нивелировал отвлекающие акценты, чтобы сосредоточить внимание на общем замысле. К примеру, в картине «Девушка с фортепиано (увертюра к Тангейзеру)» (около 1866 г.) главное в сюжете – это музыка Р. Вагнера, а не дамы [11, с. 163]. Подобный новый взгляд на человека сложился у европейских художников модерна под влиянием японизма, в системе которого доминировала природа Вселенной, а не индивид [21, с. 9 – 16].

В «Портрете Л. Морозовой» прослеживается специфическое сезанновское понимание человека, который воспринимается только отблеском чего-то более величественного и масштабного. Хотя Людмила изображена в полный рост в центре картины, она воплощает не собственный мир, а будто является частью невидимой идеи. Благодаря отказу от психологических характеристик её индивидуальность незаметно отступает на второй план. Художественное обобщение усиливает метафорические потенции, порождая ассоциации девичьей фигуры с величественной колонной. В поисковых зарисовках 1929 – 1930 гг. девушка изображалась рядом с

античной колонной, но в процессе работы Ф. Кричевский отказался от тривиального литературного цитирования.

Глобализация художественного замысла предусматривает поэтическое обобщение индивидуальных характеристик Людмилы. Лирическое сопоставление апеллирует к символическому отождествлению образа художницы с молодым украинским искусством, которое виделось Ф. Кричевскому частью европейской культуры. Символический диалог «классика-современность» угадывается в художественной идее «музейное-нынешнее». Очевидно, с этой целью живописец переодел Людмилу в театральный наряд и таким образом осуществил её перевоплощение. В портрете воплотились представления Ф. Кричевского о палитре П. Сезанна: серебристые, охристые, золотистые, умбра, создававшие одновременное впечатление мощи и изысканности [14, с. 222 – 224]. Из воспоминаний А. Воллара известно, что «серебристый» колорит П. Сезанна был обусловлен «светло-серым» состоянием погоды в Эксе, при котором любил творить постимпрессионист [1, с. 94]. На рубеже 1920 – 1930-х годов Ф. Кричевский разрабатывал подобную серебристо-коричневую гамму, ассоциировавшуюся с «музейным» ощущением благородного изящества.

После смерти живописца его вдова Н. П. Кричевская передала в Киевский государственный музей украинского искусства 48 произведений, о чём свидетельствуют акты закупок Министерства культуры Украины от 23 декабря 1959 г. [7] и от 18 декабря 1969 г. [6]. Однако в упомянутых реестрах отсутствует картина «Портрет Л. Морозовой». На наш запрос сотрудники Государственной Третьяковской галереи сообщили, что «Портрет Л. Морозовой» был приобретён у вдовы в 1968 г. с целью проведения персональной выставки Ф. Кричевского в Москве, а в музейное собрание картина поступила в 1990 г. [5]. «Портрет Л. Морозовой» является уникальным образцом зрелого сезаннизма в практике Ф. Кричевского.

Проанализированные в статье женские портреты Ф. Кричевского служат историческим подтверждением органичной принадлежности современной украинской живописи к традициям зрелого европейского модерна 1900-х годов. Творчество Ф. Кричевского формировалось в динамичных условиях международной интеграции рубежа XIX – XX вв. Преодолевая стереотипы локального провинциализма, представители украинской интеллигенции (А. Мурашко, М. Бурачек, А. Эрдели, А. Новаковский, Ф. Кричевский) впервые дебютировали на широкой международной арене. Вернувшись из Европы, Ф. Кричевский стал интегратором прогрессивных тенденций модерна в Украине. Через его творческую практику и педагогическую деятельность в украинской живописи адаптировались европейские стандарты современного искусства.

ЛИТЕРАТУРА

1. Воллар, А. Сезанн / А. Воллар ; пер. с фр. Е. Малкиной ; предисл. И. В. Гинзбург. – Л.: Изд-во Ленинградского областного ССХ, 1934. – 149 с.

2. Государственный музей нового западного искусства // Википедия [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://ru.wikipedia.org/wiki/Государственный_музей_нового_западного_искусства. Дата доступа: 13.02.2017.

3. Дело картин-вредителей. Совет Министров СССР. Постановление от 6 марта 1948 года № 672 «О ликвидации Государственного музея нового западного искусства» // Огонёк [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://www.kommersant.ru/doc/2197888. – Дата доступа: 26.08.2017.

4. Дмитриева, Н. А. «Человек и художник» – монография о Винсенте Ван Гоге / Н. А. Дмитриева [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://vangogh-world.ru/dm-nasledie5.php. – Дата доступа: 24.07.2017.

5. Запись беседы с научным сотрудником Государственной Третьяковской галереи Н. Лысенко от 07.09.2017.

6. Киевский государственый музей украинского искусства (КГМУИ). Архив. – Ф. 2. Оп. 1. Ед. хр. 1167. Л. 79. Акти надходження експонатів постійного зберігання 1969. № 7/365.

7. КГМУИ. Архив. – Ф. 2. Оп. 1. Ед. хр. № 742. Л. 43 – 44. Акты на поступление экспонатов постоянного хранения 1959. № 7/247.

8. Лобановський, Б. Б. Українське мистецтво другої половини XIX – початку XX ст. / Б. Б. Лобановський, П. І. Говдя. – Київ : Мистецтво, 1989. – 208 с.

9. Мастера искусства об искусстве. Избранные отрывки из писем, дневников, речей и трактатов : в 4 т. / под. ред. Б. Терновца. – М. ; Л. : Искусство, 1939. – Т. 3. – 450 с.

10. Музей нового западного искусства. История // Виртуальные реконструкции 1920-х. Зал Поля Сезанна во Втором отделении ГМНЗИ (1923 – 1926) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.newestmuseum.ru/ history/virtual/1920/hall-2/index.php. – Дата доступа: 26.08.2017.

11. Поль Сезанн : альбом / сост. и отв. ред. А. Барская. – Л. : Аврора, 1975. – 204 с.

12. Ревалд, Д. История импрессионизма / Д. Ревалд ; ред. М. А. Бессоновой ; пер. с англ. П. В. Мелковой. – М. : Республика, 1994. – 416 с.

13. Саєнко, Н. О. Кричевський Федір Григорович / Н. О. Саєнко, Г. Г. Стельмащук // Енциклопедія сучасної України / голов. редкол. : І. Дзюба [та ін.]. – Київ, 2014. – Т. 15. Кот–Куз. – С. 506.

14. Сезанн Поль. Переписка. Воспоминания современников / сост., вступ. ст., Н. В. Яворской ; пер. Е. Р. Классон. – М. : Искусство, 1972. – 368 с.

15. Яворская, Н. Сезанн / Н. Яворская. – М. : ОГИЗ-ИЗОГИЗ, 1935. – 86 с.

16. Burger, F. Cézanne und Hodler. Einführung in die Probleme der Malerei der Gegenwart / F. Burger. – München : DelphinVerlag, 1913. – 180 S.

17. Cézanne, P. Listy / P. Cézanne ; zebrał, oprac., wstęp i koment. J. Rewald ; przekład i przedm. J. Guze. – Warszawa : PIW, 1968. – 316 s.

18. Dorival, B. Cézanne / B. Dorival. – Paris : Tisné, 1948. – 202 p.

19. Dumas, A. The Portraits of Madame Cézanne. Changing Perspectives / A. Dumas // Madame Cézanne : Catalogue The Metropolitan Museum of Art. – New Haven, 2014. – P. 87 – 107.

20. Ettinger, P. Die modernen Franzosen in den Kunstsammlungen Moskaus / P. Ettinger // Cicerone 18. – 1926. – № 4. – S. 111 – 114.

21. Matsumoto, K. Cézanne and Hokusai: The Image of the Mountain / K. Matsumoto [Electronic resource]. – Mode of access: http://www. digitool.library.mcgill.ca/thesisfile26072.pdf. – Date of access: 20.04.2015.

22. Micheli, M. Cezanne / M. Micheli. – Firenze : Sadea/Sansoni, 1967. – 40 p.

РЕЗЮМЕ

В статье рассматривается творческий опыт сезаннизма (1926 – 1931) украинского живописца 1-й трети XX в. Фёдора Кричевского, вошедшего в историю в качестве пионера национального модерна. Авангардные тенденции рубежа XIX – XX вв.: импрессионизм, символизм и постимпрессионизм – стали творческим перекрёстком на пути Ф. Кричевского к овладению природой синтеза, явившегося фундаментом будущего постимпрессионистского мировоззрения.

SUMMARY

The present publication covers a creative path of Fedir Krychevskyi, the renowned Ukrainian colorist of the first third of the XX century, who accumulated the novel practices of the European Modern Style of

1870 – 1910 years through implementation of the principles of Impressionism, Symbolism and Post-Impressionism. These fundamental trends at the turn of the XIX – XX centuries had become the crossroads for the creative activity and further development of Fedir Hryhorovych Krychevs'kyi and his Ukrainian confreres on their way to mastering the nature of synthesis, which is the inevitable pre-condition of the Post-Impressionist outlook.

Пікулік А. М.

БЕЛАРУСКАЕ МАСТАЦТВА ДЗІЦЯЧАЙ КНІГІ І «ВЫКЛІКІ ЧАСУ»

Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі

(Паступіў у рэдакцыю 14.03.2019)

Імклівыя змены, звязаныя з уступленнем чалавецтва ў новую эру лічбавай цывілізацыі, як вядома, істотна паўплывалі на розныя сферы нашага жыцця. Некаторыя з іх выклікаюць неадназначную, супярэчлівую рэакцыю, патрабуюць глыбокага вывучэння і далейшага асэнсавання філосафамі, культуролагамі, футуролагамі, псіхолагамі.

Так, адной з актуальных праблем сучаснага свету ўяўляецца праблема кніжнай культуры і, як вынік, лёс традыцыйнай папяровай кнігі-кодэкса і неад'емна звязанага з ёй мастацтва кніжнай ілюстрацыі. Відавочна, што сучасная моладзь са сфарміраванай «кліпавай свядомасцю» чытае значна менш, карыстаецца пераважна разнастайнымі гаджэтамі і аддае перавагу электронным кнігам. Паказальна, што ўжо на Франкфурцкім кніжным кірмашы 2010 г. каля 30% прадстаўленых выданняў уяўлялі сабой электронныя. Іх экспансія ў апошнія гады адбываецца так хутка, што дае падставы для сур'ёзнай занепакоенасці спецыялістаў, выклікае дыскусіі, у ходзе якіх выказваюцца самыя процілеглыя меркаванні. У. Эка ў ходзе разважанняў з красамоўнай назвай «Не спадзявайцеся пазбавіцца ад кніг!» супакойваў бібліяфілаў: «Разнастайныя разнавіднасці кнігі як аб'екта не змянілі ні яе прызначэння, ні яе сінтаксісу за больш чым пяць стагоддзяў. Кніга як лыжка, малаток, кола або нажніцы. Пасля таго, як яны былі вынайдзены, нічога лепшага ўжо не прыдумаеш» [1, с. 36]. Існуе і іншы погляд. Напрыклад, У. Леві выказвае меркаванне, што кніга не здолее не змяніцца: «Сучаснай кнізе, для таго каб выжыць, давядзецца перажыць свайго роду "пераплаў" – новы сінтэз з іншымі каналамі інфармацыі і мастацтва» [2]. Відавочна, што ілюстраваная высокамастацкая кніга як масавая з'ява здолела праіснаваць непрацяглы гістарычны перыяд: у пачатку XIX ст. яна страціла сваю выключнасць і элітарнасць і зараз зноў можа апынуцца ў сферы інтарэсаў нешматлікіх калекцыянераў і аматараў.

Калі знікненне дарослых ілюстраваных выданняў здаецца сёння неверагодным, знікненне дзіцячай ілюстраванай кнігі падаецца зусім немагчымым. На працягу многіх пакаленняў дзіцячая ілюстрацыя ўспрымалася ці не першым «акном у свет» для маленькага чалавека. Яшчэ не з'яўляючыся «чытачом» у поўным сэнсе слова, немаўля слухала казку, разглядала карцінкі ў кнізе і пазнавала навакольны свет. Ілюстраваная кніга для дашкольніка не толькі выконвала геданістычную, пазнавальную функцыі, але і выхоўвал, закладала маральныя асновы, фарміравала эстэтычныя ўяўленні. Менавіта праз кніжную ілюстрацыю дзіця даведвалася пра умоўную мову мастацтва, вучылася ўспрымаць колер, фактуру, прастору і г. д.

Сёння дзіця вучыцца ўключаць гаджэты хутчэй, чым трымаць у руцэ лыжку, таму традыцыйная дзіцячая кніга вымушана існаваць у вострай канкурэнтнай барацьбе з дзіцячай электроннай кнігай і далека не заўсёды можа ў такой барацьбе перамагчы. Электронныя дзіцячыя кнігі сёння можна падзяліць на дзве групы: лічбавыя копіі традыцыйных выданняў і мультымедыйныя інтэрактыўныя кнігі. Першыя фактычна дублююць друкаваныя кнігі, як правіла, знаёмяць чытачоў з класікай дзіцячай літаратуры, а якасць іх ілюстрацый часам нават пераўзыходзіць традыцыйныя. Другія існуюць выключна ў лічбавым фармаце, выкарыстоўваюць сукупнасць новых тэхналогій: анімацыю, аўдыё, відэа і г. д. Безумоўна, прывабнасць апошніх у вачах сучаснага дзіцяці надзвычай вялікая: тут можна карыстацца кнопкамі, зноскамі, мультыстэйтамі, маштабіраваць выявы, выбіраць асобныя сюжэтныя лініі і герояў, ператвараючыся такім чынам у «сааўтара» кнігі. З аднаго боку, гэта прываблівае дзіця, стварае неабходныя перадумовы яго далейшага паспяховага існавання ў лічбавай прасторы, з другога – электронныя кнігі ўсё ж саступаюць традыцыйным у сваёй «фізіялагічнасці» [4, с. 189]. У традыцыйнай кнізе асноўнай меркай выбару фармату, фактуры паперы, тыпу шрыфту, колеру, ілюстрацыйнага рада і г. д. выступаюць добра асэнсаваныя за працяглы перыяд развіцця фізіялагічныя асаблівасці маленькага чытача. Акрамя таго, папяровыя выданні спрыяюць усталяванню кантактаў з дарослымі, развіццю камунікатыўных навыкаў, а галоўнае, паглыбленаму пранікненню ў тэкст, гэта значыць фарміраванню навыкаў сапраўднага чытання, а не клікання па паверхні ў пошуках усё больш і больш эфектных уражанняў.

Такім чынам, традыцыйная дзіцячая кніга нават у лічбаваю эпоху не страціла свайго значэння і яшчэ працяглы час будзе існаваць у адзінай культурнай прасторы з кнігамі (ці прыстасаваннямі для чытання), створанымі па найноўшых лічбавых тэхналогіях. Аднак традыцыйнай кнізе таксама давядзецца мяняцца.

Мастацтва беларускай дзіцячай кнігі – адна са славутых старонак развіцця беларускага выяўленчага мастацтва мінулага стагоддзя. У межах адносна непрацяглага гістарычнага перыяду айчынная дзіцячая кніга ўзнікла і сфарміравалася як эстэтычна-значная з'ява, перажыла розныя этапы развіцця, уступіла ў 1960-я гады ў свой «залаты век» і на працягу некалькіх дзесяцігоддзяў была творчай лабараторыяй, дзе працавалі вядучыя мастакі-графікі, якія імкнуліся да пошукаў новых сродкаў выразнасці, значна пашырылі дыяпазон прымальнага, сталі выкарыстоўваць не запатрабаваныя раней традыцыі, здолелі рэалізаваць уласную творчую індывідуальнасць. Беларуская дзіцячая кніга ў выніку стала пазнавальнай нацыянальна-адметнай з'явай на ўсесаюзных і замежных выстаўках і конкурсах.

Цяжкім выпрабаваннем для яе сталі падзеі перабудовачных і постперабудовачных гадоў, калі Беларусь уступіла ў паласу своеасаблівай «турбулентнасці», перажывала значныя цяжкасці ў сацыяльна-палітычнай і эканамічнай сферах, што асабліва балюча адбілася на відзе мастацтва, якое непасрэдна звязана з развіццём паліграфічнай вытворчасці і патрабуе значных матэрыяльных выдаткаў. У 2002 г. спыніла самастойную дзейнасць выдавецтва «Юнацтва», якое з 1981 г. спецыялізавалася на выданні дзіцячай літаратуры. Многія таленавітыя беларускія мастакі кнігі не знаходзілі творчай рэалізацыі, некаторыя з іх былі вымушаныя змяніць творчую спецыялізацыю.

Станоўчым момантам стала спыненне дзяржаўнай манаполіі на выдавецкую дзейнасць. Побач з буйнымі дзяржаўнымі выдавецтвамі пачалі працаваць шматлікія

дробныя і сярэднія прыватныя ўстановы, узнікла сітуацыя канкурэнтнасці. Дзіцячыя кнігі з'яўляюцца тым сегментам кніжнага рынку, які карыстаецца попытам і дэманструе ўстойлівы рост нават у перыяды эканамічных крызісаў. Пасля піка выдання дзіцячай літаратуры ў 2001 г. назіраўся пэўны спад, але з 2006 г. беларускі рынак дзіцячых выданняў паступова (хоць і павольна) расце [3, с. 54], павялічваецца колькасць кніг на беларускай мове, пашыраецца асартымент, з'яўляюцца кнігі і на замежных мовах.

Дзяржаўныя выдавецтвы «Вышэйшая школа», «Народная асвета», «Адукацыя і выхаванне» спецыялізуюцца на выданні вучэбнай літаратуры; «Мастацкая літаратура», дзе існуе рэдакцыя дзіцячай літаратуры, «Беларуская энцыклапедыя», «Звязда» ў асноўным выдаюць кнігі для школьнікаў і юнацтва. Выданне літаратуры для дашкольнікаў стала сёння справай як дзяржаўных, так і камерцыйных выдавецтваў («Харвест», «Букмастар», «Кніжны дом», «Паліграфкамбінат імя Я. Коласа», «Сказ», «Кнігазбор», «Галіяфы», «KOSKA» і інш.), што часам прыводзіць да супярэчлівых вынікаў.

З аднаго боку, пры жорсткай канкурэнтнай барацьбе за спажыўца выдавецтвы непазбежна павінны імкнуцца да новых творчых і тэхналагічных вырашэнняў, з іншага – у пагоні за камерцыйнай выгадай часам абмяжоўваюць такія пошукі. Як правіла, у выдавецтвах складваецца сваё кола мастакоў, якія і вызначаюць іх мастацкую палітыку. Удалым прыкладам доўгатэрміновага супрацоўніцтва выдаўца і мастака стала праца ў выдавецтве «Кавалер Паблішэрс» вядучага мастака-кніжніка сучаснай Беларусі П. Татарнікава. Аднак нярэдкія выпадкі, калі пры падрыхтоўцы дзіцячых выданняў з году ў год тыражуюцца адны и тыя ж мастацкія вырашэнні, не выкарыстоўваюцца новыя прыёмы, амаль адсутнічаюць сучасныя матэрыялы. Так, адным з самых распаўсюджаных відаў кніжнай прадукцыі да сённяшняга дня з'яўляюцца «кніжкі-размалёўкі», хоць кола інтарэсаў сучасных дзяцей уключае і значную колькасць іншых выданняў.

Літаратура для дашкольнікаў развіваецца пераважна па двух напрамках: «кніжка-карцінка» і «кніжка-цацка». Абодва гэтыя віды дзіцячых выданняў маюць пэўную гісторыю, яны ўжо паспелі назапасіць каштоўны вопыт і перажываюць зараз новы этап сваёй эвалюцыі. Так, сярод «кніжак-карцінак» у апошнія гады надзвычайную папулярнасць набылі так званыя «вімельбухі» – кнігі з мінімальнай колькасцю тэксту (ці ўвогуле без яго), якія складаюцца з некалькіх разваротаў вялікага фармату, надрукаваных на шчыльным кардоне, з яркімі, максімальна дэталізаванымі, насычанымі візуальнай інфармацыяй ілюстрацыямі. Тут адсутнічае адзіны кампазіцыйны і сэнсавы цэнтр, безліч дзеючых асоб і дэталяў спрыяе пабудове разнастайных сюжэтных ліній і праграмуе маленькага чытача на доўгатэрміновы інтарэс да такіх выданняў.

Яшчэ больш разнастайнымі сталі ў апошні перыяд «кніжкі-цацкі». Літаральна штогод значна ўскладняюцца іх канструктыўныя асаблівасці, пашыраецца функцыянальнае прызначэнне, больш разнастайнымі становяцца тэхналогіі і матэрыялы. Акрамя кніжак-«гармонікаў», кніжак-«шырмаў», кніжак-забаваў, кніжак-вырабаў, кніжак-гульняў і іншых сёння існуюць кніжкі са шнуроўкай, кніжкі з рухомымі часткамі, тэкстыльнымі і пластыкавымі ўстаўкамі, кніжкі-пазлы, кніжкі-панарамы, кніжкі-раскладанкі, кнігі з гукавым модулем, кніжкі для купання, кнігі з магнітамі, кніжкі з цацкамі, кніжкі з тканіны і г. д. Стварэнне такіх выданняў патрабуе выкарыстання новых паліграфічных тэхналогій, матэрыялаў, фарбаў, паперы і кардона павышанай якасці, перадавога абсталявання і, што непазбежна, павелічэння

матэрыяльных выдаткаў. Да ўсяго гэтага наша паліграфічная прамысловасць, здаецца, не гатовая тэхналагічна, эканамічна і арганізацыйна.

Па-ранейшаму ў Беларусі няма спецыялізаванага дзяржаўнага выдавецтва літаратуры для дзяцей і юнацтва, адзінае недзяржаўнае выдавецтва, якое пазіцыянуе сябе як спецыялізаванае, – «KOSKA» – не валодае неабходнай магутнасцю. Таму, нягледзячы на сапраўды вялікі патэнцыял, існаванне трывалай традыцыі выдання высокамастацкіх кніжных твораў для дзяцей, наяўнасць сапраўды таленавітых мастакоў і крэатыўных ідэй, пераважная большасць дзіцячых «кніжак-карцінак» і «кніжак-цацак» у беларускіх кнігарнях – гэта выданні расійскай вытворчасці.

Праблема «імпарту» дзіцячай літаратуры ўяўляецца складанай і далёка не адназначнай. З аднаго боку, дзякуючы расійскім выданням нашы дзеці маюць магчымасць пазнаёміцца з класікай дзіцячай ілюстрацыі – творамі У. Лебедзева, У. Канашэвіча, У. Суцеева, Ф. Лемкуля і іншых. У падрыхтоўцы і распаўсюджванні такіх выданняў актыўна ўдзельнічае ААА «Харвест», у пачатку 2000-х гадоў з дапамогай «Белфаксиздатгрупп» у Беларусі з'явіліся першыя «кніжкі-цацкі» з разразным матэрыялам, сапраўднымі цацкамі і г. д. З другога боку, нельга не заўважыць, што сярод прывазных дзіцячых выданняў значнае месца займае нізкапробная прадукцыя, чыя мастацкая недасканаласць: залішняя саладжавасць, крыкліва-яркі колер, стракатасць, багацце золата і срэбра на вокладках, недасканалы кніжны дызайн і г. д. – негатыўна ўплывае на густ дзяцей і іх бацькоў, асабліва ва ўмовах адсутнасці мастацкай крытыкі.

У апошні час у беларускім мастацтве дзіцячай кнігі з'явіліся цікавыя маладыя мастакі, ёсць новыя творы і праекты, якія патрабуюць увагі грамадства і спецыялістаў, але пакуль наша кніжнае мастацтва прыкметна адстае ад «выклікаў часу» і рызыкуе апынуцца на перыферыі сусветных выдавецка-мастацкіх працэсаў, што, улічваючы гісторыю беларускай кніжнасці, было б недаравальна.

ЛІТАРАТУРА

1. Карьер, Ж.-К. Не надейтесь избавиться от книг! / Ж.-К. Карьер, У. Эко. – СПб. : Симпозиум, 2010. – 336 с.

2. Леви, В. Психотропная книга: читатель 21 века / В. Леви [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://levi.ru/problemariy/index.php?id_catalog=160&id_position=1079. – Дата доступа: 12.03. 2019.

3. Михалко, М. Н. Состояние и перспективы развития рынка книжных изданий для детей в Республике Беларусь / М. Н. Михалко // Потребительская кооперация. – 2012. – № 2. – С. 52 – 63.

4. Позднякова, О. В. Функции печатной книги в культурном пространстве современного ребёнка / О. В. Позднякова // Теория и практика общественного развития. – 2012. – № 10. – С. 188 – 190.

РЕЗЮМЕ

Статья посвящена состоянию современного белорусского искусства детской книги в новых условиях «цифровой цивилизации».

SUMMARY

The article is devoted to the state of the modern Belarusian art of children's books in the new conditions of «digital civilization».

Русакевич Е. Н.

АНАЛИЗ КУРАТОРСКОЙ И ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРАКТИКИ СТУДЕНЧЕСКОГО ЦЕНТРА СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА «ALLA PRIMA» БЕЛОРУССКОЙ ГОСУДАРСТВЕННОЙ АКАДЕМИИ ИСКУССТВ

Белорусская государственная академия искусств

(Поступила в редакцию 28.01.2019)

Студенческий центр современного искусства «Alla prima» (СЦСИ «Alla prima») начал свою деятельность в 2014 г. по инициативе студентов кафедры истории и теории искусств. Руководителем творческого объединения является Е. Кенигсберг. СЦСИ «Alla prima» занимается организацией и проведением кураторских выставочных проектов, выставок современного искусства, круглых столов, посвящённых вопросам современного искусства, созданием произведений искусства, изданием альманаха «Alla prima» и другим. Целью деятельности СЦСИ «Alla prima» является презентация современного искусства, популяризация творческих школ Белорусской государственной академии искусств (БГАИ) в Беларуси и за рубежом. Центр делает упор именно на кураторской деятельности. За 4 года проведено более 10 кураторских проектов современного искусства на отечественных и зарубежных выставочных площадках.

Выставочный проект «Город | Urbs» был представлен в городе Гумпольдскирхене (Австрия) в 2015 г. Куратором проекта выступила Е. Кенигсберг, ассистентами куратора – А. Бижик, Е. Русакевич, Т. Кучинский-Паровой. Экспозиция условно делилась на две части, одна из них состояла из современных работ студентов и преподавателей БГАИ (выставочный зал «Бергерхауз»), другая – из живописных работ из коллекции ОАО «Приорбанк» (выставочный зал «Ратхаузкеллер»). Такое деление выставочного пространства было обусловлено отчасти статусом мероприятия, отчасти – спецификой выставочных залов. Акцентом в экспозиции являлась инсталляция Е. Кенигсберг, Т. Кучинского-Парового и Б. Смольского «Вино из крыжовника».

С одной стороны, «Город | Urbs» показывает город как важный элемент современного мира, в котором рождается современная культура, устанавливаются социальные отношения, задаётся ритм жизни, диктуется мода. С другой – город, как среду обитания человека-личности, в котором важную роль играют мечты, воспоминания и судьбы.

Каждое отдельное произведение рассказывало историю одного художника, экспозиция – историю целого города. В выставочных залах были представлены работы художников разных поколений, что наводило зрителя на мысль о полилоге времён. Концепция проекта заставляла задуматься о субъективном и объективном, частном и общественном, значительном и незначительном.

Проект, который рассказывает зрителю о нём же самом, имеет больше шансов быть воспринятым и понятым. Это грамотный кураторский ход, благодаря которому налаживается эмоциональный контакт между куратором, художником и посетителем выставки.

«В пути. В поисках алфавита» – проект, который создавался и экспонировался в стенах Высшей школы изобразительных искусств Дрездена (Германия) в 2015 г. [1]. В

кураторскую группу вошли Е. Кенигсберг, А. Бижик, Т. Кучинский-Паровой, Е. Русакевич. Проект стал коммуникативным пространством, не знающим языковых барьеров, своеобразным словарём, доступно и достаточно подробно разъясняющим каждую сторону жизни, оставляя при этом пространство для размышлений.

Работы для этого проекта создавались в весьма сжатые сроки, в течение двух недель пребывания в Высшей школе изобразительных искусств Дрездена. Многие произведения были объединены общим настроением и колоритом. Коллективная работа воодушевляла и стимулировала творчество.

Полиптих Ф. Шурмелева «Путь» – размышления о месте человека в мире, о его предназначении и смысле жизни. Работа выступала активным акцентом в общей экспозиции и привлекала внимание зрителя минимализмом и лаконичностью. Графическая работа В. Драугелите «Прорыв?» – попытка молодой художницы представить тему, волнующую молодое поколение. Автор задаётся вопросом об отношении к искусству граффити, свободному выражению своих мыслей и позиций в городском пространстве. «В поиске» Е. Иванова – произведение молодого художника. Эскизность его работы демонстрирует процесс воплощения мысли в жизнь, её трансформации, развития и фиксации. С. Ашуха заставляет задуматься над вопросами бытия. Его живописная работа «Жизнь» разбавила общую монохромную гамму и стала ярким цветовым пятном в выставочном пространстве. Пластический объект «Pro / contra» стал одним из смысловых звеньев экспозиции. Скульптура П. Гребенникова «Человек» воплотила в себе образ всего человечества, страдающего от войн и катаклизмов, но при этом живого и нерушимого. Фильмы «Сон» (А. Бижик, Е. Кенигсберг, Е. Русакевич, реж. Т. Кучинский-Паровой) и «Шаги» (Е. Кенигсберг, Т. Кучинский-Паровой, реж. А. Бижик) смонтированы из одних и тех же материалов – фото и видеосъёмки винтовой лестницы главного корпуса Высшей школы изобразительных искусств Дрездена. В результате зрителям были представлены два различных взгляда, отображающих оригинальное художественное видение каждого режиссёра. Е. Криштопик в серии из семи графических работ «Город = Люди» представляет зрителю эмоциональные переживания и размышления на тему человеческих судеб. В работе «Мысль» М. Коробкин показывает человека как личность, делая упор на уникальном мышлении индивидуума. Кураторы выставки (А. Бижик, Е. Кенигсберг, Т. Кучинский-Паровой, Е. Русакевич) также выступили в роли художников: инсталляция «Эхо» стала центром экспозиции. Работа над ней требовала не только искусствоведческих и кураторских навыков, но и художественной подготовки. Согласно первоначальному замыслу, инсталляция должна была быть аллюзией падающей Вавилонской башни как символа разрушения языковых барьеров. Но эта идея не воплотилась в жизнь, поскольку многочисленные слои бумаги утяжеляли композицию. В результате творческих поисков объёмные бумажные ленты были заменены изящными лёгкими буквами, которые создавали своеобразный переход от книг (наземная часть инсталляции) к цитатам на немецком и русском языках, размещённым на стене. Цитатам вторила видеоработа М. Борозны «Игра с квадратом». Инсталляция стала воплощением образа межнационального общения и коммуникации.

Кураторам досталась самая сложная задача. Каждый участник ставил собственные задачи, кураторы соотносили их с общими целями проекта. Не все

работы, выполненные художниками, вошли в экспозицию. Некоторые из них не совсем соответствовали кураторской концепции, некоторые были визуально подавлены масштабом выставочного пространства: большая галерея требовала более монументальных форматов. Совместная работа художников и кураторов дала возможность создать выразительную экспозицию, убедительно рассказывающую об эмоциях и общении, о простом и повседневном, о сложном и непривычном.

Международный студенческий выставочный проект «Истории» (2016) экспонировался в галерее «Академия» Вильнюсской художественной академии (ВХА) [2]. Куратор проекта – студент 3 курса художественного факультета специальности «Искусствоведение (изобразительное искусство)» Т. Кучинский-Паровой, ассистенты куратора – А. Бижик, Е. Русакевич; кураторы-консультанты – Е. Кенигсберг (БГАИ), М. Марцелёните-Палюке (ВХА). «Истории» – первый проект СЦСИ «Alla prima», куратором которого выступил студент. Художниками-участниками проекта стали студенты двух академий (ВХА и БГАИ).

Несмотря на то, что куратор проекта смог ознакомиться с литовской частью экспозиции лишь во время монтажа, его творческий подход и советы кураторов-консультантов помогли создать экспозицию, которая выгодно сочетала в себе контраст художественных языков двух творческих школ, а представленные произведения формировали цельную конструкцию из отдельных смыслов и форм.

Каждое произведение представляло собой небольшую авторскую историю – весёлую или грустную, сложную или простую, вымышленную или правдивую. Например, инсталляция Е. Шиманович «Хорошо в деревне летом» и работа «12 гвоздиков» (авт. С. Ашуха, Е. Шиманович, Е. Русакевич) воссоздавали атмосферу детства, а инсталляция С. Ашухи «На дне», графика Ф. Шурмелева «Последний цветок» и скульптура Р. Саковича «Добро и зло» рассказывали о вечных поисках человеком счастья и смысла бытия. Литовские студенты представили работы, в которых сосредоточены их личные переживания, а также произведения, посвящённые исследованию себя и окружающего мира.

Все работы, предложенные художниками, предполагали также личную интерпретацию каждого зрителя. Проект превратился в полилог субъективных переживаний и мнений. Множество историй составляло один текст, выразительные средства которого могли быть считаны как перцептивно, так и рационально. Проект «Истории» создавал новые пути для конструирования смыслов и раскрытия свойств представленных объектов.

Выставочный проект «Песня труда» (2016) был проведён в рамках австрийско-белорусского проекта «Колхозница» и представлен в галерее «Академия» БГАИ. Куратор проекта – Е. Кенигсберг, ассистенты куратора – А. Бижик, Е. Русакевич, Т. Кучинский-Паровой.

«Песня труда» – проект-исследование, который ставил перед собой задачу изучить специфику современного постсоветского пространства. В качестве объекта исследования участники проекта выбрали образ советской колхозницы. «С течением времени само понятие “колхозница” трансформировалось и приобрело иные смыслы. Канули в небытие колхозы, колхозницы и колхозники, однако поэтические истории об их счастливой изобильной жизни и героическом труде не прекратили своё существование, превратившись в миф, сказку, легенду, ждущих своих

исследователей» [3]. Кураторы и художники попытались переосмыслить этот уже архетипный образ, поместив его в контекст современной белорусской действительности.

Художники собирали впечатления в белорусских провинциях и на современных сельскохозяйственных предприятиях. В результате были созданы работы, которые представляли собой визуализированные образы, полученные во время поездки в белорусскую деревню, либо обобщённый образ советского прошлого. Представленные в экспозиции произведения предлагали взглянуть на советское прошлое под разным углом. Так, инсталляции Т. Кучинского-Парового «Макет надежды 1:2» и Е. Кенигсберг «За занавеской» рассказывали о надеждах советского человека, триптих С. Ашухи и Е. Шиманович «Песни жизни» содержал в себе ироничный взгляд на идеалы прошлого, П. Гребенников и Р. Сакович в инсталляции «Поле» анализировали статус личности в эпоху социализма.

Несмотря на такую противоположность авторских взглядов, выставочный проект несколько романтизировал образы советского прошлого, создавал лирическую атмосферу. Но в то же время интерпретации молодых художников позволяли беспристрастно взглянуть на многие феномены прошлого с позиции современного человека.

Помимо выставочной деятельности СЦСИ «Alla prima» активно занимается аналитикой процессов, протекающих в современном искусстве Беларуси и за рубежом, публикуя на своем сайте (allaprima.by) электронный альманах «Alla prima». На нём размещаются обзоры выставок, проведённых СЦСИ «Alla prima», статьи, посвящённые вопросам современного искусства, рецензии на произведения современного искусства и книги, материалы круглых столов и творческих встреч, интервью. Авторами публикуемых материалов являются члены объединения.

Кураторская группа СЦСИ «Alla prima» постоянно находится в поиске новых авторов. В силу высоких требований в выставочных проектах СЦСИ участвует определённая группа художников (члены СЦСИ «Alla prima»), состав которых меняется нечасто, лишь иногда дополняется иностранными или статусными белорусскими авторами. Многие из них создают свои работы непосредственно для выставочного проекта. Это требует отдельных навыков как для куратора, так и для художника – умение взаимодействовать и сотрудничать. По этой причине художникам нередко приходится работать в сжатые сроки и раскрывать в себе новые творческие навыки. Довольно часто в проектах СЦСИ «Alla prima» художниками выступают сами кураторы (серия фотографий Е. Кенигсберг «Дом №» в проекте «Послания», серия коллажей Е. Русакевич «Истории» в проекте «Личное пространство», инсталляция «Уходит время» в проекте «Alla prima. Настоящее время» (Е. Кенигсберг), инсталляция «Вино из крыжовника» в проекте «Город | Urbs» (Е. Кенигсберг, Т. Кучинский-Паровой, Б. Смольский), инсталляция «Эхо» в проекте «В пути. В поисках алфавита» (А. Бижик, Е. Кенигсберг, Т. Кучинский-Паровой, Е. Русакевич), инсталляция «Пойманное время» (А. Бижик, Т. Кучинский-Паровой, Е. Русакевич) в проекте «Послания» и др.).

Несмотря на большое количество проведённых проектов и их разнообразие, можно найти черты, характерные для многих проектов СЦСИ «Alla prima». Например, кураторам СЦСИ свойственно обращение к абстрактным и лирическим

темам, стремление к поэтизации и сакрализации действительности (в проектах «Песня труда», «В пути. В поисках алфавита», «Город | Urbs», «Истории», «Послания», «Echo», «Личное пространство»). Наиболее характерной чертой является исследовательская направленность (в проектах «Песня труда», «Alla prima. Настоящее время», «Echo», «Книга О.», «Личное пространство»). Во многих проектах повторяется подход к формированию выставочного пространства. Смысловым центром и визуальным акцентом становятся инсталляции, выполненные кураторами проекта или при участии куратора (инсталляция «Эхо» в проекте «В пути. В поисках алфавита», инсталляция «Вино из крыжовника» в проекте «Город | Urbs», инталляция «Уходит время» в проекте «Alla prima. Настоящее время», инсталляция «Пойманное время» в проекте «Послания» и др.). Кураторы в своих проектах стремятся презентовать современные виды искусства: инсталляции, видео, ассамбляжи. Большинству экспонируемых произведений свойственны ирония, некоторая недосказанность, интертекстуальность.

Проекты современного искусства, созданные кураторской группой СЦСИ «Alla prima», задают вектор для развития и популяризации современных подходов в творческой и выставочной деятельности БГАИ. Благодаря деятельности СЦСИ «Alla prima» формируется фундамент для развития кураторской школы в БГАИ. Курирование СЦСИ «Alla prima» современных международных выставочных проектов способствует формированию имиджа БГАИ как центра современного искусства.

ЛИТЕРАТУРА

1. Кенигсберг, Е. Выставочный проект «В пути. В поисках алфавита» [Электронный ресурс] / Е. Я. Кенигсберг // Alla prima. – Режим доступа: http://allaprima.by. – Дата доступа: 04.01.2018.
2. Кучинский-Паровой, Т. Р. Международный студенческий выставочный проект «ИСТОРИИ» [Электронный ресурс] / Т.Р. Кучинский-Паровой // Alla prima. – Режим доступа: http://allaprima.by. – Дата доступа: 04.01.2018.
3. Кенигсберг, Е. Я. Выставочный проект «Песня труда» [Электронный ресурс] / Е. Я. Кенигсберг // Alla prima. – Режим доступа: http://allaprima.by. – Дата доступа: 04.01.2018.

РЕЗЮМЕ

В статье анализируются выставочные проекты, организаторами и участниками которых выступили члены Студенческого центра современного искусства «Alla prima» Белорусской государственной академии искусств, исследуются экспонированные произведения, концепции проектов, кураторские методы.

SUMMARY

The article analyzes the exhibition projects, organized and participated by the members of the Student center for contemporary art "Alla prima" of the Belarusian State Academy of Arts, examines the exhibited works, project concepts, curatorial methods.

Салман О.

ЦИФРОВОЕ ПРОЕКТИРОВАНИЕ В АРХИТЕКТУРЕ БЕЛАРУСИ

Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси
(Поступила в редакцию 15.03.2019)

В середине 1980-х годов принципы архитектурного формообразования радикально изменяются в результате цифровой революции – резкого перехода от аналоговых технологий к цифровым, который привел к возникновению информационного общества. Появляются новые и распадаются старые экономические и культурные отрасли, меняется структура управления государством, перераспределяются трудовые и финансовые ресурсы в результате переориентации на цифровую продукцию. Изменения общественного уклада закономерно приводят к трансформации архитектурно-урбанистической инфраструктуры на всех уровнях (от общемирового до локального), что сказывается на требованиях к архитектурным и градостроительным проектам.

Компьютеризация архитектурного проектирования на постсоветском пространстве происходит без существенного отставания от общемировых процессов: уже более двух десятилетий документация государственных и частных проектных институтов и архитектурных мастерских разрабатывается исключительно в электронной форме. Тем не менее, экспериментальные работы, где исследуются выразительные возможности дигитального проектирования, остаются малочисленными из-за высокой стоимости и сложности воплощения. В архитектуре постсоветских стран отмечается лишь три объекта, в которых в полной мере реализовано экспериментальное направление цифрового дизайна: культурный центр Гейдара Алиева (2012 г., Баку, Азербайджан), бизнес-центр «Dominion Tower» (2015 г., Москва, Россия) и частный дом «Capital Hill Residence» (2018 г., Барвиха, Москва, Россия). Все три проекта были разработаны бюро «Zaha Hadid Architects» – мировыми лидерами параметрического направления в дизайне. «Capital Hill Residence» и культурный центр Гейдара Алиева выполнены в узнаваемой манере бюро, которая характеризуется сложными футуристичными обтекаемыми объёмами и выразительными конструктивными решениями, достижимыми лишь средствами параметрического моделирования. Так, консольный верхний уровень резиденции «Capital Hill» возвышается, подобно бутону, на тонком стебле лифтовой шахты. Сложность воплощения и недостаточно развитая строительная индустрия объясняют затянувшиеся сроки возведения зданий: строительство «Capital Hill Residence» длилось с 2006 по 2018 гг., культурного центра Гейдара Алиева – с 2007 по 2012 гг. Конструктивное решение бизнес-центра «Dominion Tower» и вовсе пришлось существенно упростить: первоначальный двадцатиметровый вынос многоступенчатых консолей оказался сокращен до восьми метров [1].

В Беларуси к образцам цифровой архитектуры, возведённым по проектам зарубежных архитекторов, относится здание футбольного стадиона БАТЭ «Борисов-арена» (2014) по проекту словенской мастерской «OFIS Arhitekti». Снаружи здание представляет собой облицованную алюминиевыми панелями «blob»-оболочку с паттерном из округлых окон неправильной формы. Вогнутая форма стен с внутренней стороны стадиона позволяет улучшить акустические характеристики пространства и

визуально поощряет контакт игроков и болельщиков [2]. Упрощённая форма «blob» была применена и в надстройке над реконструируемым стадионом «Динамо» (2018 г., Минск, арх. УП «Минскпроект»). Согласно замыслу архитекторов, воздушная и светлая форма навеса-пристройки, подобно облаку, нависает над более строгими классицистическими аутентичными элементами стадиона. Влияние выразительного языка дигитальной архитектуры отмечается в ломаной форме балконов торгового центра «Galleria» в Минске (2016 г., арх. А. Джеймс).

Работы белорусских, российских и украинских архитекторов в области дигитального проектирования, как правило, не находят заказчиков, оставаясь в рамках виртуальной или бумажной архитектуры. Реализованными оказываются лишь немногочисленные работы в жанре малых архитектурных форм (скамейки, витрины, павильоны, арт-объекты и т. д.). Поэтому специалисты из Беларуси, России, Украины вынуждены специализироваться на теоретических изысканиях перспектив цифровой архитектуры, экспериментальных проектах, материальное воплощение которых невозможно на современном этапе развития строительных технологий; исследовательских проектах в сфере градостроительства и урбанистики, требующих параметрического моделирования и работы с большими данными. Архитекторы популяризируют применение компьютерных технологий в архитектуре, проводят тематические воркшопы, организуют лекции об использовании цифровых технологий в городском планировании: «Открытые/закрытые системы проектирования», «Город как открытая/закрытая система» и другие. Данной проблематикой занимаются экспериментальные мастерские «Paralab», «U:LAB.spb», «DigitalBakery», «Matrioshka» и наиболее известная «Точка ветвления» [3, с. 122].

Первой архитектурной группой на территории Беларуси, которая стала изучать параметрическую архитектуру и применять её методы на практике, стало сообщество «Monogroup», образованное в 2009 – 2010 гг. Оно имеет горизонтальную структуру, в свою очередь включающую постоянных членов и специалистов, привлекающихся в ходе каждого отдельного проекта. Костяком сообщества являются белорусские архитекторы Александр Ходяков, Наталия Немкова, Яна Сухоцкая и Антон Арташевский.

В 2011 г. в рамках фестиваля архитектуры «Леонардо» в Минске «Monogroup» выступили в роли организаторов одной из площадок, посвящённой развитию современной архитектуры, под названием «Параметрическая секция». Она ставила перед собой задачу разобрать понятие «параметрика» применительно к архитектуре, отметить важность развития данного направления в Беларуси, а также представить реализованные модели трёх основных принципов параметрического моделирования. Кроме того, архитекторы преследовали цель сделать на фестивале *lounge*-зону, где можно посидеть, отдохнуть, выпить кофе, посмотреть на примеры параметрической архитектуры и проникнуться творческой атмосферой. Выразительное решение облика площадки базировалось на формуле Фибоначчи. Это формула Золотого сечения, и многие природные принципы образованы при помощи данного фрактала. Поэтому было решено взять за алгоритм организации площадки раскручивающуюся спираль Фибоначчи. В этот алгоритм добавлялись факторы функционального зонирования площадки, предполагаемых людских потоков, эргономика барной стойки и некоторые другие [4].

По принципу резки объекта из плоскостных материалов была смоделирована барная стойка, являвшаяся основным элементом пространства. Стойка представляла собой цельный объект, включавший место для бармена, барные стулья, собственно барную стойку, скамейку, а также место для сумок. Процесс изготовления занял немного меньше месяца, включая проектирование и производство. При помощи средств параметрического моделирования были сделаны развёртки, в последующем отправленные на нарезку. Затем детали собирались в отдельные модули, которые транспортировались на проектную отметку.

В 2012 г. начались эксперименты «Monogroup» в области интерактивных инсталляций. Первым таким экспериментом стала инсталляция «Blue Light Piano» в минской галерее «New Day». Интерактивная установка была сделана для выставки «Mysteria». Основная идея установки – интерактивное фортепиано. Чтобы играть на нём, человеку нужно переместить руки внутри рамки, которая находится в центре комнаты. Если проекция рук соответствует виртуальным кнопкам, воспроизводится фортепианная гамма. Поэтому каждый способен создавать музыку определёнными движениями рук. Кроме того, человек может видеть свою трансформацию. Эта установка – часть большого проекта, посвящённая особенностям восприятия окружающей реальности [4].

Последней реализованной работой сообщества является автобусная остановка, возведённая в рамках международного студенческого фестиваля «Малая европейская встреча студентов-архитекторов SESAM (Small European Students of Architecture Meeting) 2018 Ex Nihilo». В рамках фестиваля 120 студентов из 20 стран занимались исследованием и строительством небольших архитектурных объектов в различных частях посёлка Белая Церковь и деревни Черея. Под руководством А. Ходякова, Н. Немковой и Я. Сухотской студентами была создана уникальная в своём роде остановка, имеющая ярко выраженный параметрический вид. В качестве источника вдохновения архитекторы «руководствовались образом закрученной морской волны, но этот образ был не самоцелью, а, скорее, фокусом для осмысления» [5].

На данный момент сообщество «Monogroup» не ведёт активную деятельность, связанную с параметрической архитектурой. Редкие проекты, реализованные архитекторами, чаще всего связаны с образованием. Наиболее активно параметрической архитектурой занимается Н. Немкова. На сегодняшний день она является одним из немногочисленных белорусских архитекторов, которая реализует параметрические сооружения, но не на территории Беларуси.

В 2016 г. Н. Немкова получила работу у английского дизайнера Глесса Миллера, мастерская которого специализируется на разработке инновационных скульптурных и архитектурных работ. Масштаб деятельности этой студии варьируется от дизайна мозаичной плитки до создания сооружений. По признанию Н. Немковой, она была впечатлена сложностью формообразования в работах мастерской, но когда пришла на собеседование, для неё «было шоком, что они делают все эти сложнейшие узоры вручную, без параметрических программ» [4]. Именно Н. Немкова внедрила параметрические средства проектирования в бюро Г. Миллера, что и позволило студии создавать полноценные сооружения, выйдя за рамки декоративных объектов.

Одним из наиболее выразительных проектов, разработанных Н. Немковой в мастерской Г. Миллера, стал павильон «Перспективы» (2016 г., Винтерфолл, Суррей,

Великобритания) обтекаемой «blob»-формы, покрытый кедровой черепицей. Облик павильона гармонично сочетается с живописным холмистым ландшафтом английского графства Суррей. Вдохновлённый сообщениями, которые стихийно оставляют в общественных местах (вырезают на скамейках и деревьях, пишут на стенах и т. д.), Г. Миллер попросил местных жителей и учащихся ближайших школ написать небольшие стихотворения, короткие послания, признания в любви. Позже эти сообщения были выгравированы на поверхности черепицы, покрывающей каркас [6].

Бюро «Kava» было основано в Минске в 2011 г. и почти в неизменном составе существует и в наши дни в двух ипостасях: непосредственно в виде архитектурного бюро «Kava», занимающегося параметрической и генеративной архитектурой и дизайном, и бюро «Iddqd studio», специализирующееся на архитектурной визуализации. Костяк этих бюро составляют одни и те же специалисты: Сергей Погорелов, Сергей Куратский, Дмитрий Киселёв, Андрей Михаленко, Анастасия Невмержицкая и Анастасия Тулаева. По словам основателя бюро и его руководителя С. Погорелова, в течение двух лет после создания объединения архитекторы занимались изучением темы параметрической архитектуры и вычислительного дизайна и осваивали необходимое для этого программное обеспечение [4]. На данный момент команда «Kava» включает не только архитекторов и дизайнеров, но также программистов, специализирующихся на языках программирования *C++* и *Phyton*.

По мнению С. Погорелова, «на данный момент параметрическая методология в Беларуси никак не используется и не преподаётся, а само направление пережило пик своего развития в 2000-х годах и на данный момент неактуально. Параметризм перестал существовать как направление, так как произошла его диверсификация: разделение на поднаправления и подразделы» [4]. В данной связи архитектором выделяется алгоритмический и генеративный дизайн, которым занимается его студия. С. Погорелов считает, что «основная проблема параметризма в разных его проявлениях – это фактическая реализация его проектов. Зачастую такие проекты неприменимы и неэффективны. По этой причине они остаются “бумажной архитектурой”, но только в виртуальной реальности» [4]. Однако архитектор подчёркивает, что «стоит сделать исключение для декора, малых архитектурных форм, отдельных проектов небольших масштабов, отделочных решений, проблематичность реализации которых намного ниже. В создании сложных ритмических элементов программы параметрического моделирования приходят на помощь и упрощают работу архитектора» [4].

Работа в бюро сфокусирована на технологиях, применимых к реальному проектированию. Эти технологии связаны с генеративным дизайном – параметрическим проектированием, которое также является алгоритмическим. Дизайн называется генеративным, когда при создании объекта используется автономная система, в процессе своей работы генерирующая форму. Также она должна работать через определённое количество итераций, то есть шагов, заложенных в систему проектирования. В качестве примера архитектором приводится собственная работа: система, разработанная им, способная учитывать многие показатели (ориентация по сторонам света, связи внутри помещений, площади, отношения сторон помещений между собой и т. д.) и предлагать различные варианты планировочных комбинаций исходя из заданных параметров. Принципиальное отличие такого проектирования в том, что вместо создания одного дома формируется целая система, с помощью

изменения отдельных параметров которой можно получить неограниченное количество вариантов планировки дома. Создавая такую систему, архитектор задумывается в первую очередь не о результате, а о процессах, приводящих к нему [4].

Однако на данный момент на счету бюро нет ни одного реализованного проекта, что не является редкостью для архитектурных команд, специализирующихся на вычислительных формах дизайна. Несмотря на это, портфолио бюро содержит проекты, которые занимали места на международных архитектурных конкурсах.

К таковым относится разработка «Liberland» (2016). В составе международной команды представители бюро «Kava» принимали участие в создании проекта полной инфраструктуры несуществующего микрогосударства Либерлэнд на Балканском полуострове площадью 7 км^2. На белорусских представителях лежала ответственность за визуализацию и параметрический аспект: интеграция застройки в единую холистическую модель, которая могла бы учитывать рекомендации всех экспертов заказчика. Архитекторами было создано несколько уровней параметров, связанных друг с другом и непосредственно влиявших на отношения объектов в этой системе. Международная команда, куда входили представители бюро, победила в конкурсе со своим проектом и получила положительные отзывы от членов жюри, в том числе от Патрика Шумахера – председателя экспертной комиссии.

Уникальной разработкой, сочетающей новейшие технологии и традиционную белорусскую культуру, является проект жилого комплекса «Оберег» (2014 г., Минск). Основой для архитектурного замысла стал соломенный паук-талисман, который издревле считался оберегом семейного благополучия и счастья. Каждая отдельная квартира представляет собой объемный ромб с расположенными по вертикали внутренними площадями. Сам жилой комплекс словно подвешен на специальных мачтах. Таким образом, архитекторы демонстрируют возможность освобождения земной поверхности от застройки для того, чтобы растениям и животным было больше простора.

Конкурсный проект (2015), созданный бюро «Kava» к 25-летию Белгазпромбанка, представляет генеративный дизайн в действии. Согласно концепции, арт-объект представляет собой 25-летнюю историю банка. Для достижения этой идеи архитекторы методом генеративного дизайна решили вырастить «денежное дерево» день за днём, монета к монете. Для направления вектора роста использовалась трёхмерная кривая Гильберта (старающаяся максимально заполнить предоставленное ей пространство). Архитекторами было обнаружено, что, слегка меняя угол кривой Гильберта с 90 градусов, можно добиться некоторых интересных и непредсказуемых результатов. Объект состоит из 1200 элементов: по количеству недель, прошедших за 25 лет. Проект генеративной скульптуры реализован не был, так как победителями конкурса стало другое бюро.

Целью альтернативного ландшафта бюро «Kava» определило предоставление людям «живого» города с гостеприимной атмосферой. Такое качество, как «живое», означает разнообразную и сложную жизнь в городе, где рекреационные и социальные помещения смешиваются с транзитными. Для эффективного использования пространства было решено объединить зелёные зоны и жилые постройки, применять структуры с измененной ориентацией вверх дном.

Отмечаемое самими адептами экспериментального компьютерного проектирования быстрое моральное устаревание параметрического формообразования позволяет заключить, что сама по себе малочисленность данных построек в Беларуси не является свидетельством отставания от глобальных процессов дигитализации архитектуры. В Беларуси цифровое направление активно развивается в сферах градостроительства и урбанистики – наиболее перспективных для применения методов инновационного параметрического моделирования, так как комплексную модель процессов в городской среде возможно построить лишь с помощью компьютерных технологий. Геоинформационные системы уже на рубеже 1990 – 2000-х годов были интегрированы в проектную практику белорусских градостроительных институтов: БелНИИПградостроительства, Минскградо и других. Внедрение инновационных подходов к работе с данными, которые применяют архитектурные мастерские «Monogroup» и «Kava», в работу крупных государственных институтов повысит точность предпроектного анализа и актуальность разрабатываемых проектов, усилит возможность их адаптации к изменяющимся условиям среды, что благоприятно скажется на дальнейшем развитии белорусских городов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Dominion Tower // Архплатформа [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.archplatforma.ru/?act=1&catg=70&nwid=3887. – Дата доступа: 24.06.2019.
2. OFIS Arhitekti's spotty stadium for FC BATE Borisov nears completion // Dezeen mag [Electronic resource]. – Mode of access: https://www.dezeen.com/2014/02/27/ofis-arhitekti-stadium-fc-bate-borisov. – Date of access: 27.09.2019.
3. Еремеева, А. Параметризм в архитектуре. Поиски и решения / А. Еремеева, С. Поморов, Т. Пойдина // Вестник Алтайского государственного технического университета им. И. И. Ползунова. – 2014. – №1-2. – С. 118 – 122.
4. Левицкая, В. Параметрическая архитектура: мировые тенденции и белорусский опыт. : дис. ... магистра искусств. : 1- 21 80 14 / В. Левицкая. – Минск, 2018. – 108 л.
5. Сезам для Белай Царквы // 34 mag [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://34mag.net/post/sesam-2018. – Дата доступа: 17.05.2018.
6. Perspectives by Giles Miller Studio // ArchDaily [Electronic resource]. – Mode of access: https://www.archdaily.com/795874/perspectives-giles-miller-studio. – Date of access: 24.01.2019.

РЕЗЮМЕ

В статье раскрывается степень освоения инновационных цифровых технологий проектирования в современной архитектуре Беларуси и определяются основные направления работы экспериментальных архитектурных мастерских.

SUMMARY

The article defines the state of innovative technology usage in contemporary Belarusian architecture and major trends in the work of experimental architecture studios.

Хань Юнган

ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ КИТАЙСКОЙ МАСЛЯНОЙ ЖИВОПИСИ

Белорусская государственная академия искусств

(Поступила в редакцию 14.12.2018)

На живопись Китая начала XX в. сильное влияние оказали исторические события, происходящие в стране, а также европейский реализм XIX в., импрессионизм и постимпрессионизм рубежа веков. Но художники Китая смогли создать собственный оригинальный стиль и технику живописи маслом, вложив в свои картины философское понимание природы и жизни и передав дух эпохи. До сих пор китайское искусство 1930 – 1940-х годов и воздействие данного периода на формирование национальной реалистической живописи недостаточно изучено. Актуальность исследования состоит в том, чтобы восполнить пробелы, существующие в изучении вопросов взаимодействия восточной и западной культур в начале XX в., и дать более полное определение феномену масляной живописи Китая, выделив степень индивидуального и заимствованного.

Процесс становления национальной китайской живописи прошёл несколько этапов: 1) первое знакомство китайцев с культурой Западной Европы (с XVII в.); 2) «погружение» в иностранную культуру (конец XIX – начало XX вв.), когда китайские художники обучались изобразительному искусству в Японии, Франции и США и перенимали технику великих европейских мастеров; 3) период «ста школ» (начало XX в.), когда в Китае стали открываться художественные вузы, где преподавалась как европейская, так и китайская живопись; 4) интерпретация и адаптация опыта живописи Западной Европы к местным условиям, особенностям менталитета, художественной традиции; 5) становление и развитие национальной школы живописи (XX в.), достижение гармонии и равновесия различных художественных традиций в контексте китайской культуры, появление своего стиля и традиций [6, с. 90; 13, с. 576].

Первому культурному влиянию европейцев Китай подвергнулся в XVII в. в эпоху Маньчжурского завоевания династией Цин. Традиции западноевропейского искусства, и, в частности, живописи, были привнесены в художественное пространство китайской культуры европейскими миссионерами [2, с. 236; 3, с. 149]. Главной фигурой того времени является уроженец Италии, монах Ордена иезуитов Джузеппе Кастильоне (1688 – 1766), который, будучи художником и архитектором при императорском дворце, сумел объединить в своём творчестве китайские и европейские традиции. Благодаря ему китайцы узнали о законах перспективы и светотени в искусстве, впервые познакомились с такими его видами, как масляная живопись и гравюра на медной пластине .

До середины XIX в. изобразительное искусство Китая почти не развивалось. Ведущее положение в живописи продолжали занимать привычные жанры пейзажа, «цветов и птиц». Но сама жизнь в свете исторических событий требовала от художников активного включения в окружающую действительность. Если в Европе мастера работали в жанре психологического портрета, писали бытовые и исторические картины, то в Китае «wen ren hua» («живопись людей») была далека от

реальности и представляла собой сцены дворцового быта. Отсутствовало умение изобразить живой характер, современный облик человека, пластику тела.

Трагической страницей в истории Китая стал период великих военных потрясений и гражданской смуты конца XIX – начала XX в. Страна проиграла иностранным колонизаторам, в первую очередь британским, две Опиумные войны, подверглась разорению и была разделена между Великобританией, США, Францией и Россией, превратившись из мощной державы почти в колонию. Повсюду царили голод, нищета и разруха, процветала наркомания. Недовольство правлением Маньчжурской династией Цин и революционные настроения в массах постоянно росли. После подавления силами европейских и японской армий национального восстания (Ихэтуаньское восстание 1898 – 1901 гг.), организованного против иностранного вмешательства во все сферы жизни Китая, империя оказалась в ещё худшем положении. Синхайская революция 1911 – 1912 гг. ознаменовала падение монархии и провозглашение республики.

Эти события не могли не повлиять на экономику, политику и культуру Китая. В среде художников возрос авторитет западноевропейской живописи, многие начали пробовать свои силы в технике рисования маслом, отказавшись от традиционного изображения тушью, и постепенно осваивали новый способ художественного восприятия и трактовки образа, отношения к окружающему миру. Этому процессу во многом содействовала система специального образования, которая стала формироваться в Китае в начале XX в. В 1905 г. в Наньцзинском и Баодинском педагогических университетах был введён курс истории живописи Западной Европы, для прочтения которого приглашались преподаватели из Италии и Франции. Живописец Чжоу Сян, который ещё при императорском дворце изучал европейскую художественную культуру, открыл институт, где наряду с художественными дисциплинами преподавали историю китайского и мирового искусства. Из стен этого учреждения вышло много талантливых художников: У Шигуан, Дин Сун, Лю Хайсу, Чжан Мэйсунь и другие.

В Шанхай, ставший крупным торговым центром, устремились многие живописцы, желающие изучать культурное наследие Европы. В 1912 г. Лю Хайсу вместе У Шигуаном основали Шанхайский художественный институт – первый специализированный вуз. Несмотря на широкий спектр интересов, Лю Хайсу отдавал предпочтение постимпрессионизму. В своём творчестве, например, в картинах «Цяньмэнь в Пекине» (1922), «Вид на Жуйси» (1931) и научно-практической деятельности он пытался синтезировать традиции различных школ и направлений, сочетать классику китайской живописи с приёмами, свойственными Ван Гогу и Сезанну. Благодаря ему в программу обучения была введена техника западноевропейской живописи, помимо работы на природе разрешалось рисовать обнажённую модель. Своих учеников мастер призывал перестать копировать композиции и методы старых мастеров, но при этом не ущемлять роль национальных традиций, то есть совмещать «юфа» и «уфа» – «следование традициям» и «свободу от них». Художник указывал также на необходимость отражать в картинах собственное видение мира и проявлять индивидуальный стиль. Методика обучения Лю Хайсу позже была положена в основу современного китайского художественного образования [11, с. 124].

После антиимпериалистического движения 4 мая 1919 г., возникшего в результате предательства национальных интересов Китая деятелями Пекинского правительства, взгляды китайской интеллигенции претерпели кардинальные изменения, обозначилась массовая переориентация с традиционной культуры на вестернизацию. Были пересмотрены конфуцианские этические нормы, критиковалась традиционная историография, распространился разговорный язык байхуа, а живопись окончательно «ушла» в массы. Многие художники покидали страну и отправлялись учиться за границу, в основном в Парижскую академию изящных искусств и Токийскую школу искусств. В первой учились такие известные художники, как Сюй Бэйхун, Лин Фэнмянь, Пан Юйлян, У Даюй, во второй – Ли Шутун, Гуань Лян, Ван Юечжи, Вэй Тяньлинь.

Если в Японии в тот момент отсутствовало доминирующее стилистическое направление в искусстве и приходилось выбирать из противоположных художественных тенденций, то во Франции ведущее положение занимали импрессионизм и постимпрессионизм, что не могло не отразиться на творчестве китайских живописцев, которые, вернувшись в Китай, стали преподавать в различных учебных заведениях. Каждый преподаватель работал по собственной методике с учётом своей художественной практики и полученных знаний. Поэтому начало XX в. в мире китайской живописи называют периодом «ста школ», для которого характерен радикальный отход от традиций и жанровая импровизация, смешение разных стилей и направлений. Одни художники продолжали творить согласно традициям прошлого, другие же поддавались западным веяниям, копируя и переосмысливая произведения известных мастеров.

Вслед за историком искусства Лан Шаоцзюнем в живописи Китая начала XX в. выделим три основных направления: традиционное, смешанное и экспериментальное. Первое символизирует собой «четвёрка традиционалистов» – У Чаншо, Ци Байши, Хуан Биньхун и Пань Тяньшоу. Синтезировать китайские и западные традиции старались Сюй Бэйхун, Цзян Чжаохэ, Линь Фэнмянь. К исследователям-новаторам относят У Гуаньчжуна и представителей школы «экспериментов с тушью».

Практиковать технику масляной живописи, которая стала особенно популярна в начале XX в., первыми стали китайские живописцы, получившие образование в Японии [3, с. 149]. У обучавшихся в Европе особый интерес вызывали колористические поиски французских импрессионистов и постимпрессионистов; помимо реформаторских идей их привлекало искусство классицизма и реалистическая живопись [1, с. 16]. К примеру, Линь Фэнмянь (1900 – 1991), испытав сильное влияние модернизма, пытался создать новое направление в искусстве, синтезируя художественный опыт и традиции европейской и восточной культуры. В 1928 г. он основал Национальную академию искусств и стал её первым директором. Однако многие из его ранних работ были уничтожены японцами в период Японо-китайской войны.

В 1920 – 1930-е годы появился термин «guo hua» («гохуа») для обозначения традиционной китайской живописи – неподражаемая индивидуальная манера рисования тушью, минеральными, растительными водяными красками. Под ним понимали не только определённые технические приёмы, но и традиционный метод восприятия и воспроизведения действительности [8, с. 275].

Появление «гохуа» ознаменовало переломный момент в некогда единой системе китайской живописи. По тематике «гохуа» делится на три жанра: 1) портрет («xiao xiang»); 2) пейзаж («shan shui», то есть «горы-воды»); 3) живопись («hua niao», то есть «цветы и птицы»). Если в Европе мерилом всех вещей являлся человек, то в китайской живописи жизнь людей и происходящее в мире воспринималось через призму природы. Поэтому пейзаж всегда был ведущим жанром, но в 30 – 40-е годы XX в. он был переосмыслен и приобрёл иное звучание и смысл [5, с. 16 – 17].

Знаковыми фигурами в области «гохуа» стали Ци Байши (1860 – 1957) и Сюй Бэйхун (1895 – 1953). Сюй Бэйхун (в европейской транскрипции имя Жю Пэон) стремился придать национальному искусству новое звучание, совмещая западный художественный стиль и технику письма с классическими традициями своего народа [4, с. 16]. Несмотря на мастерское владение различными жанрами, ближе всего ему были пейзаж и анималистические сюжеты. Во всём мире известны полные экспрессии многочисленные изображения тушью лошадей Сюй Бэйхуна («Галопирующий конь», 1937 г.; «Стоящий конь», 1941 г.; «Бегущий конь», 1941 г.), символизирующие необузданную силу и свободу, стремление к достижению цели. Учитывая сложную политическую ситуацию в стране, они олицетворяли собой несгибаемый дух китайского народа. Годы обучения в Париже и изучение полотен известных художников эпохи Возрождения не могли пройти бесследно. Свидетельство тому написанные на исторические сюжеты картины маслом «Юй-гун передвигает горы» (1940), где воспевается выносливость и упорство китайцев, «Пять сотен Тянь Хэна» (1930), «Опусти свою плётку» (1939), которые пробуждали патриотические чувства, необходимые для борьбы с японскими захватчиками.

Сюй Бэйхун считается одним из первых китайских живописцев, работавших в жанре «горы-воды» в масляной технике «ю-хуа» [8]. Принцип реализма нашёл воплощение в его пейзажах «На дороге к храму Цзиминьсы» (1930), «Заснеженный пейзаж» (1936), «Лес в Гималаях» (1940).

Помимо исторических тем мастер непрерывно работал над портретом, стремясь глубоко и достоверно передать психологический образ человека. Сюй Бэйхун считал, что, «прежде всего, художник должен обратить внимание на форму предмета, потом исследовать детали, постоянно думая о соотношении части и целого. При этом важно, чтобы предмет существовал в пространстве». Итоги своих исканий и опыта изучения и преподавания живописи он подводит в книге «Усовершенствование метода китайской классической живописи», которая стала главным пособием для многих китайских художников. С именем Сюй Бэйхуна связывают зарождение собственно китайской реалистической школы в живописи [7, с. 7; 12, с. 208].

Ещё один яркий представитель «гохуа» – Ци Байши, которого часто называют «китайским Пикассо» за стиль, связанный с характерным для эпохи модерна упрощением формы и богатством колористической палитры. Художник работал в различных жанрах, но наиболее ярко проявил свой талант в технике «цветы и птицы». Отличительные черты его творческой манеры – тонкая наблюдательность и способность уловить и передать в нескольких штрихах наиболее характерные черты изображаемых объектов. Будучи талантливым каллиграфом и резчиком печатей, Ци Байши всегда вводил в композиции картин надпись, виртуозно соединял использование цветового пятна с каллиграфичностью и выразительностью линии.

Так, изображения крабов или насекомых, птиц и цветов, неоднократно выполнявшиеся мастером в новой композиции чёрной или цветной тушью, всегда своеобразны, насыщены глубоким значением и представляют собой законченную картину [9, с. 215; 10, с. 259]. Историк искусства Чэнь Чуаньси указывает, что никто не сумел сравниться с Ци Байши в виртуозности развития традиционной китайской живописи.

Большой вклад в развитие художественного образования в Китае внёс Ли Шутун, обучавшийся в Японии у известного живописца Хэй Тянь Циня. Впоследствии он стал редактором «Иллюстративного журнала» в Шанхае, преподавал в Шанхайском университете, затем в Ханчжоу и Чженцяне рисунок и декоративно-прикладное искусство. Как и его учитель, Ли Шутун уделял большое внимание живописи и рисунку с натуры, что вызывало возмущение у приверженцев традиционного искусства. Только в 1922 г. были обнародованы «Своды правил, сформулированные Министерством образования», в одном из которых указывалось, что разрешается рисовать натуру в соответствии с традициями западноевропейской живописи. С этого момента на национальных выставках стала появляться живопись, написанная на пленэре и с натуры.

1930-е годы отмечены усилением влияния европейского искусства, особенно постимпрессионизма. Китайская традиционная живопись оказалась менее востребованной, лишь некоторые художники пытались переосмыслить историю национального искусства, понять его место в мировом пространстве, обозначить необходимость и глубину заимствований. В результате им удалось создать свой оригинальный стиль и технику живописи маслом, которая резко отличается от западноевропейской фундаментальными принципами, художественными методами, композиционными приёмами, стилями и жанрами, тематикой, изобразительными средствами.

Для китайской живописи начало XX в. было сложным, противоречивым, но в то же время интенсивным периодом новаторства. В китайском искусстве наметились две основные тенденции. Первая – синтез традиций классической китайской живописи и реалистической и модернистских школ западноевропейской живописи. Китайские художники отказались от механического копирования мастеров Европы и пытались, не утратив национального своеобразия искусства, придать ему новое звучание и форму. Вторая – попытка адаптировать европейскую культуру к китайским особенностям менталитета и художественного восприятия действительности, экспериментирование с различными жанрами, инструментами и материалами. Именно в это время особую популярность и распространение получила масляная живопись. Важную роль в развитии искусства сыграло художественное образование и педагогическая деятельность выдающихся художников, получивших образование в Японии и Западной Европе.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ван, Фэй. Современное искусство Китая в контексте мирового художественного процесса: автореф. дис. … канд. искусств. : 17.00.04 / Фэй Ван ; Российская академия художеств. – М., 2008. – 21 с.
2. Виноградова, Н. А. Искусство Китая / Н. А. Виноградова. – М. : Изобразительное искусство, 1988. – 250 с.
3. Виноградова, Н. А. Китайская пейзажная живопись / Н. А. Виноградова. – М. : Изобразительное искусство, 1972. – 160 с.
4. Виноградова, Н. А. Сюй Бэйхун / Н. А. Виноградова. – М. : Изобразительное искусство, 1980. – 64 с.
5. Глухарёва, О. Н. Искусство народного Китая / О. Н. Глухарёва. – М. : Искусство, 1958. – 228 с.
6. Глухарёва, О. Н. Краткая история искусства Китая / О. Н. Глухарёва, Б. П. Денике. – М.-Л. : Искусство, 1948. – 212 с.
7. Глухарёва, О. Н. Сюй Бэй-хун / О. Н. Глухарёва. – М. : Изогиз, 1957. – 14 с.
8. Завадская, Е. В. Живопись гохуа в первой четверти XX в. / Е. В. Завадская. – М. : Наука, 1971. – 320 с.
9. Завадская, Е. В. Ци Бай-ши / Е. В. Завадская. – М. : Искусство, 1982. – 287 с.
10. Китайское искусство: принципы, школы, мастера / сост., пер. с кит. и англ., вступ. ст., очерки и коммент. В. В. Малявина. – М. : Астрель ; АСТ, 2004. – 429 с.
11. Комаровская, П. А. К вопросу о новых явлениях в китайском художественном образовании в XX в. / П. А. Комаровская // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета. Серия 17. Философия. Конфликтология. Культурология. Религиоведение. – 2016. – Вып. 1. – С. 120 – 128.
12. Пострелова, Т. А. Творчество Сюй Бэйхуна и китайская художественная культура XX в. / Т. А. Пострелова. – М. : Гл. ред. восточной литературы изд-ва «Наука», 1987. – 264 с.
13. 吕澎 《二十世纪中国艺术史》 北京大学出版社 2007. – 1066 с.

РЕЗЮМЕ

В статье рассматривается процесс становления китайской масляной живописи. В китайском искусстве начала XX в. наметились две основные тенденции: первая – синтез традиций классической китайской живописи и реалистических и модернистских школ Запада; вторая – попытка адаптировать европейскую культуру к особенностям китайского менталитета и художественного восприятия.

SUMMARY

The article discusses the process of formation of Chinese oil painting. In Chinese art of this time, two major trends emerged: first — the synthesis of the traditions of classical Chinese painting and the realistic and modernist schools of the West; second – an attempt to adapt European culture to the Chinese peculiarities of mentality and artistic perception.

Шамрук А. С.

МИНИМАЛИЗМ В АРХИТЕКТУРЕ XXI ВЕКА

Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси

(Поступила в редакцию 25.02.2019)

В условиях ускоряющихся темпов смены художественно-эстетических парадигм эпохи в модернизме, магистральном направлении в архитектуре XX в., осуществляется поиск способов выражения художественно-смысловых значений в категориях и образах, отличных от классических стилей, с использованием современной палитры выразительных средств. В основу формообразования

модернизма легла эстетика минимализма, выраженная в лаконизме применяемых художественных приёмов, которая продолжает развиваться в новом культурном контексте и в начале XXI в. Не раз оспариваемое на протяжении столетия высказывание Миса ван дер Роэ «меньше значит больше» остаётся актуальным и сегодня.

Истоки современного минимализма связаны с европейским художественным авангардом начала XX в., американским *minimal art* 1950 – 1960-х годов, эстетикой японской архитектуры, проникшей в европейскую культуру в XX в. В основе минимализма 1-й половины XX в. лежала ориентация на рациональность, взаимообусловленность формы, конструкции и функции, пространственная открытость, социальные теории, допускавшие подчинение жизненных процессов воле проектировщика. В манифестируемой модернизмом 1-й половины XX в. идее слияния с окружением центральное место уделялось созданию непрерывного перетекающего пространства, в котором утрачивалось значение индивидуальности, частной жизни. Как крайнее выражение этой идеи родились знаковые постройки XX в. – частные дома Фарнсуорт (Мис ван дер Роэ, 1946 – 1951 гг.) и стеклянный дом в Нью-Канаан (Ф. Джонсон, 1949 г.), представляющие собой остеклённые призмы.

В новейшем минимализме наблюдается уход от прямолинейности раннего модернизма в выражении идей, при сохранении простоты форм акцент переносится на актуализацию в формообразовании художественной образности, тактильного многообразия и смысловой наполненности. Для воплощения этих задач в современной практике используется широкий диапазон средств и проектных стратегий. Минимализм возвращает понимание ценности частной жизни и приватного пространства, в качестве важнейших ориентиров выдвигает гармонию с окружением, неприкосновенность исторического и природного контекста, далеко не всегда принимавшиеся во внимание ранними модернистами. Эпатажности и внешней аттрактивности новейшего параметрического формообразования современный минимализм противопоставляет глубокую погруженность в контекст, связь с метафизическими смыслами архитектурного творчества, внимание к аспектам восприятия архитектурных объектов человеком. За видимой простотой и лаконичностью неомодернистских построек скрывается пласт философских значений, раскрывающихся посредством восприятия цепочки запрограммированных пространственных впечатлений, артикулированных художественных либо природных акцентов. Эта художественная многозначность предполагает применение пространственно-световых эффектов, приёмов других видов искусства – кино, фотографии, живописи, скульптуры, позволяя расширить ассоциативно-образный ряд произведений зодчества. Активно используемый в современной практике подход к включению природных ландшафтов в структуру архитектурных построек, трактовке природных пейзажей как артефактов позволяет обогатить палитру архитектурных средств, расширить диапазон смысловых значений, оставаясь в границах эстетики минимализма.

Для новейшей архитектуры, развивающейся в русле традиций минимализма, характерно соединение лаконичной формы, тяготеющей к завершённой пластической формуле, знаку, чистому художественному жесту, с усложнённой интригой пространственного восприятия внутреннего пространства, кадрированных оконными

проёмами и остеклёнными фасадами пейзажных картин, вводящих метафизические идеи в поле архитектурных значений. Сохраняя лаконизм форм как общую характеристику направления, новейший минимализм демонстрирует в своих различных проявлениях значительную вариативность художественных эффектов и концептуальных подходов, слияний с другими стилевыми направлениями, социальными и философскими идеями. Эстетика минимализма объединяется с игровыми стратегиями постмодернизма, идеями художественного концептуализма и феноменологии.

На рубеже XX – XXI вв. в неомодернизме находят воплощение категории сложности, неравновесности, дискурсивности, симультативности, аллюзивности, обогатившие архитектуру эпохи постмодернизма. При видимой простоте формообразования сложность прочитывается в построении структурных диаграмм объёмов, сценариев восприятия внутренних пространств и открывающихся панорамных обзоров, введении отсылок к разным временным пластам истории. Современный минимализм не исключает применения декоративных приёмов: орнаментальных поверхностей (из бетона, металла), фотопринтов (на стеклянных и бетонных поверхностях), декоративных фактур (камня, бетона, дерева, металла, синтетических материалов), превращения фасадов в интерактивные поверхности и медиаэкраны. Актуальным приёмом является придание архитектурному образу временной глубины благодаря применению материалов с состаренным эффектом (металла, бетона, керамики, кирпича, дерева). В отличие от модернизма начала XX в. современный минимализм апеллирует не только к абстрактным геометрическим формам, но и к изобразительной скульптурной пластике с элементами органической архитектуры, символике, разнообразным аллюзиям с историческими прототипами.

Идеи феноменологии, сформировавшие мощное направление в современной архитектуре, позволили открыть новый уровень воплощения традиционных тактильно-чувственных характеристик и смысловых значений произведений зодчества. Пространственная парадигма раннего модернизма сменяется в XXI в. чувственной осязаемостью и подчёркнутой материальностью архитектурных форм, артикулированной связью их с конкретным местом. Связь с местом отчётливо выражена в часовне Клауса в Вахендорфе (П. Цумтор, 2008 г.). Решённая в минималистичных формах, она аккумулирует трансцендентные импульсы природного окружения, являясь его естественным продолжением и играя роль скромной по масштабу модели мироздания.

В отличие от модернизма 1-й половины XX в., вырабатывающего свой язык в отрицании прошлого, неомодернизм ищет связь с многовековой традицией, возможность воплотить богатство архитектурных смыслов, реализованных на протяжении истории, современным языком, соответствующим культурному контексту эпохи и использующим новейшие технологические достижения. Различными художественными средствами в новейшей архитектуре создаются эффекты традиционности, аллюзии с прообразами разных исторических эпох, присутствия метафизических смыслов, устремлённых к единому центру мироздания, характерных для классических периодов истории зодчества и во многом утраченных в XX в. Связь с прошлым опытом реализуется обращением к архетипам, протоформам, отсылающим к древнейшим культурным традициям и выражающим в очищенной от

стилевых наслоений форме сущностные значения архитектуры как культурного феномена. В творчестве Алваро Сиза, Тадао Андо, Альберто Кампа Баэза, Марио Ботта, Эдуардо Соуто де Моура, Петера Цумтора, Клаудио Сильвестрина – приверженцев минимализма – отчётливо читается ориентация на традиционные архетипы и метафизическое постижение мироздания.

Минимализм, построенный на использовании лаконичных геометрических форм, ищет способы достичь гармонии с природным и историческим контекстом – лаконичность форм, контрастных окружению, подчёркивает живописность природных ландшафтов либо стилистику исторических построек, акцентируя внимание на их выразительности. Связь с контекстом может быть достигнута применением материалов, колористики, аллюзий с историческими постройками, природных элементов как связующего звена между архитектурой и ландшафтом. Современные постройки, входящие в историческое окружение, могут ориентироваться в формообразовании на традиционные архетипы, играть роль нейтрального фона, на котором главным действующим лицом выступают исторические памятники или природные пейзажи, растворяться в окружении (благодаря применению стекла и зеркал), размещаться в подземном уровне, максимально нейтрализуя своё воздействие на окружение, использовать в качестве связующего звена промежуточные пространства, обогащая и усложняя взаимосвязи с окружением. В таких зданиях применяются натуральные материалы (природный камень, дерево), технологии состаренных материалов (фибробетон, металл, керамическая плитка), прослеживаются аллюзии, отсылающие к тем или иным мотивам из истории зодчества Глухая протяжённая бетонная стена частного дома в греческом городке Мегара (Tense Architecture Network, 2017) воспринимается как арт-панно, на фоне которого объекты природы выступают в роли арт-объектов. Линия фасада одновременно играет роль искусственного горизонта, акцентирующего внимание на силуэте горного пейзажа.

Манифесты функционализма и рационализма начала XX в. послужили отправной точкой формирования эстетики минимализма, ориентированной на формальные приёмы и метафизические идеи художественного авангарда в пределах традиционно понимаемой тектонической логики. В современном контексте неомодернизм, усвоивший уроки постмодернистского иронизирующего мышления, расширяет поле художественных экспериментов, выходя за пределы тектонической логики, нарушая представления о материальности и гравитации, используя приёмы эпатажа и провокативности. Строгая и открыто читаемая логика построения сооружений сменяется созданием многоступенчатых, неоднозначно трактуемых структур и сложно постигаемых пространств, моделируемых свето-теневой хореографией и расширяющих свои границы панорамами природных ландшафтов. Лаконичные формы объёмов нередко скрывают за фасадами сложные структуры внутренних пространств.

Два частных дома португальского архитектора Соуто де Моура в Понте-де-Лима (Виана-ду-Каштелу, Португалия, 2001 г.) решены в виде лаконичных белых призм, эпатирующих зрителя своим отношением к поверхности земли, по-разному интерпретирующих идеи неравновесности, атектоничности и связи внутреннего пространства с внешней средой. Один из домов нависает над обрывом, открывая

остеклённый торец далеким панорамам окружающего пейзажа. Другой дом «остановлен» в процессе его скольжения по склону холма. Оболочка здания, работающая на создание образа, скрывает внутреннюю структуру здания, не совпадающую с его внешней формой. Остекление одной из сторон призмы, которая служит скатом крыши, открывает вид из интерьеров помещений на небо, создавая интровертный характер внутреннего пространства. Вся композиция воспринимается как арт-объект, в котором гравитация, композиция, форма, функция, тектоника играют роль художественных тем, разрушающих традиционные понятия и категории и переводящих их в арт-поле. Игра архитектурными смыслами, читаемая в постройках де Моура, характерна для многих объектов нового минимализма.

В развитии направления с начала XX в. до наших дней можно проследить парадоксальную трансформацию. Если в начале XX в. минимализм являлся способом порвать с многовековыми традициями зодчества, то в новейших его проявлениях отчётливо обозначилась тенденция отмежеваться от инновационного цифрового формообразования с его ориентирами имиджевости и аттрактивности, и вернуться к традиционным смысловым категориям архитектурной профессии.

В произведениях архитектуры всех эпох наблюдается стремление к созданию образа, отсылающего к некой высшей реальности. И эта характерная особенность архитектуры сохраняется в новейшем минималистичном формообразовании, позволяющем выразить мысль о существовании высшей реальности и центра мироздания немногословно, но ярко и выразительно. В архитектурном минимализме XXI в., в противовес мотивам хаоса и разрушения, техногенного прогресса и виртуальной реальности, развиваются интенции к воплощению идеи мировой гармонии с единым центром, утраченной с рождением авангарда. Эффектным приёмом, позволяющим решить эту задачу, является включение в структуру сооружений внешнего мира в виде фрагментов природных пейзажей. Направленность к центру мироздания указывают артикулированные в интерьерах световые потоки и лучи, кадрированные проёмами фрагменты неба, деревья, панорамы моря, силуэты горных вершин и т. д. Присутствие трансцендентных смыслов особенно выразительно читается в современных храмах, решённых в эстетике минимализма. Примером являются сакральные объекты Т. Андо, реализующего художественные и трансцендентные идеи в гармонии архитектурных и природных форм. Поверхности его построек направляют движение и взгляд человека, акцентируя внимание на природных картинах и заставляя искать главный смысл архитектуры в метафизических сферах. Свет указывает направленность к этому центру и является важным, а иногда и главным средством пространственного и пластического построения интерьера, вносящим в него трансцендентные смыслы. В «Церкви на воде», размещённой на искусственно созданном озере (Хоккайдо, Япония, 1988 г.), природа становится источником сакральной атмосферы, создавая эффект философско-медитативной настроенности на постижение глубинных смыслов Бытия.

Характерные черты современного минимализма ярко выражены в творчестве португальского архитектора Алваро Сиза. Возведённые по его проектам церкви в Марко де Канавезеш в Португалии (1996) и Сен-Жак-де-ла-Ланд во Франции (2018) решены лаконичными композициями простых геометрических объёмов белого цвета. В церкви Сен-Жак-де-ла-Ланд свет подчёркивает сложную пластику конструкции

перекрытия. Льющиеся сквозь скрытые источники освещения световые потоки являются главным смысловым центром сакральной постройки. Такое решение, характерное для храмов в минималистичной стилистике, предлагает принципиально иную интерпретацию ситуации общения человека с Богом в пространстве, очищенном от повествовательно-изобразительных элементов.

В постройках испанского архитектора Альберто Кампо Баэза, одного из самых значительных представителей минимализма в современной архитектуре, читаются аллюзии с историческими архетипами. Монументальный лаконичный объём офиса банка «Caja Granada» в Гранаде (2001) решён с применением набора базовых форм из разных культурных традиций разных исторических периодов (архаичных, египетских, классических), формирующих в совокупности ощущение произведения, связанного с традиционной культурой региона со средневековыми церквями и дворцами. Пользуясь архетипичными элементами, автор переосмысливает традицию, стремясь выразить основные значения архитектуры. Гигантские брутальные колонны на всю высоту сооружения, поддерживающие перекрытие атриума, вызывают мощные ассоциации с древнейшими образцами мирового зодчества, не отсылая к какой-либо конкретной традиции.

На протяжении столетия минимализм в архитектуре, сформировавшийся в русле модернистского мышления, прошёл путь от отрицания традиций и классической эстетики до возврата к традиционным ценностям и эстетическим категориям на новом уровне мышления, в новом социокультурном контексте. Современный минимализм стал ответной реакцией на инновационное экспериментаторское формообразование, сместив ориентиры архитектурного творчества к воплощению идей мировой гармонии и связи с архетипами прошлого, оставаясь в границах модернистской эстетики и усвоив уроки постмодернистских и феноменологических опытов.

РЕЗЮМЕ

В статье раскрываются особенности воплощения эстетики минимализма в современной архитектуре. Рассматривается развитие художественных принципов минимализма с момента его возникновения в начале XX в. и до настоящего времени. Характерные черты этого направления анализируются на примере творчества выдающихся мировых архитекторов.

SUMMARY

The article reveals the features of the embodiment of minimalism aesthetics in modern architecture. The development of artistic principles of minimalism is considered since its inception in the early XX century to the present day. The characteristic features of minimalism are analyzed on the example of the work of famous world architects.

РАЗДЗЕЛ II
ПРАБЛЕМЫ ТЭАТРАЛЬНАГА, ЭКРАННАГА І МУЗЫЧНАГА МАСТАЦТВА

Алейнікава Э. А.

НА ШЛЯХУ ФАРМІРАВАННЯ ІНТАНАЦЫЙНАГА СЛОЎНІКА АЙЧЫННАЙ ВАКАЛЬНАЙ ЛІРЫКІ (НА МАТЭРЫЯЛЕ ПЕСЕНЬ С. М. НОВІКА-ПЯЮНА)

Беларуская дзяржаўная акадэмія музыкі
(Паступіў у рэдакцыю 15.03.2019)

Сярод прадстаўнікоў айчыннай інтэлігенцыі Сяргей Міхайлавіч Новік-Пяюн займае асобнае месца. Цяжка знайсці чалавека, які б валодаў такой духоўнай сілай і вялікай любоўю да Радзімы. З пазіцый часу відавочна, што ўсё сваё жыццё ён скіраваў на развіццё самых пазітыўных накірункаў у нашай культуры, у якой павінны былі б спалучацца традыцыі, менталітэт, мовы розных народаў. Гэтыя інтэнцыі раздражнялі многіх прадстаўнікоў як польскай, так і савецкай улады. У выніку лепшыя гады свайго жыцця таленавіты паэт, літаратар, музыкант правёў за кратамі. Але жыццё не зламіла яго, насупраць, чым цяжэй былі выпрабаванні, тым больш таленавіта і шчыра гучаў голас беларускага паэта-лірыка.

Жыццё паэта было мужным і годным, жорстка параненым рокам і агучаным цёмным звонам кайданоў. Аўтар гэтых радкоў меў гонар ведаць слаўнага сына нашай Айчыны і слухаць аб лёсе, які вытрымаць можа не кожны чалавек. Першы раз С. Новік-Пяюн быў арыштаваны польскімі ўладамі ў 1926 г., другі – ў сакавіку 1939 г. У 1943 г. за сувязь з партызанамі нямецкім СД адпраўлены ў лагер смерці Калдычэва. У 1944 г. падчас расстрэлу вязняў (600 чалавек) быў паранены, але прыкінуўся мёртвым, што яго выратавала. У 1945 г. С. Новік-Пяюн асуджаны за «здраду радзіме» на 10 гадоў пазбаўлення волі і адпраўлены на Калыму. Пасля рэабілітацыі 1958 г. ён вярнуўся ў Беларусь. У апошні шлях сябры праводзілі паэта 26 жніўня 1994 г.

С. Новік-Пяюн як паэт дэбютаваў вершам «Не бядуй» у часопісе «Студэнцкая думка» (1925, № 4). Потым пісаў вершы на беларускай, рускай, польскай мовах і на эсперанта. З 1960-х гадоў паэт актыўна выступаў у беларускім друку. У 1984 г. убачыў свет яго зборнік вершаў «Заўсёды з песняй», у 1986 г. – «Зорачкі ясныя», у 1993 г. – доўгачаканае выданне «Песні з-за кратаў», якое з'яўляецца своеасаблівай анталогіяй лепшых твораў беларускага паэта, у тым ліку вершаў, песень, паэм розных гадоў, якія аўтар стварыў на працягу жыцця: «Зорачкі», «О, Беларусь, мой родны край!», «Над Шчарай», «З крыві беларускай», «Песня аб Нясвіжы», трыялеты «Шчаслівым будзе той заўсёды», «Кажы заўсёды праўду смела» і іншыя [1]. Анталогія адлюстроўвае не толькі асабістае паэтычнае майстэрства аўтара, але і вобразы, звязаныя з жыццём мужнага паэта, поўныя любові да роднай старонкі, да чалавека, яго пачуццяў, мар і ўспамінаў аб мінулым.

Жыццёвы і творчы шлях С. Новіка-Пяюна адлюстраваны ў артыкулах А. Пяткевіча [2], А. Ліса [3], А. Лойкі [4], але музычна-паэтычная спадчына творцы

прадметам сур'ёзнага асэнсавання ніколі не была. Часцей за ўсё размова ішла аб тых выключных сацыяльна-гістарычных умовах, у якіх былі створаны вершы. Для нас уяўляецца цікавым пытанне аб музычных асаблівасцях песень С. Новіка-Пяюна, які відавочна валодаў талентам кампазітара, які, аднак, рэалізаваўся ў абмежаванай сферы вакальнай творчасці.

У 1993 г. аўтару гэтага артыкула С. Новікам-Пяюном быў падараваны каштоўны рукапіс з натаванымі мелодыямі дваццаці вакальных твораў паэта. На яго падставе магчыма разглядзець многія жанрава-стылявыя рысы песеннай лірыкі музыканта, асаблівасці якой звязаны з феноменам, умоўна кажучы, складанай прастаты, што нараджаецца ў выключна напружаных і трагічных умовах душэўнага быцця і надае творам асаблівую накіраванасць на ўспрыманне. Першае, на што звяртаеш увагу, гэта дакладныя даты і месцы стварэння таго ці іншага твора. Польскія турмы, расійская Калыма – і разам з тым неверагодны паток менавіта лірыкі, пяшчотнай, шчырай, не закранутай рыторыкай гневу, абвінавачваннямі, сацыяльным пафасам. Лірыкай, наскрозь прасякнутай высокай культурай пачуцця, хараством і жаданнем жыць.

Зборнік змяшчае песні і рамансы, жанравая скіраванасць якіх даецца самім паэтам. Нягледзячы на запіс музыкі ў выглядзе адной вакальнай партыі, магчымае гарманічнае суправаджэнне не выклікае сумненняў. Мелас С. Новіка-Пяюна арганізаваны па прынцыпах традыцыйнай куплетнай формы і простай функцыянальнай гармоніі. Разам з тым, вакальная мова кампазітара, нягледзячы на знешнюю прастату, сублімуе ў нейкую новую якасць шматлікія інтанацыйныя вытокі і выклікае розныя мастацкія алюзіі. На наш погляд, дасканалае веданне беларускай, рускай, польскай моў унутрана «праграміравала», арыентавала слых паэта на шырокія інтанацыйныя пласты розных культур і выканаўцаў. Стрыманасць і строгасць інтанацый, пункціры, элементы маршавасці выклікаюць пэўныя асацыяцыі з рэвалюцыйнымі песнямі пачатку XX ст.; трохдольныя метры і па-польску распетыя ходы на шырокія інтэрвалы выклікаюць успаміны аб тутэйшай шляхецкай культуры і нават аб творчасці С. Манюшкі. Лірыка С. Новіка-Пяюна нараджалася ў савецкі час, таму інтанацыйная прастора яго песень «падпітвалася» вакальнай лексікай савецкай масавай песні, а пяшчота і пэўная даверлівасць, інтымнасць выказвання вымушаюць нагадаць незабыўны аўтарскі стыль твораў А. Вярцінскага. Выкарыстанне пявучых секст, ходаў па асноўных гуках трохгучнасцяў дазваляе правесці пэўныя паралелі з украінскай гарадской лірыкай, што зноў сведчыць аб адкрытасці творчага духу музыканта да славянскіх традыцый. У гэтай сувязі магчыма назваць такія творы, як «Я вазьму цябе за рукі», у якім адчуваюцца інтанацыі песні «Наш паровоз вперёд летит»; «Мама! Матуля мая!» з алюзіямі ўкраінскай песні «Реве та стогне Дніпр шырокий»; «Белы снег» са знаёмымі абрысамі песні А. Вярцінскага «Где вы сейчас?»; «Не гудзе зялёная дубрава», створаная ў народнапесенных традыцыях савецкага часу.

Між тым, песні і рамансы С. Новіка-Пяюна, скіраваныя ва ўлонне лірычнага апавядання, дэманструюць розныя жанравыя вырашэнні вакальнага выказвання. Так, песні «Краска шчасця», «Над Амурам», «Жаўнерская песня», «Як міраж», раманс «Случчаначка» афарбаваныя подыхам вальса. Апошні твор адкрывае для нас серыю лірыка-драматычных вальсаў апошніх гадоў жыцця паэта. Маецца на ўвазе твор «Тапалёк» у рэдкай для музыканта танальнасці *f-moll*; захапляльны па агульнай

інтанацыі вальс «Оленька» з пераменным метрам 3/4 – 2/4; трагічны вальс «Сэрца, не плач!» у памеры 3/8. Заключны твор дадзенага зборніка – раманс «Калі гляджу на неба сінь» – таксама рэалізуе жанравыя прыкметы вальса і семантычна карэспандуецца з раннім творам «Я вазьму цябе за рукі». Пазбягаючы адназначных паралеляў, ўсё ж такі нагадаем тую ролю, якую выконвала трохдольнасць у сусветным мастацтве, надаючы адначасова рысы побытавай жанравасці і энергію руху, плаўнасць развіцця і асаблівую элегічнасць шматлікім лірыка-драматычным тэмам І. Баха, Ф. Шуберта, П. Чайкоўскага, С. Манюшкі. Вальсавая інтанацыя дапамагала музыканту застацца ва ўлонні нейкай «эмацыянальнай ўмоўнасці», пазбегнуць залішняй індывідуалізацыі вобраза, пачуцця, гэта значыць застацца на ўзроўні пэўнага дэмакратычнага выказвання. Не з'яўляецца выключэннем адзін з самых папулярных твораў С. Новіка-Пяюна – вальс «Над Шчарай». Створаны ў 1943 г. вальс хутка набыў вялікую папулярнасць, якая часткова была абумоўлена арганічным выкарыстаннем вакальнага слоўніка лірычных песень савецкіх кампазітараў ваенных гадоў.

Нягледзячы на панаванне лірыка-песенных і, у прыватнасці, вальсавых інтанацый, мы можам канстатаваць прысутнасць у дадзеным зборніку і іншых жанраў. У гэтай сувязі звяртае на сябе ўвагу «Паўночная калыханка», створаная, як піша ў адсылцы сам аўтар, «у 1947 г. у запалярнай Якуціі, на прыіску Нэлькан у шахце № 27-мы 27 метраў пад зямлёй» [5]. Светлы подых танальнасці *G-dur*, абазначаны аўтарам тэмп *Adagio*, падкрэсленая роўнасць рытмічнага руху арганічна суадносяцца з паэтычным тэкстам. Але той час, у якім была створана гэтая калыханка, надае кожнай інтанацыі і кожнаму слову асаблівае адценне і эмацыянальны падтэкст. Нават выбраныя з 12-строфнага «баладнага» апавядання радкі і сёння не могуць пакінуць чытача абыякавым:

Ночка сінія тчэ кросны над зямлёй.
Плыве месяц залацісты над ракой.
Паляць зорачкі зялёныя агні.
Хмаркі гусанькамі ў небе паплылі.

І па местах і па вёсках дзеткі спяць.
Селі мамы ля калысак ім пяяць.
Ніхто толькі маёй доньцы не пяе
Ні матулі, ні татулі ля яе.

Кроў сціскае ў жылах лютасны мароз.
Што ж ты зробіш, калі выпаў гэткі лёс!
Кара жорсткая за тое, ледзь, яму,
Што кахаў замоцна родную зямлю.

Беларускай шчырай, дочанька, расці!
Сны аб Бацькаўшчыне радасныя сні!
Спі, дзіцятка, Бог з табой, анёлак мой!
Дух мой бацькаўскі лунае над табой.

Стылістыка гэтага верша, яго рыфмоўка, інтанацыйна-рытмічны рух невыпадкова выклікаюць асацыяцыі з папулярнай песняй «Зорачкі». Створаная ў час польскай ссылкі ў 1929 г., яна шмат у чым «падрыхтавала» не толькі аўтарскі паэтычны слоўнік, але і агульную лірычную інтанацыю, што дазваляла знайсці творцы той псіхалагічны стан, пры якім магчыма была нейкая гармонія паміж чалавечым духам і Космасам. Невыпадкова вобраз далёкіх зорачак стане для С. Новіка-Пяюна тыповым і неаднаразова сустракаецца ў вершах розных гадоў. Цікава, што пры выкананні песні «Зорачкі», якую многія ўспрымаюць народнай, заўсёды нівеліруецца першапачатковая музычная стылістыка. Усе выканаўцы спрошчваюць і лірызуюць мелодыю, надаючы ёй залішнюю сентыментальнасць. У аўтографе С. Новіка-Пяюна ўся тэма пабудавана на пункцірных рытмах, якія разам з танальнасцю *d-moll*, памерам 4/4, тэмпам *Andante* надаюць музыцы ўнутраную строгасць, сабранасць, нават стрыманасць. Адсюль нараджаюцца асаблівыя пачуцці ад развітання сына з бацькамі, але пачуцці мужнага чалавека, гатовага да жыццёвых выпрабаванняў:

І скажыце, каб не плакаў ні адзін,
Што ў выгнанні мусіць мучыцца іх сын!
Бог магутны мо пашле нам ясны май,
Прыляту тады, як птушка ў родны край.

Ўночы будзем мы на зоркі паглядаць,
Што, як сёння, ў небе будуць зіхатаць…
Занясеце ж вы, пакуль не бліснуў свет,
Зоркі мілыя, бацькам маім прывет!

Няцяжка заўважыць, што лірыка, «памножаная» на строгасць пункцірных рытмаў, як і паступенны ўзыход мелодыі да сваёй вяршыні, сустракаюцца ў многіх гераічных тэмах Г. Гендэля, К. Глюка, Л. Бетховена. У дадзеным выпадку говорка ідзе не столькі аб стылёвых супадзеннях такіх розных аўтараў, колькі аб самой ідэі рэалізацыі ў музыцы лірыка-гераічнага топасу. Падсвядома на ўспрыняцце мелодыі ўздзейнічае некаторае інтанацыйнае супадзенне пачатковых фраз песні з драматычнай тэмай уступу першай часткі шостай сімфоніі П. Чайкоўскага.

Своеасаблівай «беларускай марсельезай» можа ўспрымацца песня-гімн «З крыві беларускай», якая з’яўляецца яскравым кантрастам іншым вакальным творам. Патэтыка гэтай песні нараджаецца на падставе шырокага кола маршавых і фанфарных інтанацый, што бяруць свой пачатак з еўрапейскіх гімнаў эпохі Французскай рэвалюцыі і заканчваюцца савецкімі ваеннымі маршамі пачатку XX ст. і часу Вялікай Айчыннай вайны. Разам з тым, гімн С. Новіка-Пяюна годна папаўняе айчынную спадчыну аналагічных патрыятычных твораў накшталт «А хто там ідзе?», «Мы выйдзем шчыльнымі радамі», «Адвеку мы спалі» і іншых.

Нягледзячы на разнастайнасць вакальных твораў С. Новіка-Пяюна, па сутнасці, аднаго з першых айчынных бардаў, адразу адчуваецца іх інтанацыйная блізкасць. Разважаючы над гэтым пытаннем, мы нечакана дазволілі сабе матываваць гэты факт агульнай накіраванасцю славянскага фальклору да варыянтнасці, а ў пазнейшыя гады – да пераінтанавання, калі знаёмыя меладыйныя «інварыянты» па-новаму інтэрпрэтаваліся ва ўмовах таго ці іншага гістарычнага часу. Неабходнасць

друкавання спадчыны С. Новіка-Пяюна не выклікае сумнення. Больш глыбокае вывучэнне яе мастацкай стылістыкі дазволіць скласці больш аб'ектыўнае і разнастайнае ўражанне аб фарміраванні нацыянальнай музычнай мовы, якая і сёння развіваецца ў цесным кантакце як са славянскімі, так і агульнаеўрапейскімі традыцыямі.

ЛІТАРАТУРА

1. Новік-Пяюн, С. Песні з-за кратаў / С. Новік-Пяюн. – Мінск : Мастацкая літаратура, 1993. – 157 с.
2. Пяткевіч, А. Сцежкамі роднага краю / А. Пяткевіч // Наднёманскія былі : зб. арт. і нарысаў / А. Пяткевіч [і інш.]. – Мінск, 1968.
3. Ліс, А. Іскры з вогнішча / А. Ліс // Літаратура і мастацтва. – 1966. – 22 лютага.
4. Лойка, А. Душа рвалася да песень / А. Лойка // Літаратура і мастацтва. – 1981. – 9 кастрычніка.
5. Новік-Пяюн, С. Песні пад звон кайданоў / С. Новік-Пяюн. – Мінск, 1993. Рукапіс.

РЕЗЮМЕ

В центре внимания статьи – музыкально-поэтическая стилистика произведений С. Новика-Пеюна, отражающая феномен новой и одновременно «сложной» простоты, глубокой с точки зрения временных аллюзий и современной с позиций национального лирико-песенного начала.

SUMMARY

The article is devoted to one of the most talented musicians in Belarus – S. Novikov-Pyayunu, the author of the songs on their own poems. It focuses on musical and poetic style of the composer's works , that reflects a new phenomenon and, at the same time, a «complex» simplicity, deep in terms of time and contemporary allusions, from the standpoint of the national song lyric beginning.

Ван Бэйкэ

ФОРМЫ РАБОТЫ СО ЗРИТЕЛЬСКОЙ АУДИТОРИЕЙ КИНО В КИТАЕ

Белорусский государственный университет культуры и искусств

(Поступила в редакцию 11.03.2019)

Анализ практики показывает, что в Китае существуют разнообразные формы работы со зрительской аудиторией, которые позволяют качественно улучшить процесс взаимодействия между публикой и искусством кино. В этой связи, важным направлением является ориентирование на разные категории публики, чем показательны примеры деятельности целого ряда учреждений культуры Китая. Например, кинотеатр «Cathay» расположен в престижном районе Шанхая, однако администрация ориентируется и на социально не защищённые слои населения. Один раз в месяц кинотеатр проводит бесплатные социальные кинопоказы, а также организует специальные сеансы для пожилых, инвалидов и учащихся. С 2005 г. для всех категорий зрителей компанией была введена программа «весь вторник за полцены», а с 2006 г. данная программа начала действовать и по средам.

В 2012 г. кинотеатр «Cathay» официально признан Шанхайской федерацией инвалидов и Объединённой киносетью первым «безбарьерным кинотеатром». Была достигнута договорённость между компанией и Союзом людей с нарушениями зрения о том, что кинотеатр «Cathay» регулярно будет проводить специальные кинопоказы. Так, во время сеансов параллельно с оригинальным звуком осуществляется

профессиональное языковое сопровождение для слабослышащих, а также дополнительные комментарии происходящего в кадре для людей с проблемами зрения. Осуществление показов стало возможным благодаря совместным усилиям более 300 профессиональных ведущих Шанхайской телерадиостанции, Восточного вещательного центра, районных теле- и радиостанций Шанхая и Шанхайской федерации инвалидов, которые выступили в качестве волонтёров. На сегодняшний день социальный проект «безбарьерного кино» реализуется в 17 кинотеатрах Шанхая. В течение года для людей с ограниченными физическими возможностями проходят более 200 сеансов со специализированным сопровождением; 50 телепрограмм с комментариями для фильмов транслируется при помощи телевизионных приставок, которые разрабатываются региональными социальными центрами.

Заслуживает внимания пример сети кинотеатров «Тихий океан», основанной в 1995 г. Сычуаньской кинокомпанией и корпорацией «Кино Китая». Изначально она представляла собой сеть киноцентров среднего уровня для массового потребителя. Развитие компании шло по принципу привлечения публики за счёт большого количества вместительных кинозалов и низкой стоимости билетов. В 2011 г. при поддержке Управления радио и телевидения провинции Сычуань киносеть «Тихий океан» создала проект «Сельское цифровое кино “Новая эпоха”». Используя административные ресурсы для возможности реализации социальных кинопоказов, компания начала активное инвестирование в создание кинотеатров в городах второго и третьего административного уровня. В результате передовые маркетинговые технологии и постоянно обновляющиеся методы работы стали «мягкой силой» компании на высококонкурентном рынке. Чтобы вызвать у аудитории интерес к фильмам китайского производства, компания использует для их популяризации масс-медиа, тщательно планирует премьерные показы, организовывает встречи с создателями кино. Так, ежегодно десятки съёмочных групп принимают участие в агитационных встречах для продвижения кинокартин в провинциальных городах, что играет важную роль в развитии местного кинорынка. Установка компании состоит в том, что процветание отрасли в центральных городах не может отражать её развитие в целом. Для усиления конкурентоспособности, а также удовлетворения потребительских запросов различных слоев зрительской аудитории необходимо строить всё большее количество новых кинотеатров в городах второго и третьего уровня.

Благодаря созданию платформы социальных кинопоказов, компания «Тихий океан» заняла свою нишу на кинорынке Китая. Подобные мероприятия организовываются в уездных городах и посёлках провинции Сычуань, что свидетельствует о широком охвате аудитории. Для кинопоказов компания использует сеть собственных кинотеатров в провинции, отбирая кинофильмы, работая с копиями, планируя сеансы. Мероприятия проходят в регионах проживания малых народностей, районах с революционной историей и бедных уездах с привлечением местной администрации. Проводя социальные кинопоказы, киносеть участвует в реализации государственной программы «Культура на благо народа».

На протяжении многих лет кинотеатры сети реализуют программу билетов по половинной стоимости на сеансы вторника, поддерживают льготными ценами на билеты пожилых людей, военных и учащихся, вводят скидки для всех категорий

зрителей, расширяют кинопоказы в студенческих городках, на площадях, на передвижных экранах в жилых районах, чтобы удовлетворить потребность в просмотре кинофильмов всё более широкой аудитории. В целях популяризации кино зрителям предлагаются игрушки, одежда, постеры, книги, блокноты и прочая оригинальная промопродукция, связанная с фильмами.

С 2016 г. в целях стимулирования межкультурной коммуникации сетью кинотеатров «Тихий океан» проводятся Недели культурного обмена между китайским и российским кинематографом. В рамках проекта только за первый год его проведения китайской зрительской аудитории бесплатно были представлены кинофильмы российского производства «Лермонтов» (реж. М. Беспалый, 2014 г.), «Край» (реж. А. Учитель, 2010 г.), «Метро» (реж. А. Мегердичев, 2013 г.), «Прячься!» (реж. Джонни О'Райлли, 2010 г.).

С 2013 г. киносеть регулярно проводит Недели молодёжного кино. Для их продвижения компания широко использует рекламу на электронных табло, афиши и широкоформатную печать, экраны в метро, радиостанции, новостную ленту и веб-сайт киносети, её официальные каналы в «Weibo» и «WeChat». В дни проведения проекта количество кликов на странице вебсайта в течении суток превышает 70 000, за секунду распродаётся более 1 000 билетов. Согласно статистике, за период 2016 – 2018 гг. в рамках проекта в 108 кинотеатрах провинции было продемонстрировано 18 490 фильмов, сеансы с демонстрациями которых посетило 508 590 молодых киноманов [1, с. 19].

Показательным примером в работе со зрителем является Объединённая киносеть Шанхая. Основана она в 2002 г. и на сегодняшний день является крупнейшей в Китае. В 134 городах и 27 провинциях киносеть объединяет 420 кинотеатров, оснащение которых имеет весьма впечатляющие объёмы: 2 500 киноэкранов, 380 000 посадочных мест для зрителей, 45 кинозалов с системой «IMAX». В 2004 г. киносеть начала разрабатывать направление образовательных программ для зрителей младшего и среднего школьного возраста. Созданная совместно с Комитетом по вопросам образования киносеть фактически первой в Китае стала ориентироваться на данную возрастную категорию. Солидная база кинофильмов (более 6 000) способствует пропаганде классических произведений китайского и зарубежного кинематографа для школьной аудитории. Объединённая киносеть в большей степени ориентирована на показ отечественных кинофильмов, которые соответствуют возрастной специфике несовершеннолетнего зрителя, а также формируют национальный дух, пропагандируют китайские ценности.

С созданием Объединённой образовательной киносети специально для учеников младшей и средней школы регулярно организовывается целый комплекс мероприятий: демонстрируются лучшие кинофильмы китайского производства, функционирует летний кинолагерь, организован конкурс кинематографической критики, проводится Неделя кино о преподавателях и другие мероприятия. Всё это значительно усиливает интерес детей к киноискусству. Благодаря поддержке администрации Шанхая, Комитета по вопросам образования и прочих ведомств Объединённой киносетью была введена скидочная «Солнечная карта», позволяющая за 100 юаней посетить 30 киносеансов. Карта быстро стала популярной, число её пользователей сегодня превышает 1,5 миллиона учащихся школ [2, с. 55].

Киносеть ориентирована и на работу со взрослой аудиторией. В условиях постоянного повышения качества кинопродукции и усиления конкуренции между кинотеатрами Объединённая киносеть предложила ряд льготных мер, направленных на привлечение зрителя. Так, акция «вторник за полцены» была ориентирована на часто посещающих кинотеатры зрителей, а акция «18 часов – 18 юаней» привлекла в кино представителей из числа белых воротничков из бизнес-центров, которые находятся недалеко от кинотеатров. Скидки на календарный день, определённые сеансы, скидочные карты и прочие меры сформировали ступенчатые цены на билеты в кино, что предоставило зрителям больше возможностей для выбора, создало индивидуальный подход и увеличило общие кассовые сборы кинотеатров сети. Помимо этого, только за первое полугодие 2018 г. Объединённая киносеть провела 28 пресс-конференций, 39 встреч со зрителями, на которые было приглашено более 130 артистов.

Одной из плодотворных форм взаимодействия искусства и населения является направление, которое рождается на стыке с индустрией гостеприимства и туристическим бизнесом. Его первооткрывателем был американский кинорежиссёр, художник-мультипликатор, продюсер и сценарист У. Дисней. В 1923 г. он основал одну из самых успешных компаний Голливуда – анимационную студию «The Walt Disney Company», которая впоследствии стала мультимедийной империей. Знаковым в истории компании явилось основание в 1955 г. тематического парка «Disneyland Park». Данный проект совершил переворот в сфере развлечения, благодаря ему появилась новая форма осуществления контактов и укрепления взаимодействия с заинтересованной частью посетителей. Идея создания парка возникла в тот момент, когда на пике популярности анимационных фильмов компании у части аудитории стало возникать желание посетить студию, на которой создавались картины. Но У. Дисней предположил, что посещение студии не произведёт должного впечатления на посетителей, и отказался от данной формы взаимодействия. Так зародилась идея развлекательного комплекса, в котором все желающие смогут отдохнуть в окружении образов персонажей из любимых анимационных фильмов.

В 1955 г. в Анахайме (США) У. Дисней построил первый в мире тематический парк развлечений. В 1966 г. компания открыла «Disneyland Park» в Орландо (США), в 1983 г. и 1992 г. – два крупных парка в Токио (Япония) и Париже (Франция). В Китае впервые «Disneyland Park» был построен в 2005 г. в Гонконге, а в 2016 г. – в Шанхае. С тех пор тематический парк и киноиндустрия сосуществуют, одновременно популяризируя и дополняя друг друга. «Disneyland Park» – это яркий туристический объект с комплексом творческих мероприятий, разработанных для удовлетворения разнообразных рекреационных потребностей туристов. На протяжении многих лет «Disneyland Park» интегрировал свои темы, отображая и формируя сюжетные линии в архитектуре, постановках, игровых площадках, развлечениях. От Микки Мауса и Дональда Дака до Пиратов Карибского моря, от Белоснежки до Мулан – герои анимационных фильмов привлекают туристов своими яркими характерами и трогательными историями. Тематические парки «Disneyland Park» в полной мере используют преимущества местных культурных ресурсов. Так, «Disneyland Park» в Шанхае в год своего открытия привлёк более 10 миллионов посетителей и стал самым быстрорастущим тематическим парком как в Китае, так и

во всём мире. В начале строительства «Disneyland Park» компанией был проведён мониторинг китайского рынка с целью изучения уровня экономического развития региона и предпочтений потребителей. В результате принцип «оригинальный Disneyland и уникальный китайский стиль» являлся определяющим на протяжении всех этапов – от проектирования и строительства до эксплуатации. Помимо парка были открыты тематические отели, рестораны, бары, кафе, магазины и т. д. Они оснащены детскими развлекательными площадками, оборудованы спа- и салонами красоты, фитнес-центрами, тематическими беседками, садами для свадеб, просторными выставочными и конференц-залами. Вторичная прибыль компании возникает за счёт продажи сувениров.

Таким образом, анализ существующей практики работы с кинозрителями в Китае позволяет выделить такие принципиально важные формы работы, как организация тематических лекций и встреч с деятелями киноискусства; ориентирование на разные категории населения (возрастные, социальные, имеющие разные эстетические предпочтения); гибкость предложения в отношении специфики и технического оснащения кинозалов, их территориальной доступности; проведение рекламных мероприятий. Представленные формы работы значительно стимулируют интерес зрительской аудитории к искусству кино в Китае.

ЛИТЕРАТУРА

1. Шан, Ляньхэ. Объединённая киносеть Шанхая / Ляньхэ Шан // Китайский кинорынок. – 2018. – Вып. 11. – С. 18 – 19. (на китайском языке)
2. Ли, Вэй. Развлечения и досуг / Вэй Ли // Пекинские общественные науки. – 2005. – Вып. 4. – С. 55 – 61. (на китайском языке)

РЕЗЮМЕ

Автором статьи раскрывается специфика современного подхода к работе с кинозрителями в Китае. Выявлены основные формы взаимодействия, которые способствуют значительному усилению внимания современной зрительской аудитории к искусству кино.

SUMMARY

The author of the article reveals the specifics of the modern approach to working with the public in China. The main forms of interaction that contribute to a significant increase in the attention of the modern audience to the art of cinema are identified.

Волчёк А. Н.

РЕЖИССЁРСКАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ЛИТЕРАТУРНОГО ПЕРВОИСТОЧНИКА В СПЕКТАКЛЯХ ДЛЯ ДЕТЕЙ БЕЛОРУССКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО ТЕАТРА КУКОЛ НАЧАЛА XXI В.

Белорусская государственная академия искусств
(Поступила в редакцию 14.03.2019)

Интерпретация как метод исследования берёт своё начало в герменевтике. Её цель – расшифровка древних священных текстов. До появления в XX в. режиссёрской профессии постановщики, как правило, не прибегали к художественной интерпретации текста, поскольку основной задачей при его инсценизации было раскрытие фабульно-содержательной стороны пьесы. В современном театре режиссёр

выступает не как иллюстратор литературной базы, а как автор, способный на её основе говорить о сегодняшнем дне, дополняя сценическое произведение личными переживаниями и опытом. Если спектакль воспринимается не как иллюстрация, а как актуальное режиссёрское высказывание, фиксирующее внетеатральную общественную реальность, часто причиной этого будет интерпретация – диалог создателя спектакля с литературным первоисточником.

В современном белорусском театре самыми яркими, с точки зрения режиссёрского решения, являются спектакли театров кукол. Постановщики всё чаще инсценируют сложные литературные тексты (драматургические, прозаические, поэтические), адаптируя их для предметного мира сцены. В герменевтике существует два подхода к интерпретированию. Первый – интерпретация на основе иллюстрации текста – был сформулирован немецким философом и проповедником Ф. Шлейермахером, который высказывался против актуализации и включения в литературный и художественный первоисточник личных переживаний создателя [1, с. 8]. Автор второго подхода – интерпретации на основе исследования текста – Х.-Г. Гадамер, напротив, приветствовал актуализацию текста, более того, считал её необходимой [1, с. 9].

В спектаклях для детей процесс формирования духовных ценностей и ориентиров зрителя происходит благодаря зрелищности формы и узнаваемости сюжета и героев [2, с. 19]. Именно поэтому большое количество детских спектаклей Белорусского государственного театра кукол (БГТК) – это сказки, тексты которых иллюстрируются режиссёрами без оглядки на сегодняшний день. В большинстве случаев в них смоделированы основные архетипические проблемы, конфликты и нормы поведения, с которыми может столкнуться ребёнок. Как правило, в качестве первоосновы режиссёры выбирают произведения зарубежных авторов в пересказе русских писателей. Например, в пьесе «Красная Шапочка» Е. Шварца, созданной по одноимённой сказке Ш. Перро, автор бережно сохраняет сюжет и основные идеи первоисточника, но всё же история при постановке претерпевает некоторые изменения, отражающие взгляды советского общества на воспитание ребёнка.

В «Красной Шапочке» Е. Шварца тема дружбы раскрывается через жертвенность и бескорыстную помощь. По дороге к бабушке Красная Шапочка помогает всем животным, которые ей встречаются: зайца Белоуха девочка учит смелости, Медведю мажет мазью покусанную мордочку, а в ответ получает защиту и заботу. Важную роль в пьесе играет образ Матери Красной Шапочки. Именно она спасает девочку и Бабушку от Волка. Подобная трактовка финала отличается от оригинальной, в которой Красную Шапочку спасают дровосеки. Тем самым драматург поднимает важную тему духовной близости матери и ребёнка.

В спектакле 1986 г. вопросы душевного родства детей и родителей, не являющиеся приоритетными для идеологии советского времени, аккуратно нивелируются режиссёром Ан. Лелявским. Главной в постановке становится дружба. Мать Красной Шапочки появляется только вначале, когда передаёт дочери пирожки, и во время финального поклона после спасения девочки и её бабушки дровосеками. Становится очевидным, что важнейшая тема не упоминается даже вскользь. Состав героев в спектакле также отличается от литературного первоисточника: вместо Ужа

на сцене Ёж, часто встречающийся в других сказках, и это значительно упрощает ход действия, а необходимости в визуальной иллюстрации образа змеи не возникает.

Подобная трактовка литературного первоисточника объясняется эпохой создания спектакля, когда постановки выполняли исключительно воспитательную функцию, а наличие так называемых острых углов могло вызывать дополнительные вопросы. Именно поэтому под пристальным вниманием оказывались все составляющие сценического произведения и то, что не соответствовало идеологии советской республики и современным реалиям, переписывалось.

Кроме редактирования текстов, согласно советской идеологии, в спектаклях первого типа можно обнаружить и другие особенности, влияющие на визуальный образ и несущие определённую смысловую нагрузку. Среди них – открытая форма повествования и интерактив. Первое связано с воспитательной функцией театра, подразумевающей необходимость проецирования зрителем ситуаций, случающихся с героями, на себя. Именно поэтому действие почти всегда начинают персонажи, исполняемые актёрами живым планом. Артисты рассказывают историю, однажды с ними произошедшую, которая полностью совпадает с тем, что случится с героями-куклами. А интерактив используется для вовлечения маленького зрителя в происходящее, а также привлечения его внимания и концентрации.

По такому принципу строится спектакль «Мойдодыр» К. Чуковского (реж. С. Залесская-Бень, худ. А. Бельский, 2008 г.). Повествование на сцене начинают участники причудливого оркестра, где музыкальными инструментами служат предметы из ванной: сливная труба, находящаяся под раковиной – саксофон; доска для стирки – трещотка и другие. Один из музыкантов постоянно пытается почесаться то о своих коллег, то об окружающие его предметы, он и становится прообразом Грязнули, история о котором будет рассказана куклами.

В спектакле на сцене воссоздана ванная комната с гиперболизированными предметами: режиссёр С. Залесская-Бень придаёт большое значение важности гигиены, превращая поучительную историю в непринуждённую игру. И в этом условном, почти игрушечном мире рядом с предметами и куклами существует Мойдодыр – единственный персонаж, исполняющийся живым планом. В противовес маленьким кукольным героям, активным и неугомонным, Мойдодыр спокоен и уравновешен, как настоящий взрослый, вызывающий доверие и знакомящий детей с правилами личной гигиены. Живой актёрский план введён в спектакль для выделения героя среди других персонажей.

На протяжении всего действия происходит активный контакт с публикой. Из зрительного зала появляется исполнитель Грязнули (В. Зеленский), тем самым подчёркивая, что главный герой – обычный мальчик, как и любой присутствующий. Зрители отвечают на вопросы Мойдодыра (Д. Чуйков) о том, кто чистил сегодня зубы и причёсывался и кто будет с ним дружить. Публика даже помогает сценическому действию, когда Грязнуля всё-таки решает умыться: дети из ряда в ряд передают на сцену тазик. В итоге Мойдодыр и чистота побеждают. В зал пускают мыльные пузыри, наполняя помещение ощущением праздника. Условность, отсутствие границ между действием на сцене и в зале не только упрощает восприятие сценического произведения, но и позволяет маленьким зрителям поучаствовать и почувствовать свою причастность к происходящему.

Интерактивность в форме ответов на вопросы о месте положения героев и открытая система кукловождения являются основополагающими и в спектакле «Пеппи Длинныйчулок» по одноимённой повести А. Линдгрен (реж. С. Залесская-Бень, худ. М. Гулин и А. Слабодчикова, 2009 г.). В спектакле большое значение придаётся теме детства и важности сохранения внутри каждого из нас маленького ребёнка. Именно поэтому главная героиня сценического действия лишена грубости характера и неграмотности, скорее наоборот, она смышлёная, хоть и немного хитрая. Девочка любит ходить задом наперёд или вниз головой, что помогает ей смотреть на самые обыденные вещи под другим углом, делая их по-новому привлекательными. Спектакль начинается с диалога рассказчиков – актёров живого плана, которые решают отправиться на виллу «Курица», чтобы найти ту самую необычную девочку. Затем они станут кукловодами и будут разыгрывать историю о Пеппи Длинныйчулок.

Интерпретация на основе иллюстрации текста как метод работы с литературным первоисточником используется режиссёрами в детских спектаклях традиционного направления. Предпочтение отдаётся архетипическим сюжетам со знакомыми героями и проблемами, решёнными классическими средствами театра кукол. Необходимый для такого подхода эффект узнаваемости и поучительности нередко достигается путём использования открытой формы повествования и интерактивного общения с публикой.

Новые возможности открывает перед режиссёрами подход к интерпретации текста на основе исследования. Г. Гадамер, изучавший связь герменевтики и театра, утверждал, что подлинная сила театра заключена «в переплавляющей мощи, которой современность как таковая обладает лишь тогда, когда ей удаётся поднять прошлое на высоту настоящего» [1, с. 9]. Исходя из этого рассуждения, связь между эпохами достигается в диалоге автора-режиссёра с литературным первоисточником, где постановщик, основываясь на личном опыте, пытается ответить на вопросы текста. В детских спектаклях БГТК подобное общение режиссёров с вербальной основой своих сценических произведений неразрывно связано с новой тематикой и новаторским визуальным решением.

Так происходит в спектакле «Малыш и Карлсон, который живет на крыше» М. Микаэлян и С. Прокофьевой (реж. А. Янушкевич, худ. Т. Нерсисян, 2013 г.). Темы детского одиночества и всепоглощающего влияния авторитета родителей, призывающих как можно быстрее становиться взрослым и ответственным за свои поступки, ярко воплощены в постановке режиссёра А. Янушкевича благодаря сценографии Т. Нерсисян. Куклы и декорации поражают масштабами: актёр среднего роста кажется настоящим ребёнком. Костюмы, достигающие четырёх метров в высоту, подчиняют себе исполнителей, которые становятся подобными большим неповоротливым куклам, ограниченным в движениях. Кажется, что Малыш среди этой довлеющей и поглощающей условности остаётся единственным живым существом, способным что-либо чувствовать. Комизм происходящего убеждает в важности сохранения в себе ребёнка, так как это помогает оставаться искренним и честным перед самим собой и относиться ко многим вещам более легко и непринуждённо.

Сказка братьев Гримм «Белоснежка» (реж. И. Казаков, худ. Т. Нерсисян, 2017 г.) также нашла своё место в репертуаре БГТК. Инсценируя сказку, И. Казаков

сохраняет юмор и иронию, заложенную авторами первоисточника. Именно поэтому Белоснежку в финале спасает не любовь прекрасного принца, а случайность. Один из гномов, неожиданно для себя и для всех, прощаясь с Белоснежкой, случайно нажимает на нужное место, и кусок яблока выскакивает из горла девушки. Отказавшись от пафоса, режиссёр иронично намекает на важность мелочей и случайностей в нашей жизни, которые могут её кардинально изменить.

Взяв за основу оригинальную сказку братьев Гримм, И. Казаков сохраняет настроение романтической эпохи, в которую создавалось произведение. Мироощущение авторов, убеждённых в том, что зло есть в каждом из нас и иногда мы даже не стремимся его чем-либо завуалировать, находит отражение в сценографии спектакля (худ. Т. Нерсисян). Мрачное колористическое и световое решение, в котором преобладают чёрно-синие тона с использованием ярких неоновых элементов, соединяется с говорящими предметами-символами. Зеркало королевы представлено в виде масштабной маски, изображающей её лицо; увеличенные предметы кухонной утвари выглядят устрашающе. Спектакль подразумевает совместную семейную работу во время спектакля, когда родители помогают детям находить различные трактовки происходящего.

Кроме сказок, пьес и повестей для детей Белорусский государственный театр кукол, находясь в постоянном творческом поиске, обращается к постановке и менее привычных для театра кукол текстов. Например, на сцене была поставлена сказочная феерия «Синяя птица» М. Метерлинка (реж. Ал. Лелявский, худ. Т. Нерсисян, 2006 г.) – волшебная история о путешествии во времени мальчика и девочки Тильтиля и Митиль в поиске заветной мечты. Режиссёр и сценограф активно используют в спектакле компьютерную графику, флеш-анимацию, фотографию, а также вводят приём живой актёрской игры.

Глубокая философия, которой пронизан первоисточник, нашла отражение в сценографическом решении спектакля. Лейтмотивом становится время с его неуловимой невозвратностью. На сцене – множество часов разной формы, вызывающих ассоциации с предметным миром картин Сальвадора Дали. Неожиданно всё замирает, портал сцены затягивается белой тканью, и на ней возникает видеоряд из старых фотографий, на которых дети узнают умерших родных. Так Тильтиль и Митиль попадают в Страну Воспоминаний, где впервые сталкиваются со смертью. Режиссёр поднимает несвойственную детским спектаклям тему, но делает это метафорично и безболезненно: рассматривая фотографии, главные герои понимают, что они сами могут оживить своих родных приятными воспоминаниями. Используя разнообразные средства художественной выразительности, Ал. Лелявский в соавторстве с Т. Нерсисян даёт маленьким зрителям повод для размышления над многогранностью жизни и настоящим богатством человека.

Прямолинейнее и жёстче рассматривается тема смерти в спектакле «Рождественская история» Ч. Диккенса (реж. И. Казаков, худ. Т. Нерсисян, 2016 г.). Для лучшего понимания значимости человеческой жизни в постановке используется приём визуального противопоставления масштабов. В начале истории непоколебимый Скрудж исполняется большой тростевой куклой величиной почти с человеческий рост. Так старик ощущает себя значимым и заметным. Когда, путешествуя во времени, он наблюдает за собственными похоронами, к герою

приходит осознание ничтожности и мелочности своей персоны, которая метафорично поместилась в крохотную чёрную коробочку.

В спектакле поднимаются важнейшие темы: значимость семьи в жизни каждого человека, переосмысление воспоминаний и возвращение к детским травмам, тема одиночества. Кроме того, в центре внимания находится проблема принятия и осознания смерти. В постановке чётко прозвучала авторская идея: пока мы живы, есть возможность менять себя и окружающий мир в лучшую сторону.

Интерпретации на основе исследования текста присущи следующие особенности: обязательное переосмысление режиссёром литературного первоисточника, создание на его основе актуального сценического произведения, отсылающего к сегодняшнему дню; метафоричность сценографического решения, образующего новые смыслы; расширение спектра возможностей в создании визуального образа спектакля.

Для режиссёрского высказывания в театре кукол интерпретация литературного первоисточника является незаменимым рабочим инструментом. Её возможности в соединении с авторским посылом позволяют создать актуальное и злободневное произведение, соединяющее прошлое и настоящее. Стремление режиссёров театра кукол к анализу, исследованию человеческой жизни помогает говорить о сегодняшнем дне независимо от жанра материала или его исторической принадлежности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Альштуллер, А. Театроведение и герменевтика. Некоторые вопросы методологии / А. Альштуллер // Вопросы театроведения : сб. научных трудов / редкол. : А. Я. Альтшуллер (отв. ред.), Т. Д. Исмагулова (сост.), Н. В. Кудряшёва. – СПб., 1991. – С. 6 – 18.

2. Юркевіч, С. Ф. Мастацтва тэатра лялек Беларусі 90-х гадоў: пытанні рэжысуры, асаблівасці сцэнаграфіі, стан рэпертуару, тэндэнцыі развіцця : аўтарэф. дыс. ... канд. мастацтв. : 17.00.01 / С. Ф. Юркевіч ; НАН Беларусі, Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору імя К. Крапівы. – Мінск, 2000. – 23 с.

РЕЗЮМЕ

В статье рассматриваются типы режиссёрской интерпретации литературного первоисточника в спектаклях для детей Белорусского государственного театра кукол начала XXI в. Выделено два типа интерпретирования текстовой первоосновы, характерные для детского репертуара: на основе иллюстрации текста и на основе исследования текста. Представлен анализ спектаклей для детей Белорусского государственного театра кукол в соответствии с классификацией типов режиссерской интерпретации литературного первоисточника.

SUMMARY

The article discusses the types of directorial interpretations of the literary source in performances for children of the Belarusian State Puppet Theater of the early XXI century. In this work, two types of textual fundamental principle interpretation, characteristic of children's repertoire, are highlighted: on the basis of an illustration of the text and on the basis of a study of the text. The article also presents an analysis of the performances for children of the Belarusian State Puppet Theater in accordance with the classification of the types of directorial interpretations of the literary source.

Голикова-Пошка Е. В.

МЕДИАОБРАЗОВАНИЕ КАК СПОСОБ ПОВЫШЕНИЯ МЕДИАГРАМОТНОСТИ (НА ПРИМЕРЕ БЕЛОРУССКОГО ИНТЕРНЕТ-КОНТЕНТА)

Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси
(Поступила в редакцию 28.02.2019)

В современном мире медиасредства (средства массовой коммуникации и информации, включающие в себя бумажную и электронную прессу, телевидение, радио, кинематограф, интернет) занимают все более лидирующие позиции в жизни человека. Так, просмотру телепередач, пролистыванию страниц соцсетей, чтению новостей в интернете житель Беларуси уделяет значительное количество времени. Согласно социологическим исследованиям, проведённым в 2016 г. Информационно-аналитическим центром при Администрации Президента Республики Беларусь, «интернет-пользователями являются 67% совершеннолетних жителей страны», а «доля интернет-пользователей в республике в возрасте от 16 лет и старше приближается к 70%» [1, с. 147]. При этом беспокойство вызывают не столько сведения о пребывании пользователей во всемирной паутине («89,5% обращаются к Глобальной сети практически ежедневно, а каждый одиннадцатый (9,1%) использует возможности Интернета несколько раз в неделю» [1, с. 148]), сколько количество потраченного времени: «83,9% пользующихся Глобальной сетью ежедневно проводят в ней более одного часа в день» [1, с. 149]. Также наблюдается отрицательная динамика при поиске полезной, справочной информации (-7,9% по сравнению с 2015 г.) и увеличение у молодёжи запросов (до 56,7%) развлекательного характера [1]. При этом стоит учитывать, что с каждым годом количество активных пользователей сети Интернет только возрастает, а качество получаемой ими информации падает.

Обилие информационных, новостных, развлекательных ресурсов, практически ежеминутная скорость обновления данных приводит к тому, что среднестатистический пользователь глобального пространства не успевает выделить ключевые аспекты, проанализировать поток информации, сопоставить её с уже известными фактами и сделать грамотный вывод. Зачастую потребитель интересуется ярким, кричащим заголовком, желая узнать нечто действительно сенсационное и полностью доверяя медиатексту, что является не всегда оправданным. Стоит учитывать, что сегодня любой пользователь может стать создателем и распространителем медиатекста, выложив в сеть собственноручно созданный контент и присвоив ему завлекательный заголовок-приманку, которым маскируется довольно заурядный контент. Например, видео с громким заголовком «Волосы встали дыбом, вот это рыбалка!», набравшее за месяц (с 18.12.2018) на «YouTube» 1 727 760 просмотров (все данные в тексте представлены на 18.01.2019), при открытии трансформируется в обычную 23-минутную любительскую видеосъёмку рыбалки, не вызывающую эмоционального отклика; набравший с 8 июля 2018 г. по 18 января 2019 г. более 2 515 000 просмотров пятиминутный ролик «А вы знали, что ЭТО нужно делать каждые 3 года с автомобилем?!» оказался рекламой антифриза определённой торговой марки.

Следовательно, вопрос повышения медийной грамотности у пользователей Интернета и других информационных ресурсов стоит достаточно остро. Под термином «медиаграмотность» понимается «способность адекватно взаимодействовать с потоками медиаинформации: осуществлять поиск, анализировать, критически оценивать и создавать медиатексты, распространяемые с помощью различных средств массовой информации и коммуникации, во всём разнообразии их форм» [2, с. 81]. Для развития способностей потребителя информации, увеличения его медийной грамотности существует медиаобразование, основной целью которого становится «приобретение необходимых умений для выбора, использования, анализа и определения источников сообщений, а также интерпретации, анализа медиатекстов и ценностей, транслируемых средствами массовой коммуникации (включая телевидение, кино, радио, печатные средства массовой информации, интернет и все другие цифровые технологии связи)» [3, с. 17].

Наибольший интерес в процессе медиаобразования вызывают интернет и кинематограф как выразительные способы синтеза существующих видов искусства, средств массовой информации и коммуникации, позволяющие расширить художественную ценность литературного, музыкального или живописного произведения, активно включить пользователя в процесс обучения, развить или усовершенствовать творческие навыки, углубить и расширить уже имеющиеся знания. Благодаря кинематографу любое литературное произведение становится более наглядным, осязаемым, «живым» (при этом нельзя умалять ценность бумажного первоисточника, способствующего развитию воображения, памяти, внимания к деталям). Например, детский белорусский игровой фильм – экранизация одноименной повести М. Лынькова «Миколка-паровоз» (реж. Л. Голуб, 1956 г.) – набрал на «YouTube» более 100 000 просмотров, а историческая экранизация романа В. Короткевича «Чёрный замок Ольшанский» (реж. М. Пташук, 1984 г.) – более 150 000. Следовательно, при включении в школьную программу просмотра кинофильмов как обязательного компонента современного медиаобразования можно повысить уровень медийной грамотности, улучшить степень запоминаемости литературного произведения. Кроме того, благодаря появлению сети Интернет стало возможным проводить анализ заинтересованности потребителей в экранизациях национальной литературы, что позволит в будущем более рационально подбирать обучающий видеоконтент. При этом все анимационные, игровые и неигровые фильмы стоит рассматривать в зависимости от возраста целевой аудитории.

С целью воспитания и обучения детской аудитории дошкольного возраста стоит рекомендовать к просмотру мультфильмы-сказки, размещённые в открытом доступе. Среди них – кукольные «Тимка и Димка» (реж. М. Лубяникова, 1975 г., более 250 000 просмотров на «YouTube»), «Куда пропала Луна?» (реж. Е. Ларченко, 1982 г., около 500 просмотров) и рисованные «Светлячок и Росинка» (реж. Ю. Бутырин, 1978 г., более 12 000 просмотров), «Сказка о весёлом клоуне» (реж. О. Белоусов, 1980 г., около 1 500 просмотров) и другие. При этом количество просмотров может варьироваться в зависимости от заголовка, под которым выставлен мультфильм на «YouTube»: броское и ёмкое название привлекает большее количество пользователей. Например, рисованный анимационный фильм «Непоседа» (реж. К. Кресницкий, 1983 г.) под своим официальным названием набрал около 5 000

просмотров (на разных каналах), под заголовком «Ура! Мультфильм! “Непоседа”» – около 2 600 зрителей (на одном канале), а под интригующе-завлекательной надписью «Крот-непоседа» счётчик показал 4 517 035 зрителей. При этом прослеживается прямая взаимосвязь между количеством просмотров и лёгкостью поиска необходимой информации. Чем более популярным становится видео, размещённое в сети, тем его легче найти при поисковом запросе. Поэтому в процессе медиаобразования необходимо в первую очередь научить пользователя правильному и корректному поиску информации, грамотному формулированию запросов, анализу представленного контента, поскольку при вводе ключевых слов нужно обладать базовыми знаниями о необходимой информации. Так, при вводе слова «непоседа» «YouTube» выдаёт миллионы результатов, среди которых найти требуемый мультфильм становится весьма проблематичным, а дополнение поиска словом «Беларусьфильм» приводит к положительному результату – анимационная лента занимает лидирующие позиции.

В отличие от дошкольников, которым помогают разыскать необходимую информацию родители и воспитатели, школьники, начиная с младших классов, должны уметь самостоятельно ориентироваться в массивах медиаданных, представленных в глобальной сети. Для этого необходимо развить их критическое мышление, научить рациональному поиску, объяснить, каким средствам массовой информации и коммуникации стоит доверять, как точно и ёмко формулировать запросы и искать нужные файлы, а также обучить анализу, систематизации и корреляции информационного потока, познакомить с нормами этического поведения в глобальной сети и привить навыки межличностного общения и диалога. Стоит учитывать, что «глобальность и свобода выбора хоть и предоставляют возможность для бесконечного расширения знаний и контактов, но требуют для этого новых качеств и механизмов самоорганизации, самообразования» [4, с. 32]. Ярким примером неумелого поиска справочной информации в сети Интернет является высокая частота запросов данных в «Википедии» (свободной энциклопедии, информацию в которой может редактировать любой пользователь, даже не обладающий профессиональными знаниями). В то же время одной из актуальных научных баз сегодня является «КиберЛенинка», публичная электронная библиотека открытого доступа, статьи которой проверяются и рецензируются компетентными специалистами.

По мнению американского профессора Д. Поттера, любому медиаспециалисту, способному рационально обращаться с информацией, размещённой в открытом доступе, и ориентироваться в массиве данных, следует обладать следующими навыками: анализа, оценки, группировки, индукции, дедукции, синтеза и абстракции [5]. Для лучшего понимания системы медиаобразования стоит рассмотреть данные характеристики более подробно.

Одной из ключевых компетенций для грамотного поиска необходимой информации является анализ представленного в сети контента с точки зрения его соответствия информационному запросу. Например, при поиске белорусских фильмов-экранизаций стоит иметь представление о ключевых авторах, произведениях, режиссёрах (создателях). После проведения анализа обнаруженной информации специалист должен оценить массив данных, сгруппировать найденные файлы по определённым признакам (к примеру, по фрагментам из фильма),

синтезировать материал и создать собственную абстракцию, то есть объяснить увиденное своими словами, не теряя при этом канву повествования.

Наглядно представим, как выглядит поиск фильма «Удивительные приключения Дениса Кораблёва» (реж. И. Добролюбов, И. Пушкарёв, М. Брауде, В. Дудин, В. Колос, 1979 г.) школьниками младших классов. В первую очередь исходим из того, что ребята читали книгу В. Драгунского «Денискины рассказы» и заинтересовались её экранизацией. В поисковой строке «YouTube» они вводят запрос «В. Драгунский» и получают несколько сотен записей, затем, анализируя полученную информацию, дополняют запрос новым ключевым словом «Беларусьфильм» и на первой строчке оказывается искомый фильм. Для расширения кругозора можно сопоставить белорусскую ленту с произведениями российских режиссёров: комедией «Весёлые истории» (реж. В. Дорман, 1962 г., к/ст. им. Горького), игровой музыкальной картиной «Денискины рассказы» (реж. В. Храмов, 1970 г., т/о «Экран»). При этом стоит воспользоваться системой группировки файлов, отсеивая видео, не подходящие к интересующей тематике (например, выступления комика из программы «StandUp» под псевдонимом Денис Кораблёв). Дополнить найденный материал можно аудиокнигами, мультфильмами и фрагментами из фильмов, а затем на основе полученных знаний создать собственный медиатекст (сочинение, эссе, рассказ, видеообращение и др.). При анализе информации школьниками старших классов и студентами в группировку данных стоит включать также интервью с режиссёрами, актёрами, отзывы кинокритиков.

Стоит учитывать и такую важную особенность медиаобразования, как обучение умению извлекать информацию, то есть определять её первичность и вторичность, отличать оригинал от компиляции, ранжировать по определённым признакам, разделять прямые и косвенные данные. При работе с медиаконтентом необходимо грамотно расставлять приоритеты, вычленять объективные сведения, не обращать внимания на фейковые новости. Нередки случаи поверхностного знакомства с кинопроизведением, то есть просмотр «вторичной» информации. В большинстве случаев это связано с характерным для современных подростков фрагментарным, клиповым мышлением. Ярким примером может служить выставленный в сеть 39-минутный документальный фильм студии «Летопись» «Першадрук» (реж. И. Чищеня, 2017 г.). Проведя статистический анализ просмотров на «YouTube», можно сделать вывод, что полнометражный видеофильм под названием «Першадрук. Документальный фильм. Белорусский язык» просмотрело 844 человека, а фильм «Первая книга (Першадрук). Документальный фильм. Русский язык» – 228 человек. При этом 1,5-минутные новости по ОНТ «“Першадрук” – документальный фильм о Франциске Скорине» только в Интернете увидело 776 зрителей (не говоря о многомиллионной телевизионной аудитории), а минутный ролик «Трейлер. Першадрук. Первое издание. Документальный фильм» был просмотрен более 2 500 раз. В то же время известно, что личность Франциска Скорины вызывает значительный интерес у интернет-пользователей, свидетельством чему служит большое количество просмотров короткометражных видеофильмов. Так, 8-минутный «Цікавыя факты жыцця славутага асветніка Беларусі Францыска Скарыны» (2017) просмотрело 6 032 зрителя, 14-минутный документальный фильм «Францыск Скарына. Чалавек свету» (реж. О. Лукашевич, 2017 г.), созданный к 500-летию белорусского книгопечатания в

рамках международного арт-проекта «Дорогами Скорины с Белгазпромбанком», – 6 346, 5-минутный компьютерный мультфильм «Франциск Скорина» (2017) – 6 425 зрителей, а 4-минутное видео, представленное «Белтелерадиокомпанией», «ВидеоЭнциклопедия – Франциск Скорина» (2012) собрало 9 750 просмотров.

Кроме обучения с помощью родителей, воспитателей, учителей, преподавателей, ключевое место в системе медиаобразования занимает самообразование, накопление собственного опыта, умений и навыков. При этом в процессе самообучения необходимо грамотно ранжировать информационный контент, отделять профессиональные видеофайлы от любительских, проводить градацию полученных данных. На видеохостинговом сайте «YouTube» представлено большое количество развивающих, обучающих, воспитательных и развлекательных медиафайлов, способствующих гармоничному развитию личности, единственная сложность знакомства с которыми может заключаться в формировании умения сделать грамотный поисковый запрос. Если проанализировать основные результаты поиска интересующей информации по заданным ключевым словам «белорусские фильмы», можно выяснить, что интересует белорусских пользователей и на какие моменты стоит обращать внимание в процессе медиаобразования.

При получении новой информации приоритеты отдаются сведениям, событиям или людям, с которыми пользователь отождествляет себя в тот или иной отрезок времени. Выбор информации зависит от сформированных в процессе воспитания морально-нравственных качеств (патриотизм, гуманизм, честность, верность, духовность и др.) потребителя, поэтому неудивительно, что лидирующее место в поиске занимает драма по одноименной повести А. Чекменева «Волки» (реж. А. Колбышев, 2009 г.) – 2 130 834 просмотра, затем следует игровой художественный фильм по мотивам христианских притч «Притчи» (реж. В. Любецкий, 2010 г., снят на студии во имя святого исповедника Иоанна Воина Свято-Елисаветинского монастыря) – 1 769 663 просмотра. На третьей строчке зрительского рейтинга – военно-историческая драма «Талаш» (реж. С. Шульга, 2012 г.), снятая по повести Я. Коласа «Дрыгва», – 1 325 334 просмотра. В лидирующие позиции попал 40-минутный документальный фильм «Зона. Осторожно: дети!» (реж. Р. Грицкова, 2003 г.), представленный в Сети под названием «Детская исправительная колония Белорусии» – 1 222 566 просмотров. На пятом месте – художественная драма «Не игра» (реж. Д. Скворцов, 2018 г.) – 1 217 134 просмотра, а замыкает лидеров-«миллионников» военная драма – экранизация одноименной повести В. Быкова «Знак беды» (реж. М. Пташук, 1987 г.) – 1 096 357 просмотров.

Таким образом, медиаобразование является системой комплексных мер, направленных на развитие аналитических навыков, повышение медиаинформационной грамотности потребителя, формирование критического мышления, усиление воспитательного потенциала медиасреды и информационной безопасности при пользовании Интернетом, создание наиболее благоприятных условий для организации познавательной деятельности в массмедиа и для самообразования. А видеохостинговый сайт «YouTube» при грамотном анализе представленного видеоматериала и умении объективно оценивать полученную информацию обладает значительным потенциалом для включения видеофайлов в процесс медиаобразования.

ЛИТЕРАТУРА

1. Республика Беларусь в зеркале социологии : сб. материалов социологических исследований за 2016 год / Информационно-аналитический центр при Администрации Президента Республики Беларусь. – Минск, 2017. – 208 с.
2. Чичерина, Н. В. Медиаобразование в контексте изменяющейся социальной реальности / Н. В. Чичерина. – Архангельск : Поморский гос. ун-т, 2008. – 176 с.
3. Левицкая, А. А. Медиаобразование в странах Европейского Союза на современном этапе / А. А. Левицкая // Медиаобразование 2014 : сб. тезисов и статей Всероссийской науч.-практ. конф. «Медиаобразование 2014. Региональный аспект», Москва, 7-9 октября 2014 г. / под ред. И. В. Жилавской, Е. А. Карягиной. – М., 2014. – С. 16 – 21.
4. Цымбаленко, С. Б. Цивилизационный подход к проблеме медиаобразования / С. Б. Цымбаленко // Медиаобразование 2014 : сб. тезисов и статей Всероссийской науч.-практ. конф. «Медиаобразование 2014. Региональный аспект», Москва, 7-9 октября 2014 г. / под ред. И. В. Жилавской, Е. А. Карягиной. – М., 2014. – С. 24 – 37.
5. Соловьёв, П. Л. Dailywe: медиаграмотность и медиаобразование в эпоху смены информационных парадигм / П. Л. Соловьёв // Как развивать медиаграмотность студента и преподавателя университета: стратегии и техники : сб. ст. / редкол. : Д. И. Губаревич (отв. ред.) [и др.] ; под общ. ред. В. В. Самохвала. – Минск, 2017. – Вып. 10. – С. 79 – 87.

РЕЗЮМЕ

В статье идёт речь о медиаобразовании как о системе комплексных мер, включающих развитие аналитических навыков и критического мышления интернет-пользователя, повышение его медиаинформационной грамотности, а также способствующих усилению воспитательного потенциала медиасреды.

SUMMARY

The article deals with media education as a system of comprehensive measures, including the development of analytical skills and critical thinking of the Internet user, increased its mediainformatsionnoy literacy, as well as contributing to strengthening the educational potential of the media environment.

Дубка А. С.

СОНАТА ДЛЯ ТРОМБОНА И ФОРТЕПИАНО Ю. ИЩЕНКО КАК ОБРАЗЕЦ КОНЦЕРТНО-КАМЕРНОЙ ТРАКТОВКИ ЖАНРА

Харьковский национальный университет искусств им. И. П. Котляревского

(Поступила в редакцию 17.09.2018)

Украинская инструментальная соната в последнее время привлекает внимание исследователей, что определяет актуальность предлагаемой в данной статье разработки, касающейся претворения жанра тромбоновой сонаты в творчестве одного из ведущих мастеров камерно-инструментальной музыки современной Украины – Юрия Ищенко.

Целью исследования стало выявление типовых и индивидуально-авторских черт жанра тромбоновой сонаты с итоговой характеристикой использования в сочинении Ю. Ищенко ресурсов тромбонно-фортепианного дуэта.

Сонатность как принцип мышления определяет особенности стиля Ю. Ищенко, отличающегося в образно-содержательной сфере «стремлением к лирическому самовыражению и философским размышлениям, к самобытной концепционности сонатности и выверенности формы-структуры» [4]. Композитор создаёт сонаты для разных инструментов (всего их более 30), подобно тому, как это делал в своё время П.

Хиндемит. В эволюционном плане камерно-инструментальное (в том числе и сонатное) творчество Ю. Ищенко развивается в рамках двух «стилей».

В автобиографической статье «Моя гармония» [2] автор пишет о двух стилевых периодах своего творчества. Первый из них он определяет как «раздвоение»: «В середине 70-х я работал в двух фактически противоположных стилевых манерах: близкой украинскому фольклору и условно экспрессионистической» [2, с. 123]. Второй период (конец 1970-х годов и далее) автор определяет как преодоление этого «раздвоения»; «Отныне украинская народно-песенная интонация перестала быть отстранённой от моего “я”, а лирическое, субъективное начало стало почвенным» [2, с. 123 – 124].

Тромбон в сонатном жанре не является «титульным» инструментом, а используется, скорее, как характеристический, экспериментальный по образности, что, как следствие, предполагает наличие определённой программы. Как свидетельствует первый исполнитель тромбоновой партии в этой сонате О. В. Федорков, Ю. Ищенко рассказывал ему о том, что замысел этого произведения возник у него по прочтении романа А. Рыбакова «Дети Арбата» – масштабного и эпохального во многих смыслах произведения, которое было одним из первых и наиболее достоверных отображений эпохи сталинского тоталитаризма, отразившейся на судьбах молодых людей.

Соната трёхчастна и отличается явными признаками концертности, экстраполируемой на камерный в своей основе жанр. Вот её композиционно-драматургическая схема: I часть – *Allegro maestoso* (полная сонатная форма с контрастными темами-образами – *Andante doloroso* в разделе побочной партии, *Allegro marciale* в разработке, каденционными «вставками» – *sinistro* – перед разработкой и кодой); II часть – *Sostenuto cantabile* (сложная трёхчастная форма, отличающаяся контрастным тематизмом – *pastorale* во второй теме экспозиции, *con minaccia* – «с угрозой» – в среднем эпизоде формы, *drammatico* перед зеркальной репризой); III часть – *Allegro con brio* (рондо-соната с активным синкопировано-танцевальным трёхдольным рефреном, *cantando* в теме первого эпизода, он же – тема побочной партии, *scherzoso* в среднем эпизоде, заменяющим разработку, и одновременно отсутствующее здесь скерцо).

Выстраивая композицию сонаты, Ю. Ищенко ориентируется на сюжетно-событийный ряд, вытекающий из аллюзий на роман А. Рыбакова. Об этом косвенно свидетельствуют обозначенные в рукописи даты создания частей сонаты: первая часть была закончена 2 ноября 1987 г.; первой же по времени завершения (8 сентября того же года) является вторая часть, а финальная была написана 5 октября 1987 г.

Исходя из данной хронологии, а также из музыкально-образной сюжетики частей и разделов сонаты, можно составить её условную программу, «блоки» которой соответствуют определённым частям романа А. Рыбакова. Так, на основе первой книги «Дети Арбата» возникла вторая часть – *Sostenuto cantabile*.

Быстрый финал сонаты *(Allegro con brio)* «более нейтрален» в программном отношении. В нём запечатлены образы жанрово-характеристического типа, образующие контрастный, как бы объективный фон, оттеняющий (и даже отстраняющий) лирико-психологическую сферу второй части и активную наступательность первой.

Первая часть, обозначенная как *Allegro maestoso*, в общей концепции цикла достаточно автономна и может существовать как одночастная поэмная форма. Об этом свидетельствует сквозное развитие начальной темы, находящейся в процессе жанровых трансформаций. Из неё вырастает напряжённо-печальная (авторская ремарка – *doloroso*) тема побочной партии – образ, который в гипотетической программной концепции сонаты мог бы выполнять функцию итога (в соответствии с последней из книг «Детей Арбата» – «Прах и пепел»).

Очевидно, что все события романа показаны в сжатом виде уже в первой части. Это отголоски сюжетов книг «Тридцать пятый и другие годы» и «Страх», представленные в *Allegro marciale* из разработки – типичном *marciale militare*, связанном в семантическом плане с образами войны, вторгшейся в жизнь персонажей «детей Арбата» и забравшей в итоге их жизни.

Композиция первой части внешне отвечает нормативам полной сонатной формы, построенной на контрасте двух тем – активно-волевой, с чертами гротеска, и скорбной лирической, отражающей психологическую реакцию на первую. Тема главной партии, излагаемая в диалоге фортепиано и тромбона, содержит несколько контрастных элементов (внутритематический контраст). Это императивные аккорды у фортепиано, которым отвечает гармоническая фигурация триолями; размашистые «ораторские» возгласы тромбона, наслаивающиеся на тему у фортепиано.

Тема главной партии не завершается, а как бы быстро прерывается, «гасится» в своём напористом движении; в результате от неё остаётся лишь двухтактовая сольная реплика тромбона, основанная на отголосках маршевого пунктира. После ферматы следует новый (на первый взгляд) контрастный материал, обозначенный ремаркой *Andante doloroso* (синтез плача и лирической протяжной песни). В нём нетрудно заметить черты производности от темы главной партии: характерные триоли из пятидольного «марша», передаваемые от тромбона к фортепиано.

Следующий сегмент формы, обозначенный автором ремаркой *sinistro* (итал. – левой рукой). Это обозначение связано с басовой трелью на звуке *Es* контроктавы, исполняемой левой рукой пианиста. Разработка (*Allegro*) начинается очередным резким сдвигом в характере музыки: меняется темп (*allegro* после *andante*), а также динамика. Закономерным итогом предыдущей подготовки является относительно автономный эпизод в разработке первой части, обозначенной как *Marciale*. Однако и этот сегмент формы оказывается «краткосрочным» – всего 6 тактов. Далее следует новая жанровая модификация материала тем экспозиции – раздел *Allegro molto*, где из триольного сегмента темы главной партии вырастает нечто вроде токкаты, построенной на антифонных перекличках тромбона и фортепиано. Это концертное по духу «соревнование», «сражение» (итал. *concertare*), наглядно показанное здесь через рефлексию на образы войны (если ориентироваться на условный сюжет, то здесь обобщено содержание части «Страх» из романа А. Рыбакова).

Весь раздел главной партии в репризе дан практически без изменений, если не считать расширения «кадансового отыгрыша» тромбона соло перед началом репризы темы побочной партии (в первом случае это были два такта, а во втором – шесть). Тема *Andante doloroso* проводится в репризе с необходимыми тональными изменениями: сначала это однотерцовый *Des-dur*, затем (от ремарки *sinistro*) –

расширенный *d-moll*, который можно считать основной тональностью этой части и сонаты в целом.

Вторая часть (*Sostenuto cantabile*, 5/4, сложная трёхчастная форма с эпизодом и зеркальной репризой, основная тональность – расширенный *F-dur*) отличается подчёркнуто лирическим характером, призванным оттенить драматизм первой части и жанровую характеристичность финала. Вместе с тем, вторая часть воспринимается как продолжение первой и вытекает из интонационного содержания её второй темы.

Исходная тема *Sostenuto cantabile* – типичная инструментальная кантилена, репрезентирующая стихию мелоса, идущего от ориентации Ю. Ищенко на украинский народнопесенный материал. Музыка этой части, несмотря на вторгающиеся в неё элементы драматизации, насквозь пронизана семантикой «поющих инструментов» – не только духового тромбона но и ударного фортепиано, создающих «мелос многоголосия» [5, с. 182].

Sostenuto cantabile – «песня» для тромбона и фортепиано, построенная на основе песенной формы, где господствует метрический фактор. Вместе с тем, «песенность» здесь подчиняется особенностям сонатно-циклической драматургии, что предполагает разнообразные интонационные «вторжения» в её сферу. Основная тема *Sostenuto cantabile*, порученная сначала фортепиано, а затем подхватываемая тромбоном, отличается эпическим характером, сдержанностью и постепенностью в раскрытии заложенной в ней лирико-эмоциональной экспрессии. Как бы исчерпав свои экспозиционные возможности, она обретает новый интонационный облик, обозначенный ремаркой *pastorale* (тромбон здесь звучит на фоне аккомпанирующих фигураций фортепиано в «валторновом» среднем регистре).

Далее начинаются типичные для драматургии сонаты интонационные «вторжения», связанные с условной программой. Сначала резко прерывается кантилена тромбона, что сопровождается «хоралом» фортепианных аккордов (авторские ремарки – *con minaccia* – «с угрозой»; *senza misura* – «без музыки», что означает, по авторскому комментарию, «простое повторение фигуры с ускорением». Из остинатной ритмо-фигуры рождается тромбоновая сольная микрокаденция, в которой как бы гасятся отзвуки драматизма, что подтверждается в дальнейшем возвращением исходной эпической темы, (авторские ремарки – *ppp, rallentando e morendo*).

Далее показано соединение двух жанровых вариантов инструментально-песенного начала – эпического (тромбон) и пасторально-романсового (фортепиано). Это отражено через фактурную вертикаль, образующую разнотемную (разножанровую) полифонию. Последующее развитие музыки в первом разделе этой части сонаты строится на основе фактурного совмещения двух жанровых вариантов инструментальной песенности, что в конструктивном плане влияет и на применение зеркальной репризы формы (в среднем эпизоде акцент был сделан на основной тромбоновой теме-мелодии).

Отличительной чертой *Sostenuto cantabile* следует считать и отчётливо представленную в нём концертную диалогичность, обозначаемую в теоретических работах самого Ю. Ищенко термином «бинарные оппозиции» тембров [3]. Ведь «кантиленность» и сопутствующая ей как жанрово-стилистическому началу исполнительская «кантабильность» вполне доступна любому инструментальному

интонированию; благодаря системе музыкально-сенсорных эталонов она распознаётся и ощущается не только «в пении или скрипичной мелодии», но и ассоциативно мыслится «и в звучании фортепиано» [5, с. 183]. *Sostenuto cantabile* в анализируемой сонате – типичный пример такого «поющего» фортепиано, идущего от отечественной (широко понимаемой – славянской) школы.

Третья часть сонаты (*Allegro con brio*, 3/4, рондо-соната, основная тональность *d-moll*), на первый взгляд, традиционна и репрезентирует типовой жанровый финал, завершающий классическую сонатно-циклическую структуру. Однако, если учитывать наличие скрытой программы, то финал вполне адекватно «вписывается» в общую концепцию сонаты и отвечает той части «Детей Арбата», которую А. Рыбаков назвал «Тридцать пятый и другие годы».

Первая тема (рефрен) отличается ударно-токкатным звучанием фортепиано, на фоне которого излагается причудливая по ритму тромбоновая мелодия, образующая тематический контраст с фортепианной партией (внутритематический контраст, представленный, как это часто наблюдается у Ю. Ищенко, по вертикали). После небольшого фортепианного вступления звучит речитативная тема тромбона, в которой явно ощутимы черты «тормозящего» ритма, как бы не позволяющего выявить присущие данной музыке черты инструментальной песни-вальса, в духе популярной музыки советской эпохи (авторская ремарка – *cantando*).

Новый этап преобразований фактически одной и той же темы (в финале всё вытекает из темы рефрена) начинается со второго эпизода формы (авторская ремарка – *scherzoso*), в котором представлен причудливый по ритму диалог фортепианных и тромбоновых фраз, их своеобразная «перебранка». В основе лежит речитативная тема тромбона из первого эпизода, сопровождаемая многооктавными фортепианными регистровыми «перебросами», смысл которых можно свести к музыкальной иллюстрации отправляющегося поезда (один из знаковых образов предполагаемого литературного первоисточника).

В репризе формы финала все элементы экспозиции воспроизводятся в том же порядке, но с соответствующими тональными, а также фактурными изменениями. Звучность обоих инструментов как бы растворяется в трелях, фигурациях (фортепиано) и единичных мотивах (тромбон). Здесь появляется даже такой семантический знак «просветления», как тональность *C-dur*, которая быстро сменяется «расширяющимся» *D-dur*, репрезентирующим материал «песенной» темы побочной партии в основной тональности.

Лирическая тема, помещённая в рамки темпа *allegro con brio*, приобретает черты гротеска и как бы поглощается остинатным токкатным движением. Начинается заключительная фаза развития материала как самого финала, так и сонаты в целом. Набирающий ход «поезд» словно стабилизирует своё движение с установлением основной ритмоформулы «две шестнадцатых – восьмая», на фоне которой звучит последнее, итоговое проведение темы рефрена, которое здесь явно сближено с материалом «песенной» побочной партии.

Соната Ю. Ищенко в исполнительском отношении достаточно сложна как для тромбониста, так и для пианиста. Её характерная черта – равноправие этих партий, что отмечалось выше при анализе. Однако в этом равноправии сосуществуют как постоянные (константные, общие), так и переменные (изменчивые, мобильные)

моменты. Это относится к принципу, который в данной сонате определяется как концертно-камерный диалог, позволяющий классифицировать жанр этого произведения как «гибридный» (соната-концерт). В этом «концерте» функционируют и взаимодействуют два солиста, выступающие на паритетных правах, что относится к специфике самого сонатно-камерного жанра в его трактовке Т. Адорно, то есть со стороны исполнительских «сил» [1].

При этом, если в партии фортепиано наблюдается достаточно традиционная, хотя и нередко сложная для воплощения полифония разнофункциональных голосов и пластов (оркестровая трактовка инструмента), то в партии тромбона, по крайней мере на первый взгляд, виртуозность как таковая отсутствует. Однако если под виртуозностью понимать не только мелкую технику и эффектные приёмы звукоизвлечения, но и весь комплекс артикуляционных средств, выстраиваемых по законам исполнительского мастерства, то в партии тромбона здесь существует ряд трудностей. Одна из них – обилие «легатной» музыки с образованием фраз не только достаточно продолжительных, где исполнителю необходимо экономно расходовать дыхание, но и сопряжённых с самой чистотой интонирования на тромбоне. У тромбонистов даже существует выражение, что на этом инструменте «легато нет», поскольку переход к каждому следующему звука из-за кулисного механизма всегда чреват глиссандированием («подъездами»).

Что касается других видов артикуляции и приёмов игры, то в этой сонате они достаточно традиционны. Это маркатный штрих, характерный для речитативно-декламационных тем, эпизодически возникающие *glissandi*, репетиционная техника, требующая применения «тройного» языка (эпизоды *senza misura*, где используются элементы алеаторики, а тромбон имитирует фортепианную ударность), *con sordino*, используемое в *Andante doloroso* из первой части.

ЛИТЕРАТУРА

1. Адорно, Т. В. Камерная музыка / Т. В. Адорно // Избранное: социология музыки / Т. В. Адорно. – М. ; СПб., 1998. – С. 79 – 94.
2. Іщенко, Ю. Я. Моя гармонія / Ю. Я. Іщенко // Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. Чайковського. Стиль музичної творчості: естетика, теорія, виконавство : зб. ст. – Київ, 2004. – Вип. 37. – С. 114 – 126.
3. Ищенко, Ю. Я. Тембровая драматургия в симфониях Б. Н. Лятошинского : автореф. дис. … канд. искусств. : 17.00.02 / Ю. Я. Ищенко. – Киев, 1977. – 23 с.
4. Менцінський, Т. Віолончельна соната Юрія Іщенка в аспекті еволюції стилю / Т. Менцінський // Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка. – 2010. – Вип. 24. – С. 162 – 171.
5. Назайкинский, Е. В. Стиль и жанр в музыке : учебное пособие для студентов ВУЗов / Е. В. Назайкинский. – М. : Владос, 2003. – 248 с.

РЕЗЮМЕ

Статья посвящена рассмотрению одного из наиболее значительных образцов жанра сонаты для тромбона и фортепиано в украинской музыке 2-й половины XX в. Определены характерные особенности авторской трактовки жанра, заключающиеся в соединении камерной и концертной моделей, а также в присутствии в идейно-образном содержании сонаты Ю. Ищенко литературных элементов романа «Дети Арбата» А. Рыбакова.

SUMMARY

The present article is devoted to considering one of the most significant samples of the genre of the sonata for the trombone and piano in the Ukrainian music of the second half of the XX century. It defines the typical peculiarities of the author's interpretation of the genre, which exist in the unification of the chamber and concert models as well as in the presence of the elements of the literature program taken by Y. Ishchenko from the novel «The Arbat's Children» by A. Rybakov in the idea and image content of the Sonata.

Дубоўская К. М.

ІНАВАЦЫЙНЫЯ ТЭХНАЛОГІІ Ў ТЭАТРЫ: ВІРТУАЛЬНАЯ І ДАПОЎНЕНАЯ РЭАЛЬНАСЦЬ

Беларуская дзяржаўная акадэмія мастацтваў

(Паступіў у рэдакцыю 12.03.2019)

Апошнім часам мультымедыякантэнт, які актыўна ўключаецца ў дзеянне, сустракаецца ў спектаклях даволі часта, нярэдка ствараючы на сцэне новы свет, напоўнены падтэкставымі плынямі. Мультымедыя ажыўляе фотаздымкі ці пейзажы, стварае рухомыя фантастычныя істоты. Ужо існуюць такія інтэрактыўныя пастаноўкі, дзе глядач пры дапамозе планшэтных камп'ютараў ці тэлефонаў можа ўплываць на ход падзей. Сёння аўтары пастановак выкарыстоўваюць віртуальныя дэкарацыі, стэрэаакуляры, галаўныя дысплеі, тэхналогіі захопу руху, уключаюцца ў пастаноўкі і віртуальныя персанажы.

Усё часцей выкарыстоўваецца відэамапінг (3D-mapping), пры дапамозе якога на аб'ект (інтэр'ер, будынак, пейзаж, прадмет, чалавека) накіроўваецца трохмерная праекцыя, якая выглядае аб'ёмнай. Гэтая тэхналогія дапамагае ствараць дадатковае вымярэнне, аптычную ілюзію і прымушае статычныя аб'екты рухацца.

Пры ўсёй разнастайнасці сістэм іх аб'ядноўвае тэхнічная аснова – камп'ютарная праграма і створаны ёю эфект пагружэння гледача ў дзеянне. Сутнасць у тым, што публіка перастае адчуваць сябе знешнім назіральнікам і падключаецца да гульні.

Найважнейшая ўласцівасць віртуальнага асяроддзя – яго імерсіўнасць (ад англ. immersive – «эфект прысутнасці»). Многія сучасныя пастаноўшчыкі знаходзяцца ў пошуках альтэрнатыўнай прасторы, якая дала б магчымасць не толькі разбурыць мяжу паміж глядзельнай залай і сцэнай, але і ператварыла б гледача з пасіўнага назіральніка ў саўдзельніка падзей, справакавала яго на актыўнасць тут і цяпер. У любы момант акцёры могуць пачаць прамое ўзаемадзеянне з гледачом, напрыклад, завязаць гледачу вочы і адвесці за руку ў іншы пакой і пакінуць там, могуць абняць, пацалаваць проста доўга глядзець вочы ў вочы. Заканадаўцай накірунку лічыцца лонданская група «PunchDrunk», якая ўзнікла ў 2000 г. Актуальны імерсіўны тэатр прадстаўляюць амерыканская кампанія «Third Rail Projects» і аўстрыйская група «SIGNA».

У пэўнай ступені выкарыстанне падобнай тэатральнай мадэлі можна лічыць спосабам вяртання да вытокаў тэатра, абнаўлення яго рытуальнай асновы. Ужо ў XIX ст. тэатральныя дзеячы ставілі пытанне аб тым, каб разбурыць традыцыйны парадак, на новым этапе развіць ідэю сувязі залы са сцэнай. Напрыклад, нямецкі драматург і пастаноўшчык Людвіг Цік марыў аб такім тэатры, дзе гледачы выказваюць сваё меркаванне, а акцёры адказваюць ім. Нямецкі рэжысёр Карл Імерман таксама

тэарэтычна разважаў пра тое, як уцягнуць гледача ў дзеянне. Сёння іх мары становяцца рэальнасцю, у тым ліку дзякуючы тэхналогіям.

Тэатр імкнецца ўсталяваць прамую сувязь паміж акцёрам і гледачом, уцягнуць публіку ў сцэнічнае дзеянне. Такое імкненне можна ахарактарызаваць як імерсіўнасць. А гэта якраз і ёсць асноўная ўласцівасць новых камп'ютэрных тэхналогій.

Такі падыход можа быць апраўданы не толькі эстэтычна, але і эканамічна. Трохмерная графіка высокага вырашэння, якая праецыруецца на пустую сцэну, сёння можа быць танней за традыцыйную сцэнаграфію. Абсталяванне для дэманстравання віртуальных дэкарацый кампактнае і мабільнае: такія дэкарацыі можна змяніць адным націскам кнопкі.

У 1995 г. адбылася першая тэатральная пастаноўка, дзе новая тэхналогія іграла істотную ролю. Гэта быў спектакль па п'есе Элмера Райса «Падліковая машына», пастаўлены Даследчым інстытутам віртуальных рэальнасцяў Канзаскага ўніверсітэта (рэж. Рональд А. Уіліс, дызайнер-тэхнолаг Марк Руні, Лоўренс, ЗША) [1]. Гэтая амерыканская экспрэсіяністцкая п'еса факусіруецца на цяжкім становішчы містэра Зеро, які спрабуе знайсці шчасце ў дэгуманізаваным і механізаваным грамадстве. Упершыню выпушчаная ў 1923 г., перад росквітам камп'ютарных тэхналогій, п'еса змяшчае змрочныя прадказанні цяперашняму інфармацыйнаму стагоддзю. Новая тэхналогія выкарыстоўвалася тут не проста дзеля відовішчнасці, але ў якасці новага і захапляльнага сцэнаграфічнага асяроддзя, якое служыла раскрыццю ідэі спектакля. Каб пабачыць, як акцёр узаемадзейнічае з відэавыявай, гледачам трэба было апрануць стэрэаакуляры [2].

У пастаноўцы п'есы «Крылы» Артура Копіта, здзейсненай тым жа Даследчым інстытутам віртуальных рэальнасцяў у 1996 г., выкарыстоўваліся ўжо не простыя стэрэаакуляры, а галаўныя дысплеі (рэж. Р. А. Уіліс, дызайнер-тэхнолаг М. Руні). Напаўпразрыстыя акуляры-дысплеі дазволілі сумяшчаць камп'ютарную графіку з рэальнасцю. У дадзеным выпадку гледачы назіралі акцёраў на сцэне адначасова з абстрактнымі кампазіцыямі, што праецыраваліся на вялікі экран, і вобразамі герояў, паказанымі на дысплеях буйным планам. Гэты прыём выкарыстоўваўся для таго, каб перадаць хваравіты душэўны стан паралізаванай пасля інсульту галоўнай гераіні Эмілі, якая змагалася за сваё жыццё. Публіка бачыла яе ўспаміны і цяперашні стан нібы вачыма самой гераіні [3].

Пры пастаноўцы п'есы «Tesla Electric» Дэвіда Д. Фрэйзера, якая апавядае пра жыццё вынаходніка Ніколы Тэслы, мастакі сканцэнтравалі ўвагу на статычных віртуальных дэкарацыях высокага вырашэння (рэж. Р. А. Уіліс, дызайнер-тэхнолаг М. Руні, 1998 г.). Акцёры іграліперад патройным панарамным экранам, на які праецыраваліся дэкарацыі. Спецыяльныя акуляры стваралі эфект трохмернасці. У спектаклі можна было ўбачыць вадэвільныя сцэны, карнавальныя атракцыёны, сеансы магіі [3].

У 2001 г. убачыў свет спектакль для дзяцей «Дыназаўр»: фантастычная гісторыя пра тое, як у нашы дні геолагі знайшлі глыбока пад зямлёй, у пячоры, жывых дыназаўраў (рэж. Патрык Кэрыер, дызайнер-тэхнолаг М. Руні). Даследчыкі нетраў былі здзіўлены сустрэчай з такой сям'ёй. У рэшце рэшт адзін з навукоўцаў вырашыў

падарваць уваход у пячору, каб выратаваць дыназаўраў ад фактычнага вымірання. Спачатку «Дыназаўр» быў п'есай для тэатра ценяў, потым ставіўся ў лялечным тэатры. Пастаноўка Канзаскага ўніверсітэта цікавая тым, што ў ёй упершыню з'явіліся віртуальныя персанажы – дыназаўры. У спектаклі акцёры і аператары цесна ўзаемадзейнічалі, вынікам чаго стала зладжаная ігра людзей і віртуальных герояў. Атрымалася гісторыя глабальных канфліктаў паміж дыназаўрам і чалавекам, прыродай і тэхнікай, дагістарычным мінулым і тэхналагічнай сучаснасцю [4].

Аўтары першых тэатральных эксперыментаў у галіне камп'ютарных тэхналогій выкарыстоўвалі дадатковае абсталяванне: стэрэаакуляры, галаўныя дысплеі. Сёння прадстаўленні падобнага роду па-ранейшаму маюць поспех у гледачоў.

У пастаноўцы «Ноч у бібліятэцы» канадскі рэжысёр і драматург Робэр Лепаж стварае феерыю віртуальных спецэфектаў, у якой удзельнічаюць самыя прыгожыя бібліятэкі свету: Сараева, Вашынгтона, Капенгагена, Парыжа. Ёсць магчымасць убачыць нават тое, што не існуе: бібліятэку капітана Нэма, антычную Александрыйскую бібліятэку. Наведвальнік інсталяцыі, які надзене шлем віртуальнай рэальнасці, будзе назіраць за дзесяццю наяўнымі і выдуманымі прасторамі сучаснасці і мінулага. У праекце выкарыстана тэхналогія відэа 360°. Такім чынам, бібліятэка пераўтвараецца ў галоўнага героя гэтай тэатралізаванай выстаўкіы, а глядач – у падарожніка.

Сёння з'яўляюцца цікавыя эксперыменты, аўтары якіх пагружаюць гледачоў у дапоўненую рэальнасць (AR – augmented reality). Калі віртуальная рэальнасць (VR) складаецца толькі з нерэальных, створаных у праграме аб'ектаў, то пры карыстанні *AR* нерэальныя, віртуальныя аб'екты ва ўспрыманні карыстальніка становяцца часткай сапраўднай карціны свету.

Да *AR* у пэўнай ступені адносіцца відэамапінг, пры якім лічбавы пласт дадаецца да фізічнай прасторы. Да такіх адносіцца праект Рускага інжынернага тэатра «АХЭ» «Дэпо геніяльных памылак» (рэж. Максім Ісаеў і Павел Семчанка, 2011 г.). Відэа тут – шматфункцыянальны інструмент: плоскаму прадмету яно можа надаць глыбіню, а роўнай паверхні – тэкстуру. Самыя цікавыя эфекты ўзнікаюць на мяжы прадметнага свету і адлюстраванняў. У акцёра можа раптам з'явіцца два цені, якія вядуць сябе па-рознаму: адзін – паслухмяны сапраўдны, другі – капрызны намаляваны.

Да дапоўненай рэальнасці можна аднесці спектакль «Situation Rooms» – праект нямецкай групы «Rimini Protokoll» (2013). У ім паказаны гісторыі дваццаці герояў з розных краін, гэтым людзям у тым ці іншым выглядзе давялося сутыкнуцца з вайной. Калі героі пачынаюць сваё апавяданне, дваццаць гледачоў чуюць іх праз навушнікі, а таксама бачаць рухомыя выявы і ідуць наперад па віртуальным лабірынце, выкарыстоўваючы для гэтага планшэт. Такім чынам, праходзячы праз розныя пакоі, з назіральнікаў яны ператвараюцца ва ўдзельнікаў, герояў таго, што адбываецца, бо бачаць свет вачыма прататыпаў-сведак.

Адным з самых высокатэхналагічных эксперыментаў стаў спектакль «Бура» У. Шэкспіра, пастаўлены Каралеўскім Шэкспіраўскім тэатрам (рэж. Грэгары Доран, 2017 г.). З нагоды 400-годдзя з дня смерці драматурга кампанія здзівіла гледачоў выкарыстаннем тэхналогій захопу руху. Больш за два гады каманда працавала над стварэннем лічбавага аватара Арыэля ва ўсіх яго ўвасабленнях, а таксама над інтэграцыяй тэхналогій у спектакль такім чынам, каб яны дапаўнялі магчымасці

тэатра, а не запаўнялі сабой усё сцэнічнае дзеянне. Акцёр Марк Куортлі іграе Арыэля ў спецыяльным касцюме з датчыкамі руху. Дзякуючы праекцыі выканаўца змог ствараць розныя фантастычныя вобразы, уключаючы гарпію – міфічную птушку з велізарнымі кіпцюрамі і жаночым тварам.

Відавочна, што праблема інавацыйных тэхналогій заключаецца не столькі ў спосабе іх выкарыстання, колькі ў тым, якім чынам аўтары ўспрымаюць мультымедыйны элемент у агульнай сістэме пастаноўкі, якую функцыю яму надаюць, ці пакідаюць за ім права на выяўленне глыбінных пытанняў быцця мовай, адпаведнай сучаснаму ўспрыманню. Такія формы, як віртуальны тэатр, пакуль не знайшлі прымянення на беларускай сцэне, бо рэжысёры і сцэнографы выбіраюць больш традыцыйныя шляхі прасторавага вырашэння спектакля. Аднак сучасны перыяд існавання сцэнічнага мастацтва характарызуецца асаблівым узмацненнем ролі візуальнасці, чаму не мала спрыяе выкарыстанне мультымедыйных тэхналогій.

З тэхналагічнага пункту гледжання найбольш цікавым беларускім праектам выглядае спектакль «Сон у Купальскую ноч» паводле п’есы У. Шэкспіра «Сон у летнюю ноч» (рэж. Андрэй Прыкатэнка, сцэн. Вольга Шаішмелашвілі, Нацыянальны акадэмічны тэатр імя Янкі Купалы, 2018 г.). Класічную п’есу аўтары вырашылі актуалізаваць за кошт формы: багацце сучасных тэхналогій пераўтварае вясёлую і лірычную камедыю ў падабенства мультымедыяатракцыёну. У пастаноўцы ўпершыню на айчыннай сцэне задзейнічана генератыўная медыяграфіка, артысты ездзяць на гіраскутэрах, ужываюцца квадракоптэры, мабільная камера, але цэнтральным візуальным элементам робіцца вялізны куб ва ўсю вышыню партала сцэны, вакол якога размяшчаюцца гледачы, у тым ліку і на сцэнічнай пляцоўцы.

Менавіта гэты куб і робіцца экранам, на які ідзе праекцыя слоў, выяў, фотапартрэтаў герояў. Яны выводзяцца на сцены празрыстага павільёна ў тым ліку пры дапамозе асноўнага рухавіка спектакля – энергічнага лясного духа Робіна (Павел Харланчук). Ён амаль увесь час робіць фота- і відэаздымкі камерай мабільнага тэлефона, якая выступае і ў якасці чароўнай папараць-кветкі. Менавіта тэлефон робіцца прычынай блытаніны і непаразуменняў паміж дзвюма закаханымі парамі, але ён і мірыць іх, што ўспрымаецца як прыкмета часу. Акрамя гэтага, яшчэ адна камера накіравана на твар магутнага караля эльфаў, гаспадара Робіна – Аберона (Аляксандр Казела), які мімаходзь і пачаў усю блытаніну ў жыцці маладых людзей. Але асноўнай мэтай Аберона было пакаранне каханай ім Тытаніі з-за неапраўданай рэўнасці да яе. Павялічаная выява сумнага твару вытанчанага Аберона перыядычна з’яўляецца на паверхні павільёна. Яму падаецца, што ён сочыць за ўсімі і ўсё бачыць, але ж і ён знаходзіцца ва ўласным кубе ілюзій, бо вынік намаганняў залежыць не ад таго, у які бок накіраваны погляд, а ад таго, куды імкнецца сэрца. І чароўны фінальны танец Аберона і Тытаніі ў празрыстым, незабруджаным выявамі павільёне гэта пацвярджае.

Чакалася, што пластыкавы куб абрушыцца і такім чынам выпусціць энергію кахання і маладосці, ачысціць герояў ад чараў і ілюзій, вызваліць прастору ад панавання формы, але гэтага не адбылося. Увогуле, адчуванне дамінанты формы не пакідала да канца спектакля. Мудрагелісты сюжэт п’есы, мелодыка слоў (пераклад Алеся Разанава), шчырасць пачуццяў маладых людзей нібы патанулі ў аб’ёме павільёна і былі ім праглынуты, бо, у рэшце рэшт, не мультымедыйнае багацце робіць сцэнічнае выказванне сучасным.

Актуальны тэатр ужо не спрабуе пераймаць рэчаіснасць, падвойваць яе, адлюстроўваць паўсядзённае жыццё. З гэтым значна лепш спраўляецца кіно ці фатаграфія. Задача тэатра – стварэнне асаблівай рэальнасці. Яшчэ ў пачатку XX ст. французскі рэжысёр Антанен Арто адзначаў, што тэатр дае нам эфемерны свет, які толькі сутыкаецца з рэальным. З іншага боку, відавочная вострая патрэба ў абнаўленні мастацкага арсенала. І калі тэатр імкнецца дэманстраваць іншую рэальнасць, то тэхналогіі прапануюць зручны спосаб для вырашэння гэтай задачы.

Калі ўзгадаць пра тое, што тэатр накіраваны на перадачу новых пачуццяў і ўражанняў, то патэнцыял *VR* і *AR* даволі значны. Таму што выкарыстанне дапоўненай рэальнасці – гэта вопыт патэнцыяльнага падману ўласнага розуму і цялесных адчуванняў. Магчыма, гэта і ёсць новы тып імерсіўнага тэатра. З іншага боку, узнікае пытанне: ці не ператвараецца такім чынам тэатр у атракцыён, закліканы выключна забаўляць і здзіўляць публіку.

ЛІТАРАТУРА

1. Браславский, П. И. Театр и виртуальная реальность: предпосылки и перспективы конвергенции / П. И. Браславский // Электронный журнал «Исследовано в России» [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://www.ict.edu.ru/ft/002035/008.pdf. – Дата доступа: 03.02.2016.
2. Dinosaurus // The University Theatre of the University of Kansas [Electronic resource]. – Mode of access: https://www2.ku.edu/~ievr/dinosaurus/. – Date of access: 06.03.2018.
3. Reaney, M. Art in Real-Time: Theatre and Virtual Reality / M. Reaney // Department of Theatre & Film University of Kansas [Electronic resource]. – Mode of access: http://www2.ku.edu/~ievr/reaney/ciren/. – Date of access: 06.03.2018.
4. The Adding Machine : a Virtual Reality Project // The University Theatre of the University of Kansas [Electronic resource]. – Mode of access: http://www2.ku.edu/~ievr/machine/. – Date of access: 06.03.2018.

РЕЗЮМЕ

Новые компьютерные технологии начали проникать на европейскую сцену в середине 1990-х годов. В статье основное внимание сосредоточено на анализе процесса внедрения виртуальной и дополненной реальности в структуру сценического произведения. Анализируются формы взаимосвязи виртуальных сценографических элементов с традиционным визуальным образом на различных этапах развития инновационных технологий и театра.

SUMMARY

New computer technologies began to penetrate the European theatre in the mid-90s. The article focuses on the analysis of the implementation of virtual and augmented reality in the structure of theatrical works. The author analyzes innterrelations between virtual elements of stage design and the traditional visual images at various stages of development of both innovative technologies and the theatre.

Ермолович-Дащинский Д. Д.

РЕЖИССУРА ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНЫХ СПЕКТАКЛЕЙ ПРОЕКТНЫХ ТЕАТРОВ БЕЛАРУСИ XXI ВЕКА

Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси

(Поступила в редакцию 15.03.2019)

В современном театральном искусстве режиссёр-постановщик является вдохновителем, лидером и менеджером всего процесса работы творческого

коллектива над спектаклем. Он осуществляет интерпретацию избранной драматургии, определяет идейную направленность спектакля и общую задачу постановки, объединяет в едином замысле творческие усилия актёров, художника, композитора и хореографа, выступает организатором всех работ, связанных с созданием спектакля [3, с. 314]. В связи с этим большой интерес для театроведения и театральной критики представляет исследование современного режиссёрского искусства.

Проводя исторические аналогии, проектный театр в современной белорусской культуре можно сравнить с минскими театрами-студиями, принявшими участие в культурных преобразованиях конца 1980-х – начала 1990-х годов и режиссёрской антрепризой в социально-экономических реалиях переходного периода 1990-х годов – начала XXI в. В организационно-финансовом плане независимый инициативный проектный театр на контрактной основе привлекает актёров и авторскую группу к участию в спектакле, постановка которого реализуется как самостоятельный проект. Свои спектакли проектные театры демонстрируют на арендуемых площадках, как правило, одних и тех же. В контексте обозначившегося кризиса отечественного государственного репертуарного театра художественная и экономическая мобильность современного проектного театра способствует поиску своего театрального языка, готовности к творческому эксперименту и новаторству, освоению мирового культурного опыта.

С целью выявления основных форм театрального эксперимента, реализуемого, в первую очередь, посредством концептуальной режиссуры, проанализируем спектакли режиссёров новой генерации Ю. Дивакова, А. Савченко, Е. Корняга, Н. Левановой, Д. Фёдорова в центре визуальных и исполнительских искусств «Art Corporation», авторских театральных проектах, международном театральном проекте «HomoCosmos» (г. Минск) и театральном проекте «Напротив» (г. Брест).

Спектакль «Крестовый поход детей» по А. Иванову в Центре визуальных и исполнительских искусств «Art Corporation» (реж. Ю. Диваков, худ. Т. Дивакова, 2018 г.) представляет невероятную эклектику фэшн-эстетики, клубной музыки, театра драматического и предметного, проповедей пятидесятников и жестовой песни глухих. Одним из самых ценных открытий спектакля становится идея о меркантильности любой идеологии, из которой её создатели извлекают наживу, а для уверовавших в их идеалы вера оказывается подлинной.

Актёры Республиканского театра белорусской драматургии (РТБД) В. Буслаева, Д. Давидович, М. Демидчик-Здоронкова, И. Ясинский воплощают и детей, и родителей. Молодого герцога без цели и идей играют в разных эпизодах все артисты, указывая на множественность, вездесущесть этого персонажа. «Пухнущие от голода» дети в безобразных костюмах жирных обывателей, с гиперболизированными половыми органами испытывают вовсе не физиологический, а неистощаемый духовный голод. Матушка Анна в бисерной шапочке «шанель» и розовом шёлковом пеньюаре поверх бесформенного костюма выглядит и как «венеры палеолита», и как карикатура на сексапильных кинодив XX в. Ещё один образ общества потребления – игра детей «на лужайке» среди столиков, словно в детской комнате супермаркета, где они загрязняют сценическое пространство красной газировкой. Актёрскую игру отличает точность и внимание к психологии детского поведения.

Минимальными средствами в спектакле создаётся мир притягательный и блистающий, со своей бесспорной знаковой системой: дети-птицы с золотыми крыльями и золотое епископское одеяние сухорукого мальчика Блеза, рубиновая кровь – та самая красная газировка на матовой клеёнке – в сцене возвращения домой окровавленного отца семейства Тома и другие образы.

Красота и катарсис содержатся в финале спектакля, когда на именинном торте – символе счастливого детства, полного родительской заботы и любви, – зажигаются свечи и артистами исполняется жестовая песня «Une vie d'amour» («Вечная любовь») из репертуара Ш. Азнавура: небесным, райским, «птичьим» языком оказывается жестовый язык глухих.

Дети уходят за своим мессией – святым Стефаном от смутных, неясных им ценностей старшего поколения. «Дети должны уйти от родителей, чтобы однажды не возненавидеть родительский дом…» – звучит в финале сценического произведения, одного из немногих, что можно отнести к христианскому постмодернизму в современном белорусском театре.

Жанр спектакля «Таямнічае начное забойства сабакі» по роману английского писателя М. Хэддона «The Curious Incident Of The Dog In The Night-Time» (театральный проект А. Савченко, реж. и авт. инсценировки А. Савченко, худ. Ю. Виноградов, 2016 г.) определялся как «мир подростка с аутизмом». Спектакль был реализован в сотрудничестве с Белорусской ассоциацией помощи детям-инвалидам и молодым инвалидам в рамках проекта «Искусство за инклюзию людей с инвалидностью» при финансовой поддержке Агентства США по международному развитию USAID. Играли в спектакле студенты А. Савченко, которым он преподавал мастерство актёра на театральном факультете Белорусской государственной академии искусств (БГАИ), в мастерской народного артиста Беларуси Н. Кириченко.

Британский бестселлер М. Хэддона, ставший в 2015 г. обладателем рекордного числа премий «Tony», специально для театрального проекта впервые перевела на белорусский язык К. Пучинская. Главный герой этой истории Кристофер (С. Ходьков) знает все страны мира, их столицы и все простые числа до 7 057. Он живёт с синдромом Аспергера. Когда отец Криса Эд (А. Корзан) или кто-то иной хочет обнять его, чтобы выразить свою любовь, он соприкасается с Крисом только подушечками пальцев. Это единственно возможный способ, потому что юноша терпеть не может, когда к нему прикасаются, и это – одна из многих его «проблем поведения».

Роль Кристофера в исполнении С. Ходькова отличает полный жизненной правды рисунок. Юношу окружает ансамбль персонажей-статуй, оживающих в определённые моменты действия. В прологе они снуют вокруг него – каждый со своей историей и текстом. Расследуя с настойчивостью Шерлока Холмса дело об убитой во дворе соседской собаке, Крис узнаёт горькую правду об отношениях в своей семье, а его природа, не принимающая неточность и двусмысленность, не оставляет места лжи, даже если та «во благо».

Живой аккордеон придаёт необычайную атмосферу отдельным эпизодам (исполнитель А. Варсоба). В сцене на пляже музыка рассказывает о несбывшейся французской мечте мамы Джуди, матери Криса (В. Мельник), и рисует её романтический и инфантильный образ. Потеряв терпение и проявив духовную слабость, в обществе респектабельного любовника она уезжает в Лондон, убегая от

тягостной жизни, центром которой стал ребёнок с особыми потребностями. Эд скрывает от Криса этот факт, сказав, что Джуди умерла от сердечного приступа. В пластическом эпизоде, где Крис находит письма матери, которые она регулярно писала ему, страдая от совершённого поступка, юноша прыгает по ним, вложенным в конверты символичного алого цвета, не то по-детски играя в классики, не то шагая по раскалённым углям.

Кристофер сам даёт возможность матери исправить трагическую ошибку, решившись самостоятельно разыскать её в мегаполисе. На острие современных тем, затрагиваемых в спектакле, – история женщины, усомнившейся в своём материнстве, и история фанатичной любви отца к ребёнку. Когда Эд находит сына без сознания с письмами Джуди, он приводит Криса в чувство, снимает с него рубашку и моет обмочившегося сына. Эпизод обретает визуальный образ Пиеты, в котором физическая и духовная нагота – это беспомощность не юноши с аутизмом, а каждого из нас.

Основой конфликта большинства сюжетных линий становится неверная оценка поведения Криса и неадекватные требования к нему. В финале, когда все персонажи с искренними мотивами хотят коснуться пальцев Криса и образуют вокруг него кольцо, он размыкает его, спокойно проходит по залу и выходит прочь. Ведь жалея его и обращаясь к нему, герои его истории видят только то, что желают и могут увидеть, но не истинную исключительную природу ребёнка.

Спектакль «Латентные мужчины» (проект «Korniag Theatre», авт. и реж. Е. Корняг, худ. Т. Нерсисян, 2013 г.) поднимал социально-психологическую проблему взаимоотношений мужчин и женщин в современном мире, где «оппоненты» нередко меняются гендерными ролями. Исполнители – актёры РТБД и студенты театрального факультета БГАИ Г. Быкова, А. Господарик, Ю. Верховская, А. Новик, П. Терехов, Н. Бондаренко, И. Стрельцов, И. Шугалеев – органично существовали в поле визуально-образного невербального театра.

Балетный и театральный критик С. Улановская отмечает следующее: «Через телесное, психофизическое действие режиссёр говорит о болезненно актуальных явлениях современности – гендерных фобиях, сексуальных фрустрациях, кризисе маскулинности и традиционного образа “настоящего мужчины”. Подобные, табуированные в рамках официально декларируемой культуры темы, взрывают эстетику “бегства от действительности”, которая сегодня преобладает в белорусском репертуарном театре. Герои спектакля лишены привычных личностных и социальных качеств. Это мужчины и женщины вообще – в их архетипическом понимании. Физиологичность обнажённого тела предъявляет человека вне цивилизации, таким, как он есть. Героини спектакля гиперактивны. Своим поведением и внешним обликом, выворачивающим наизнанку общепринятый образ “нежной женственности”, они демонстрируют патологичность устоявшихся социокультурных норм. Их коммуникативный язык – соблазн, агрессия и насилие. Их поведением управляет витальная энергия, сходная той, которую Иосиф Бродский называл “метафизическим инстинктом”. Мужчины же, напротив, инфантильны и тотально пассивны. Их телесный и психический облик не соответствует стереотипному образу “настоящего мужчины” – сильного и агрессивного мачо» [2].

Международный театральный проект «HomoCosmos» свою художественную миссию видит в социальной детабуизации. Стереотипному отношению к беременности, родам и материнству посвящена одна из сценических работ проекта – театральная игра «Раскрытие» по А. Иванюшенко (реж. Н. Леванова, худ. И. Комиссарова, 2018 г.). В названии заявляется не только раскрытие матки во время родовых схваток, но и раскрытие человеческой природы, скрытой жизни души, сложных отношений между близкими людьми. Спектакль не поднимается на уровень высоких абстрактных понятий, но остаётся открытой дискуссией, которая инициируется актёрами здесь и сейчас.

В драматургический материал внедряется жизненный опыт артистов Е. Зуй-Войтеховской (Саша), К. Дробыш (Вальжина), Е. Бондаревой (Рита) и М. Дубовского (Женя). Это позволяет смело игнорировать принципы «аристотелевской драмы». Но в спектакле нет как таковой кульминации, оценки, финала, момента зрительского катарсиса. Герои-маски – это леди-босс; любительница экологических родов; беременная молодая женщина, которая всегда сомневается. Каждая история, предлагающая один из возможных сценариев родов, обрывается очередным ходом следующего игрока, разбиваясь на лаконичные эпизоды, напоминающие посты в «Facebook» или «Живом журнале», что в целом отрицательно сказывается на темпоритме сценического повествования. Без рефлексии, обратной связи со зрителем эта театральная форма вовсе неполноценна. Самое главное здесь – личные открытия актёров и то, насколько они узнаваемы зрителем и интересуют его.

Саша как мастер игры надевает на мужа Женю особый пояс, который передаёт физические ощущения от родовых схваток разной интенсивности, в зависимости от числа, выброшенного игральными костями. Именно Женя раньше всех доходит до финиша – «железного трона королевы», то есть гинекологического кресла, которое героем воспринимается как горящий танк. В обострённой сцене встречи с отвратительной санитаркой раскрывается незарубцевавшаяся рана в семейных отношениях Саши и Жени.

Сценическая образность очерчивается лишь в отдельных эпизодах и деталях вне центрального экрана, на который транслируется анимационный видеоконтент. Удачна в этом плане сцена открытого финала: на тёмно-синем фоне над животом Саши склоняется Женя, а от живота беременной жены исходит символизирующее любовь и надежду на взаимопонимание свечение, жёлтое, как от лампы-маяка, словно светлячок, который бьётся о стенки стеклянной банки.

Брестский театральный проект «Напротив» представил документальную монодраму «Жёлтый заяц» Н. Якушиной (исполнитель – актриса Брестского академического театра драмы И. Пашечко, реж. и худ. Д. Фёдоров, 2017 г.). По мнению театрального критика А. Василевич, спектакль рассказывает о границах нормальности и ненормальности. Литературной основой сценической истории стали посты в «Facebook» белорусского блогера и писателя Н. Якушиной, переработанные ею в пьесу «Обо мне». Повествование, в котором мелькают размышления, сны и мечты, фрагментарное, но насыщенное деталями, которые становятся связующими звеньями судьбы и помогают определить «угол зрения» героини, сливающейся с личностью автора.

Сдержанное пространство чёрного кабинета способствует полному сосредоточению на тексте. Идейная целостность здесь подкрепляется режиссёрским решением. Актриса связывает эпизоды-истории единым ритмом: в гибкой динамике своего рассказа и движений она расставляет акценты ударами в барабан. Вживаясь в текст автора, И. Пашечко создаёт эффект «театра свидетелей», что превращает моноспектакль в исповедь.

Героиня видит во сне М. Горького, А. Пугачёву и очень часто – государственных мужей. Ночные и дневные переживания символично разграничиваются: в ночных сценах артистка пользуется фонариком, благодаря чему разговор приобретает интимность, словно рассказ ведётся из-под одеяла девочкой-подростком.

Несмотря на то, что обыватели считают героиню чудачкой, каждая её зарисовка из жизни проникнута любовью. В финале звучит стихотворение «Любовь жёлтых зайцев» Т. Собакина, давшее название всему спектаклю [1].

Таким образом, в спектаклях белорусских проектных театров, поставленных перспективными режиссёрами новой генерации, творческое экспериментирование выражается в жанрово-стилевой эклектике и авторской визуальной эстетике («Крестовый поход детей» в постановке Ю. Дивакова); преодолении социальных стереотипов, связанных с отношением к людям с особыми потребностями, гендерной проблематикой, табуизацией темы беременности и родов; сценическом освоении современной белорусской драматургии (А. Иванов, А. Иванюшенко, Н. Якушина) и ранее не инсценированной актуальной зарубежной литературы (М. Хэддон); поиске новых постановочных жанров («театральная игра», документальная монодрама).

ЛИТЕРАТУРА

1. Васілевіч, А. Кавалак мора / А. Васілевіч // Мастацтва. – 2017. – № 6. – С. 47.
2. Спектакль «Латентные мужчины» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://makeout.by/2016/07/01/latent-men-theatre-play.html. – Дата доступа: 01.03.2019.
3. Тэатральная Беларусь : энцыклапедыя : у 2 т. / рэдкал. : Г. П. Пашкоў (гал. рэд.) [і інш.]. – Мінск : БелЭн, 2003.– Т. 2. Лабанок – Яшчур. – 576 с.

РЕЗЮМЕ

В статье исследуется режиссура экспериментальных спектаклей проектных театров Беларуси 2010-х годов. Анализируются спектакли в постановке Ю. Дивакова, А. Савченко, Е. Корняга, Н. Левановой, Д. Фёдорова в центре визуальных и исполнительских искусств «Art Corporation», театральном проекте А. Савченко, авторском проекте «Korniag Theatre», международном театральном проекте «HomoCosmos» (все – г. Минск), театральном проекте «Напротив» (г. Брест).

SUMMARY

Directing of experimental performances in theater projects in Belarus of the 2010s is explored in the article. Performances of directors Y. Divakov, A. Savchenko, E. Kornyag, N. Levanova, D. Fedorov in the Center for Visual and Performing Arts «Art Corporation», A. Savchenko's theater project, author’s project «Korniag Theater», international theater project «HomoCosmos» (all are in Minsk) and theater project «Opposite» (in Brest) were analyzed.

Мдивани Т. Г.

ТВОРЧЕСТВО А. В. БОГАТЫРЁВА В КОНТЕКСТЕ БЕЛОРУССКОЙ МУЗЫКИ РУБЕЖА XX – XXI ВВ.

Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси
(Поступила в редакцию 18.02.2019)

Анатолий Васильевич Богатырёв вошёл в историю национальной культуры как представитель классико-романтического направления. Будучи воспитанником В. А. Золотарёва, он впитал лучшие традиции русской музыки и развил их на ниве национальной культуры и белорусского песенно-танцевального фольклора.

Композитор, общественный деятель и педагог, он на протяжении всей жизни принимал активное участие в развитии профессиональной музыки. Наследуя дело В. А. Золотарёва – основоположника белорусской композиторской школы, А. В. Богатырёв стал создателем современной национальной композиторской школы. Среди его учеников – народные артисты СССР, народные артисты Республики Беларусь, заслуженные деятели искусств Беларуси, лауреаты Государственных премий, лауреаты международных и республиканских конкурсов Е. Глебов, И. Лученок, Г. Вагнер, Л. Захлевный, Ю. Семеняко, Д. Смольский, С. Кортес, А. Мдивани, Р. Сурус, Э. Тырманд, В. Будник, В. Войтин, Л. Мурашко.

А. В. Богатырёв родился в Витебске в 1913 г., получил классическое образование. В 1932 г. он закончил Белорусскую государственную консерваторию по классу композиции у профессора В. А. Золотарёва, в 1933 г. стал членом Союза композиторов. Первыми серьёзными достижениями молодого музыканта стала кантата-поэма «Сказ о Медведице» (1937) и опера «В пущах Полесья» (1939), которая была поставлена на сцене Государственного академического Большого театра Беларуси и показана в Большом театре в Москве во время Первой декады белорусского искусства и литературы (1940). В 1941 г. за эту оперу композитору была присвоена Государственная премия СССР. В ту пору композитору было всего 28 лет, и великолепный старт ко многому обязывал. Он пришёл на работу в консерваторию, когда началась Великая Отечественная война.

Для композиторского процесса военных лет характерна творческая активность и быстрота работы, постоянное совершенствование профессионального мастерства. Сочинения свидетельствовали о благородности человеческого духа, вере в победу, высоком чувстве национального достоинства. Среди сочинений, написанных в 1940-е годы, хоры «Слуцкія ткачыхі», «Ноч» на слова М. Богдановича; «Ленинградцы», кантаты «Белорусским партизанам», романсы «Дарагая мая Беларусь» на слова П. Панченко; «Голас зямлі» на слова Я. Коласа; «Партызанка» на слова С. Щипачёва, а также музыка к драмспектаклям «Звёзды не могут погаснуть» и «Заложники». В 1944 г. за кантату «Белорусским партизанам» Анатолию Богатырёву было присвоено звание заслуженного деятеля искусств Беларуси.

В послевоенные годы композитор ведёт активную творческую, педагогическую и государственную деятельность. С 1938 по 1948 гг. он является Председателем правления Союза композиторов Беларуси, с 1948 по 1962 гг. – ректором консерватории, с 1960 по 1997 гг. – заведующим кафедрой композиции Белорусской консерватории в качестве профессора. В его классе учатся будущие мэтры

национальной музыкальной культуры В. Глебов, Ю. Семеняко, Г. Вагнер, затем С. Кортес, Д. Смольский, А. Мдивани, а в 1970 – 1980-е годы – В. Войтин, Л. Мурашко, Л. Захлевный. Его последним учеником стал Олег Ходоско, лауреат Государственной премии 2002 г.

Послевоенное десятилетие – это период активной творческой деятельности. А. В. Богатырёв пишет две симфонии, связанные с темой Великой Отечественной войны и Октябрьскими событиями, кантаты «Беларусь» на слова П. Бровки, П. Труса, Я. Купалы и «Ленину слава» на слова Я. Коласа; Сюиту на темы белорусских народных песен; романсы «Нарочь» на слова М. Танка, «Я хотел бы», «З недацветаў», «Абдымі ты мяне» на слова Я. Купалы; оперу «Надежда Дурова». В этих сочинениях есть свойственное композитору стремление к «крупному штриху» и яркости, объёмности образов, воплощённых средствами музыки.

Сочинения 1960-х годов показали, что А. В. Богатырёв принадлежит к числу тех музыкантов, чьё творчество неразрывно связано с магистральной линией советского музыкального искусства. Масштабность образов, интенсивность развития и логичность развёртывания – вот черты его искусства. Оно вобрало в себя многие традиции отечественной и зарубежной музыки, однако опора на культурное наследие опосредована: компоненты сложились в целостную и стройную художественную систему. В зрелый период творчества А. В. Богатырёв пробовал свои силы во многих жанрах: опере, симфонии, оратории, кантате, концерте, увертюре, хоре, камерно-инструментальной и вокальной музыке, музыке в драматическом спектакле. При этом центром и средоточием его основных творческих интересов всегда оставалась крупная форма.

Отличительной чертой стиля композитора является опора на национальный фольклор. Это проявилось в пиетете к жанру обработки белорусской народной песни, благодаря чему удалось воссоздать средствами музыки ментальность белорусского народа. В умении воплотить особенности национального говора и манеру народного интонирования, обычаи и обряды, чувства и настроения народа композитор достиг высот правдивого и адекватного отражения картин традиционной жизни во всём её многообразии. Благодаря глубокому проникновению в дух народа А. В. Богатырёв воспринимается как истинно белорусский, национальный композитор. Эти черты он передал и своим ученикам.

В 1960 – 1980-е годы творческий облик А. В. Богатырёа самостоятелен и глубоко индивидуален: это художник реалистического направления и объективного миросозерцания.

Подобная устойчивость стиля обусловлена его эстетическими воззрениями: в произведениях уже зрелого этапа творчества он продолжает утверждать истины добра и красоты, непреходящие этические ценности. Композитора волнует внутренний мир современника – судьба белоруса, его место в системе ценностных идеалов, накопленных человечеством и рождённых современностью. Активность авторской нравственной позиции – внутренний стержень, содержащийся как в самом материале, так и в способе его подачи. Именно этос автора формирует и движет музыкальное действие – будь то опера, симфония или романс. В цельности и целеустремленности авторского взгляда на мир – залог той целостности, которая присуща сочинениям Анатолия Богатырёва.

Одно из наиболее значительных сочинений той поры – кантата «Беларускія песні», за которую в 1969 г. композитору была присуждена Государственная премия Беларуси. Кантата представляет собой органичный синтез авторского и народного белорусского мелоса, где мелодии, являющиеся вокально-оркестровой обработкой народных, органично сочетаются с собственно композиторскими темами. Примечательно, что весь интонационный строй кантаты суть песенный, что определило принципы формы и драматургического развития во всех её семи частях. Кульминацией является гимническая песня «Край мой, белорусский край».

Произведения 1960-х годов: концерты для виолончели, контрабаса, монологи для симфонического оркестра и баса «Ходил здесь Ленин», «Шалаш в Разливе», «Праздничная увертюра», Сюита для оркестра белорусских народных инструментов, произведения для виолончели и фортепиано, тромбона и фортепиано, скрипки и фортепиано, контрабаса и фортепиано, а также для сольных инструментов, хоры, романсы – впечатляют эмоциональной наполненностью и высоким профессионализмом. Здесь найдены многие новые черты стиля, характерные и для последующих этапов творчества А. В. Богатырёва. Речь идёт об использовании романтической образности, постулировавшей обращение к средствам выразительности композиторов-романтиков, но в новом переосмысленном качестве. Неоромантические тенденции особенно ярко проявили себя в Виолончельном концерте. Красота мелодий, своеобразие и яркость гармонических красок, нарядность оркестровки сочетаются здесь с естественностью формы. За достижения в области национальной музыкальной культуры в 1968 г. А. В. Богатырёву было присвоено звание народного артиста Республики Беларусь.

1970 – 1980-е годы – новый период творчества А. В. Богатырёва. По своему статусу он признанный мэтр, глава современной белорусской композиторской школы, авторитетная фигура в советском музыкальном искусстве. Среди его друзей – виднейшие представители советской музыки Г. Свиридов, Т. Хренников, Д. Кабалевский, А. Хачатурян, М. Глиэр, Д. Шостакович, с которыми он часто общается.

О композиторе пишут брошюры, статьи, его приглашают на концерты в Москву, Ленинград (Санкт-Петербург), Киев, Одессу, Свердловск. Его творческий портрет публикует журнал «Советская музыка».

Творчество этих лет отмечено особым пиететом к национальной теме и высоким гражданским накалом. А. В. Богатырёв создаёт и камерно-инструментальные композиции, и вокальные, и хоры, и оркестровую музыку. В сочинениях сконцентрированы наиболее характерные черты стиля, органично вписавшиеся в общее русло поисков советских композиторов. Отдельные преобразования, коснувшиеся композиторского почерка А. В. Богатырёва, были связаны не с обновлением и усложнением выразительных средств, а с разработкой тем и идей, которые ранее либо не затрагивались художником, либо не занимали в его творчестве ведущего места. Лирико-романтическая образность обогащается философски осмысленным и психологически точным отражением коллизий современного мира. В новых сочинениях композитора ставятся такие проблемы современной Беларуси, как война и мир, место белорусского человека на земле, современная Беларусь. Можно сказать, что советская обобщенная тематика

окончательно отодвинулась национальной. Этот период творчества ознаменован созданием кантат «Юбилейная» на слова Я. Коласа (1973) и «Малюнкі роднага краю» на слова Н. Гилевича и на народные слова (1987), пьес для балалайки и фортепиано, фагота и фортепиано, валторны, тубы, цимбал, а также хоров и романсов, обработки белорусских народных песен. На вершине творческих результатов этого периода находится оратория «Битва за Беларусь» на слова Н. Гилевича. Оратория посвящена героям Великой Отечественной войны, белорусам, сражавшимся за белорусскую землю. Все темы и мотивы сочинения группируются вокруг трёх основных образов: твёрдости человеческого духа, героического подвига и веры в победу. Драматизм содержания обусловил напряжённость музыкального высказывания, связанного с симфонизацией жанра. Логичное развёртывание музыкальной драматургии, в частности, введение тематических реминисценций и архитектоническая выверенность делают композицию органически цельной, монолитной. Все 8 частей организованы драматургическим движением к цели – от индивидуально-типового к общему и всеобщему, выражая тем самым общую концепцию произведения – от подвига национальных героев к подвигу всего народа. Завершает ораторию грандиозный Хорал Памяти.

Музыкальный язык оратории исходит из авторских и народных истоков. Его мелос пронизан интонациями белорусского фольклора и декламационным стилем речевого интонирования. Картинность («Горит, горит моя Логойщина»), объёмность образов, жанровая конкретность делают сочинение одним из самых высоких достижений белорусской музыки на героико-патриотическую тематику.

Общая направленность музыки этих лет исходит из двух мировоззренческих парадигм – лирико-романтической и гражданско-патриотической, обогащённых философским осмыслением, психологически адекватным отражением коллизий современной эпохи. Зрелость мысли, опыт мастерства, ясность, отточенность сложившегося стиля – характерные черты сочинений А. В. Богатырёва в это 20-летие, особенно созданных в 80-е годы. Помимо оратории «Битва за Беларусь» событийным сочинением стала кантата «Малюнкі роднага краю» для необычного состава: хора, солистов и оркестра, где вместо симфонического оркестра композитором избран оркестр белорусских народных инструментов. Именно в этом сочинении лирико-романтическая образность проявилась во всей своей глубине, искренности и многообразии. Сочинение относится к руслу тех произведений (в частности, концерту для виолончели, романсам), в которых вечные вопросы бытия рассматриваются сквозь призму романтического миросозерцания. В кантате ощущается «единонаправленность» авторской мысли, увлекающей за собой слушателя и не оставляющей места для рефлексии, – всё подчинено развитию музыкальной мысли.

Сочинение написано на народные тексты (за исключением одной части) и тем самым по своей стилистике приближается к «Белорусским песням». Интересна оркестровка «Малюнкаў...». Дифференцированные тембры, прозрачные «пространные» звучания в сочетании с потянутыми, педальными голосами, приглушённая, «томная» динамика – вот из чего складывается звуковой образ лирических частей. Каждый индивидуализированный голос народно-оркестровой партитуры воспринимается как некий персонаж в общей картине. В целом кантата воспринимается как своеобразный гимн в честь Беларуси и её народа. Сочинение ещё

раз подтвердило высокий художественный вкус композитора и профессиональное мастерство.

Приверженец идеалов народного и классического искусства с его верой в человеческий разум и непоколебимость нравственных норм, А. В. Богатырёв подчинял свои творческие искания художественной идее, замыслу.

Существенное значение имело для композитора единство творческого стиля. В его музыке встречается вальсовость, маршевость, песенность, но эти жанровые символы в большинстве случаев не выходят за рамки обобщённо-художественного толкования. Его произведения и выразительны, и психологичны, и картинны. Отсюда их основное качество – лиричность в широком смысле как отражение внутреннего мира личности.

Для А. В. Богатырёва оказались необходимыми приёмы тщательной организации материала. И здесь он – наследник русского классического музыкального стиля, активно использующего цитаты народных песен в качестве органичного элемента единой стилевой системы. Большую роль среди комплекса выразительных средств выполняет мелодика. Именно в ней наиболее полно воплощены оттенки авторской мысли. Ритм дыхания мелоса диктуется, как правило, темпом внутреннего повествования и эмоциональным тонусом.

Как и у многих других советских композиторов, образы музыки А. В. Богатырёва обычно – за редким исключением – ассоциируются с настоящим, современностью. Таково содержание его оперы «В пущах Полесья» (1937), где раскрывается путь формирования советского человека в период освобождения белорусского крестьянства из-под власти польских оккупантов (по повести Я. Коласа «Дрыгва»); Второй симфонии (1947), посвящённой 30-летию Октября и воплощающей идею дружбы народов и любви к Отечеству; кантат «Беларусь», «Ленину слава», «Юбилейная»; романсов и хоров. В своих произведениях он стремился передать не столько тему, но и характер, дух советского человека, способного одержать достойную победу в борьбе за свободу и счастье. Такие мысли красной нитью проходят через все произведения крупной формы.

Свойственная А. В. Богатырёву чёткость формы при смысловой значительности и ёмкости содержания обусловливает ясность и концентрированность музыкальных мыслей. Всё это способствует повышению событийности формы и её драматургического развития. Главным для композитора всегда был позитивный, утверждающий характер музыкального высказывания, и поэтому высокие художественные традиции нашли плодотворное развитие и индивидуальное прочтение в его музыке. Эмоциональная и серьёзная, она волнует, заставляет размышлять, к ней постоянно возвращаешься. Так, опера А. В. Богатырёва «В пущах Полесья» была экранизирована белорусским телевидением в 1982 г., то есть спустя 45 лет после её написания. Почти все сочинения композитора вошли в репертуар оркестровых музыкантов, хоров, вокалистов, народных и симфонических оркестров. Искусство А. В. Богатырёва явилось импульсом для многих направлений и обусловило множество стилевых пластов современной белорусской музыки. Его сочинения: оперы, кантаты, оратории, увертюры, концерты, камерная музыка, хоры – составили фундамент национальной музыкальной культуры и вошли в её «золотой фонд».

За большой вклад в развитие белорусского музыкального искусства А. В. Богатырёв был награждён орденом В. И. Ленина (1944), Октябрьской Революции, тремя орденами Трудового Красного Знамени, орденом Франциска Скорины, орденами Знак Почёта и Дружбы Народов, медалями. Он был академиком Международной славянской академии и почётным доктором Белорусской академии музыки.

Анатолий Васильевич проработал в Белорусской консерватории (сегодня – Белорусская государственная академия музыки) свыше 60 лет; будучи её ректором, он построил до сих пор существующее здание; он воспитал целую плеяду учеников, чьи произведения вошли в «золотой фонд» национальной культуры, он – гордость и слава белорусской академической музыки. Думается, что настало время возвратить Академии музыки статус консерватории и наречь её именем патриарха белорусской музыки – Анатолия Васильевича Богатырёва.

РЕЗЮМЕ

Анатолий Богатырёв – классик национальной музыкальной культуры. Его искусство явилось импульсом для многих направлений и обусловило множество стилевых пластов современной белорусской музыки. Сочинения композитора: оперы, кантаты, оратории, увертюры, концерты, камерная музыка, хоры – вошли в репертуар оркестровых музыкантов, хоров, вокалистов, народных и симфонических оркестров, составив фундамент национальной музыкальной культуры и войдя в её «золотой фонд».

SUMMARY

Anatoly Bogatyrev – a classic of national musical culture. His art was an impulse for many directions and caused a lot of stylistic layers of modern Belarusian music. The composer's works – operas, cantatas, oratorios, overtures, concerts, chamber music, choirs – were included in the repertoire of orchestral musicians, choirs, vocalists, folk and symphonic orchestras, forming the foundation of national musical culture and entering its «golden fund».

Мельникова Л. И.

ХУДОЖЕСТВЕННО-ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ АУДИОВИЗУАЛЬНОГО КОНТЕНТА В КОНТЕКСТЕ ПРОГРАММНОСТИ ТЕЛЕВИДЕНИЯ

Белорусский государственный университет

(Поступила в редакцию 11.03.2019)

Эстетика телевидения – важнейшей составляющей духовной жизни современного общества – обусловлена особенностями телевизионного просмотра и восприятия. Среди данных особенностей в научном дискурсе, наряду с оперативностью, вездесущностью, персонификацией, «эффектом присутствия», традиционно выделялась программность – одно из первородных свойств телевидения, во многом определивших его специфику как средства массовой коммуникации, одного из традиционных видов современной медиаиндустрии. Рассмотрение проблематики, связанной с художественно-эстетической ценностью контента, содержательным наполнением аудиовизуального программного продукта, в контексте программности расширяет представления о коммуникативном, содержательно-эстетическом потенциале телевидения как медийной сферы экранной культуры.

На содержательно-эстетический потенциал программности телевидения одним из первых обратил внимание Э. Багиров, который справедливо отмечал, что программность, проявляющаяся в цикличности структуры вещания, обусловливает серийность контента: создание аудиовизуальных произведений с продолжением, появление на телеэкране постоянных героев и ведущих. Программный контекст, по Э. Багирову, не только придаёт дополнительное значение любой отдельной передаче или фильму. Периодичность телевещания, обусловленная программностью, позволяет вступать с аудиторией в стабильные и систематические отношения, в «дуплексную (двустороннюю) связь, которая даёт возможность телезрителю не только смотреть передачу, но и участвовать в ней» [1, с. 49].

Благодаря циклической структуре телевещания как одному из проявлений программности, объёмная информация преподносится зрителю в циклах, сериях, сериалах, рубриках. Цикл, по Э. Багирову, представляет собой совокупность передач, объединённых общей темой (жизненным материалом). Серия объединяет контент, характеризующийся общей тематикой, единой жанрово-стилевой формой, одними и теми же персонажами, в том числе ведущими. Для сериала характерны не только общие герои, но и единый сюжет. Рубрика – самая широкая категория, объединяющая в телепрограмме все вышеперечисленные формы организации разрозненного материала [1, с. 113 – 114].

Характеризуя системообразующие свойства серийности на примере телефильма, Н. Зоркая обратила внимание, что серийность предстаёт как «некий более широкий принцип телевидения, не замкнутый в самом себе, в границах данного вида, то есть фильма в сериях как такового, игрового или документального. Она воспринималась вписанной в программу, в сетку телевизионного дня … и таким образом начала рассматриваться как элемент телевизионной специфики, увлекательно и многообразно проявляющийся в своей динамике» [2, с. 60].

В научном дискурсе новейшего времени программность телевидения, серийность контента рассматриваются в контексте их влияния не только на драматургию аудиовизуальных зрелищ, отношения с героями, но и на формирование телевизионной реальности, с целью выявления и характеристики принципов, определяющих функционирование ТВ как медиаиндустрии [3, с. 211 – 212; 4, с. 93 – 94]. А. Новикова указывает, что при формировании индустрии контента для ТВ некоторые страны, в том числе СССР, опирались на опыт, полученный при создании киноиндустрии. В советском телерадиовещании, которое финансировалось государством, активно использовались «идеи начала XX в. о народном просвещении. На этом пути необходимо было не только найти способы адаптации и формы тиражирования, но и совершить эстетические прорывы» [3, с. 212].

«Эстетические прорывы» Белорусского телевидения (БТ) как проводника идеи «народного просвещения» обусловили в 1960-х – начале 1990-х годов приоритет художественного вещания, повлёкший за собой особый статус творческих коллективов, занимавшихся производством телевизионных спектаклей и телефильмов, а также передач, посвящённых театру, классической музыке, литературе и искусству: редакций музыкальных, литературно-драматических программ, творческого объединения «Телефильм». Статус «постановочный» гарантировал редакции преимущественное производственно-техническое обеспечение,

повышенные коэффициенты при использовании киноплёнки, трактовых репетиций, объёмов видеозаписи, монтажа и прочее. Особый статус распространялся также на редакцию программ для детей и юношества, активно занимавшейся созданием познавательного, культурно-просветительского контента, детских телеспектаклей, занимательных спортивных и музыкальных передач, имевших достаточно широкую зрительскую аудиторию. Так, согласно данным отдела социологических исследований Белтелерадиокомпании, в 1991 – 1993 гг. спортивно-развлекательную программу «Вас выклікае Спартландыя» знали и регулярно смотрели 35 – 39,2% опрошенных, «Калыханку» – 26,4 – 57,9%, «Літарынку» – 21,7%, познавательно-информационный канал «ПІК» – 8 – 13,2%, детский музыкальный конкурс «Тэлебом» – 25,7% [5; 6]. Популярность этих и многих других передач БТ определялась не только их содержательным наполнением, высоким художественно-эстетическим уровнем, но и регулярностью выхода в эфир, цикличностью, постоянным местом в сетке вещания.

Характеризуя серийность аудиовизуального контента как определяющий эстетический принцип современности, А. Новикова пишет о соединении в «сериальной культуре» двух различных эстетических систем – зрелищной и литературной: «Первая… реализуется в программности, которая является конструктивным элементом системы показа, имеющей отношение к зрелищной культуре. Вторая – в сюжетности, традиционно являющейся частью системы повествования» [3, с. 222 – 223].

Феномен программности, открывавшей новые, ранее не известные коммуникативные и художественно-эстетические возможности во взаимоотношениях с героями и зрительской аудиторией, создатели отечественного телеконтента начали использовать ещё в 1960-х годах. Одной из востребованных форм объединения материала в программе телепередач республиканского ТВ этого периода была рубрика. Накануне значимых общественно-политических событий и юбилеев, важных исторических дат структурные подразделения Белорусского телевидения готовили контент под одной рубрикой «К 50-летию Октября», «К 50-летию БССР», «К 20-летию Победы» и т. д.

Так, к 50-летнему юбилею Октябрьской революции Центральное телевидение приурочило трансляцию документального сериала «Летопись полувека» производства т/о «Экран», состоявшего из 50 телефильмов. Белорусское телевидение, в свою очередь, подготовило к 50-летию БССР шестисерийный документальный фильм «Биография моей республики» (реж. И. Рудомётов, В. Карпилов, И. Вейнерович, В. Станкевич, А. Ястребов), в котором широко использовалась документальная кинохроника, получившая переосмысление не только благодаря закадровому авторскому комментарию, но и «организующему началу» документального телевидения, приучавшего свою аудиторию «воспринимать увиденное через призму времени» [7, с. 56].

Коммуникативные, содержательно-эстетические свойства серийного аудиовизуального произведения осваивались не только творческим объединением «Телефильм», но и тематическими редакциями БТ, в частности при создании эфирного контента историко-революционной тематики.

Под рубрикой «К 100-летию со дня рождения В. И. Ленина» в апреле 1980 г. вышла серия историко-публицистических очерков «Рабочая неделя Владимира Ильича» (авт. сценария И. Александрович, реж. В. Гумилевская), создатели которых реконструировали факты и события из жизни В. И. Ленина на конкретном отрезке времени – с января по апрель 1920 г. [8]. Обширный документально-биографический материал на протяжении четырёх эфирных дней представляла народная артистка СССР А. И. Климова. Выступая от имени зрительской аудитории как её современник, А. И. Климова вела виртуальный диалог с вождём первого в мире советского государства, с соратниками В. И. Ленина, обогатив уникальный историко-архивный кино-фотоматериал особым личностным интонированием.

Серийность как дополнительная возможность, открываемая телевидением для художественного исследования времени, использовалась не только при освещении историко-революционной, военной тематики, но при создании контента, построенного на современном документальном материале. Осознавая одно из преимуществ телевидения перед документальным кинематографом – возможность возвращения к своим героям, благодаря программности, периодичности и цикличности телеконтента, белорусские телепублицисты открывали для осуществления этой возможности новые формы драматургии.

Так, в 1980 – 1981 гг. в эфире Белорусского телевидения вышла серия документальных передач «Семейный портрет», состоявшая из семи социальных очерков (авт. сценария А. Артюшкевич, реж. Б. Бондаренко), творческой задачей которых было создание экранного образа современной сельской семьи. С этой целью авторы выбрали две семьи, живущие в средних по экономическим показателям хозяйствах республики, благодаря чему любой сельский житель страны получил возможность идентифицировать с героями «Семейного портрета» как себя самого, так и своих односельчан.

Экранный портрет семьи Зеньковых состоял из четырёх документальных очерков: «Знакомство», «Батька», «Мать», «Все их сыновья» [9]. Затем «Семейный портрет» знакомил зрителей с семьёй Асташовых, в которой под одной крышей жили три поколения, в связи с чем серия документальных очерков состояла из трёх самостоятельных аудиовизуальных произведений: «Проблемы семьи Асташовых», «Старики», «Отцы и дети» [10].

Индивидуальный подход к каждому из героев, активное использование синхронных съёмок позволили авторам создать не только галерею ярких экранных портретов конкретных тружеников села, но и объёмный обобщённый образ белорусского крестьянина-труженика, носителя лучших черт самобытного национального характера. Серийность телепередачи «Семейный портрет», посвящённой человеку труда, – уникальное художественно-эстетическое явление в практике белорусского эфирного телевидения, аналогов которому до настоящего времени нет.

Коммуникативный, художественно-эстетический потенциал программного телевидения достаточно эффективно раскрывался также благодаря длительному репортажному наблюдению как основы драматургического решения экранного произведения, погружавшего зрителей в актуальные социальные проблемы. Так, 22–27 апреля 1985 г. в эфире Белорусского телевидения ежедневно выходила передача

«Неделя из жизни детского сада» (авт. сценария Г. Григорович, реж. Р. Шпилько) – результат шестидневного репортажного теленаблюдения за жизнью учреждения с круглосуточным пребыванием детей. Экранную версию репортажного наблюдения создатели серии телепередач выстраивали, придерживаясь временного принципа: «Понедельник. Самый трудный день», «Вторник. Непослушный ботинок», «Среда. Мне некогда», «Четверг. Какие мы?», «Пятница. Родительское собрание», «Суббота. Кто сказал, что выходной?» [11].

Проблемы, которые традиционно освещались в белорусской прессе (воспитание подрастающего поколения, отношение общества к семьям, воспитывающим малолетних детей и т. д.), в «Неделе из жизни детского сада» приобрели особое звучание. Использование метода репортажного наблюдения на платформе программности телевидения, реализованного с помощью телевизионной техники, подчинённой целенаправленной авторской воле, не могло оставить зрителей безучастными. Об этом свидетельствует также серия документально-публицистических телепередач, посвящённых воспитаннику одного из детских домов города Минска.

Начатое в 1985 г. телевизионное наблюдение за этим героем продлилось до конца 1990-х годов. В серии документальных очерков «Неделя жизни “отказного” Валерки» (авт. сценария Г. Григорович, реж. Л. Шершульская), выходивших в эфир Белорусского телевидения на протяжении семи дней (31.07 – 06.08.1989 г.), съёмочная группа «прожила» одну неделю вместе с героем, стремясь соединить реальное и эфирное время [12]. Заботы, тревоги, большие и маленькие проблемы, увлечения, радости и горести ребёнка на протяжении семи дней вместе с создателями документальной повести разделялись и телезрителями.

Периодичность, с которой тележурналист Г. Григорович возвращалась впоследствии к герою документальных очерков «Неделя жизни “отказного” Валерки», определялась авторскими представлениями о наиболее важных этапах формирования личности: перевод ребенка из детского дома в школу-интернат и начало школьной биографии, обретение приёмной семьи и непростой процесс адаптации в этой семье, окончание школы, выбор профессии и т. д. Репортажные съёмки, сочетавшиеся с широким использованием видеоархива, позволили автору продуцировать свое постижение действительности в новую художественную систему, что обусловило как содержательную, так и художественно-эстетическую ценность передач, посвящённых «отказному» ребёнку.

«Семейный портрет», длительное теленаблюдение за героями в «Неделе из жизни детского сада», а также воспитанником детского дома Валерой Осташко – серийный продукт авторского документального телевидения – на белорусском телеэкране новейшего времени не имеет аналогов. Замещение авторского телевидения продюсерским обусловило кардинальную смену творческо-производственной парадигмы современного белорусского телевидения, одной из характеристик которой является снижение роли автора (режиссёра), предстающего отныне в качестве хранителя формо- и стилеобразующих признаков «форматного» контента [13].

Снижение роли уникально-личностного авторского компонента сопровождается, как справедливо отмечают российские исследователи, повышением роли «форматно-клишированных экономически целесообразных творческих

решений», используемых при создании серийного аудиовизуального контента [3, с. 224]. Новейшая практика белорусского телепроизводства такова, что серийный контент представлен на национальных телеканалах достаточно объёмно (многосерийные документальные телефильмы производства ЗАО «Второй национальный телеканал» «Новейшая история», «История победы», «Города-герои», «Первая мировая», «Километры войны», «Революции XXI века», «Освобождённая Европа», «25 лет после СССР» и др.; «Беларусь XXI», «Вековой рубеж», «Сферы национальных интересов», «История милиции в лицах», «Партизанская война» и др. – производства Белтелерадиокомпании; «Обратный отсчёт», «Сто имён Беларуси» – производства «Мастерской Владимира Бокуна»). Несмотря на активное распространение серийного аудиовизуального контента на белорусском телеэкране новейшего времени, художественно-эстетическую ценность данного контента в самых общих чертах можно охарактеризовать как разноуровневую, что, безусловно, формирует достаточно широкое проблемное поле для дальнейших научных исследований.

Таким образом, анализ аудиовизуального контента в контексте программности телевидения расширяет представление о коммуникативном, содержательно-эстетическом потенциале медийной сферы экранной культуры. Историко-практический опыт Белорусского телевидения свидетельствует об эффективном использовании данного потенциала, что обусловило не только широкое распространение серийного контента, но и создание артефактов высокой художественно-эстетической ценности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Багиров, Э. Г. Очерки теории телевидения / Э. Г. Багиров. – М. : Искусство, 1978. – 152 с.
2. Зоркая, Н. М. Уникальное и тиражированное: средства массовой информации и репродуцированное искусство / Н. М. Зоркая. – М. : Искусство, 1981. – 118 с.
3. Кирия, И. В. История и теория медиа : учебник для ВУЗов / И. В. Кирия, А. А. Новикова. – М. : Изд. дом Высшей школы экономики, 2017. – 423, [1] с.
4. Новикова, А. А. Телевизионная реальность: экранная интерпретация действительности / А. А. Новикова. – М. : Изд. дом Высшей школы экономики, 2013. – 240 с.
5. Фларызяк, А. Як нас глядзяць, як слухаюць… / А. Фларызяк, С. Бубнова // Беларускае тэлебачанне і радыё. – 1991. – 6-12 жніўня. – С. 22.
6. Фларызяк, А. Тэлебачанне ў святле сацыялогіі / А. Фларызяк // Беларускае тэлебачанне і радыё. – 1993. – 22-28 сакавіка. – С. 1.
7. Экран и культурное наследие Беларуси / А. А. Карпилова [и др.] ; редкол. : А. И. Локотко, А. В. Красинский, А. А. Карпилова. – Минск : Белорусская наука, 2011. – 383 с.
8. Беларускае тэлебачанне і радыё. – 1980. – 31 сакавіка – 6 красавіка.
9. Беларускае тэлебачанне і радыё. – 1980. – 10-16 лістапада.
10. Беларускае тэлебачанне і радыё. – 1981. – 25-31 мая.
11. Беларускае тэлебачанне і радыё. – 1985. – 22-28 красавіка.
12. Беларускае тэлебачанне і радыё. – 1989. – 31 ліпеня – 6 жніўня.
13. Мельникова, Л. Трансформация творческо-производственной стратегии белорусского телевидения на рубеже XX – XXI вв. / Л. Мельникова // Пытанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі / НАН Беларусі, Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры ; навук. рэд. А. І. Лакотка. – Мінск, 2018. – Вып. 24. – С. 200 – 205.

РЕЗЮМЕ

В статье раскрывается коммуникативный потенциал программности телевидения, характеризуются художественно-эстетические особенности драматургии серийного аудиовизуального контента; в научный оборот вводятся ранее мало изученные артефакты Белорусского телевидения 1980 – 1990-х годов.

SUMMARY

The article reveals the communicative potential of television programming, characterizes the artistic and aesthetic features of the drama of serial audiovisual content; previously little studied artifacts of Belarusian television of the 1980 – 1990s are introduced into scientific use.

Слабодчикова Т. Г.

О СПЕЦИФИКЕ ОБУЧЕНИЯ ИНОСТРАНЦЕВ ПРОФЕССИИ ДИРИЖЁРА-ХОРМЕЙСТЕРА (ИЗ ОПЫТА РАБОТЫ В КЛАССЕ С КИТАЙСКИМИ СТУДЕНТАМИ)

Белорусская государственная академия музыки

(Поступила в редакцию 13.03.2019)

В последнее десятилетие в Белорусской государственной академии музыки (БГАМ) обучаются студенты из Китайской Народной Республики. Происходит это сначала на подготовительном отделении, которое призвано подготовить их к дальнейшему продолжению обучения либо в магистратуре, либо на первом курсе академии, в том числе и по специальности «хоровое дирижирование». Работа преподавателя со студентами дирижёрско-хоровой специальности отличается от обучения инструменталистов необходимостью владения иностранными языками, так как хоровое искусство имманентно связано с литературным текстом. Другое важное обстоятельство определяется отличием образовательных программ ВУЗов Китая и Республики Беларусь. Так, в КНР она значительно ниже профессионального уровня нашего обучения дирижёрско-хоровой специальности и зачастую не специализирована: выпускники имеют «общее» музыкальное образование. На подготовительном отделении БГАМ в течение одного года приходится преодолевать «пропасть» в четыре года, то есть осваивать курс нашего музыкального колледжа, чтобы подготовиться к началу первого курса, а для уровня белорусской магистратуры надо получить такой объём знаний и умений, который наши студенты осваивают за 8-9 лет. Это определяет актуальность проблематики статьи. Ставится цель посредством анализа имеющейся программы обучения китайских студентов и на основе личного опыта дать методические рекомендации по работе с данным контингентом обучающихся дирижёрско-хоровой специальности.

Для преодоления разницы между системами образования создана программа [1], очерчивающая в сжатой форме основной круг вопросов профессиональной подготовки дирижёра-хормейстера. Программа помогает как педагогу, так и студенту по ходу обучения ориентироваться в целях и задачах. Она мобильна и предусматривает необходимые изменения, связанные с личностными качествами студента: предварительной подготовкой, памятью, работоспособностью, быстротой реакций, музыкальной одарённостью, темпераментом. Программа включает в себя приблизительный репертуарный список, который также модифицируется по мере

возможности и необходимости, словарь-помощник с необходимыми музыкальными терминами и словами для общения на уроке и более быстрого освоения часто повторяющегося материала (темпы, обозначения характера и т. д.), а также экзаменационные требования.

В работе с любым студентом-хоровиком сказывается специфика предмета «хоровое дирижирование»:

– «виртуальность», несвязанность с реальным звучанием, как у инструмента (скрипка, фортепиано); студент на уроке «управляет» воображаемым коллективом (хором или хором с оркестром, в котором множество инструментов-тембров), а в реальности звучат два рояля;

– студент «управляет» звучанием хора, в котором предполагаются голоса, тембр, тесситура и другие вокальные характеристики, а также слово, его смысл, содержание, интонирование, а в ответ слышит также звук роялей.

В данных условиях у студента необходимо воспитывать воображаемое звучание с опорой на внутренний слух (аналог пространственного мышления). Это касается не только восприятия фортепианного исполнения как условно-хорового или оркестрового, но и выработки собственных навыков при исполнении партитуры на рояле. Нужно «приспособить» инструмент к характеру звучания хора, оркестра, то есть найти и учесть разницу атаки звука, штриха, динамики, состава исполнителей (*tutti*, *solo*).

Наличие в хоровой партитуре текста, который «не произносится фортепиано», ставит дополнительные задачи перед внутренним слухом дирижёра. Кроме смысла, содержания слова существует множество оттенков интонации. Через неё передаётся настроение музыки и происходит тембризация партитуры («темно», «светло», «звонко»). Этому же способствуют авторские ремарки, выставленные в партитуре («радостно», «весело», «угрюмо»); у Г. В. Свиридова, например, в «Озёрной воде» – «связно, глубоким звуком», «таинственно». Кроме того, передача характера музыки требует знания большого количества прилагательных, определяющих краски, ассоциаций, наблюдений из жизни. Задача дирижёра-хормейстера в классе дирижирования – воплотить всё вышеизложенное в пластике, чтобы в процессе дирижирования, помимо управленческой функции, просматривался художественный образ, подобно тому как это имеет место в других пластических искусствах (балет, пантомима). При работе с китайскими студентами, в отличие от обучения отечественного контингента, трудности по решению стоящих перед преподавателем указанных выше задач по освоению профессии возрастают многократно.

К множеству целей, стоящих перед педагогом, работающим с иностранными студентами-хормейстерами добавляются обучение вокально-хоровым навыкам и наработка вокальной техники. Необходимо также освоение навыков игры на фортепиано, что важно для того, чтобы услышать гармонию, прослушать фактуру («прозрачную» или «густую», «плотную»), регистры, инструменты оркестра. Обязательно нужно обучить пониманию стиля (авторского или эпохального) и жанра произведения. И если белорусские студенты изучают всё это на других специальных предметах, то у китайских учащихся данные предметы или отсутствуют, или существуют в другом, гораздо более сокращённом объёме. В таких условиях вся работа «ложится на плечи» преподавателя по специальности.

Важным условием успешной работы с китайскими студентами является определение личностных качеств студента. С самого начала работы необходимо как можно скорее изучить его индивидуальность: уровень подготовки, склонность к обучению, одарённость, работоспособность, обязательность в выполнении заданий.

Уровень знаний и навыков студентов из КНР очень разнится: кто-то окончил музыкальный факультет университета как вокалист и совсем не изучал дирижирование, кто-то брал частные уроки и немного знаком с предметом, реже встречаются хоровики-дирижёры. Некоторые закончили в Беларуси курсы по русскому языку при Белорусском государственном университете культуры и искусств, кто-то начинает изучать язык только с поступлением в БГАМ. В наше время в мобильных телефонах появились электронные словари и переводчики, что также облегчает общение. Вместе с тем, на наш взгляд, практика электронного перевода снижает мотивацию запоминания слов.

Остановимся на специфике личностных качеств, требуемых для успешного освоения профессии дирижёра-хормейстера китайскими студентами.

Склонность к обучению выражается в быстроте понимания требований педагога и их выполнении. По нашему мнению, в сочетании с работоспособностью, увлечённостью, обязательностью, она даёт хорошие результаты и быстрое продвижение по учебной программе.

Самое ценное качество – одарённость. Она «окрашивает» работу студента лёгкостью усвоения программы и гармоничностью общения с педагогом.

При работе с иностранными студентами необходимо учитывать их ментальность. Как правило, китайские студенты воспитанны, обязательны, работоспособны, послушны, но при этом эмоционально спокойны – внушить им активные эмоции сложно. Приведём пример из личной практики преподавания. Китайской студентке Ли Ин было предложено для дирижирования лаконичное по форме и разнохарактерное по содержанию произведение «Дуб» Г. Вагнера. Электронных переводчиков в те времена не существовало, и за переводом мы обращались к словарю. Каждый сантиметр партитуры был расписан, приводилось множество аргументов и ассоциаций. Казалось, что результат близок к необходимому. На экзамене профессор В. В. Ровдо подвёл итог: «Разве ж это дуб – это же фиалки». Ответ такому спокойному поведению был найден позже, в разговоре о религии. Буддизм, по словам Ли Ин, не позволяет убить даже комара. Воспитанной в таком духе, ей первоначально трудно было выразить драматичную эмоцию. Сейчас Ли Ин успешно работает в университете Пекина, руководит хором.

При переводе текста с русского языка на китайский мы стараемся подойти к процессу как можно тщательнее. Например, слово «соловей» в словаре есть, а «соловушко» – нет. Но при дирижировании это разный смысл, а следовательно, разный жест, разные эмоции, интонации (повествовательная и уменьшительно-ласкательная). Они влекут за собой соответствующий тембр, мимику, звукоизвлечение.

Особенность обучения китайского студента педагогом по специальности заключается в посвящении ему большего времени, чем предписано программой.

Для ускорения процесса обучения очень важно погружение в языковую сферу. Используются различные формы: присутствие на уроках других студентов и разбор с

ними партитур, посещение и обсуждение концертов, просмотр видеозаписей и сравнительный анализ увиденного (например, пластика дирижёра). Занятия в свободное время дома, когда можно тщательно проработать текст, посмотреть литературу, послушать и посмотреть видеодиски, живопись. Большую роль играет практика работы с хором, живое общение. Уже в первый месяц пребывания в Республике Беларусь, ещё без знания китайскими студентами языка они имеют возможность работать с хором, для начала распевать коллектив. Таким образом преодолевается языковой и психологический барьер. Эти эксперименты дают всегда хороший результат, возникает доверие к педагогу, людям, иностранные студенты более комфортно чувствуют себя в чужой стране.

Китайские студенты, как правило, свободны в своей пластике, поэтому обучение их дирижированию происходит довольно успешно.

Подводя итоги сказанному, подчеркнём, что комплексный подход к обучению иностранного студента, включающий учёт психологических и национальных особенностей, применение разных форм работы, приносит хороший результат.

ЛИТЕРАТУРА

1. Слабодчикова, Т. Г. Учебная программа учреждения высшего образования по учебной дисциплине «дирижирование» для иностранных слушателей подготовительного отделения / Т. Г. Слабодчикова, Н. Н. Хвисюк. – Минск : БГАМ, 2016. – 24 с.

РЕЗЮМЕ

На основе созданной автором программы обучения китайских студентов в классе дирижирования и личного опыта преподавания в БГАМ даются методические рекомендации по работе с иностранным контингентом обучающихся дирижёрско-хоровой специальности.

SUMMARY

On the basis of the program created by the author for teaching Chinese students in the class of conducting and personal teaching experience at the BSAM, the article provides guidelines for working with a foreign contingent of students of choral conducting.

Старикова В. В.

ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ ИСКУССТВО В АУДИОВИЗУАЛЬНОЙ ФИКСАЦИИ: НАУЧНЫЕ ПОДХОДЫ

Белорусская государственная академия музыки

(Поступила в редакцию 13.02.2019)

Стремительное развитие информационных технологий в XX в. стимулировало формирование значительного массива аудиовизуальных документов исполнительского искусства. Если возможность включения в научный обиход этих документов «звучащего акта исполнительства» в XX в. носила спорный характер и зачастую рассматривалась как дополнительный источник, то сегодня аудиовизуальные документы становятся равноправной источниковедческой базой получения информации наравне с нотным текстом, мемуарами, воспоминаниями, исполнительскими редакциями и т. д. Д. Рабинович писал: «Тысячи людей, ещё недавно не имевших понятия о сущности и назначении исполнительского искусства, упорно донимавших музыкантов-профессионалов наивным вопросом, как это можно

одни и те же ноты играть по-разному, сегодня порой до тонкости разбираются в различиях интерпретаций» [18, с. 81].

Многоплановость изучения аудиовизуальных источников в исследованиях подтверждается самим видом этих документов – А. Чернышов подчёркивает сочетание художественного и технического творчества в звукозаписи [22]. Синтез традиционного исполнительства и технологии фиксации приводит к кардинальным изменениям в самом исполнительстве и к исследованию этого феномена с использованием междисциплинарного подхода.

Цель статьи – очертить степень разработанности в научной литературе вопроса о влиянии аудиовизуальных технологий на исполнительское искусство.

Одно из направлений использования звукозаписей – образовательно-методический ракурс. Практику изучения собственных записей отмечали многие исследователи. По мнению пианиста А. Рубинштейна, «запись важна для самообразования и самоконтроля. Пластинки помогают понимать свои недостатки, анализировать их и находить пути совершенствования» [6, с. 300].

Возможность сравнения исполнительских интерпретаций, отдалённых временными рамками, видел в звукозаписи В. Григорьев: «Запись выступления и её последующее прослушивание открывают возможность слышания себя со стороны… Данный метод позволяет трезво оценивать свою игру не только непосредственно после концерта, но и на протяжении длительного времени, сравнивая её качество в разные периоды, определяя направленность эволюции своего стиля» [7, с. 130]. Заслуживает внимания подход Е. Мельничук, которая указывает на два варианта использования звукозаписи: «…изучение записей чужих исполнений и изучение своих собственных записей» [16, с. 2]. Возможность проводить анализ иных исполнительских интерпретаций формирует представление о самом исполнительстве, его традициях и новациях.

С другой стороны, А. Гольденвейзер настоятельно стремился «предостеречь наших молодых исполнителей от “списывания” с пластинок» [20, с. 42]. Такого же мнения придерживается С. Фейнберг, который считал, что «один из вредных методов, лишающих молодого артиста самостоятельности и своего личного отношения к исполняемому сочинению, – это воспитывать его на готовых образцах, даже самого лучшего качества» [21, с. 538]. «Обучаться интерпретации по пластинкам – вредно», – отмечал и А. Рубинштейн [6, с. 300].

Тем не менее, из анализа литературы очевидным становится влияние звукозаписи на развитие исполнительства и восприятие слушателей. А. Алексеев высказал мысль о том, что «современные пианисты в целом достигли большей точности игры, чему в значительной мере способствовало распространение грамзаписей» [2, с.152]. Схожей позиции придерживается Н. Бажанов, говоря о том, что это выражено в «филигранной отточенности нюансировки во всех выразительных средствах, тончайших интонационных качествах тоносопряжения, режиссёрской продуманности сюжетной драматургии произведения» [3, с. 213].

Таким образом, благодаря звукозаписи исполнители достигли трансцендентального уровня технического совершенства и художественной выразительности. Звукозапись изменила отношение исполнителей к самому процессу интерпретации. Динамические, агогические и темповые компоненты подверглись

значительной трансформации. Как пишет Н. Бажанов, «индивидуальный характер агогического интонирования настолько сильно выражен, что позволяет с большой достоверностью проводить атрибуцию звукозаписи в случае неизвестности исполнителя» [3, с. 215]. Более того, автор считает, что «XX век звукозаписи даёт нам возможность услышать, как постепенно в исполнении одних и тех же произведений происходило их насыщение интонационными событиями» [3, с. 216].

Как видно, звукозапись позволила исполнителям перейти на следующую, более высокую ступень развития. Значительно возросший уровень требований к техническому потенциалу исполнителя, а также к высокохудожественной трактовке, обладающей самобытностью прочтения, стал объективной необходимостью для любого музыканта.

Технология фиксации и распространения в корне поменяла индустрию концертной деятельности. Так, канадский пианист Г. Гульд отказался от концертной деятельности, считая, что «публичный концерт – в той форме, в которой мы его знаем, – просуществует ещё не более столетия, а электронные средства передачи информации полностью возьмут на себя его функции» [8, с. 95].

По мнению музыкального критика Т. Курышевой, «аудиозапись – самый массовый вид распространения музыки. С этих позиций – не стиль или время создания, но покупательские рейтинги определяют уровень “массовости”» [14, с. 74].

Наряду с популяризацией исполнительского искусства средствами звукозаписи на сегодняшний день аудиовизуальные документы всё чаще становятся актуальной источниковедческой базой исследований. Объёмный фонд звукозаписей позволяет знакомиться с произведением в различных трактовках известных исполнителей. Слушая неизвестное произведение, мы почти не замечаем исполнителя, его интерпретацию. В этом случае только многократные прослушивания различных интерпретаций помогают услышать индивидуальность интерпретатора. В сознании благодаря звукозаписи формируется инвариант с его основными чертами, сохраняющийся в любой интерпретации.

Е. Дуков утверждал: «Грамзапись закрепляла самоценность исполнительства и превращалась для него в известном смысле в аналог композиторской партитуры. Исполнение из творческого акта смогло стать материализованным документом истории музыкальной культуры» [9, с. 9]. Далее автор отмечал: «По существу, лишь с появлением грамзаписи музыкальный (не нотный!) текст попадает в фиксированный пласт музыкальной культуры. Другими словами, сама музыка, а не её графическое изображение становится текстом» [9, с. 19]. Об этом же писал Е. Авербах: «Звукозапись явилась новым по сравнению с нотописью способом фиксации музыкального материала, а именно звуковой консервацией исполнительских вариантов и средством распространения музыки» [1, с. 11].

«Назревшей потребностью» называет звукозапись Д. Рабинович в связи с устремлённостью «научной мысли об исполнительстве в стилевые области» [18, с. 77]. Таким образом, во 2-й половине XX в. в научной среде окончательно утвердилось отношение к звукозаписи «как документу» исполнительского искусства, и уже тогда был поднят вопрос о методах его музыковедческого изучения.

«Машинный» метод изучения звукозаписей исполнительского искусства, актуальный для современного развития технологий, получил отражение в исследованиях П. Лобанова и Г. Комаровских.

Так, Г. Комаровских, используя метод темпографического анализа, наряду с комплексным анализом динамических, артикуляционных, квазитембральных и других составляющих, а также сравнительными характеристиками звукозаписей известных пианистов создал темповые графики, которые позволили обнаружить и отрефлексировать тончайшие агогические особенности. Это помогло воссоздать более целостную картину исполнительского процесса. Темповые графики дали возможность автору выявить характер *temporubato*, детализировать нюансировки.

В то же время Н. Корыхалова считает звукозапись недостаточно информативным видом фиксации: «Исходя из интерпретации, представленной на пластинке, было бы странно делать заключение об исполнителе как о концертирующем музыканте, пытаясь воссоздать в воображении то впечатление, которое его игра могла производить на слушателя в концертном зале. Если мы хотим составить себе именно такое представление, нам надо отправиться на концерт, где наряду с чисто слуховыми впечатлениями мы получим материал, позволяющий судить о пластике движений исполнителя, сценичности его облика, умении чувствовать аудиторию» [13, с. 198].

Обрести визуальное представление стало возможным с появлением звукового кино, когда исполнительское искусство выступило одним из основных объектов кинорежиссёров. Вопросы кинофиксации исполнительства, в первую очередь оперы, сначала на эмпирическом, а позже и на уровне научного осмысления получили должный критический анализ.

На заре кинематографа, когда съёмки проходили методом проб и ошибок, немецкий теоретик киноискусства К. Лондон в книге «Музыка фильма» много внимания уделил технической стороне звукового кино: способам и приёмам записи оркестра, отдельных инструментов и т. д. Автор негативно отозвался о съёмках исполнительского искусства: «Съёмочный аппарат слишком приближает пафос певца к зрителю: сфотографированное в крупном плане верхнее До тенора, на котором видно искажённое в гримасу лицо певца с широко разинутым ртом, сразу уничтожает эффект даже самого лучшего исполнения и способно вызвать лишь смех и отвращение. Ни один звуковой фильм не может быть построен так, как опера. И это основное правило уже содержит в себе отрицание киносъёмок оперы» [15, с. 91 – 93]. Потерю «плоти» музыки в её конкретности и эстетической полноценности в технической репродукции видел М. Каган [10, с. 385]. Утрату пространственно-временных эффектов отмечает Е. Дуков [9, с. 24].

С другой стороны, эти же авторы находят и плюсы. Так, К. Лондон выделил жанр фильма-концерта, созданного с опорой на партитуру музыкального произведения как наиболее ценного для будущих поколений с позиции уникального хранилища культурных традиций, профессионального опыта и мастерства. Гармоничность сочетания музыкальной условности в выражении образов и эмоций и реалистического воплощения декора (натурные съёмки) в экранизированной опере видел Б. Балаш. А российский исследователь Е. Дуков констатирует, что крупный

план на телеэкране, «поведение» видеокамеры – участие режиссёра в передаче дают нам то, что нельзя увидеть с “твоего единственного” места в зале» [9, с. 24].

Говоря о музыкальных телепостановках, назовём работу Т. Стеркина, в которой автор выделяет две формы адаптации музыкальных произведений на экране – телетрансляцию и специальную телевизионную постановку [19, с. 110]. Вопросы телевизионного бытия исполнительского искусства получили отражение в исследованиях Т. Ванченко, В. Вильчек, И. Калашниковой, А. Карпиловой, Е. Петрушанской, Ю. Смирнова, Е. Стежко, Е. Шестобоевой и других.

Е. Петрушанская считает: «Визуальные возможности телевидения способствуют более достоверной, конкретной, по сравнению с радио и грамзаписью, передаче реальной ситуации и атмосферы музицирования либо моделированию иной (например, студийной «непубличной») коммуникативной ситуации исполнения … Телепоказ расширяет границы человеческой и артистической личности музыканта; существен близко увиденный исполнительский жест, внешние артистические черты исполнения музыки» [17, с. 26 – 27].

Экранная фиксация затрагивает многие параметры на уровне содержания и структуры. И. Калашникова эту новую форму бытия на телевидении исполнительской интерпретации называет «телевизионно-музыкальный текст» [11, с. 6].

Развитие технологий фиксации исполнительского искусства позволило исследователям проводить сравнительный анализ типов фиксации. Соотнося аудиовизуальную консервацию с другими способами фиксации музыки, Е. Петрушанская приходит к следующим выводам: «Нотный текст является знаковой реализацией композиторского замысла. Звукозапись фиксирует звуковой образ в исполнительской трактовке. Экранная форма существования музыки может служить различным целям: в звукозрительном целом создавать образ конкретного музыкального события, достоверно запечатлевать музицирование на социально-историческом фоне, дать созвучный музыке изобразительно-пластический образ, преображённую экраном интерпретацию реальности, быть зрительным синтезом “образа произведения” и “образа исполнения”, – и стать новым звукозрительным произведением» [17, с. 172 – 173].

Технологии фиксации, с одной стороны, стали новой формой документирования исполнительского искусства, но с другой – они оказали существенное влияние на само исполнительство и все его компоненты.

Таким образом, исследователи считают, что благодаря аудиовизуальной фиксации был создан прецедент документирования самого акта исполнительства. Аудиовизуальные документы исполнительского искусства способствовали изменениям в самом исполнительстве – повышению художественного и технического уровней. И если в XX в. существовало множество отрицательных суждений о звукозаписи исполнительского искусства, а затем и кинофикации, то сегодня исследователи отмечают, что без аудиовизуальных документов немыслимы популярность исполнителя, образовательный процесс, а также изучение интерпретаций, исполнительских стилей, школ и т. д. Бесспорно, что техногенная культура повлияла на концертную жизнь и с позиции репертуара, и с позиции сценического поведения, что также отражено в исследованиях. Появившаяся возможность «интимного» (в домашних условиях) доступа к творчеству любимого

композитора и исполнителя, изменения в самой аудиовизуальной культуре восприятия мира, в свою очередь, повлекли за собой ротации в самом исполнительском мире, формах взаимодействия исполнителя и публики и т. д.

ЛИТЕРАТУРА

1. Авербах, Е. М. Музыка на телевидении / Е. М. Авербах. – М. : Знание, 1984. – 48 с.
2. Алексеев, А. Д. Из истории фортепианной педагогики / А. Д. Алексеев. – Киев : Музична Украина, 1974. – 163 с.
3. Бажанов, Н. С. Современное фортепианное исполнительское искусство: направления и тенденции развития / Н. С. Бажанов // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2012. – № 21. – С. 211 – 220.
4. Балаш, Б. Кино: Становление и сущность нового искусства / Б. Балаш. – М. : Прогресс, 1968. – 328 с.
5. Бокшицкая, Е. Музыковедческий фильм как средство эстетического воспитания / Е. Бокшицкая // Эстетические очерки. Избранное. М., 1980. – С. 45 – 62.
6. Выдающиеся пианисты-педагоги о фортепианном искусстве / вступ. ст., сост., общ. ред. С. М. Хентовой. – М. ; Л. : Музыка, 1966. – 316 с.
7. Григорьев, В. Ю. Исполнитель и эстрада / В. Ю. Григорьев ; вступ. ст. М. М. Берлянчик, А. Н. Якупов. – М. : Классика-XXI, 2016. – 156 с.
8. Гульд, Г. Избранное : в 2 кн. / Г. Гульд. – М. : Классика-XXI, 2006. – Кн.2. – 216 с.
9. Дуков, Е. Грампластинка в музыкальной жизни (социально-культурный аспект функционирования) / Е. Дуков // Рождение звукового образа: художественные проблемы звукозаписи в экранных искусствах и на радио / сост. Е. А. Авербах. – М., 1985. – С. 6 – 22.
10. Каган, М. Пространство и время как проблема эстетической науки / М. Каган // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве / ред. Б. Егоров. – Л. : Наука, 1974. – С. 26 – 38.
11. Калашникова, И. В. Интерпретация музыкального произведения: академическая музыка на отечественном телевидении 80--90-х годов XX века :дис. … канд. искусств. : 17.00.02 / И. В. Калашникова. – М., 2006. – 177 с.
12. Коваленко, О. А. Музыкальная звукозапись как феномен культуры : дис. ... канд. культурол. : 24.00.01 / О. А. Коваленко. – СПб., 2012. – 228 л.
13. Корыхалова, Н. П. Интерпретация музыки: теоретические проблемы музыкального исполнительства и критический анализ их разработки в современной буржуазной эстетике / Н. П. Корыхалова. – Л. : Музыка, 1979. – 208 с.
14. Курышева, Т. А. Музыкальная журналистика и критика / Т. А. Курышева. – М. : Владос-Пресс, 2007. – 296 с.
15. Лондон, К. Музыка фильма / К. Лондон. – М. : Искусство, 1937. – 208 с.
16. Мельничук, Е. А. Интерпретация художественного образа в музыкально-исполнительской деятельности : автореф. дис. … канд. пед. наук : 13.00.02 / Е. А. Мельничук ; Моск. гос. ин-т музыки им. А. Г. Шнитке. – М., 2017 – 22 с.
17. Петрушанская, Е. М. Инструментальная музыка на телеэкране: эстетические проблемы адаптации : дис … канд. искусств. : 17.00.02 / Е. М. Петрушанская. – М., 1987. – 192 с.
18. Рабинович, Д. А. Исполнитель и стиль / Д. А. Рабинович. – М. : Классика-XXI, 2008. – 207 с.
19. Стеркин, Т. А. Становление профессии: о режиссуре музыкального телевидения / Т. А. Стеркин. – М. : Искусство, 1980. – 151 с.
20. Уроки Гольденвейзера / сост., вступ. ст. С. В. Грохотова. – М. : Классика-XXI, 2009. – 248 с.
21. Фейнберг, С. Е. Пианизм как искусство / С. Е. Фейнберг ; ред. Л. Е. Фейнберг, В. А. Натансон. – 2-е изд, доп. – М. : Музыка, 1969. – 600 с.
22. Чернышов, А. В. Медиамузыка: основы теории, практика и история : автореф. дис. … д-ра искусств. : 17.00.02 / А. В. Чернышов ; Моск. гос. консерватория. – М., 2013. – 40 с.

РЕЗЮМЕ

В статье анализируются научные подходы к исследованию аудиовизуальных документов исполнительского искусства. Очерчены актуальные и перспективные направления изучения аудиовизуальных документов как полноправных источников информации об исполнительстве.

SUMMARY

The article analyzes the scientific approaches to the study of audiovisual documents of performing art. The actual and perspective directions of studying of audiovisual documentsas full sources of information on performance are outlined.

Цмыг Г. П.

О ЖАНРОВОМ ВЗАИМОДЕЙСТВИИ В ХОРОВОЙ МУЗЫКЕ (НА ПРИМЕРЕ МАДРИГАЛА, МОТЕТА И ХОРОВОГО КОНЦЕРТА 2-Й ПОЛОВИНЫ XVI – НАЧАЛА XVII В.)

Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси

(Поступила в редакцию 13.03.2019)

Проблема жанровой номинации хоровых произведений связана прежде всего с тем, что в большинстве случаев они не имеют авторского определения жанра. Так, жанровая принадлежность хоровой музыки на духовный текст определяется богослужебной практикой (например, оффертории, литания, псалм), а светская музыка – содержанием литературной основы, начальными строками стиха. Кроме того? сами устоявшиеся жанровые наименования в хоровой музыке зачастую не соответствуют имеющимся в произведении жанровым идиомам (например, кантаты, которые по существу являются хоровыми циклами или хоровыми концертами; хоровые циклы, имеющие черты хорового концерта и др.). Значительный пласт хоровой литературы именуется просто «хор», без определения жанра. По нашему мнению, назрела необходимость разработки системы научной жанровой номинации в хоровой музыке, так как для постижения сущностных качеств музыкального произведения, его жанровая принадлежность весьма важна. В этом состоит актуальность проблемного поля данной статьи. Мы ставим перед собой цель постижения процессов жанрового взаимодействия в мотетах, мадригалах и хоровых концертах 2-й половины XVI – начала XVII в. Мы обратились к периоду формирования жанра хорового концерта, так как его пролонгация в историческом движении к современности даёт основание для определения его как важнейшего жанра хоровой музыки, оказавшего воздействие на её эволюционное развитие. В творчестве композиторов венецианской композиторской школы на этапе формирования жанрового феномена шёл процесс отбора и адаптации свойств мотета и мадригала 2-й половины XVI в.; восточноевропейский барочный хоровой концерт адаптировал жанровый стиль канта (Н. Дилецкий, В. Титов, Н. Калашников и др.); классико-романтический – классицистского инструментального квартета (Д. Бортнянский), видов колокольного звона (С. Рахманинов), хоровой художественной песни или романса (П. Чесноков, А. Архангельский); современный – стиль песенного или инструментального фольклора (В. Салманов, Л. Симакович, А. Мдивани), церковно-музыкальных жанровых стилей (В. Рубин, А. Бондаренко, Л. Шлег) и других. С другой стороны, имманентные жанровые идиомы хорового концерта мы находим во множестве других жанров академической хоровой и вокально-инструментальной музыки, включая и музыкально-театральную сферу.

Венецианский хоровой концерт зародился в рамках мотета на духовный текст и в силу обобщённо-аффектного характера музыки не был призван выполнять прикладную

обрядовую функцию. Сущность секуляризации в хоровом концерте определяется двойственностью, проистекающей из специфики его бытования на границе церковной и светской сфер музыкальной культуры. Так, Отто Уршпрунг, говоря о двух направлениях, в которых развивался мотет, указывает, что наряду с «математическим» («mathematische») имел место и «экспрессивный» тип формообразования («Ausdruckskunst»), который «создаёт сплав нидерландского церковного стиля со светскими и национальным стилистическими элементами» [3, S. 181].

Функции придворного церковного композитора выполняли и итальянские (А. и Д. Габриели, К. Монтеверди, К. Меруло, А. Вилларт), и германские (Г. Шютц, М. Преториус), и русские (В. Титов, М. Березовский, Д. Бортнянский) музыканты. Они стремились удовлетворить потребности двух заказчиков хорового концерта – церковной и светской власти. Жанр хорового концерта бытовал как музыка «по заказу», а выполнение данного «заказа» входило в обязанности капельмейстеров и органистов придворных соборов, которые одновременно выполняли функции композиторов. Таким образом, на этапе формирования жанровых идиом хорового концерта мастера венецианской школы для решения стоявших перед ними творческих задач стали привлекать, то есть адаптировать, «подходящие» приёмы из других жанров.

Важнейший критерий, по которому определяется принадлежность сочинения к жанру хорового концерта, а не мотета, – специфика формообразования. Так, в концерте структурной доминантой является циклический контраст – в мотете он отсутствует; в концерте тема утверждает себя в *tutti*, благодаря чему воспринимается как главная, ведущая, – в мотете преобладает «свободно-текучий» мелос без претензии на статус темы; в концерте тематическая устойчивость рефрена обусловлена «тональной» стабильностью и наличием каденций – в мотете таких параметров нет. В основе логики композиции хорового концерта лежат принципы хоровой концертности, проявляющиеся в виде хоровых концертных антитез, тогда как в мотете этот важнейший параметр отсутствует. Отметим и разные виды контраста в хоровом концерте, также сформировавшиеся в творчестве венецианцев: сопоставление исходного, вариантного и нового музыкального материала внутри разделов формы (например, в рамках эпизодов или рефренов); контраст тематизма, темпа (темпуса совершенного и несовершенного 3/1, 2/2) и фактурного оформления. Таких контрастов в мотете тоже нет.

Специфику жанровых связей на стадии формирования жанрового феномена хорового концерта отражает и генезис концертной полихорности. Процесс образования и становления полихорной концертной композиции с присущей ей техникой хорового письма стимулировался факторами как музыкального, так и внемузыкального происхождения. Чаще всего в искусствоведении появление полихорной техники связывают с особенностями интерьера и акустическими условиями собора Сан-Марко в Венеции, которые стимулировали интерес к колористике, пространственным эффектам, монументальности и контрастности музыкального материала. Не отрицая этого, обратим внимание и на то, что полихорные сочинения создавались и без соответствующих акустических условий (например, творчество Н. Зеленского, К. Монтеверди (мантуанский период), Л. Виаданы и др.). Методы группировки голосов в однохорных полифонических произведениях европейских композиторов XVI в. дают основание сделать вывод, что формирование специфических концертных качеств полихорной фактуры хорового концерта было подготовлено в недрах однохорных сочинений.

«Полифонизированный двойной хор» (по О. Уршпрунгу [3, S. 177]) также «пришёл» в хоровой концерт из мотета в русле поисков приёмов контрастирования в полифонической ткани XVI в. Множество приёмов темброво-регистровой группировки и переменности составов исполнителей свидетельствует о процессе тембровой дифференциации полифонической фактуры, который привёл к разделению состава исполнителей по темброво-регистровым характеристикам в полихорных концертных композициях. Это служит подтверждением относительной независимости полихорной концертной композиции от архитектурного решения помещения. На наш взгляд, полихорная хоровая фактура является результатом поисков специфических собственно хоровых тембро-фактурных эффектов, в том числе и «пространственных». Вместе с тем, сакрально-секулярная двойственность условий бытования жанра в условиях придворной культуры приводила к тому, что множество итальянских мотетов рубежа XVI – XVII вв. имеет жанровые признаки хорового концерта. Таким образом, специфика бытования венецианского хорового концерта привела к жанровым смешениям по типу тех, о которых писал А. Сохор: «...когда же в произведении сочетаются ярко выраженные равноправные признаки двух жанровых стилей, то оно обычно бытует на равных основаниях в той или другой обстановке, что говорит о его фактической принадлежности к смешанному жанру» [2, с. 72].

В процессе жанровых связей хорового концерта и мотета существовал этап, на котором выделился «концертирующий мотет». В связи с этим необходимо подчеркнуть роль А. Вилларта. Значение творчества основателя венецианской школы в процессе трансформации жанрового стиля мотета в сторону «концертирующего» трудно переоценить. Техника *cori spezzati*, которая лежит в основе полихорности, есть в псалмах А. Вилларта, опубликованных уже в 1550 г. Хоровой концерт адаптировал этот приём, и техника разделения исполнительского состава по темброво-регистровому принципу *cori spezzati* позднее стала имманентным жанровым признаком хоровой концертной композиции.

От мадригала в венецианском хоровом концерте идёт «мадригальный тип» воплощения литературной основы. Суть его заключается в подходе к каноническому тексту как к поэзии в мадригале: подчёркивание основного аффекта, индивидуализация художественных образов и другое. От жанрового стиля мадригала исходит и свободная компоновка церковных (канонических) текстов. При этом дробятся целостные литературные текстовые синтагмы, имеют место неканонические повторы отдельных фраз и слов, да и сам текст составляется из различных фрагментов Священного Писания, псалмов. Кроме того, авторы хорового концерта в качестве литературной основы часто избирали псалмы Давида, которые по типу образности напоминают мадригальную поэзию с её повышенным эмоциональным тонусом, красочностью и метафоричностью. Таким образом, в хоровую музыку, предназначенную для католического богослужения, регламентированного каноном, проникает индивидуально-авторская, персонально-личностная, собственно музыкальная трактовка канонических религиозных догматов. Это определяет характерный для светской музыки подход в виде субъективизации круга образов, где музыка выполняет функцию «носителя» основного художественного содержания (на одну структурную единицу текста приходится достаточно большой раздел музыкального материала). От мадригала у хорового концерта и контрастное сочетание типов фактурного изложения: имитационные построения сменяются аккордовыми разделами.

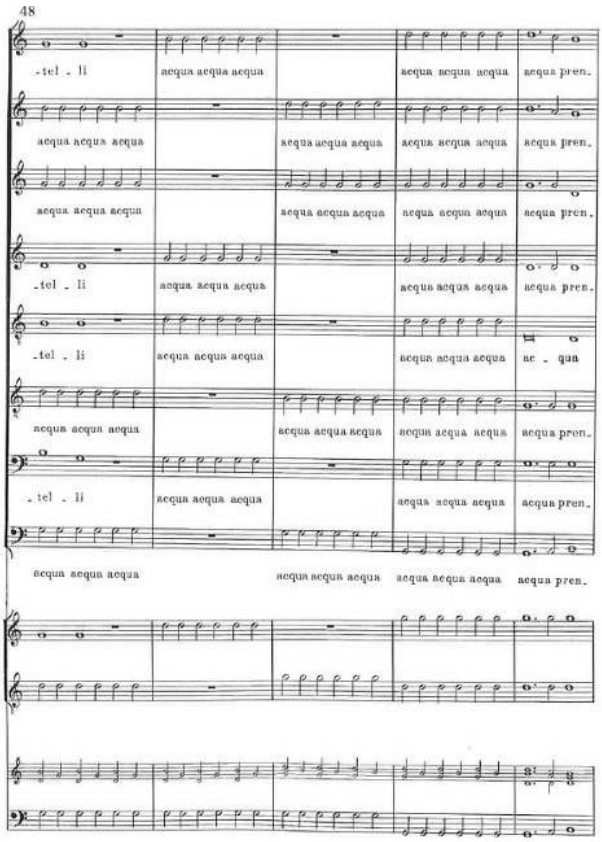
Ритмическую свободу, смену мензур – характерные признаки ритма мадригальных композиций – находим в хоровом концерте венецианцев. Так, смена совершенного и несовершенного 3/1,2/2 темпуса – характерный приём для хорового *grand*-концерта «In ecclesiis» Д. Габриели.

Жанровые связи хорового концерта и мадригала явно проявляются в произведениях на светский текст, которые по авторскому определению называются мадригалами, а по сути представляют собой жанровый микст хорового концерта и мадригала. После формирования хоровой концерт экстраполировал свои имманентные жанровые идиомы на другие виды хоровой и вокально-инструментальной музыки. Так, «утончённый» текст, который обычно служил основой мадригала, в творчестве венецианских мастеров приобрёл черты масштабности. Благодаря антифонному сопоставлению двух хоров и объединению их в монументальных каденционных построениях текст получил величественное воплощение у А. Габриели в мадригале «O passi sparsi».

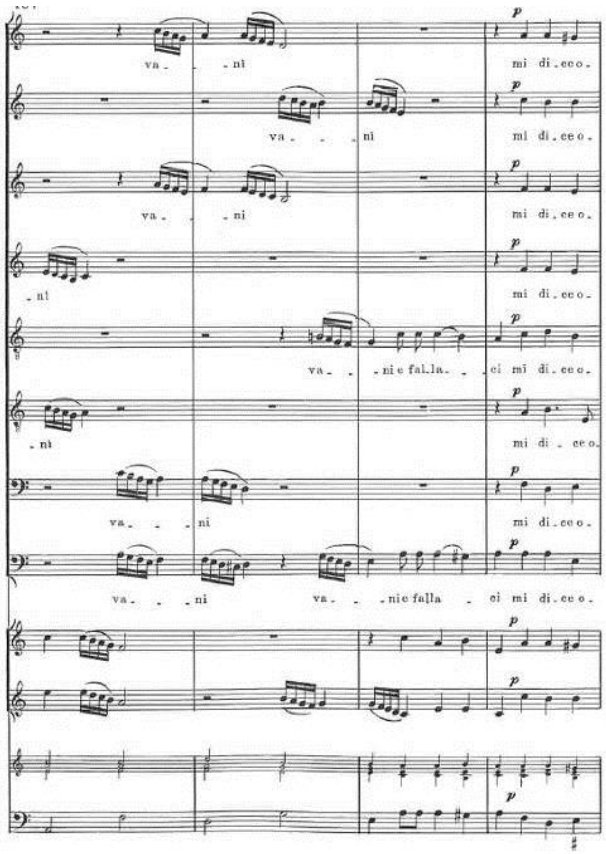
В мадригальном творчестве К. Монтеверди имманентные жанровые идиомы хорового концерта заняли важное место в художественной системе произведений. Говоря о пятом сборнике мадригалов К. Монтеверди, В. Конен подчёркивает, что «между мадригальным стилем Монтеверди a cappella и церковной полифонической музыкой нет непроходимой грани» [1, с. 132]. Характеризуя мадригальный стиль К. Монтеверди, исследователь указывает на имманентные жанровые идиомы хорового концерта в области концертной хоровой фактуры: «Противопоставление высоких и низких регистров, “пустой” и густо заполненной аккордовой фактуры, прозрачных и терпких гармоний, солирующих эффектов и хорового tutti, длительной “педали” и быстрой смены мотивов – всё это, как и многое другое у Монтеверди, не отделимо от хоровой тембровой специфики» [1, с. 104]. Анализируя поздние мадригалы, В. Конен замечает и черты хоровой концертной формы, не обозначая её таковой: «Форма новых мадригалов тяготеет к кантате. Структура поэтического произведения отражается теперь в виде нескольких самостоятельных музыкальных разделов. Но репризный принцип придаёт музыкальной концепции целостность» [1, с. 151].

Ярким примером мадригала в хоровом концертном стиле может быть девятый мадригал пятого сборника («Questi vaghi») для двух хоров и инструментального ансамбля (включая *continuo*). В нём представлены и антитеза инструментального и вокального начал (инструментальные симфонии и вокально-хоровые разделы), и полихорность (в своём мобильном варианте, предполагающем разделение на «временные хоры» в русле хоровой концертной техники *cori spezzati*), и антитеза составов исполнителей (*solo-tutti*), и другие имманентные хоровые концертные жанровые признаки. Восьмая книга мадригалов («Madrigali guerrieri, et amorosi», 1638 г.) также содержит мадригалы в хоровом концертном стиле.

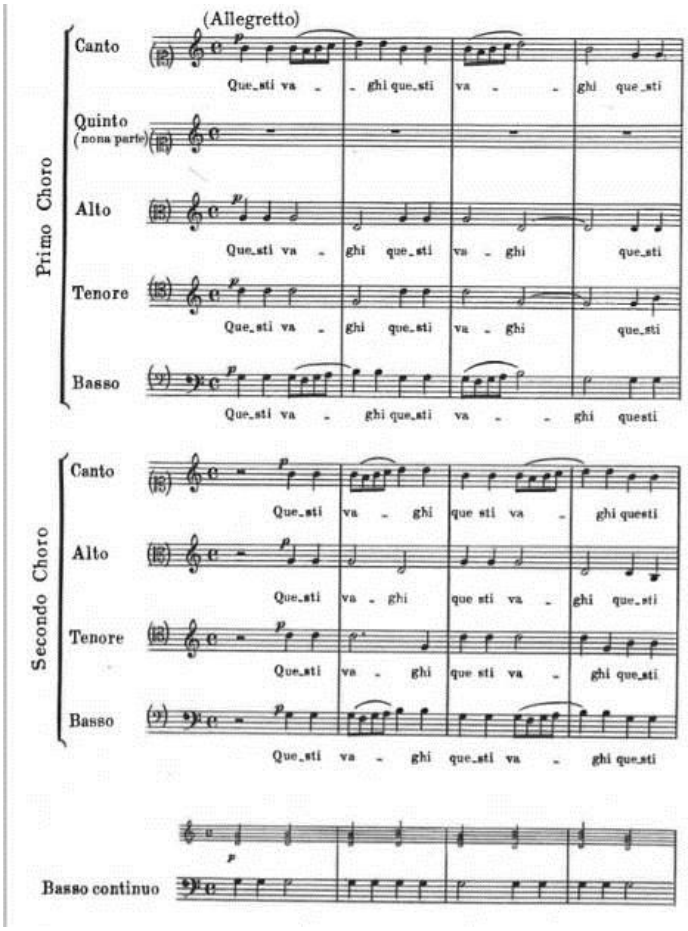
Обратимся к мадригалу «Ardo avvampo» (для 8 голосов и 2 скрипок). Среди имманентных хоровых концертных идиом, использованных Монтеверди, выделяются полихорность (мобильная и скрытая), антитеза составов исполнителей (*solo-tutti*-ансамбль), антитеза тембров (инструментальный и вокальный), вокально-хоровая виртуозность, *quasi*-инструментальные пассажи у вокальных голосов, корреспондирование тематизма между вокальной и инструментальной партиями и другие (нотный пример 1, 2).



Нотный пример 1.



Нотный пример 2.



Нотный пример 3.

В области формообразования в хоровых мадригалах Монтеверди также прослеживаются черты хорового концерта. Так, во втором мадригале «“Другие песни любви” для 6 голосов, двух скрипок и четырёх виол» («Altri canti d’Amor a 6 voci con quatre viole e doi violini», 1638 г.) из восьмой книги отмечается замкнутость построений, соединяющихся по принципу хоровой концертной тембровой антитезы (инструментальный, сольно-вокальный, хоровой, сольно-басовый с инструментальным ансамблем). Средством объединения формы служат хоровая концертная тембровая драматургия и интонационные связи (нотный пример 3).

В целом мы пришли к выводу, что в мотетах, мадригалах и хоровых концертах 2-й половины XVI – начала XVII в. жанровое взаимодействие определялось адаптацией, рецепцией и экстраполяцией имманентных жанровых идиом каждого из указанных хоровых жанров.

ЛИТЕРАТУРА

1. Конен, В. Д. Монтеверди / В. Д. Конен. – М. : Советский композитор, 1971. – 322 с.
2. Сохор, А. Н. Эстетическая природа жанра в музыке / А. Н. Сохор. – М. : Музыка, 1968. – 103 с.
3. Ursprung, O. Die katholische Kirchenmusik. Handbuch der Musikwissenschaft / O. Ursprung. – Potsdam : Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion M.B.H., 1931. – 312 S.

РЕЗЮМЕ

Статья посвящена проблеме постижения процессов жанрового взаимодействия. Автор уделяет внимание адаптации, рецепции и экстраполяции имманентных жанровых идиом мотетов, мадригалов и хоровых концертов 2-й половины XVI – начала XVII в.

SUMMARY

The article is devoted to the problem of understanding the processes of genre interaction. The author pays attention to the adaptation, reception and extrapolation of the immanent genre idioms of motets, madrigals and choral concertos the 2nd half of XVI – beginning of the XVII century.

Цю Минь

ФОЛЬКЛОРИЗМ В МУЗЫКАЛЬНОМ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВЕ КИТАЯ

Белорусский государственный университет культуры и искусств

(Поступила в редакцию 11.03.2019)

На фоне современных глобализационных процессов, формирующих мировую культуру, особое значение приобретают вопросы изучения фольклора разных народов мира. Не является исключением богатая, яркая и самобытная культура Китая. Одним из важных вопросов современного искусствоведения является выявление специфики сценического воплощения фольклора в музыкальном исполнительстве. Современными исследователями данное явление определено как исполнительский фольклоризм [1]. В деятельности музыкальных коллективов аутентичный первоисточник осваивается разными способами в рамках тех или иных типов исполнительского фольклоризма: трансляции, адаптации и авторской интерпретации. Согласно типологии исполнительского фольклоризма, разработанной А. Гурченко, фольклор может воплощаться максимально приближенно к аутентике в виде композиторской обработки народных мелодий или в форме авторского прочтения фольклорного первоисточника.

Проблемное поле данной статьи ограничивается адаптацией как типом фольклоризма, который представляет собой метод, согласно которому, аутентичный материал подвергается художественной обработке. Как подчёркивают современные исследователи, благодаря данному подходу сценическое воплощение фольклора происходит через «синтез элементов аутентичного материала с элементами других стилевых художественных систем, вплоть до его полного подчинения стилевым стандартам, которые не характерны для устного народного творчества данного этноса» [2, с. 171]. В современной сценической практике Китая данный метод находит преломление в деятельности оркестров народных инструментов, народных хоров, ансамблей народной музыки, вокальных, инструментальных и хореографических коллективов.

Показательным примером адаптации как типа фольклоризма является Национальный оркестр провинции Гуандун, который ориентирован на сценическое воплощение фольклора региона, находящегося на восточном побережье материкового Китая, в начале Морского шёлкового пути. Данный регион обладает особой культурой «линнань», включающей гуандунскую, чаочжоускую музыку, музыку народности хакка (горские песни хакка и музыку ханьцев провинции Гуандун), лэйчжоускую музыку и музыку национальных меньшинств Гуандуна и Гуанси. Для содействия осуществлению предложенной Си Цзиньпином инициативы «Один пояс – один путь» в 2015 г. оркестр представил программу «Морской шёлковый путь», основанную на материалах традиционных народных мелодий регионов Гуанси и Гуандун. Таким образом, в процессе разработки экономического пояса Морского шёлкового пути в Китае большое внимание уделяется, в том числе, и популяризации национального культурного наследия.

Инструментальный состав оркестра характерен для данного типа коллективов и включает группы струнных, духовых и ударных инструментов. Струнные представлены модифицированными традиционными народными китайскими (гаоху,

эрху, чжунху) и академическими европейскими инструментами, которые замещают недостающую басовую группу (виолончель и контрабас); щипковыми инструментами (модифицированные люцинь, пипа, янцинь, гучжэн, жуань, саньсянь). Группа духовых состоит из модифицированных традиционных народных китайских инструментов (флейты ди, шэны и зурны) и усиливающего басовый диапазон оркестра европейского фагота. Группа ударных инструментов представлена гонгами и барабанами.

Обращение оркестра к адаптации кантонской музыки вызвана тем, что мелодии в данной традиции монотонны и в аутентичном виде не удовлетворяют эстетические предпочтения современного слушателя. Эту проблему несколько нивелируют представленные в программах оркестра аранжировки и обработки кантонских мелодий, которые включают адаптированные народные элементы, что привлекает внимание слушателей к традиционной культуре. Программы Национального оркестра провинции Гуандун составляют концерты, посвящённые произведениям для того или иного музыкального инструмента либо музыке определённого региона. Что касается форм исполнительства, то данный коллектив использует оркестровую форму, форму ансамбля инструментов, аккомпанемент оркестра сольному вокальному и инструментальному исполнению. Сценические костюмы традиционно включают элементы в китайском стиле. Так, для программы «Морской шёлковый путь» они решены в белой и синей цветовой гамме, которая наводит на ассоциации с образом традиционного китайского фарфора.

Примером использования художественной обработки аутентичного первоисточника является деятельность Китайского оркестра народных музыкальных инструментов радиовещательной компании. Дирижёр и художественный руководитель оркестра Пэн Сювэнь, ориентируясь на структуру западных симфонических оркестров, создал современный китайский симфонический оркестр, основанный на модифицированном китайском традиционном народном инструментарии. В состав оркестра включены китайские модифицированные традиционные народные инструменты: струнные (гаоху, гучжэн, дажуань, люцинь, пипа, саньсянь, чжунжуань, чжунху, эрху, янцинь), духовые (зурна, флейта ди, шэн, хоугуань), ударные (барабаны, бяньчжун, бяньцин, гонги). Среди европейских академических инструментов в оркестре используются виолончель и контрабас, восполняющие недостающий басовый регистр, а также ударная установка и электронные инструменты (синтезатор, электро- и бас-гитара). Такой состав позволяет исполнять обработки и аранжировки традиционной народной музыки разных регионов Китая, для которых характерны те или иные инструментальные составы (мелодии для струнных и духовых народных инструментов провинций Гуанчжоу и дельты Жемчужной реки, Цзяннань, Хэбэй и т. д.). Художественный руководитель оркестра создал более 400 обработок и аранжировок китайских традиционных народных мелодий, что позволило сформировать уникальный художественный стиль ансамбля. Например, композиция «Шаг за шагом высоко» основана на обработке кантонской музыки, а «Напев бамбука» – на струнной и духовой музыке Цзяннань.

В репертуаре оркестра есть тематические программы, посвящённые традиционным китайским праздникам. Так, на тему летнего календарного праздника лодок-драконов оркестром представлена программа «Драконы соревнуются за

знамя». В древние времена в среднем и нижнем течении реки Янцзы племена, поклоняющиеся тотемам драконов, проводили данный праздник. Во время обрядового действа происходили состязания в гребле на лодках, изображающих драконов. Празднику в 2006 г. присвоен статус национального культурного наследия, и на сегодняшний день он отмечается на государственном уровне. Программа оркестра «Драконы соревнуются за знамя» включает аранжировки традиционных народных мелодий разных регионов Китая. Композиция «Лунная ночь среди цветов на весенней реке» для пипы с оркестром основана на цзяннаньской традиционной народной мелодии; инструментальные произведения «Прелестные цветы розы» и «Течение ручья» представляют собой аранжировки традиционных народных песен западных районов Синьцзяна и провинции Юньнань; в основу композиции «Течение ручья» положена традиционная народная песня провинции Юньнань; инструментальный «Танец Яо» – интерпретация песен и танцев народности яо.

Что касается форм исполнительства, то данный коллектив использует оркестровую форму, форму ансамбля инструментов, входящих в состав оркестра, аккомпанемент оркестра сольному вокальному, инструментальному исполнению и танцевальным номерам. Аранжировки «Лунная ночь среди цветов на весенней реке» для солирующей пипы с оркестром и «Бегущая река» для солирующего гуциня с оркестром в сценическом исполнении сопровождают сольный женский танец.

На тему китайского традиционного праздника середины осени, который знаменует собой один из этапов годового цикла, оркестром подготовлена программа «Полная луна в середине осени», включающая аранжировки китайских традиционных народных мелодий: композиция для эрху с оркестром «Отражение луны в двух родниках», «Лунная ночь среди цветов на весенней реке» и другие.

Программа «Новогодняя радость» основана на теме приуроченного к завершению полного лунного цикла Праздника весны, который является самым масштабным и продолжительным традиционным праздником в Китае, широко известным в мире как «китайский Новый год». В период праздника китайская народность хань и этнические меньшинства проводили различные торжества, такие как поклонение богам, воздаяние предкам, молитва о долгих летах, возвращение людей домой и воссоединение с родственниками, друзьями и семьёй. Данный музыкальный проект включает композиции «Увертюра праздника весны» (основана на народных песнях северного Шэньси), «Жасмин» (основана на народных песнях региона Цзянсу), «Луна над гладью озера в осеннюю ночь» и «Радостное спокойствие» (основаны на кантонских народных мелодиях) и другие.

В программах оркестра классическая концертная форма исполнения зачастую дополняется общением со зрителями через мультимедийные проекционные технологии (природа, орнамент, каллиграфия, живопись), пояснения и комментарии, позволяющие глубже понять содержание композиций.

В Китае фольклоризм как метод воплощения фольклора характерен и для многочисленных хоровых коллективов. Женский народный хор Северного Китая состоит из более чем ста лучших студенток факультета народной вокальной музыки Шэньянской консерватории. Помимо обработок и аранжировок народных песен, концертные программы коллектива включают вокально-хореографические композиции. В зависимости от избранной стилистики исполняемого произведения

хор поёт под аккомпанемент фортепиано, электрооргана или оркестра народных инструментов. Часть репертуара исполняется *a cappella*. Программа коллектива включает обработки китайских народных мелодий, среди которых «Посмотри, янгэ», «Красный, как цветы персика, белый, как цветы абрикоса» и другие. В основе произведения «Канонический цикл Жасмин» лежат народные мелодии пяти регионов Китая – провинций Цзянсу, Шаньси, Хэбэй, Шэньси, северо-восточного региона. Произведение исполняется хором в сопровождении оркестра народных инструментов. Сценическое воплощение фольклора в деятельности данного коллектива основывается на глубоком научном подходе, что отображено как в вокальной подготовке участников хора, так и в осмыслении фольклорного первоисточника.

В Китае существует большое количество любительских коллективов, репертуар которых включает произведения, основанные на художественной обработке фольклора. Так, хор «Книга песен По-я» ориентирован на осмысление традиции этнических меньшинств Китая. Основу репертуара составляет любовная лирика по-я и других меньшинств. Литературный первоисточник «Книга песен По-я», название которого заимствовал коллектив, был найден в 2006 г., когда в деревне По-я проводилась культурная перепись. В доме сельских жителей обнаружили белое полотно с 81 специальным символом. В результате исследования было подтверждено, что данные символы представляют 81 любовную песню и описывают жизненный цикл человека (знакомство, дружба, любовь, долгая и счастливая семейная жизнь и т. д.). На каждой из картин полотна изображена отдельная жизненная ситуация и соответствующий ей поэтический и музыкальный текст. Для того, чтобы раскрыть значение каждой картины, необходимо богатое воображение. Таким образом, благодаря живописному полотну исполнителям предоставляется более широкое пространство для творчества. Любовная лирика По-я включает песни о свиданиях, призывные и разговорные песни, песни с вопросами, диалоговые и хвалебные песни, песни-ухаживания, песни о первой любви, крепкой дружбе, помолвке, расставании, ненависти, песни-воспоминания и т. д. В этих произведениях сосредоточена яркая любовная лирика Веншан Чжуан. Во время выступлений литературный первоисточник («Книга песен По-я») демонстрируется на сцене и включается в сценическое действие.

Показательным примером адаптации является и деятельность Цзяньчжоуского барабанного оркестра провинции Шаньси. Основатель коллектива Ван Циньань в середине 1980-х годов вместе с коллегами отправился в фольклорную экспедицию, в результате которой были обнаружены уникальные образцы традиционных ударных инструментов (гонгов и барабанов), к тому времени практически прекратившие своё бытование.

В июне 1987 г. правительство провинции Шаньси в городе Тайюане организовало первый фестиваль народного творчества «Лянхуэй Ицзе», для которого каждый уезд должен был представить свой особый номер программы. Ван Циньань собрал народных музыкантов со всего уезда и организовал оркестр ударных инструментов. На фестивале были исполнены композиции, основанные на экспедиционных фольклорных материалах, собранных в уезде Синьцзян. Выступление прошло с большим успехом и было удостоено золотой медали. Позднее народный оркестр ударных инструментов уезда Синьцзян был преобразован в

Цзяньчжоуский барабанный оркестр провинции Шаньси. Развитие коллектива происходило в два этапа: до 2000 г. в провинции и после 2000 г. в Шанхае. В процессе творческой деятельности оркестр совершенствовался, неоднократно успешно гастролировал за рубежом.

Оркестр имеет богатый инструментарий. Так, в музыкальном произведении «Циньский князь набирает солдат» использованы барабаны шуайгу, цзянгу, цзяогу, цзугу, объединённые в один вид чжаньгу (военные барабаны). Барабаны оркестра можно дифференцировать и по назначению. В Цянчжоу существуют типовые мелодии, для исполнения которых используются ритуальные гонги и барабаны (известные также как наонянь логу), военные гонги и барабаны гучуй логу и другие. Гучуй логу использовались в качестве аккомпанемента для церемоний бракосочетания, похорон и дней рождений. Ритуальные гонги и барабаны применялись, в основном, во время церемоний благодарственных жертвоприношений и гуляний, посвящённых Празднику весны. Ритуальные барабаны имеют характерный цвет и орнамент, крепятся на ремнях, подставках, тележках и отличаются мощным звучанием. Барабаны хуацяогу были популярны среди простого народа, а цяочэгу размещались на повозках во время представления и назывались «повозочные барабаны». По форме барабаны делятся на следующие типы: военные – низкие круглые двусторонние барабаны на толстом ремне; односторонние, в виде чаши (ляньхуагу); барабаны бяньгу. Техника игры (кроме техники игры на бяньгу) довольно простая: удары по центральной части, мембране, «потирание» барабанной палочкой, сильные удары барабанными палочками и другие.

В зависимости от габаритов барабаны делятся на: поясничные (ляньхуагу, бяньгу), имеющие фиксированные размеры; военные (шуайгу, цзянгу, цзяогу, цзугу), значительные по размерам. Так, диаметр барабана шуайгу составляет 2,6 метра, а вес – около тонны. Наименование связано с лидирующей позицией инструмента в оркестре («шуай» – руководить, управлять; «гу» – барабан, «руководящий барабан»). На нём может играть как один, так и несколько барабанщиков.

Большой интерес представляют сценические костюмы коллектива. Женские костюмы отличаются от мужских значительным разнообразием и могут отражать как региональные особенности национальной одежды провинции Шаньси, так и специфику конкретного музыкального произведения. Так, в пьесе «Гуньхэтао» барабанщицы одеты в традиционные красные наряды, отражающие обычаи провинции Шаньси, а в пьесе «Военачальницы из дома Ян» использовались стилизованные сценические костюмы. Выступления оркестра представляют собой эффектные театрализованные шоу-программы, насыщенные ярким сценическим действием и мультимедийными эффектами.

Анализируя специфику осмысления традиции в деятельности данного коллектива, подчеркнём ослабевшее церемониальное назначение цзянчжоуских музыкальных инструментов, которые сегодня приобрели функции коммерческого использования (модифицированы), тогда как в прошлом были характерны исключительно для традиционной культуры и церемониальных обрядов. Не типичным для фольклора является и исполнительство женщин на ударных инструментах. Кроме того, у оркестра есть и детские группы, которые также принимают участие в выступлениях.

Таким образом, анализ концертно-сценической практики Китая показал, что большое количество исполнительских коллективов осуществляет сценическое воплощение фольклора согласно типу адаптации, в соответствии с которым аутентичный первоисточник подвергается художественной обработке. Данный метод является классическим для таких форм исполнительства, как оркестры и ансамбли народных инструментов, народные хоры, что соответствует западным тенденциям в современном исполнительском фольклоризме.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гурченко, А. И. К вопросу сценического воплощения фольклора в деятельности современных исполнительских коллективов Беларуси / А. И. Гурченко // Этнография Алтая и сопредельных территорий : материалы Междунар. науч. конф., посвящённой 25-летию Центра устной истории и этнографии лаборатории исторического краеведения Алтайского государственного педагогического университета, Барнаул, 28-30 октября 2015 г. / под ред. Т. К. Щегловой. – Барнаул, 2015. – Вып. 9. – С. 272 – 277.

2. Гурченко, А. И. Фольклор в концертно-сценической практике Беларуси / А. И. Гурченко // Томский журнал лингвистических и антропологических исследований. – 2015. – Вып. 3. – С. 171 – 179.

РЕЗЮМЕ

В статье проанализирована деятельность музыкальных коллективов Китая, которые работают с аутентичным материалом согласно адаптации как типа фольклоризма. В соответсвии с данным методом аутентичный первоисточник подвергается существенной художественной обработке и приспосабливается к академическим нормам и стандартам музыкального языка.

SUMMARY

The author of the article analyzed the activity of Chinese musical groups that work with authentic material according to adaptation as a type of folklorism. In accordance with this method, the authentic original source undergoes substantial artistic processing and adapts itself to musical academic norms and standards.

Чжу Гэлимэн

ОСОБЕННОСТИ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ МУЗЫКИ И ТАНЦА В ПОГРЕБАЛЬНОМ РИТУАЛЕ КИТАЯ

Белорусский государственный университет культуры и искусств

(Поступила в редакцию 12.03.2019)

Почитание традиций, преемственность поколений являются показателями стабильного общественного развития, глубокой связи народной культуры с жизнью современного общества. Погребальный ритуал выступает одним из наиболее содержательных источников для воссоздания этнической истории населения предшествующих эпох, его социальной структуры и идеологических представлений.

К изучению ритуала погребения в китайской культуре обращались европейские и китайские синологи. Так, фундаментальными исследованиями мировоззрения, философии и религиозных представлений китайского народа занимались Л. Васильев, М. Крюков, В. Крюков, М. Софронов, М. Сидихменов, Н. Чебоксаров. Не существует цивилизации или исторической культуры, ритуал погребения которых оставался бы вне поля зрения исследовательского внимания. Погребальный обряд являлся

объектом изучения китайских (Чэ Тунбо, Ди У, Сюй Цзицзюнь, Хэ Юньао), российских и белорусских (О. А. Седакова, Н. А. Абрамова, А. К. Байбурин, Г. А. Левинтон, Л. С. Васильев, В. М. Крюков, В. Я. Сидихменов, В. А. Василевич, Т. И. Кухаронак) авторов. В работах китайских исследователей затрагиваются вопросы синкретической основы погребальной обрядности и составляющие её элементы (песни, танцы, инструментальное сопровождение). Погребальный ритуал в них специально не рассматривается, однако анализируется отношение к смерти посредством различных видов искусства. Данная проблематика поднимается в работах таких авторов, как Вэй Личунь, Чэнь Хун, Цао Тяньмин, Лю Шаньшань, Пэн Инмин, Тань Цайлуань. Труды этих учёных имеют большую ценность в научно-теоретическом осмыслении проблемы, выступают базисом для дальнейшего исследования. Вопрос взаимодействия музыки и танца в китайском погребальном обряде требует отдельного освещения.

Цель статьи заключается в выявлении места и значения музыки и танца в погребальном ритуале Китая, их взаимодействия на примере танцев народностей туцзя, чжуаны, хани, наси и других.

Погребально-похоронный ритуал синкретичен, поскольку объединяет музыкальное сопровождение, театральное действие, танец, пантомиму и другие элементы. С этой точки зрения его можно рассматривать как крупную форму, подчинённую особым принципам организации целого.

Музыке, танцу, пантомиме, церемониалу отводилась важная роль в ритуально-обрядовых практиках и культах Китая. Китайский народ, стремясь к гармонии, имел особое отношение к музыке, которая, по его мнению, должна не только возбуждать чувства, но и сдерживать, контролировать их, являться средством совершенствования и саморазвития. Музыка выполняла прикладные функции (на войне, в быту, для отдыха), являлась непременным компонентом празднеств и гуляний, важной составляющей театральных представлений, религиозных и светских ритуалов.

Траурная музыка сопутствует проведению похоронного обряда, служит утешением для родственников, помогает душе умершего обрести спокойствие. Танец занимает в истории художественной культуры Китая особое место. Он выступает своеобразным отражением мироощущения народов Китая, в котором категория времени и движения во времени является основополагающей. В эпоху Чжоу (722 – 481 гг. до н.э.) танцы носили ритуальный характер, служили неотъемлемым элементом дворцового церемониала и народных обрядов. В последующие эпохи, сохраняя важнейшее место в религиозно-культовых ритуалах, пластика танца приобретает более чёткие очертания, своеобразно отражая конфуцианскую философию и особенности искусства иероглифики.

В траурных обрядах многих народностей Китая имеется специфическая черта, которая выражается в том, что люди пытаются смириться с горем при помощи радости. Принятие того факта, что горе и радость могут быть совместимы, существенно облегчает процесс восстановления после смерти близкого человека. Данное соединение отмечается в траурных танцах национальных меньшинств южного Китая: народностей туцзя («саэрхэ»), наси («виляние бычьего хвоста»), хани («с пальмовым веером»), чжуаны («с барабанами»), ни («дагау»), цзинпо («цзинь жань жань») и других. Специфика погребальных обрядов китайских народностей

воплощает особенности различных культур, обеспечивая сохранность традиций.

Погребальные танцы народности туцзя распространены на границе провинций Хунань, Хубэй, Гуйчжоу и Чунцина, где тщательно соблюдаются и чтутся традиции и обычаи. Когда старшее поколение покидает этот мир, родственники приглашают большое число людей, которые собираются возле умершего человека и под руководством предводителя-шамана одновременно танцуют и поют вокруг гроба, таким особым способом выражая скорбь об умершем. Погребальные танцы не просто являются народным обычаем, но и выражают характерные представления туцзя о жизни и смерти. Сами представители этой народности считают, что смерть – это просто уход души из тела, то есть в некотором смысле её перерождение. Поэтому погребальные танцы часто выражаются в весёлых песнях и плясках. Их главная задача – успокоение души умершего, выражение уважения предкам.

Погребальные танцы народности туцзя имеют длительную историю, их появление связано с почитанием первобытными представителями своих предков и поклонением духу белого тигра, что являлось отражением религиозности и социальной жизни древнего народа. Танец имеет истоки в первобытных жертвоприношениях, поклонениях духам и предкам, но впоследствии приобретает фиксированную художественную форму. На западе провинции Хунань, в регионе проживания народности туцзя, особое внимание уделялось почитанию предков и тотемов [1]. Погребальный танец, скорее всего, был частью культуры изгнания злых духов. В процессе эволюции первобытных религий погребальный танец приобрёл традиционную форму, он наследует культуру развития народности туцзя и по-прежнему сохраняет следы древних церемоний жертвоприношения.

Основой погребальной церемонии туцзя является взаимодействие танца и пения, однако последнее выполняет вспомогательную роль. В процессе погребальной церемонии люди используют простые хореографические формы, воспевают заслуги и деяния предков и умерших или выражают чувства скорби и тоски. Позы танцев наполнены торжественным смыслом, мелодии простые и чёткие. Танец «саэрхэ» народности туцзя – это древний танец с песнопениями, сопровождающий траурную церемонию. Ему присущи характерные особенности народного обычая. Основные движения имитируют «расправление фениксом крыльев», «смотрящего на луну носорога», «защищающего голову тигра», «переплетение корней древнего дерева».

«Танцевальный траур» сопровождается аккомпанементом барабана и вокальной мелодией, состоящей из разных попевок, объединённых в одну песенную форму. Музыкальный мотив «танцевального траура» состоит из двух элементов – высокого (громкого) и низкого (тихого). Как правило, высокий мотив считается главным, звучит твёрдо и торжественно, тихий – по характеру медленный и успокаивающий. В «танцевальном трауре» задействован единственный музыкальный инструмент – барабан из бычьей кожи. Как отмечает Пэн Яньбо, функция барабанного боя состоит в том, чтобы подготовить вступление вокалиста, сыграть роль напоминания. Бой барабанов попадает в такт с биением сердца, что создаёт соответствующую торжественно-напряжённую атмосферу. В самом процессе исполнения есть отличия, даже в одном и том же ритме: звук барабана иногда страстный и свободный, иногда – лёгкий, медленный и мелодичный [2, с. 43].

Форма и содержание погребальных танцев имеют чёткую структуру, отражают

религиозные верования и ценностные представления народа, обладают выразительными чертами и особой художественной спецификой.

Погребальные танцы исполняются преимущественно представителями народности туцзя перед погребальными покоями в благоприятный день, который выбирает семья умершего. Вследствие ограниченности площади «саэрхэ» танцуют, как правило, пять или семь человек (обязательно нечётное количество). Данное действо представляет собой кульминацию мероприятий, связанных с жертвоприношениями предкам. В это время возле погребальных покоев зажигают красные свечи, в кадильницах – благовония, в правом углу гроба устанавливают негасимую лампаду, шаман читает заклинания, общаясь с душой умершего. Танцующие располагаются вокруг гроба и не могут покидать погребальные покои. Среди представителей народности туцзя этот элемент танца имеет название «вокруг гроба» и является важной частью погребальной церемонии.

В результате исследований учёные пришли к выводу, что составляющие погребального танца «тяо санъу» и танца вокруг гроба «жао гуань» представляют собой похоронные военные церемонии жителей древнего княжества Ба, что отражает такую национальную черту народности туцзя, как прирождённая смелость и отвага [4, с. 211].

Погребальный танец «саэрхэ» состоит из семи частей: ожидание мастера, непосредственно танец, покачивание, переваливание с боку на бок, одевание, возврат к трауру, плач [4, с. 33 – 39]. Люди вслед за шаманом совершают движения головой, руками, плечами, бёдрами, стучат в барабаны, перемещаются по комнате, исполняют древние мелодии. Подробнее остановимся на составных частях погребального танца.

Ожидание шамана «дайши». Родственники умершего с приходом ночи готовят еду и благовония, разливают вино, зажигают лампы, обустраивают место для танца. Хозяин просит шамана или даосского монаха «проторить дорогу» умершему. Дети умершего, невестки, зятья, племянники со стороны жены надевают траурные одежды длиной в пять китайских футов (0,33 см) и плетённую из соломы обувь. Во время совершения церемонии сыновья держат в руках по погребальному посоху. Чтобы выразить скромность и почтительность, во время исполнения танца ждут, пока шаман начнёт танцевать первым, а затем следуют его указаниям.

Непосредственно танец «тяо сан». Порядком исполнения погребальных танцев руководит шаман, бьющий в барабан. Элементы танца изменяются вслед за сменой боя барабана.

Покачивания «яо сан». В процессе танца исполнители как будто изображают сцены из жизни первобытных предков: охота, древние ратные события, повседневная жизнь и труд. Они приседают, делают широкие шаги, руки и ноги у них постоянно покачиваются.

Переваливания с боку на бок «чжуай сан». Позы и жесты исполнителей отличаются выразительностью. Движения сопровождаются пением и танцами под аккомпанемент барабанов, гонгов, тарелок.

Одевание «чуань сан». Под руководством шамана сыновья и внуки умершего набрасывают на себя белые ткани, постоянно меняют позы в танце, подобно диким зверям и птицам, что в синтезе с боем барабанов создаёт величественную, приподнятую атмосферу.

Возврат к трауру «туй сан». Шаман проводит церемонию жертвоприношения, чтобы умерший мог вернуться в небесную обитель. Данное действие знаменует начало траура.

Плач «ку сан». Родственники стоят перед погребальным покоем и выражают своё горе, оплакивая прижизненные добродетели покойного, в этот момент пение становится тихим и печальным.

В погребальных ритуалах соединяются песня, танец и музыка. В регионах проживания народности туцзя при организации похорон родственники и соседи обязаны принимать участие в обряде. В этот день люди не делятся на бедных и богатых. Не существует ограничений для приходящих почтить память умершего, что создаёт величественную атмосферу.

В традиционной культуре национальных меньшинств южного Китая любого человека старше 50 лет считают ушедшим с миром независимо от того, умер он от старости или от болезни. Похороны (или так называемое «белое радостное событие») коррелируют с другим значимым ритуалом – свадьбой («красным радостным событием»). Поэтому похороны носят торжественный и скорбный характер, но вместе с тем они окружены атмосферой свободы и радости: через песни и пляски выражается скорбь по умершему. Такие похоронные обряды до сегодняшнего дня распространены среди южных китайских народов туцзя, чжуаны, хани, наси, дай и других.

Похоронные обряды народности чжуаны автономного района Гуанси, являющиеся важной частью традиционной культуры, также отмечены оригинальностью. В представлении людей этой народности смерть пожилого человека означает счастливое завершение земного пути, поэтому похороны должны проходить в лёгкой, мирной атмосфере, не перегружаясь глубокой скорбью. В западной части района Гуанси во время похоронной церемонии принято выкрашивать лица в красный цвет и танцевать под музыку небольших барабанов [5, с. 215].

В деревне Цзиньлун уезда Лунчжоу района Гуанси получил известность так называемый «танец с барабаном», который традиционно исполняют перед домом или во дворе семьи умершего перед погребальной церемонией. Четыре танцора в чёрной траурной одежде располагаются в ряд перед большими барабанами, в руках они держат барабанные колотушки, которыми резко бьют в инструменты, в это же время вместе с ударами танцоры совершают прыжки и танцевальные элементы. Все движения резкие, восемь музыкантов аккомпанируют танцу, а ритм барабанов часто меняется. Звуки напоминают «причмокивание» (похожи на звук деревянного духового инструмента зурна).

В похоронном обряде народности наси исполняются танцы «виляние бычьего хвоста», «изгнание бесов» и «погоня за тарелками» в обряде «чистки лошади». Первый из перечисленных получил распространение в уезде Яньюань провинции Сычуань. Проживающие здесь представители народности наси думают, что душа покойного обретает бессмертность. Приглашённый шаман читает над умершим канон, который освобождает его душу и помогает ей попасть к духам предков. В этот момент родственники умершего совершают торжественный обряд, состоящий из песен и танцев, в частности «виляниея бычьего хвоста» [6, с. 45 – 51]. Он исполняется молодыми мужчинами, которые имитируют древних воинов. На голове у них надеты

шлемы, на теле – доспехи, сделанные из шкуры дикого зверя, к ногтям прикреплены маленькие бронзовые колокольчики, аккомпанирующие танцу и выполняющие функцию очистки от злых духов.

Основная цель обряда «чистки лошади» – обеспечить победу души покойного в предстоящей борьбе. За день до кремации совершаются следующие действия: выбирают одну или несколько хорошо снаряжённых резвых лошадей (символизируют лошадь умершего), а также восемь крепких молодых парней, одетых в халаты с изображением дракона. На голове у исполнителей – войлочные шапки, украшенные перьями петуха. Юноши берут длинные мечи и отправляются «чистить лошадь». По пути они исполняют танец-«схватку» с сидящими в засаде «войсками», который называется «танец изгнания бесов» или танец «погони за тарелками» [7, с. 69 – 71]. Данный ритуал заканчивается на границе деревни, тем самым символизируя изгнание злого духа из населенного пункта. Танец «погони за тарелками» в обряде «чистки лошади» представляет проводы души умершего, в нём мужчины с мечами и дубинками имитируют поведение быка, при этом они весело пляшут и скачут, прощаясь с покойным.

Таким образом, представители национальных меньшинств южного региона Китая могут выражать свои страдания по покойному через песни и танцы. Похоронные песни и танцы разных китайских народностей имеют общие черты: через взаимодействие в них воплощаются традиционные культы предков и представления китайцев о бессмертии души. Например, в народности туцзя белый тигр Бай-Ху считается тотемом, а в их погребальном танце «саэрхэ» через движения имитируются повадки тигра; в танце народности наси «виляние бычьего хвоста» прослеживается поклонение быку. Такое своеобразное проявление горя имеет связь со сложившимися региональными традициями, а также с потребностями людей, нуждающихся в успокоении и поддержке в скорбной ситуации.

Ритуальный танец является уникальной составляющей обрядовых практик и церемоний. Сочетание духовных компонентов и функциональности позволяет говорить об исключительном значении музыкального сопровождения в ритуальном танцевальном контексте. Традиционные погребальные танцы народностей туцзя, чжуаны, хани, наси, дай и других выражают скорбь по усопшему. Это особая художественная форма, созданная в результате длительного процесса развития культуры народностей и отражающая концепцию ценностей, жизни и смерти. В погребальных танцах можно обнаружить оптимистичное отношение к жизни, они являются особой формой передачи и наследования традиционной народной культуры, что способствует нашему пониманию китайской нации и особенностей её менталитета.

ЛИТЕРАТУРА

1. Чжэн, Инцзе. Краткий обзор культурных особенностей запада провинции Хунань / Инцзе Чжэн // Юньмэн. – Пекин. – 2001. – № 2. – С. 48 – 51. (на китайском языке)

2. Пэн, Яньбо. Музыкальная культура народности Туцзя в Китае : дис. ... канд. искусств. : 17.00.02 / Яньбо Пэн ; Нижегородская гос. консерватория им. М. И. Глинки. – Нижний Новгород, 2017. – 143 с.

3. Ян, Сюаньминь. Культурологические исследования запада провинции Хунань – исследования истории и культуры народностей «туцзя» и «мяо» / Сюаньминь Ян, Чансинь Ян. –

Чанша : Хунань Жэньминь, 2010.–324 с. (на китайском языке)
4. Ян, Чансинь. Записки об обычаях «туцзя» / Чансинь Ян. – Пекин : Изд-во Центрального ун-та национальностей, 1989. – 205 с. (на китайском языке)
5. Тан,ь Цайлуань. Древний похоронный костюм / Цайлуань Тань // Исследование народов Гуанси. – 2006. – С. 43 – 51. (на китайском языке)
6. Лю, Шаньшань. Анализ эстетических особенностей танца народности туцзя «саэрхэ» на территории бассейна реки Цинцзян / Шаньшань Лю // Культурология танца. – 2006. – С. 45 – 51. (на китайском языке)
7. Цао, Тяньмин. Исследование сохранившейся традиции похоронных танцев народности хани» / Тяньмин Цао// Исследование народного искусства. – 2003. – С. 69 – 71. (на китайском языке)

РЕЗЮМЕ

В современных условиях динамично развивающихся процессов глобализации, интеграции и перехода к информационному обществу изучение традиционных ритуалов приобретает особую актуальность. Ритуал погребения принадлежит к одному из самых консервативных элементов традиционной культуры Китая, является выражением мировоззрения нации. В нем отражаются особенности религии, традиций, культуры и истории народа. В статье актуализируются особенности взаимодействия музыки и танца в погребальном ритуале Китая (на примере танцев народностей туцзя, чжуаны, хани, наси и др.).

SUMMARY

In modern conditions of dynamically developing processes of globalization, integration and transition to the information society, the study of traditional rituals is of particular relevance. The burial ritual belongs to one of the most conservative elements of China's traditional culture and is an expression of the nation's worldview. It reflects the peculiarities of religion, traditions, culture and history of the people. The article highlights the peculiarities of interaction between music and dance in the funeral ritual of China (using the dances of the Tujia, Zhuang, Hani, Naxi and other ethnic groups).

Шырма Ю. В.

СТВАРЭННЕ СПЕКТАКЛЯ «ЛАДДЗЯ РОСПАЧЫ» Ў ТЭАТРЫ ЛЯЛЕК СУЧАСНЫМІ СРОДКАМІ ФОНАСФЕРЫ

Беларуская дзяржаўная акадэмія мастацтваў
(Паступіў у рэдакцыю 15.03.2019)

У канцы XX ст., калі рускім музыказнаўцам М. Тараканавым быў уведзены тэрмін «фонасфера», яго ўспрыманне змянялася, як змяняўся і навакольны свет, звязаны з даступнасцю кампазіцый ці абмежаваннем іх праслухоўвання пэўным рэгіёнам [1]. У адпаведнасці з канцэпцыяй аўтара тэрміна, паўсюдная даступнасць музыкі на любы густ спарадзіла неабходнасць у вывучэнні яе ўздзеяння на штодзённае жыццё людзей [2, с. 39]. У сваю чаргу, такое татальнае распаўсюджванне прымусіла задумацца над гукавым светам асобных груп і канкрэтна ўзятага чалавека. Так, А. Карпілава дала паняццю больш вузкую трактоўку адносна твораў кінамастацтва [3]. Кожны з іх валодае адметным гукавым светам. Даследчыкам былі вызначаны тры асноўныя кампаненты фонасферы (музыка, гаворка і шумы), а таксама дадатковыя (гукавыя спецэфекты і цішыня) [3, с. 48].

Спектаклі тэатра лялек не з'яўляюцца выключэннем і валодаюць шматграннай палітрай гукаў, да якой можна прымяніць сістэму градацыі, вызначаную А. Карпілавай. Фонасфера спектакля разгледжанага віду тэатральнага мастацтва

з'яўляецца недастаткова вывучанай. Нешматлікія гістарычныя звесткі адносна характару музычнага кампанента, яго інструментоўкі змешчаны ў працах Э. Алейнікавай [4], Б. Галдоўскага [5], Г. Барышава [6 – 8], А. Саннікава [9], У. Няфёда [10]. Але поўная карціна гукавых рашэнняў застаецца да цяперашняга часу нераскрытай.

Ролю гукаў у спектаклі армянскі рэжысёр А. Пеляшан вызначаў наступным чынам: даследчык фіксуе магчымасць уключэння гуку ў сюжэт пастаноўкі; яго здольнасць ілюстраваць тое, што адбываецца на сцэне, і выконваць ролю акампанементу; выкарыстанне гуку ў фарміраванні пэўнага настрою, а таксама яго магчымасць уступлення ў кантрапунктныя адносіны з візуальным дзеяннем [11, с. 68]. Але ў поле зроку даследчыка трапіў толькі адзін кампанент фонасферы – музыка. Сёння аўтарская рэжысура, якая пераважае у тэатры лялек, дыктуе свае ўмовы гукавога асяроддзя жыцця герояў таго ці іншага спектакля. І ўспрыманне кампанентаў чутнага свету пастаноўкі адасоблена адзін ад аднаго немагчыма. Гэтыя элементы ўзаемазвязаны, яны існуюць у адначасовасці гучання розных спосабаў прайгравання, перадаюць пэўную думку. Адпаведна, сёння трактоўка фонасферы спектакля, яе сэнсавая нагрузка і функцыянальнае значэнне магчымыя толькі ў сінтэзаваным варыянце задзейнічаных рэжысёрам кампанентаў.

Найбольш яскравы і гаваркі гукавы свет пастаноўкі «Ладдзя Роспачы» Беларускага дзяржаўнага тэатра лялек з'яўляецца прыкладам унікальнай інтэрпрэтацыі класічнага літаратурнага твора У. Караткевіча для сучаснай аўдыторыі гледачоў. Аповесць, прасякнутая алегарычнымі сімваламі, архетыпічным мысленнем, гучыць вельмі актуальна шмат у чым дзякуючы фонасферы. Гаворка, музыка, шумы, спецэфекты і цішыня ў сінтэзаванай структуры прайгравання і спосабах накладання ўяўляюць сабой унікальную гукавую мову спектакля, адпаведную ўзятай за аснову драматургіі.

Такім чынам, актуальным уяўляецца асэнсаванне складнікаў фонасферы і варыянтаў іх суіснавання, а таксама прыроды гукаўтварэння на прыкладзе спектакля «Ладдзя Роспачы» Беларускага дзяржаўнага тэатра лялек, вызначэнне ролі гэтых элементаў у ідэйна-вобразнай канцэпцыі спектакля. У прапанаваным артыкуле асноўная ўвага будзе скіравана на выяўленне асаблівасцей як асноўных, так і дадатковых кампанентаў гукавой сферы абранага спектакля.

Як падкрэслівае А. Карпілава, «галоўным эстэтычным крытэрыем гукавога асяроддзя фільма з'яўляецца цэласнасць яго вобразнага вырашэння, накіраваная на стварэнне ў гледачоў пэўнай карціны свету» [12, с. 51]. У спектаклі гэта дасягаецца праз сінтэз рознай прыроды прайгравання: запіс і жывое выкананне. Апошняе ў пастаноўцы прадстаўлена галасавым выкананнем, перайманнем або агучваннем, выкарыстаннем цела акцёра, з дапамогай лялек і рэквізіту, праз сцэнаграфію і касцюм. Трактоўка гукавой карціны свету насычаецца новымі сэнсамі ў кантэксце візуальнага вырашэння.

Рэжысёр-пастаноўшчык А. Ляляўскі, сцэнограф В. Рачкоўскі і кампазітар Я. Забелаў вызначылі вобраз спектакля як шахматную гульню-партыю, якую вядуць просты беларус Гервасій Выліваха і Смерць. Пакінуўшы нязменным тэкст першакрыніцы, рэжысёр пераасэнсаваў сінтэз музыкі, шуму і акцёрскай прамовы,

надзяліўшы іх спалучэнні пэўнымі сімваламі і выявамі, чым надаў сучаснае гучанне пастаноўцы класічнага твора.

Унікальнасць спектакля заключаецца ў тым, што шумы з'яўляюцца вызначальным кампанентам фонасферы, а ў большасці сцэн і сэнсаўтваральным, дамінуючым. Іх прайграванне цесна звязана з матэрыялам вырабу дэкарацыі і рэквізіту, таму што прырода гуказдабыцця шумавога складніку ў спектаклі ўяўляе сабой жывое выкананне. В. Рачкоўскі падае сцэну як маналітны пласт жалеза, які пераўвасабляецца ў вакзальную плошчу, шахматную дошку, саму ладдзю Роспачы. Акцэнт на матэрыяле, з якога выканана дэкарацыя, пашырыў гукавыя магчымасці і вобразна-эмацыянальныя характарыстыкі дзеяння. Сцэнаграфічнае вырашэнне дазволіла паглядзець на кампаненты фонасферы з іншага боку. Так, музычны матэрыял і шумы ствараюць гукавыя вобразы-тэмы: гульня, час, цягнік і г. д.

Першая сцэна, якая ўводзіць гледача ў гукавы свет спектакля, займае працяглы адрэзак часу, акцёры існуюць у прасторы, не прамаўляючы ні слова, толькі шумна б'юць чамаданамі аб дэкарацыю. Рэжысёр уводзіць правілы гульні. Нібы два партнёры расстаўляюць фігуры, хвалюючыся, рыхтуюцца да значнай партыі. Пазбавіўшыся слова, у дадзенай сцэне рэжысёр злучыў музычны і шумавы кампаненты, якія суіснуюць і ўмоўна фарміруюць адзін твор, дзе музыцы адведзена роля акампанементу, а шумавы складнік уяўляе сам тэматычны матэрыял. Празрыстая фактура, піцыката струнных ў сярэднім рэгістры, адсутнасць выразнай рытмічнай арганізацыі акампанементу ўводзяць у атмасферу пакутлівага чакання. У такім суправаджэнні з'яўляюцца акцёры з чамаданамі. Цяжкія металічныя ўдары аб дэкарацыю ўяўляюць сабой вобраз шахматнай гульні. І тэма гэтай гульні рэалізавана праз шумавую фонасферу, пакуль яшчэ рытмічна абстрагаваную ад музычнага акампанементу струнных ў запісе.

Пазначаная тэма нібы перадаецца ад адных інструментаў да іншых: толькі што яе выконвалі чамаданы, праз імгненне яна гучыць на ўмоўным табло, дзе лічбы-магніты ўдарамі аб жалезную дэкарацыю паведамляюць усім, хто чакае, час іх адпраўлення. Тэматычная трактоўка атрымлівае новае прачытанне, калі акцёры вымаюць з кішэняў чырвоныя стужкі-маятнікі, разгойдваючы іх перад сабой. Візуальнае вырашэнне праз рэквізіт змяняе прачытанне тэмы і вызначае яе як тэму часу. Акампанемент таксама атрымлівае сваю распрацоўку: ён набывае яшчэ празрысты, але выразны паўтаральны рытмічны малюнак.

Трэцяе пераўвасабленне шумавой тэмы на фоне нязменнага музычнага акампанементу адбываецца ў працэсе сыходу акцёраў са сцэны, калі вакзальная плошча застаецца пустой. Акцёры саскокваюць адзін за адным з дэкарацыі, б'юць чамаданам аб яе і з характэрным шумам цягнуць яго ў правую кулісу. Шумавая фонасфера набывае працяглую рытмічную характарыстыку, з'яўляецца тэма-вобраз цягніка.

Асаблівую цікавасць выклікае эпізод размовы Гервасія і Смерці: музычны кампанент арганічна суіснуе з маўленчай і шумавой фонасферай. Першая адлюстравана ў дыялагічнай форме галоўнага героя з няпрошанай госцяй. А шумавая прадстаўлена дзвярыма-перашкодай, якія з цяжкасцю адчыняе галоўны герой, ствараючы характэрны гук скрыгатання па металічнай паверхні. Стук, які ўзнікае, калі дзверы падаюць, рытмічна супадае з музычным акампанентам. Такім чынам, можна

адвесці ролю характэрнага сінкапіраванага акампанементу музычнаму кампаненту, які вызначае характар. Шумавая фонасфера зноў набывае рысы тэмы: калі Смерць робіць свой ход-рэпліку, перад Гервасіям Вылівахам узнікаюць дзверы, ён ажыццяўляе ход у адказ, адчыняючы іх, удар дзвярэй аб падлогу асацыіруецца з падзеннем пераможанай шахматнай фігуры Смерці ў гульні заяўленых герояў. Адпаведна, тэма гульні ўзнікае ў новым гукавым увасабленні, які можа быць прачытаны праз візуальную рэалізацыю.

Падобным да дадзенай сцэны з'яўляецца прачытанне маўленчай фонасферы і ў фінальным эпізодзе гульні: толькі сапернікі назіраюць за тым, што адбываецца, а фігуры-акцёры прамаўляюць рэпліку-ход. Удар аб дэкарацыю нагой паведамляе вынік, якая з фігур выйграла. Паўтараецца схема: музычны акампанент уяўляе суправаджэнне, гаворка – дзеянне, шумавы кампанент – тэму.

Абыграўшы свайго саперніка, галоўны герой робіць спробу сысці, аднак Смерць загароджвае яму дарогу: некалькі акцёраў з косамі абкружаюць Гервасія. Музычны складнік выходзіць на першы план, застаючыся акампанементам тэмы пагрозы, выяўленай у адрывістых рухах акцёраў, якія вострыць косы. Рэзкі шумавы гук валодае працягласцю, рытмічнай арганізацыяй адносна акампанементу, а інструменты-косы можна параўнаць з аркестравай групай, якой належыць вядучая партыя.

Музычная фонасфера, створаная кампазітарам-сучаснікам Я. Забелавым, прасякнута акцэнтамі на слабую долю, танцавальным рытмам, змяшанымі памерамі, гучаннем у нізкім рэгістры і зваротам да інструментаў ударнай аркестравай групы. У спалучэнні з візуальным увасабленнем музычны матэрыял дамалёўвае вобразы герояў ці вызначае іх стаўленне да таго, што адбываецца: кульгавая, але нястомная Смерць, кплівае стаўленне да яе Гервасія. Музыка мае сінхронна-ілюстрацыйны тып суадносін візуальнага і музычнага бакоў пастаноўкі.

У дадзеным спектаклі выкарыстана цытата з паланэза *a-moll* «Развітанне з Радзімай» М. Агінскага, калі галоўны герой успамінае пра дом. Гэта ўдалы прыклад пераасэнсавання класічнага музычнага твора ў пастаноўцы класічнага літаратурнага твора. Цытата не носіць даслоўны характар, яна апрацавана кампазітарам праз змяненне партыі суправаджэння. Спалучэнне мелодыі ў трохдольным метры ў больш павольным тэмпе адносна арыгінала з акцэнтам на слабую долю выклікае эфект неадпаведнасці – кампазітарска-рэжысёрскае тлумачэнне імгнення, калі чалавек знаходзіцца паміж тым і гэтым светам. Ён яшчэ тут, развітваецца са сваім краем, але гульня са Смерцю ўжо пачалася. Прырода прайгравання паланэза уяўляе сабой запіс. Шумавая фонасфера прадстаўлена ўсплёскамі вады, якія ўтвараюцца жывым планам: на галоўнага героя выліваюць некалькі вёдраў вады. Нараджаецца асацыяцыя з акунаннем немаўляці пры хрышчэнні і абмываннем цела перад абрадам пахавальнага развітання. Пачуццёвы складнік задзейнічаных у разгледжанай сцэне кампанентаў фонасферы падкрэслівае смутак развітання ў той час, як музычны паведамляе сваім рытмам супрацьлеглы характар. У спектаклі таксама адзначаны самастойныя музычныя лейтматывы, напрыклад, ладдзі Роспачы: удар талеркі на першую долю стварае атмасферу чагосьці нязведанага, а трохдольны метр фартэпіяннага выканання – ілюзію руху-калыхання на хвалях.

Палітра спецэфектаў у пастаноўцы не настолькі разнастайная. Іх асноўная задача – узмацніць успрыманне таго ці іншага моманту спектакля, гэтым элементам уласцівы нечаканы характар. Напрыклад, момант з'яўлення Арахны – істоты, якая павінна «выпіць» з галоўнага героя жыццё і памяць. Яе выхад суправаджае спецэфект у запісе трэмала талеркі, якое нарастае. Дадзены кампанент фонасферы асацыіруецца з жахам. Акрамя таго, ён змяняе дзейсную канву развіцця падзей. Яму папярэднічае працяглая паўза, што дае эфект нечаканасці. У пастаноўцы кожнаму паваротнаму моманту дзеяння адпавядае часавы адрэзак – паўза. Цішыня, валодаючы магутным выразным патэнцыялам, падкрэслівае значэнне сцэны. Яскравым прыкладам з'яўляецца эпізод у фінальнай партыі галоўных герояў пастаноўкі перад тым, як Гервасій ажыццяўляе галоўны і вырашальны ход ўсяго дзеяння.

Такім чынам, дадзены спектакль характарызуе дамінанта на шумавым складніку фонасферы, які выконваецца жывым планам. Яго ўспрыманне ў сукупнасці з музычным кампанентам у запісе праз прызму візуальнага ўвасаблення стварае гукавыя вобразы-тэмы спектакля. Рэжысёр пераасэнсаваў сінтэз музыкі, шуму і акцёрскай прамовы, надзяліўшы іх спалучэнні пэўнымі сімваламі і выявамі, чым надаў сучаснае гучанне пастаноўцы класічнага твора. У ёй адзначаецца новая і ўнікальная тэндэнцыя: шумавы кампанент фонасферы набывае большую ролю ў агульнай кампазіцыі спектакля. Музычныя пошукі, якія імкнуцца адлюстраваць жыццёвыя рэаліі, паступова набываюць больш дысананснае гучанне, чым прыпадабняюць музычны кампанент да шумавога. У сваю чаргу, шумы, наадварот, пачынаюць здзіўляць сваімі рытмічна арганізаванымі фігурамі і гарманічным спалучэннем. Можна сцвярджаць, што шумы набываюць рысы музыкі, а музыка шляхам пераймання гукавога свету жыцця валодае адзнакамі шуму. Гэта дазваляе шумавой фоносферы ахопліваць больш шырокі спектр магчымасцей суіснавання як па-за музычным матэрыялам, так і ў якасці часткі яго партытуры.

ЛІТАРАТУРА

1. Тараканов, М. Е. Человек и фоносфера. Воспоминания. Статьи / М. Е. Тараканов ; ред.-сост. Е. Тараканова. – СПб. : Искусство, 2003. – 259 с.
2. Звуковая среда современности : сб. ст. памяти М. Е. Тараканова / Государственный институт искусствознания России ; редкол. : Е. М. Тараканова (отв. ред.) [и др.]. – М. : ГИИ, 2012. – 520 с.
3. Карпилова, А. А. Фоносфера в современном киноискусстве Беларуси / А. А. Карпилова // Весці Беларускай дзяржаўнай акадэміі музыкі. – 2009. – № 14. – С. 47 – 51.
4. Олейникова, Э. А. Музыкально-драматические формы фольклорного тетра Белоруссии (скоморохи, батлейка, народная драма) / Э. А. Олейникова // Музыкальный театр Белоруссии. Дооктябрьский период / редкол. : В. И. Мартинович (отв. ред.) [и др.]. – Минск, 1990. – С. 47 – 82.
5. Голдовский, Б. История белорусского театра кукол: опыт конспекта / Б. Голдовский. – М. : ВайнГраф, 2014. – 192 с.
6. Барышаў, Г. Батлейка / Г. Барышаў. – Мінск : БУК, 2000. – 270 с.
7. Барышев, Г. Прошлое и настоящее белорусской батлейки / Г. Барышев, Ж. Лашкевич // Театр чудес. – 2001. – № 1. – С. 12 – 15.
8. Барышев, Г. Театральная культура Белоруссии 17 века / Г. Барышев. – Минск : Наука и техника, 1992. – 42 с.
9. Барышаў, Г. І. Беларускі народны тэатр батлейка / Г. І. Барышаў, А. К. Саннікаў. – Мінск : М-ва вышэйшай адукацыі, сярэднеспецыяльнай і прафесійнай адукацыі БССР, 1962. – 162 с.
10. Няфёд, У. Беларускі тэатр / У. Няфёд. – Мінск : Выд-ва АН БССР, 1959. – 560 с.

11. Мальцева, О. Н. Поэтический театр Юрия Любимова: спектакли Московского театра драмы и комедии на Таганке: 1964 – 1998 / О. Н. Мальцева. – СПб. : Российский институт истории искусств, 1999. – 262 с.

РЕЗЮМЕ

В статье выявлены особенности составляющих фоносферы и вариантов их сосуществования на примере спектакля «Ладдзя Роспачы» Белорусского государственного театра кукол. Раскрыты основные тенденции создания звукового мира постановки и её природы. Проанализированы наиболее показательные примеры преобладания одной составляющей над другими, в зависимости от этого критерия определены особенности образного прочтения решений фоносферы постановки. Впервые установлена роль шумового компонента в сложной структуре построения звуковой сферы спектакля.

SUMMARY

The article reveals the features of the components of the phonosphere and options for their coexistence on the example of the play «the Rook of despair» of the Belarusian state puppet theater. The main trends in the creation of the sound world of the production and its nature are revealed. The most illustrative examples of superiority of one component over another are analyzed, depending on this criterion the features of figurative reading of decisions of a phonosphere of statement are defined. For the first time, the role of the noise component in the complex structure of the sound sphere of the performance is determined.

Юдова-Романова Е. В.

ГЕНЕРАТОРЫ СЦЕНИЧЕСКИХ ЭФФЕКТОВ КАК СРЕДСТВО ПРЕЗЕНТАЦИИ ОБРАЗНОЙ ИНФОРМАЦИИ В СЦЕНИЧЕСКОМ ПРОСТРАНСТВЕ

Киевский национальный университет культуры и искусств
(Поступила в редакцию 26.02.2019)

Сценическое пространство недостаточно изучено как самостоятельное художественное явление. При этом исследователи и практики театра М. Едкин, Ю. Мочалов, И. Проскуряков, А. Ремес, М. Френкель и другие рассматривают сценическое пространство как пространство сцены, то есть, площадки, на которой разыгрывается действие в актёрском исполнении. Такой подход обусловлен пониманием сценического пространства как места, где создаются театральные спектакли, в котором художники-сценографы реальное пространство сцены, преимущественно сцены-коробки, осваивают, перерабатывают, превращают в пространство художественное. Современная практика сценического искусства свидетельствует, что в постановках происходит синтез различных видов искусств: художественной литературы, архитектуры, театрального, изобразительного, музыкального, хореографического, эстрадно-циркового и визуальных искусств. Такой симбиоз вызывает стремительный рост видового и жанрового разнообразия произведений сценического искусства. При этом постановщики пытаются выходить за пределы привычной, традиционной театральной сценической площадки-коробки. Вместе с появлением новых жанров происходит и освоение нетрадиционных локаций для показа произведений сценического искусства. Сценическое пространство становится местом, где происходит действие, которое воспринимает публика: зрители, слушатели. При этом необязательно, чтобы носителем этого сценического действия был исполнитель, актёр. Это может быть созданное, запрограммированное предварительно постановщиками действие уже в квазитеатральных формах.

Параллельно с освоением художниками новых пространственных условий для творчества происходит процесс модернизации сценического пространства. Появление всё новых и новых современных технологических средств презентации образной информации обуславливают возникновение новых жанров сценического искусства: пиротехнических, голографических и лазерных шоу, шоу вокалоидов, фонтанов и фемботов, интерактивных, иммерсионных, с использованием методик тифлокомментирования сценических постановок и т. д.

Важное место в процессе модернизации сценического пространства сегодня занимают генераторы сценических спецэффектов. Цель данного исследования – изучить, проанализировать и систематизировать генераторы сценических спецэффектов как средств презентации образной информации в сценическом пространстве и дать искусствоведческую оценку их роли в произведениях сценического искусства.

Вопросы трансформаций сценического пространства и его технического оснащения рассматриваются в классических работах Витрувия, С. Серлио, Н. Саббаттини, Й. Фурттенбаха. В 1-й половине XX в. исследователи театра А. Петров и Н. Извеков изучили и описали технические возможности пространства сцены и роль техники в театральном зрелище. Новые технологии в современном художественно-постановочном процессе рассматривают Т. Астафьева и И. Горюнова, подчёркивая значение для режиссуры использования компьютерной графики и пиротехнических средств. В. Базанов изучает театральную технику и технологии в историко-практической плоскости. В. Берёзкин исследует вопросы теории и истории сценографии. П. Игнатов прослеживает эволюцию средств художественной выразительности в творчестве звукорежиссёра. И. Ескузович фокусирует свои исследования на акустике и звуковом обеспечении сценических площадок. Л. Михайлов – на технических средствах оформления современного эстрадного зрелища. Автор данной публикации Е. Юдова-Романова комплексно в теоретико-историческом и практическом ключе обращается к изучению различных аспектов технического обеспечения оформления сценического пространства, в частности ароматического, пиротехнического, пневматического и других. А. Липковская диагностирует и систематизирует состояние мультимедийных технологий на украинской и мировой театральной сцене XXI в. [1].

Анализ литературы свидетельствует, что на данном этапе не хватает искусствоведческих исследований, где бы предметом углублённого изучения стали генераторы сценических эффектов как средств презентации образной информации в сценическом пространстве.

К категории наиболее распространённых генераторов специальных эффектов можно отнести дымовые приборы: генераторы дыма, тумана и криогенераторы. Задымление – один из давно известных театральных эффектов, который применяется с тех пор, как стали замораживать углекислый газ. Вариантами дымогенератора являются такие устройства, как генератор тяжёлого дыма и генератор тумана (хайзер), которые в зависимости от поведения в атмосфере создают лёгкий, средний и тяжёлый дым. Генераторы тумана широко используют для оформления эстрадных концертов и масштабных дискотек. Они генерируют туманную, оптически полупрозрачную дымку, которая даёт возможность создавать чёткие световые и лазерные лучи.

Криогенераторы (холодный дым, криопушки CO_2) вызывают восхищение даже у самого требовательного зрителя. Большие столбы белого дыма выстреливают на высоту 10-15 м будто мощные гейзеры, обдавая при этом гостей морозной свежестью. Столбы ледяного дыма моментально появляются и столь же быстро рассеиваются, поэтому залп из криогенератора напоминает пушечный выстрел. Весь эффект длится буквально несколько секунд. В наиболее мощных и дорогих криогенераторах применяется жидкий азот LN_2.

Если традиционные дымовые генераторы представляют собой тяжёлые, стационарные машины, то у криогенераторов задача другая. Им не нужно постоянно производить большое количество дыма, заполнять помещения, создавать устойчивые дымовые завесы. Поэтому самый популярный тип криогенераторов – ручная криопушка (ручная CO_2 базука). Такие пушки достаточно просты в применении, имеют небольшой вес (около 5-7 кг), что даёт возможность оператору свободно перемещаться, направляя мощные потоки ледяного дыма в любом направлении. Столбы молочно-белого дыма выстреливают со сцены в разные стороны, и волны, несущие освежающую прохладу, создают зрелищный эффект на танцполе или во время шоу.

Есть также криогенераторные пушки, которые устанавливаются на сцене и формируют вертикальный поток холодного дыма; их можно установить под небольшим углом. Обычно используют сразу несколько таких приборов для создания эффектного одновременного залпа. Стационарные криопушки активируются и управляются дистанционно с пульта. Некоторые модели криогенераторов обеспечены яркой LED-подсветкой разных цветов, которая срабатывает одновременно с выпуском дыма.

Современная индустрия технологических средств в презентации образной информации предлагает фактически неограниченный ассортимент других недымовых генераторов, в частности, генератор мыльных пузырей. Мыльные пузыри имеют широкую сферу применения. Кроме детских праздников, их широко используют на свадьбах и в концертных шоу-программах.

Генератор снега предоставляет возможность получить эффект снежинок, которые в сочетании с потоком воздуха могут создать на сцене образ морозной метели. Особенно эффектный ярко-блестящий вид имеет такой искусственный снег с параллельным использованием стробоскопа.

Генератор пены позволяет устроить дискотеку как под открытым небом, так и в помещении ночного клуба.

Удачным решением для организации шоу могут стать бумажные салюты. Бумага выбрасывается в воздух пиротехническим или пневматическим способом, так называемый пневмофейерверк. Для этого применяется конфетти-машина – один из самых популярных спецэффектов в любом шоу. Наиболее оптимальная высота выброса конфетти – от 3 до 25 м.

Популярным для эффектного оформления театрализованных массовых мероприятий стало применение разновидности конфетти – метафана – мелко нарезанных определённой формы и размера кусочков очень лёгкой, тонкой и приятной на ощупь цветной бумаги или фольги размером до 4 см. Производители предлагают широкий ассортимент форм и цветов таких изделий – стандартный

метафан выглядит как маленькие прямоугольники, фигурный – как сердечки, лепестки роз, серпантин длиной 8-10 м ярких цветов и тому подобное. Палитра цветов необычайно широкая. Стандартный металлизированный (фольгированный) метафан с одной стороны всегда серебряный, а с обратной – цветной, или же цветной с обеих сторон. Из разного по цвету метафана можно создавать ассорти. Продолжительность работы конфетти-пушки без подзарядки – около 10 минут. Такой сценический приём всегда производит яркое впечатление на зрителей и создаёт ощущение праздника.

Расходным материалом для непиротехнического салюта могут быть разнообразные объекты – от латексных шариков, гирлянд и мягких детских игрушек до живых бабочек. Если наполнители относятся к категории негорючих и неэлектропроводящих материалов, то возможно их использование совместно с пиротехническими эффектами и в непосредственной близости от световых и звуковых приборов.

Мобильные фонтаны можно отнести к категории генераторов специальных эффектов. Мобильные фонтанные комплексы являются уникальным воплощением передовых технологий программируемых фонтанов. Комплексы предназначены для использования как в закрытых помещениях, так и под открытым небом; на природном или искусственном водоёме или на специально построенном бассейне. При этом не имеет значения, используется пресная или морская вода. При монтаже фонтанного комплекса размер площадки и высота потолков также не имеют решающего значения. Наличие водных занавесок и экранов даёт возможность создавать мультимедийные шоу с использованием видео- и лазерной проекции. Развитие индустрии фонтанов сегодня позволяет создавать высокохудожественные водные и светомузыкальные фонтанные шоу.

Примером сценического использования мобильных фонтанных комплексов может служить цирковая программа «Шоу гигантских фонтанов», премьера которой состоялась 29 сентября 2018 г. на арене Национального цирка Украины. Новая программа стала синтезом эстрадно-циркового и музыкального искусств в сочетании с водной и световой техникой. Артисты выступали под аккомпанемент и при непосредственном участии танцующих струй фонтанов, дождевых установок в вокально-инструментальном и фонограммном сопровождении. В спектакле выступали воздушные гимнасты, акробаты, жонглёры, «королева» хула-хупов и эквилибрист. Не обошлось без клоунады (Валерий Серебряков) и выступлений животных. Но главным персонажем программы была водная стихия. Вода постоянно присутствовала в сценическом пространстве цирка и активно взаимодействовала со всеми участниками – артистами и зверями. Несколько особо эффектных номеров было построено на триаде воды, музыки и света лазерных лучей, стробоскопов, прожекторов [2].

Возведённая на манеже под куполом цирка конструкция фонтанов превратила арену в неглубокий бассейн объёмом около 100 тонн, а высота полёта самой длинной струи достигала 26 метров. Для комфорта артистов и животных воду в системе подогревали.

Эффект ветра в сценическом пространстве создаётся с помощью использования соответствующего генератора – ветродуя. Его применение добавляет динамичность любому визуальному сценическому образу.

Использование ветродуя можно совместить с ароматизаторами воздуха, создавая определённую атмосферу. Осознавая всю силу влияния ароматов на эмоционально-психологическое состояние человека, его эмоциональную память, режиссёры в театрально-зрелищных постановках используют генераторы ароматизации воздуха. Современная индустрия ароматизации воздуха побудила мастеров сцены к новым поискам. В июне 2009 г. в Нью-Йорке состоялась премьера парфюмерной оперы. Театральный продюсер Стюарт Мэтью в театре Музея Гуггенхайма воплотил свою идею создания парфюмерной оперы. Ведущей мыслью действа под названием «Green Aria: A Scent Opera» («Зелёная ария: нюх-опера») сталои взаимодействие техники и природы. Клавир запахов написал парфюмер Кристоф Лодамьель. Он работал над оперой «Green Aria» около двух лет и за это время создал 23 аромата, сменяющих друг друга в течение получаса. Музыку к ароматам парфюмерной оперы написали композиторы Валгир Сигурдссон (Valgeir Sigurdsson) и Нико Мали (Nico Muhly).

Для демонстрации оперы в кресла зрительного зала были вмонтированы «ароматные микрофоны» – устройства, которые раз в шесть секунд выпрыскивали в зал порции ароматных молекул, а встроенные в стены специальные кондиционеры очищали воздух для следующей «арии». В «Green Aria» были партии «Блистательной стали», «Хрустящей зелени», «Костра» и «Дыма», необычной была партия «Вонючего бледного нелегала» [3]. Во время оперы «нюхатели» могли оценить такие ароматы, как «Magma», «Crunchy Green», «Bit Too Earthy» и другие.

27 сентября 2009 г. на сцене Киевского академического театра на Липках можно было наслаждаться уникальным для Украины действом – джазовым балетом «Запах мужчины» в постановке Антона Овчинникова и исполнении театра танца «Black O! Range» [4]. Оригинальность идеи заключалась в художественном сочетании танца, музыки, света и ароматов. Мелодраматический сюжет постановки рассказывает о любви, оставшейся в воспоминаниях женщины, которая возвращается к ней ассоциативно через ароматы из прошлого: запахи одеколона от мужской рубашки, дыма знакомых сигар, роз, когда-то подаренных любимым человеком. Каждому переживанию героини соответствует определённый аромат: прохладный, свежий, водный, напоминающий запах мужского одеколона; изысканный табачный, с лёгким шлейфом дорогой кожи; изящно легкий розовый с древесным оттенком и всем хорошо знакомый и легко узнаваемый кофейный аромат с карамельным оттенком. Шесть аромамодулей, два из которых размещались на сцене, а четыре – в проходах зала между 3-4 и 8-9 рядами зрительских мест, через каждые 8-9 минут выпрыскивали порцию ароматизатора. Процессом руководил оператор.

Таким образом, генераторы спецэффектов находят всё большее применение как средства презентации образной информации в произведениях сценического искусства. Несмотря на то, что модернизация сценического пространства тесно связана с научно-техническим прогрессом, возможности сценической техники не являются для создателей самоцелью. Они применяют технические новации для обогащения художественных приёмов, наделяя технологические средства прежде всего эстетическими, изобразительными функциями.

ЛИТЕРАТУРА

1. Липківська, Г. К. Мультимедійні засоби на сучасній театральній сцені / Г. К. Липківська // Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Сценічне мистецтво : зб. наук. праць / М-во освіти і науки України, М-во культури України, Київ. нац. ун-т культури і мистецтв. – Київ, 2018. – Вип. 1. – С. 103 – 126.
2. Киев, Цирк, «Шоу гигантских фонтанов» 29.09.2018: премьера // Youtube [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://www.youtube.com/watch?v=Zjn7tEdw33w. – Дата доступа: 16.02.2019.
3. Tommasini, A. Operato Sniffat: A Score Offers Uncommon Scents / A. Tommasini // The New York Times. – 2009, 1 june [Electronic resource]. – Mode of access: www.nytimes.com/2009/06/02/arts/music/02scen.html?_r=0. – Date of access: 16.02.2019.
4. Запах мужчины: <…> когда его уже нет, остается только запах [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.oasis.ua/oasis/files/File/Zapah_muzhchiny_post_reliz.pdf. – Дата доступа: 16.02.2019.

РЕЗЮМЕ

В статье автор описывает и систематизирует генераторы сценических спецэффектов и даёт им искусствоведческую оценку, исходя из современных практик сценического искусства. Изучению подверглись дымовые приборы, фонтанные комплексы, системы генерирования мыльных пузырей, снега, пены, бумажных салютов, ветра, ароматов. Автор пришла к выводу, что создатели театрально-зрелищных постановок применяют технические новации для обогащения художественных приёмов, наделяя технологические средства прежде всего эстетическими, изобразительными функциями.

SUMMARY

In the article the author describes and systematizes the generators of stage special effects and gives them an art-based characterization based on contemporary art practices. The study was subjected to smoke machines, fountain complexes, systems for generating soap bubbles, snow, foam, paper salutes, wind, flavors. As a result, it was found out that scene artists use technical innovations to enrich artistic techniques, primarily to providing technological tools aesthetic and visual functions.

Ярмалінская В. М.

ТЭАТРАЛЬНЫ КАСЦЮМ – АДЗІН З ГАЛОЎНЫХ СКЛАДНІКАЎ МАСТАЦТВА СЦЭНАГРАФІІ

Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі

(Паступіў у рэдакцыю 14.03.2019)

Сцэнаграфія – «навука і мастацтва арганізацыі сцэны і тэатральнай прасторы» [4, с. 337], якая існуе на працягу шэрагу стагоддзяў і прайшла этапы зараджэння (да ўзнікнення прафесійнай сцэны), фарміравання (1920 – 1930-я гг.), станаўлення (1940 – 1960-я гг.) і развіцця (з 1970-х гг. – да нашых дзён), з’явіўшыся сапраўдным феноменам тэатральнага мастацтва. Сцэнаграфія ўключае шэраг кампанентаў, што ствараюць аб’ёмнасць, значнасць візуальнага вобраза спектакля: дэкарацыі, святло, колер, касцюмы, грым, аксесуары, маскі персанажаў, пластычныя магчымасці акцёрскага ансамбля ў прасторавым вырашэнні сцэнографа і іншыя. Кожны з названых кампанентаў можа быць прадстаўлены ў асобнай навуковай працы. Тэатральны касцюм з’яўляецца асабліва прыцягальным для даследчыкаў мастацтва сцэнаграфіі. Як адзначана ў французскай энцыклапедыі, гэта частка дэкарацыі, якая знаходзіцца ў руках акцёраў [4]. Па сведчанні В. Бярозкіна, «касцюм: па-першае, сродак ігравой зменлівасці (пераапранання) акцёра; па-другое, бытавое, звычайнае

адзенне дзеючай асобы, якое характарызуе яе сацыяльнае, матэрыяльнае, грамадскае становішча, яе густы, звычкі; па-трэцяе, нейкае абранае мастаком адзенне, якое канцэнтруе ў сабе наяўную семантычную і вобразную значнасць, што мае самастойны сімвалічны сэнс – убор, які нясе на сабе выканаўца як асаблівага роду абагульнены пластычны вобраз персанажа» [1, с. 18]. Відавочна, што ў гісторыі тэатра вызначаюцца тры тыпы тэатральнага касцюма: персанажны, іграві і адзенне дзеючай асобы спектакля. Яны існавалі з самых вытокаў сцэнічнага мастацтва: ад рытуальнага і фальклорнага тэатраў да сучасных форм тэатра эпохі постмадэрну [1]. Акцёрскі грым, аксесуары, маскі выконваюць тую ж функцыю, якая належыць і касцюму, – іграваой зменлівасці, пераўвасаблення ў канкрэтны персанаж. Разам з тым яны падкрэсліваюць характар і характарнасць вобраза, з'яўляюцца непарыўнымі з акцёрскай ігрой і агульнай сцэнаграфічнай пабудовай спектакля. Як у свой час было адзначана А. Таіравым, касцюм – гэта другая абалонка акцёра, нешта неаддзельнае ад яго існавання, візуальнасць яго сцэнічнага вобраза, якая павінна так непарыўна зліцца з ім, каб у выніку стаць адзіным цэлым. У сучасным тэатры касцюм займае выключнае месца, яго функцыі памнажаюцца, ён актыўна ўваходзіць у сістэму работы над сцэнічнымі складаючымі. З моманту з'яўлення на сцэне адзенне становіцца тэатральным касцюмам, падпарадкоўваецца эфекту павелічэння, абстрагавання, касцюм «прачытваецца» ў агульнай структуры спектакля [4, с. 164].

У мастацтве сцэнаграфіі Беларусі выключнае месца займае асоба Яўгена Чамадурава [6, с. 64]. Яскравую старонку ў даследаванні творчасці майстра складаюць касцюмы персанажаў. У пабудове спектакля яны не толькі маюць сваё канкрэтнае месца, але і з'яўляюцца разам з выканаўцамі жывымі знакамі, сімваламі ў прадстаўленай прасторы, а таксама вызначальнымі вобразамі той ці іншай эпохі. Так, персанажы балю ў «Папялушцы» С. Пракоф'ева (1965) надзелены мастаком індывідуальнымі характарамі і экспрэсіяй [5, с. 254]. Кожная пара мае свой колер і зафіксаваную пластыку. У адным з эскізаў мастак выкарыстоўвае тры колеры (чырвоны, чорны і белы), якія па-рознаму спалучаюцца ў кожнай дэталі і аксесуарах касцюмаў: бела-чырвоны капялюш, чорны пояс і белыя пальчаткі танцоўшчыка, чорны шалік і чырвоная кветка ў валасах партнёршы. Касцюмы падкрэсліваюць гнуткія фігуры выканаўцаў. Сукенка партнершы пашыраецца, робіцца аб'ёмнай дзякуючы набору чырвона-белых веераў, якія самі па сабе патрабуюць імклівых тэмпераментных рухаў.

У жаночых касцюмах да оперы «Кармэн» Ж. Бізэ (1981) выкарыстаны паланціны ў чырвона-чорных і чорна-ліловых колерах, што маюць свае малюнкі і па-рознаму ўпрыгожваюць уборы: светлыя шматслойныя спадніцы, якія спалучаюцца з блузкамі па фігуры, з празрыстымі разразнымі рукавамі. Кожны касцюм прадстаўляе непадобны адзін да аднаго вобраз і характар, з кожным звязана свая музыка і таямніца. Бясспрэчна, што прапанаваныя мастаком экстравагантныя ўборы спектакля – важны складнік тэатралізаванага відовішча.

Касцюм у пастаноўках Я. Чамадурава – неад'емны элемент сцэнічнай пластыкі. Многія работы мастака можна параўнаць з вядомымі творамі А. Бенуа. Нагадаем эскіз касцюмаў А. Бенуа «Кучар і нянька» да балета І. Стравінскага «Пятрушка» (1911). На ім зафіксаваны жыццярадасныя персанажы ў яркіх касцюмах у народным стылі. Мастаком падкрэслівалася вострая характарнасць вобразаў. Гэта можна сказаць і аб

эскізах касцюмаў Я. Чамадурава да спектакля «Барыс Гадуноў» М. Мусаргскага: «Мастак заўсёды адлюстроўвае характар, а не проста носьбіта таго ці іншага касцюма» [3, с. 78].

На эскізах касцюмаў Я. Чамадурава зафіксавана не толькі адзенне таго ці іншага персанажа, але перш за ўсё вобраз, яго характар, уменне насіць убор, прапанаваны сцэнографам. Касцюмы мастака складаюць асобную калекцыю ў Нацыянальным гістарычным музеі Рэспублікі Беларусь, філіяле «Музей гісторыі тэатральнай і музычнай культуры». Касцюм Баярыні характарызуе асобу высакародную, выхаваную, нешматслоўную, магчыма, замкнёную ў самой сабе. Раскошнае доўгае чорнае паліто мае свабодны крой і нагадвае мяккую доўгую накідку. Яго ўпрыгажэннем з'яўляюцца шырокія рукавы і вышыты чорны набіўны ўзор па ўсім палатне. Эфектным дапаўненнем становіцца ажурная белая хустка, на якую надзеты маленькі чорны капялюшык. Нельга не ўявіць, як павольна і грацыёзна павінна ступаць гераіня ў такім уборы і з якой годнасцю павінна весці размовы і прымаць важныя рашэнні для сябе самой і іншых.

Арыгінальны варыянт верхняга жаночага адзення прапаноўвае мастак на адным з эскізаў. У ім Я. Чамадураў выкарыстоўвае матывы рускіх строяў, а асобныя этнаграфічныя дэталі дамінуюць. Так, доўгія рукавы запазычаны ў простых мужчынскіх кашуль. У дадзеным жа выпадку яны – адметнасць убору. Ніз, крысо, плечы і рукавы паліто аздоблены тонкімі чорнымі мехавымі норкавымі палоскамі, якія надаюць адзенню шык і падкрэсліваюць яго багацце і прыналежнасць знатнай асобе. Касцюм дапаўняе галаўны ўбор, што нагадвае намітку і робіць убранне асабліва загадкавым і жаноцкім, падкрэсліваючы прыналежнасць выключнай жанчыне, надзеленай ад прыроды пяшчотай і душэўнай мяккасцю. Невыпадкова мастак выкарыстоўвае ў палатне тканіны цёплыя, пастэльныя фарбы, з ледзь прыкметным размытым някідкім малюнкам узору.

Відавочна, што працуючы над жаночымі касцюмамі, Я. Чамадураў выказвае сваю сімпатыю, адносіны да таго ці іншага вобраза – так дасканала выпісвае кожную дэталь, прыдумвае непаўторны крой і беражліва апранае, каб нарэшце прадставіць гераіню так, як яна таго заслугоўвае.

Вобраз Нявесты бачыцца яму безабаронным і сарамлівым. Мастак малюе юную асобу і нібы назаўсёды фіксуе яе, як на здымку, у нейкі пэўны час перад вянчаннем, калі гераіня павінна выйсці з бацькоўскага дома і прайсці праз двор да карэты. На Нявесце – празрыстая пышная сукенка і вэлюм. Усё гэта ўбранне прыкрывае кароткае паліто з мехавой апухай і маленькай футравай шапачкай. Далоні схаваны ў белыя вязаныя рукавічкі. Уся постаць гераіні накіравана ў невядомы ёй шлях. Холад і няўпэўненасць дапамагае перамагчы дараваны мастаком раскошны зімні ўбор.

Побач з вобразамі баярынь і іншых высокапастаўленых асоб годнае месца ў галерэі мастака займаюць простыя сялянкі і іх уборы. Касцюм Старой шэры, мехаваты, яго дапаўняюць цёплыя грубыя рукавіцы і хустка. За плячыма ў жанчыны – кайстра з цяжкімі рэчамі і доўгі кій у руцэ. Акрамя гэтай нязграбнай вопраткі шэра-чорнага колеру мастак паказвае і характар: дабрадушны, незласлівы, палахлівы, зафіксаваны і ў позірку. Твар жанчыны нібы застыў ад нечаканай і нежаданай сустрэчы. Постаць, як і ўся яе насцярожаная істота, прыпынілася і не ведае, што чакае яе праз некалькі хвілін.

Мужчынскія касцюмы Я. Чамадурава выпісаны таксама з пэўнымі адносінамі да іх персанажаў. Так, герой у касцюме Воіна нагадвае вобраз казачны і магутны. Шырокія плечы, высокую постаць падкрэсліваюць жалезныя латы, каўнер і доўгі чорны плашч. Касцюм дапаўняюць кап'ё і меч – нязменныя атрыбуты, неабходныя ў баявых паходах. Рукі, постаць Воіна напружаныя, падрыхтаваныя не проста для хадзьбы, а для шляху цяжкага, барацьбы са смерцю. Касцюм параненага Воіна прадстаўляе зусім іншы па характары персанаж. На малюнку мастака ён адухоўлены, мужны, не пазбаўлены рамантызму і прывабнасці. У чорна-чырвона-белай гаме касцюма аддзелена кожная дэталь. Падкрэслены прамы крой доўгай кашулі, падпяразанай поясам, за якім трымаецца зброя. Прыцягваюць увагу мяккія складкі дарожнага плашча, перакінутага праз плячо. Галаўны ўбор не можа схаваць белай павязкі. Хоць воін і паранены, ён моцна стаіць на зямлі, таму што абапіраецца на доўгі кій. І гэты прадмет таксама неад'емны аксеэсуар касцюма персанажа, які знаходзіцца ў пастаянным актыўным дзеянні.

У руху, імкненні да працы, незавершанай работы, зафіксаваны і вобраз Гараджаніна з сякерай. Мастаком не толькі прадстаўлены касцюм персанажа (доўгая кашуля, цяжкі прыталены фрэнч), але і паказаны жыццярадасны, аптымістычны, бадзёры настрой героя. Відавочна, што Я. Чамадураў, ствараючы той ці іншы спектакль, бачыў яго герояў жывымі, канкрэтнымі людзьмі і для іх стварaў адпаведнае адзенне. Таму і ўвесь спектакль паўстае на малюнках сцэнографа жывым і рознабаковым: у яркіх фарбах, канкрэтных інтэр'ерах, месцах дзеяння, населеных мноствам людзей – з іх постацямі, позіркамі, рухамі і жэстамі. І ў выніку – характарамі, якіх ён бачыў і якім спачуваў, нягледзячы на тое, станоўчыя яны ці адмоўныя. Вобраз Юнака бачыўся яму вясёлым і гарэзлівым, зафіксаваным у танцы і падобным да вясёлага скамароха. Мастак апрануў яго ў кароткі кажух з шырокім поясам, зімнюю шапку. Касцюм размаляваў у дробныя белыя гарошыны.

Касцюм старога Генерала неад'емны ад яго невыноснага характару і паважанага ўзросту. Адзенне генерала святочнае, яго нельга не заўважыць: кантрасныя бела-чырвоныя колеры, бляск пазалоты і атрыбуты высокага параду. Мастак свядома падкрэслівае тое, што генерал ледзь перамяшчаецца з дапамогай палкі і трымаецца за хворую спіну. Яго касцюм з мноствам залатых гузікаў, шырокімі лампасамі, цяжкай шапкай з кукардай, лентай праз плячо і шабляй, здаецца, цягне яго да зямлі, перашкаджае не толькі ісці наперад, але нават падняць галаву. Нягледзячы на даволі сталы ўзрост, Генералу ўсё роўна хочацца быць «пры парадзе», першым і заўважаным на чужым свяце, дзе заўсёды шумна і весела і дзе яму здаецца, што ўсё засталося па-ранейшаму, а людзі навокал прыслухоўваюцца да яго меркаванняў.

Свае адносіны выказвае Я. Чамадураў і да Манаха, апранаючы яго не толькі ў расу, але і ў стракатае адзенне, якое выглядвае з-пад яе, тым самым падкрэсліваючы дваістасць, неадназначнасць асобы гэтага героя. Твар у Манаха хітраваты, з ліслівай усмешкай і з упэўненасцю ў тым, што ён трывала стаіць на зямлі. У руцэ Манах трымае палку з двума канцамі. На верхнім – крыж, а на ніжнім – піка, якая дакранаецца да зямлі. У любы момант крыж можна памяняць на піку і наадварот. Дваісты крыж удала прыкрываюць чоткі з кадзілам. І ўсе гэтыя знакавыя рэчы трымаюцца ў моцнай руцэ. Эскіз касцюма Манаха выкананы ў чорным насычаным колеры. Нібы жывыя, калыхаюцца складкі і шырокія рукавы, тоўсты жывот ледзь

умяшчаецца ў свабодным доўгім адзенні, падпяразаным грубай вяроўкай. Адразу кідаецца ў вочы фанабэрыстасць, самазадаволенасць і самаўпэўненасць гэтага персанажа. Мастак выказвае іранічныя адносіны да падобных асоб, якія прыкрываюць царкоўнымі атрыбутамі і доўгай расай сваю бездухоўнасць, разбэшчанасць. Усе персанажы, для якіх Я. Чамадуравым ствараліся касцюмы, былі неад'емнай часткай сцэнаграфічнага вобраза спектакля. Такім чынам, у канкрэтна пабудаванай прасторы кожны з персанажаў прадстаўляў свой час, дзякуючы мастаку непадуладны ніякім вымярэнням. Як падкрэслена І. Духанам, «Мастацтва выводзіць час з-пад улады аб'ектыўнай схемы. У "часавых стылях" мастацтва часу атрымлівае новыя перспектывы. Мастацтва – грандыёзны эксперымент па пашырэнні вобраза часу. Яшчэ Гегелем была адзначана істотная асаблівасць мастацтва: у ім форма і змест не існуюць асобна адно ад аднаго, але ў пастаянным узаемадзеянні і пераходзе адно ў другое. Аднак у феномене часу мы сутыкаемся не толькі з гульнёй пераходаў паміж формай і зместам, але і з унікальнай сітуацыяй іх супадзення. У часе, як ужо было адзначана, кампазіцыя і сэнс імкнуцца да збліжэння, нават да абсалютнай нераспазнавальнасці. Час можна вызначыць як форму-сэнс мастацтва» [2, с. 103]. На эскізах відавочна, што прастора спектакляў Я. Чамадурава падкрэслівае значнасць часу, які ўвасабляе яе сэнс. Дасканала выбудаваная прастора не толькі з'яўляецца канкрэтным месцам дзеяння, але і мае здольнасць змяшчаць у сабе вялікі сусвет. І з'яўляецца, па сутнасці, мадэллю гэтага сусвету.

ЛІТАРАТУРА

1. Берёзкин, В. И. Искусство сценографии мирового театра: от истоков до середины XX в. / В. И. Берёзкин. – М. : Эдиториал УРСС, 1997. – 541 с.
2. Духан, И. Н. Становление пространственно-временной концепции в искусстве и проектной культуре XX века / И. Н. Духан. – Минск : БГУ, 2010. – 221 с.
3. Круглов, В. Ф. Александр Николаевич Бенуа = Alexandre Benois : альбом / В. Ф. Круглов. – СПб. : Художник России : Золотой век, 2001. – 222 с.
4. Пави, П. Словарь театра / П. Пави ; под ред. К. Разлогова. – М. : Прогресс, 1991. – 481 с.
5. Чемодуров, Е. Г. Мой двадцатый век: из записок оперного художника / Е. Г. Чемодуров ; ред., авт. предисл. Б. Крепак. – Минск : Художественная литература, 2005. – 348 с.
6. Ярмалінская, В. М. Сцэнаграфія Беларусі XX – пачатку XXI ст. / В. М. Ярмалінская. – Мінск : Беларуская навука, 2010. – 224 с.

РЕЗЮМЕ

Статья посвящена театральному костюму как одной из составляющих искусства сценографии. Представлен искусствоведческий анализ сценических костюмов Евгения Чемодурова.

SUMMARY

The article is devoted to theatrical costume as one of the components of the art of scenography. Presents art analysis stage costumes of Eugenij Chemodurov.

Яроміна К. П.

У. ШЭКСПІР НА СЦЭНЕ ТЭАТРА ЛЯЛЕК: ВОПЫТ БЕЛАРУСКІХ ПАСТАНОВАК 1990 – 2010-Х ГАДОЎ

Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі
(Паступіў у рэдакцыю 13.03.2019)

У сучаснай тэатральнай прасторы Беларусі тэатр лялек займае асаблівае становішча, якое характарызуецца дваістасцю. З аднаго боку, патэнцыяльнымі гледачамі гэты від тэатра ўсё яшчэ ўспрымаецца як «несур'ёзны», прызначаны для дзіцячай аўдыторыі, з другога – менавіта на лялечных сцэнах вядуцца пошукі новых мастацкіх прыёмаў і сродкаў выразнасці, уздымаюцца актуальныя і вострыя тэмы, знаходзяць паспяховае і высокамастацкае ўвасабленне лепшыя творы сусветнай літаратуры.

Беларускі тэатр лялек 1990 – 2010-х гадоў вылучае асаблівая цікавасць да класічнай драматургіі, смеласць у інтэрпрэтацыі літаратурнага матэрыялу, арыгінальнасць форм яго ўвасаблення. Значнай падзеяй у асваенні беларускім тэатрам лялек сусветнай класікі стаў зварот да драматургічнай спадчыны У. Шэкспіра. Сам факт пастаноўкі п'ес англійскага драматурга ў лялечным тэатры, безумоўна, не з'яўляецца ўнікальным. Да яго тэкстаў у тэатрах лялек Лондана, згодна са звесткамі, якія прыводзіць Б. Галдоўскі, звярталіся яшчэ пры жыцці драматурга [7]; шэкспіраўскі рэпертуар, адаптаваны да патрэб тэатра лялек і публікі, распаўсюджваўся англійскімі акцёрамі ў XVII ст. па кантыненце [14, с. 149 – 150]. У сярэдзіне – канцы XVIII ст. творы У. Шэкспіра працягвалі ставіцца ў англійскіх лялечных тэатрах [11, с. 224; 14, с. 187], а ў канцы XIX ст. яны ўваходзілі ў рэпертуар парыжскага «Маленькага тэатра» [7]. Такім чынам, зварот рэжысёраў беларускага тэатра лялек да такіх твораў, як «Бура», «Гамлет», «Макбет» і іншых, можна разглядаць у рэчышчы вяртання да традыцыі тэатра лялек і як чарговае пацвярджэнне значнасці і сур'ёзнасці мастацтва лялек, што іграюць, яго права на складаны матэрыял і праблематыку.

За апошнія дзесяцігоддзі беларускімі рэжысёрамі на сцэнах тэатраў лялек Беларусі былі пастаўлены наступныя п'есы У. Шэкспіра: «Бура» (рэж. А. Ляляўскі, Беларускі дзяржаўны тэатр лялек, 1990 г.), «Макбет» («Трагедыя пра Макбета», рэж. А. Жугжда, Магілёўскі абласны тэатр лялек і Гродзенскі абласны тэатр лялек, 1999 і 2000 гг.), «Сон у летнюю ноч» (2001), «Зімовая казка» (2004) (абодва пастаўлены ў Гродна А. Жугждам), «Гамлет» (рэж. І. Казакоў, Магілёўскі абласны тэатр лялек, 2012 г.). У Брэсцкім тэатры лялек санкт-пецярбургскім рэжысёрам А. Устаўшчыкавым быў пастаўлены «Кароль Лір» (2011); варты ўзгадкі і спектакль А. Жугжды «Рамэа і Джульета» ў Екацерынбургскім тэатры лялек (2014). Аднак увага ў артыкуле будзе засяроджана на работах беларускіх рэжысёраў на беларускіх сцэнах.

Пастаноўкі твораў У. Шэкспіра ў беларускім тэатры лялек характарызавала актыўная інтэрпрэтатарская пазіцыя рэжысёраў. Яна адлюстроўвалася ўжо на ўзроўні аўтарскага жанравага вызначэння спектакля, якое звычайна адрознівалася ад жанру драматургічнага твора. Даючы ўласнае жанравае вызначэнне пастаноўкі, рэжысёры вызвалялі сябе ад неабходнасці прытрымлівацца жорсткіх межаў і адначасова задавалі накірунак, у якім варта разглядаць сцэнічны (а не драматургічны) твор. Сучасны тэатр лялек, як адзначаў С. Юркевіч, «"неканвенцыйны" тэатр» [12, с. 12], і пастаноўшчыкі

ў кожнай рабоце задавалі новыя правілы гульні; падказкай да іх разумення часта з'яўляліся менавіта аўтарскія жанравыя вызначэнні або/і эпіграфы да спектакляў. Так, трагедыі «Гамлет» і «Макбет» на лялечнай сцэне сталі «трагіфаршам» і «інфернальнымі рэмінісцэнцыямі аднаго царавання» адпаведна (пры гэтым жанравае вызначэнне «трагедыя» ў выпадку «Макбета» перайшло ў назву спектакля). Камедыя (трагікамедыя) «Зімовая казка» – «жорсткім прадстаўленнем апошняй п'есы аўтара ў стылі сюррэалізму». Жанравы характар, на першы погляд, захоўвае рэжысёрскае вызначэнне «Сну ў летнюю ноч» як «легкадумнай камедыі для дарослых», але эпіграфы да спектакля («Сон розуму нараджае пачвараў» Ф. Гоя, «...Адным толькі дрэнны моцны сон, Санча, надта ўжо падобны ён да смерці...» М. Сервантэс Сааведра) ставяць гэтую адназначнасць вызначэння пад сумненне. Захоўвае ўказанне на арыгінальны жанр п'есы і адначасова абазначае рэжысёрскае бачанне матэрыялу на ўзроўні сэнсу і формы вызначэнне жанру «Рамэа і Джульеты» як «трагічнай гісторыі веронскіх каханкаў у стылі dance macabre».

Звернемся непасрэдна да таго, якім чынам карэлюецца жанравае вызначэнне, дадзенае спектаклю рэжысёрам, і змест пастаноўкі. «Інфернальныя рэмінісцэнцыі аднаго царавання» «Трагедыя пра Макбета» А. Жугжды характарызуецца суіснаваннем трох часавых пластоў. Пазачасавае «цараванне» мае прыкметы эпохі, апісанай у п'есе У. Шэкспіра, часу яе стварэння драматургам і сучаснасці. Так, вобраз Сярэднявечча фарміруецца стылізаванымі касцюмамі, рэквізітам: тры крэслы выконваюць сваю непасрэдную функцыю і таксама з'яўляюцца сцэнічнымі пляцоўкамі для лялек; іх формы ствараюць вобраз замка са шматлікімі лесвіцамі, галерэямі, турмы з жалезнымі кратамі і ланцугамі (мастак А. Жугжда). Выкарыстанне ў асобных сцэнах спектакля пальчаткавых лялек Панча і Джудзі адсылае да часу стварэння п'есы, а ўвядзенне ў прадметны рад пастаноўкі гармат і верталёта звязвае дзеянне з сучаснасцю. Так, рэжысёрам праводзіцца ідэя нязменнасці гісторыі Макбета і яе актуальнасці ва ўсе часы. «Інфернальнасць», вынесеная ў жанравае вызначэнне спектакля, таксама выразна рэалізуецца ў дзеянні, што ўспрымаецца як гульня Гекаты і трох Ведзьмаў, іх ролі выконваюцца жывым планам, з героямі. Макбет, Макдуф, Банка прадстаўлены пераважна лялькамі-марыянеткамі, якімі кіруюць інфернальныя сілы (акцёры-Ведзьмы з'яўляюцца і аніматарамі). Містычны характар дзеяння ўзмацняецца выкарыстаннем фактур-стыхій, «"загавораных" пяска, вады, дрэва» [10, с. 52] і вырашэннем асобных сцэн: так, Дункан прадстаўлены чорным пеўнем, а яго забойства нагадвае магічны рытуал ахвярапрынашэння. Спектакль захоўвае трагічнае гучанне драматургічнай асновы, але гэта трагедыя некалькі іншая, чым у п'есе У. Шэкспіра. Згодна з А. Анікстам, гісторыя Макбета – гісторыя дэградацыі моцнай асобы, якая губляе «мэту і сэнс існавання» [3]. У спектаклі А. Жугжды трагізм заключаецца ў большай ступені не ў самім факце падзення Макбета як асобы, а ў тым, што ён, прызнаўшы свае памылкі і прымаючы лёс, усё ж не пакараецца яму – працягвае змагацца. Герой паўстае хутчэй не пачварай, а ахвярай гульні інфернальных сіл.

«Сон у летнюю ноч» А. Жугжды ў асноўным захоўвае адпаведнасць жанру камедыі. Асобныя сцэны, згодна з вызначэннем пастаноўкі як камедыі «для дарослых», вырашаны некалькі фрывольна, але бліжэй да фіналу спектакля дзеянне

набывае характар, што стасуецца з абранымі рэжысёрам эпіграфамі, дзе праводзіцца тэма сну-смерці. Рамеснікаў-акцёраў, якія даюць прадстаўленне на вяселлі Тэзея і Іпаліты, забіваюць. Перасычанасць, якая агортвае розум сном, выклікае да жыцця страшную забаву, калі акцёраў прымушаюць гінуць па-сапраўднаму. Нежывое (Тэзей і Іпаліта прадстаўлены галовамі антычных статуй, чацвёра закаханых – марыянеткамі) пазбаўляе жыцця жывое (рамеснікаў акцёры іграюць у жывым плане). Аднак у фінале А. Жугжда ўсё ж вяртаецца да мажорнага гучання і дазваляе «забітым» героям ажыць. Такім чынам, усё дзеянне аказваецца толькі сном, гульнёй ўяўлення рамеснікаў.

«Сон у летнюю ноч» з пункту гледжання прысутнасці матыву сну, мроі выяўляе падабенства да інтэрпрэтацыі А. Ляляўскім «Буры». Як адзначала Г. Алісейчык, у трактоўцы рэжысёра п’еса пастаўлена як «плынь свядомасці» Праспэра, а ўсё, што адбываецца на сцэне, спектакль, які па яго загадзе разыгрываюць духі [1, с. 22]. Толькі ён сам і Міранда па-сапраўднаму існуюць на выспе, усе астатнія людзі (гіганцкія марыянеткі, якімі кіруюць акцёры-духі) толькі міраж. Шчаслівы арыгінальны фінал у гэтым выпадку ператвараўся ў ілюзію, створаную Праспэра, а сам чараўнік трактаваўся рэжысёрам як апантаны помстай, «злосны, недабразычлівы», а зусім не мудры і шчыры герой [9]. У выніку такой інтэрпрэтацыі пастаноўка А. Ляляўскага ўяўляла сабой гісторыю аб «трагедыі адзіноцтва», прычым адзіноты, на якую чалавек асудзіў сябе сам [1, с. 21].

Ад аптымістычнага «казачнага» фіналу адмовіўся і А. Жугжда ў «Зімовай казцы». Заяўленая рэжысёрам як жанравая характарыстыка пастаноўкі «жорсткасць» выяўлялася ў наступным. Леонт, што нёс пакаранне за здзейснены ўчынак, у другой палове спектакля быў прадстаўлены амаль мерцвяком. Час і пачуццё віны ператваралі яго ў нядужага старога і ў адрозненне ад першага акта, дзе роля караля іграла ся ў драматычным плане, у другім ён быў прадстаўлены лялькай, якую аніміравалі-падтрымлівалі некалькі акцёраў-«служак». Герміёна ў фінале не вярталася да жыцця, і Леонт не знаходзіў прабачэння, а паміраў, дакрануўшыся да статуі жонкі, што паўставала ў спектаклі ўвасабленнем адплаты. Інтэрпрэціраваць дзеянне такім чынам дазваляў фінал пастаноўкі, у якім Герміёна і Леонт ядналіся з памерлым сынам Мамеліем. Далейшы лёс Страты таксама прадстаўляўся рэжысёрам бязрадасным. Адна з фінальных сцэн, калі Фларызэль амаль сілай прымушаў яе пайсці ад статуі Герміёны, была выбудавана так, што амаль не заставалася сумнення: дачка паўторыць сумны лёс маці. Адсылку ж да «стылю сюррэалізму», згаданага ў жанравым вызначэнні пастаноўкі, давала, у першую чаргу, візуальнае вырашэнне спектакля (мастак Л. Мікіна-Прабадзяк), якое выклікала асацыяцыі з творчасцю Р. Магрыта, а таксама матыў сну-смерці, што прасочваўся ў лініі Леонт-Герміёна-Мамелій.

Такім чынам, і ў «Буры», і ў «Зімовай казцы» відавочна змена жанравага характару пастаноўкі адносна літаратурнай першакрыніцы. Камедыйны складнік п’ес нівеліруецца рэжысёрамі (хоць асобныя сцэны захоўваюць камічны характар) з мэтай узмацнення драматызму спектакля, акцэнтавання зададзенай яго аўтарамі праблематыкі – адзіноты і непазбежнасці пакарання, немагчымасці вярнуць мінулы час і выправіць памылкі. Некалькі іншы характар мае змена жанру ў «Гамлеце» І. Казакова. Трагедыя ператвараецца ў «трагіфарш», які спалучае гратэск, фарсавасць, камедыйнасць, што дазваляе рэжысёру пазбегнуць пафасу і наблізіць герояў і падзеі п’есы да сучаснікаў, надаць хрэстаматыйнаму твору новае гучанне. Вобраз магілы,

могілак, які прысутнічае ў спектаклі, пачынае і заканчвае яго, служыць некалькі іранічным указаннем на трагедыйны элемент «трагіфарша». Адначасова ён з'яўляецца своесаблівым намёкам на «адкопванне» рэжысёрам герояў і сэнсаў трагедыі У. Шэкспіра з-пад напластаванняў часу і шматлікіх інтэрпрэтацый. Уласна «ажыўленне» тэксту адбываецца праз прыём яго «літаральнага» прачытання І. Казаковым [2]. У значнай ступені яно адлюстроўваецца ў сцэнічным дзеянні пры дапамозе выкарыстання касцюмаў, лялек розных сістэм, узаемадзеяння акцёраў з імі. Так, Клаўдзій становіцца каралём, бо бярэ шлюб з удавой свайго брата, гэты саюз інцэстуальны і аснова яго – пажаднасць, таму манархі паўстаюць у касцюмах, якія прадстаўляюць агідныя аголеныя целы з падкрэсленымі полавымі прыкметамі, да таго ж на Клаўдзіі апрануты жаночыя туфлі на абцасах (мастак А. Вахрамееў). Афелія загіне ў вадзе – і рэжысёр у адной са сцэн спектакля прадстаўляе гераіню невялікай планшэтнай лялькай-«русалачкай», а ў другой апранае на актрысу, што выконвае ролю Афеліі, ласты і акваланг. Узаемадзеянне акцёраў з лялькамі стварае дадатковы сэнсавы пласт, дзе раскрываецца псіхалогія герояў, іх сапраўдныя жаданні і пачуцці. Так, у сцэне ў спальні Гертруды Гамлет адрасуе маці, роля якой тут выконваецца жывым планам, палымяную прамову-абвінавачванне і адначасова кідае, б'е і выкручвае рукі вялізнай лялцы-Гертрудзе. Такім чынам выяўляецца і неўтаймаваны гнеў Гамлета, і пакуты каралевы ад слоў сына. Кантраст паміж сацыяльнымі ролямі, іх прыстойнасцю і заганамі, рэальнымі дзеяннямі людзей і іх ўспрыманнем Гамлетам выяўляюць статуарныя, планшэтныя лялькі Гертруды і Клаўдзія з каронамі на галавах і вялікія бясформенныя мяккія лялькі, брыдкія касцюмы-целы караля і каралевы. Канцэптуальнай у пастаноўцы І. Казакова з'яўляецца інтэрпрэтацыя вобраза Гамлета. Рэжысёр іранізуе над цэтлікам «трагічны герой» і ператварае свайго Гамлета ў «супермэна», апранутага ў адпаведны касцюм. Як сучасны герой Гамлет адлюстроўвае рэаліі сённяшняга дня, з'яўляецца зборным вобразам маладога чалавека, выхаванага масавай культурай, разумнага, здольнага да рэфлексіі, але не гатовага да дзеянняў. Тэкст, які ён прамаўляе, яго эфектныя позы застаюцца толькі прыкрыццём няздольнасці дзейнічаць па-сапраўднаму, сутнасць якой выражана ў своеасаблівым дэвізе героя «Гатоўнасць – гэта ўсё». Для Гамлета І. Казакова, які толькі гатовы дзейнічаць, трагічная смерць шэкспіраўскага героя немагчымая, таму рэжысёр уводзіць у спектакль псеўдафінал, дзе Гамлет з бензапілой рашуча выпраўляецца выкараняць зло з дацкай зямлі. Аднак за ім ідзе фінал сапраўдны, у якім герой выпадкова і па-дурному гіне, бо спатыкаецца і падае ў магілу – вобраз, што характарызуе адміранне каштоўнасцей герояў шэкспіраўскіх п'ес у сучасным свеце, як і саміх трагічных персанажаў кшталту Гамлета.

Іранічнасць была ўласціва і прачытанню А. Жугждам «Рамэа і Джульеты» на сцэне Екацерынбургскага тэатра лялек [8]. У пэўнай ступені можна згадзіцца з меркаваннем А. Ганчарэнкі адносна таго, што літаральнае прачытанне рэжысёрам некаторых фрагментаў тэксту У. Шэкспіра не толькі знайшло адлюстраванне ў вырашэнні асобных сцэн спектакля, але і паўплывала на агульную стылістыку пастаноўкі [8]. А. Жугжда ўзяў за аснову візуальнага вырашэння (мастачка Ю. Селаўры) «мексіканскае свята памерлых і культ памерлых у Італіі», у выніку чаго ўсе героі, акрамя Рамэа і Джульеты, незалежна ад таго, выконваліся яны лялькамі-марыянеткамі ці жывым планам, былі прадстаўлены шкілетамі або насілі маскі-

чарапы [5]. Такое вырашэнне выразна выяўляла тэму знішчальнай сілы варожасці і жыватворнай кахання і адначасова, калі ўлічыць, што дзеянне шэкспіраўскай трагедыі разгортваецца ў Вероне падчас эпідэміі чумы, пашырала культурны кантэкст спектакля, асабліва ва ўзаемасувязі з яго жанравым вызначэннем як прадстаўлення «ў стылі dance macabre».

Што датычыцца пастаноўкі «Караля Ліра» ў Брэсцкім тэатры лялек, то, нягледзячы на разнастайнасць прыёмаў, суіснаванне ў спектаклі жывога плана, масак, пальчаткавых лялек, работа А. Устаўшчыкава была дастаткова традыцыйнай [4; 6].

Такім чынам, у спектаклях па творах У. Шэкспіра, пастаўленых на сцэнах беларускіх тэатраў лялек, выразна выявілася актыўная інтэрпрэтатарская пазіцыя айчынных рэжысёраў, увогуле ўласцівая сучаснаму тэатру лялек. Пастаноўшчыкі стваралі на аснове драматургічных тэкстаў самакаштоўныя сцэнічныя творы, сэнс і тэматыка якіх нярэдка адрозніваліся ад літаратурнай першакрыніцы. Гэтая асаблівасць прасочвалася ўжо на ўзроўні змены жанру твора, часам на супрацьлеглы: камедыя (трагікамедыя) становіцца драмай («Бура», «Зімовая казка»), а трагедыя набывае выразнае камедыйнае гучанне («Гамлет»). Змяняецца і змястоўны бок матэрыялу: гуманістычныя ідэалы і каштоўнасці, высакароднасць, міласэрнасць, прабачэнне, любоў, справядлівасць або трактуюцца як якасці, што не маюць сілы ў рэальным жыцці, або падвяргаюцца іранічнаму асмяянню. Рэжысёры, зніжаючы пафас і гуманнасць тэкстаў У. Шэкспіра, набліжаюць іх да сучасных рэалій, звяртаюцца на іх аснове да тэм, больш блізкіх гледачу, які жыве ў эпоху адчужэння, матэрыялізму, расчаравання ў ідэалах дабра і справядлівасці. Такі падыход, калі на аснове класічных тэкстаў рэжысёры ствараюць свае незалежныя сэнсавыя структуры, на думку Х. Юркоўскага, з'яўляецца заканамерным і звязаны з ідэяй «вычарпанасці» класічных твораў [13]. Але, па меркаванні даследчыка, у падобных выпадках інтэрпрэтацыя твора звычайна суправаджаецца стварэннем новай структуры літаратурнага тэксту, якая часта мае характар калажу [13]. Разгледжаныя вышэй пастаноўкі вылучае адсутнасць актыўнага ўмяшання рэжысёраў у структуру драматургічнага тэксту. Як правіла, яны абмяжоўваюцца не вельмі значнымі па аб'ёме купюрамі і структурнымі зменамі. Стварэнне новых сэнсаў дасягаецца спецыфічнымі сродкамі тэатра лялек: узаемадзеяннем жывога і лялечнага планаў, акцёраў-аніматараў і лялек, прадметаў, музычнага і візуальнага рада з вербальным тэкстам.

ЛІТАРАТУРА

1. Алісейчык, Г. Выспа забыцця ў моры забвення / Г. Алісейчык // Мастацтва. – 1991. – № 5. – С. 17 – 22.
2. Аминова, В. Наивный «Гамлет»? Супер! / В. Аминова // Петербургский театральный журнал [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://ptj.spb.ru/blog/naivnyj-gamlet-super/. – Дата доступа: 11.04.2016.
3. Аникст, А. Творчество Шекспира / А. Аникст. – М. : Художественная литература, 1963. – 615 с.
4. В Брестском театре кукол прошла премьера спектакля «Король Лир» // Виртуальный Брест [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://virtualbrest.by/news8821.php. – Дата доступа: 12.05.2016.
5. Великий мистификатор : интервью с О. Жюгждой / зап. Е. Ерёмина // Интернет-журнал «Культпросвет» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://kultprosvet.by/velikij-mistifikator-kultprosvet/. – Дата доступа: 03.08.2017.

6. Гармель, Е. Король не имеет права отдыхать / Е. Гармель // Областная газета «Заря». Информационный портал Брестской области [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.zarya.by/event/message/view/5460. – Дата доступа: 12.05.2016.

7. Голдовский, Б. П. История драматургии театра кукол / Б. П. Голдовский. – М. : Галерея Анастасии Чижовой, 2007. – 300 с.

8. Гончаренко, А. Человеческое использование нечеловеческих существ / А. Гончаренко // Сцена. – 2015. – №6/98. – С. 57 – 60.

9. Лашкевіч, Ж. А караблік плыве / Ж. Лашкевіч // Літаратура і мастацтва. – 1990. – 10 сакавіка. – С. 10.

10. Лялькі, маскі, твары… : зб. матэрыялаў канф. «Сучасны тэатр лялек Беларусі» / пад. рэд. Г. Алісейчык. – Мінск : Арты-Фэкс, 1998. – 112 с.

11. Маньен, Ш. История марионеток в Европе с древнейших времен до наших дней / Ш. Маньен ; пер. с фр., коммент., общ. ред. Б. П. Голдовского, Н. Ф. Райтаровской. – М. : Междунар. театральное агентство «Play&Play» [и др.], 2017 – 285 с.

12. Юркевіч, С. Ф. Мастацтва тэатра лялек Беларусі 90-х гадоў (пытанні рэжысуры, асаблівасці сцэнаграфіі, стан рэпертуару, тэндэнцыі развіцця) : аўтарэф. дыс… канд. маст-ва : 17.00.01 / С. Ф. Юркевіч ; НАН Беларусі, Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору імя К. Крапівы. – Мінск, 2001. – 23 с.

13. Юрковский, Х. Идеи постмодернизма и куклы / Х. Юрковский // Экран и сцена. – 2001. – декабрь // Сайт театра «Бродячий Вертеп Александра Грефа» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://booth.ru/teor_teatr_kuk/postmodern_jurkowski.shtml – Дата доступа: 15.02.2016.

14. Jurkowski, H. A history of European Puppetry. From its origins to the end of 19th century / H. Jurkowski. – Lewiston, New York [etc.] : The Edwin Mellen Press, 1996. – 427 p.

РЕЗЮМЕ

В статье рассматриваются постановки пьес У. Шекспира в театрах кукол Беларуси. Акцент сделан на особенностях режиссёрской интерпретации. Ключ к её пониманию часто содержится в режиссёрском жанровом определении постановки, которое, как правило, не совпадает с оригинальным жанром литературного произведения и даже может быть противоположным. Практически не изменяя литературный текст, белорусские режиссёры создают оригинальные интерпретации пьес У. Шекспира, используя специфические средства выразительности театра кукол (взаимодействие кукольного и живого планов, различных систем кукол, объектов), делая классические произведения актуальными и близкими для современного зрителя.

SUMMARY

In the article productions of Belarussian puppet theatres based on Shakespeare's plays are considered. Special attention is focused on peculiarities of directors' interpretations. Directors' definition of production's genre usually gives a key to the interpretation, but, as a rule, their genre's definition doesn't agree with the genre of the plays and even can be opposite. Directors don't change plays' text vastly and their productions' distinctness is achieved by using specific puppet theatre's means of expression (interaction of puppets, actors, and objects). This allows to make classical plays relevant and clear for contemporary spectators.

РАЗДЗЕЛ III
ПРАБЛЕМЫ ЭТНАЛОГІІ, АНТРАПАЛОГІІ, ФАЛЬКЛАРЫСТЫКІ І СЛАВІСТЫКІ

Альшевская А. С.

МОДИФИКАЦИЯ ОБРАЗА КОЩЕЯ В ЛИТЕРАТУРЕ ФЭНТЕЗИ XXI В.: ОСНОВНЫЕ ТЕНДЕНЦИИ

Белорусский государственный университет
(Поступила в редакцию 14.03.2019)

Трансформация фольклорных персонажей в литературе является достаточно не исследованной областью в науке. Цель данной статьи – выделить и проанализировать основные модели модификации фольклорного образа Кощея Бессмертного в литературе жанра фэнтези.

Кощей, согласно словарю Д. Ожегова, «мифическое существо в образе старика, обладателя сокровищ и тайны долговечности. 2. Перен. О тощем и высоком человеке, чаще старике, а также о скряге (разг.)» [9, с. 386]. По словам В. Аникина, «сказки рисуют Кощея высохшим костлявым стариком с запавшими горящими глазами» [1, с. 146]. На самом деле о внешности Кощея в сказке не говорится, а такое его описание – результат нашего представления о нём, например, часть подобного представления складывается на основе этимологии его имени. Согласно М. Фасмеру, имя Кощей обозначает «кость», «мощь загробная», «скелет», а в переносном значении – «тощий человек», «дряхлый старик» [12, с. 362], поэтому представление о худобе и костлявости персонажа выводится из этимологии его имени, а также на основании того, что он долгое время провёл в заточении без еды и питья.

Таким образом, по внешним признакам Кощей – старик, он худой, даже костлявый, но, судя по тому, что он разорвал железные цепи, которыми был прикован, и по тому, как легко ему удаётся справиться с главным героем, – очень сильный. Фольклорный автор изображает Кощея исключительно как отрицательного персонажа. Б. Рыбаков отмечал такие черты его характера, как «хитрость, коварство, неблагодарность» [11, с. 321]. Если рассматривать черты характера Кощея не с точки зрения фольклорного автора, то можно не согласиться с такой характеристикой. Например, стоит обратить внимание на то, что Кощею присуще чувство благодарности: *«Первый раз тебя прощаю за твою доброту, что водой меня напоил, и другой раз прощу, а на третий берегись»* [10, с. 191].

Что касается социального статуса Кощея, то он богат: *«Иван-царевич нагрузил в его подвалах целые мешки серебра и золота»* [1, с. 146]. По мнению В. Аникина, Кощей Бессмертный – это «воплощение той социальной силы, которая нарушила древние родовые порядки равноправия и отняла у женщины её прежнюю социальную власть» [1, с. 145]. Следовательно, Кощея в какой-то мере можно считать олицетворением патриархального строя, который пришёл на смену матриархату. По-видимому, отражением времён матриархата является тот момент в сказке, когда Кощей находится в плену у Марьи Моревны. Кстати, в «древнерусском языке

“кощей” означал раба, пленника» [1, с. 148]. Период патриархального строя, когда власть переходит к мужчинам, отражается в сюжете тех сказок, где Кощей уже предстаёт в качестве похитителя женщин. С точки зрения В. Аникина, «сказочники наделили Кощея теми чертами, которыми обладали угнетатели» [1, с. 146].

Кощей – «нелюбимый» муж главной героини волшебной сказки. Академик Б. Рыбаков сравнивает его с богом смерти Аидом, который похищает Персефону, дочь богини плодородия Деметры. Согласно мифу, в результате вмешательства Зевса Персефоне надлежало часть года пребывать на земле, а часть (зимнее время) проводить под землёй вместе с мужем Аидом. Кощей тоже похищает девушку, а герой сказки освобождает её, однако Кощей нередко возвращает пленницу назад, но не сразу. Ответ коня на вопрос Кощея, смогут ли они догнать беглецов, по всей видимости, является отражением весенне-осеннего периода года: *«Можно пшеницы насеять, дождаться, пока она вырастет, сжать её, смолотить, в муку обратить, пять печей хлеба наготовить, тот хлеб поесть, да тогда вдогонь ехать»* [10, с. 191].

В сказке «Царевна-лягушка» Кощей – отец Василисы Премудрой, на которую он рассердился и в наказание превратил в лягушку: *«Василиса Премудрая хитрей, мудрёней своего отца уродилась. Он за то осерчал на неё и велел ей три года быть лягушкой»* [10, с. 113].

Большую популярность образ Кощея приобрёл в произведениях литературы фэнтези XXI в. Раньше этот персонаж либо упоминался авторами вскользь, например, в поэме А. Пушкина «Руслан и Людмила» «царь Кощей над златом чахнет», либо его черты можно найти у других литературных персонажей. Например, Черномор (в поэме А. Пушкина) имеет сходство с Кощеем. Внешне они не похожи (Черномор – карлик с длинной бородой), но при этом у них много общего: оба похищают женщин, богаты, а также занимаются магией. Кроме того, созвучное Черномору имя в славянском пантеоне богов – Чернобог («чёрный бог») – это и есть Кощей, как отмечает в своих исследованиях Т. Шамякина. Всё это даёт основание предполагать, что прототипом пушкинского Черномора является именно Кощей.

А. Малаховская в книге «Наследие Бабы-Яги» проводит сравнительный анализ образа Кощея Бессмертного и «Скупого рыцаря» А. Пушкина и приходит к следующим выводам: «Скупой рыцарь обладает всеми чертами сказочного Кощея: жадностью и завистливостью, стремлением отнимать свободу, мечтами о неограниченной власти, безжалостностью, жаждой бессмертия» [6, с. 250 – 251].

Если рассматривать литературу фэнтези XXI в., то в ней наблюдается две противоположных тенденции, связанных с модификацией образа Кощея: 1) антропоморфизация; 2) антиантропоморфизация.

1. Антропоморфизация образа Кощея Бессмертного. В некоторых произведениях наблюдается тенденция к смещению образа Кощея в сторону большей степени антропоморфности по сравнению с волшебными сказками.

Для Кощея Бессмертного характерна внешняя и внутренняя антропоморфность, то есть он внешне выглядит как человек и обладает качествами, характерными для человека, правда, степень этой антропоморфности варьируется.

Если рассматривать внешнюю антропоморфность персонажей, то стоит обратить внимание на такую физиологическую черту Кощея, как бессмертность.

Именно это свойство в волшебных сказках максимально отделяет его от человека, который по своей природе смертен.

В отдельных литературных произведениях Кощей хотя и продолжает называться бессмертным, но он уже теряет данное свойство, а эпитет «Бессмертный» подаётся как фамилия княжеского рода магов, к которому он принадлежит. Таким образом, по социальному статусу он князь. Эта тенденция наблюдается в романах Е. Никитиной «А что вы хотели от Бабы-яги» и «Баба-яга Бессмертная». Кощей – представитель рода магов, владеющий магией, при этом «сила и определённые знания передаются из поколения в поколение» [8, с. 102]. В романе «А что вы хотели от Бабы-яги» упоминается, что один из дальних предков Кощея действительно стремился к бессмертию, *«выискивая рецепты вечной жизни, но безуспешно»* [8, с. 103].

В литературных произведениях данный персонаж теряет бессмертность, следовательно, включается в жизненный цикл обычного человека: рождается, взрослеет, стареет, умирает. Именно с этим связано появление образа молодого Кощея, что наблюдается в упомянутых романах Е. Никитиной: *«с тёмно-русыми волосами и глазами цвета закалённой стали, Кащей выглядел величественно, несмотря на свой молодой возраст … спокойное уверенное лицо с правильными чертами, волевой подбородок, высокий лоб, умные проницательные глаза»* [8, с. 75]. Как видим, здесь представлен психологический портрет облика Кощея: «спокойное уверенное лицо», «волевой подбородок», «умные проницательные глаза».

В отличие от фольклорных сказок, Кощей не похищает девушку себе в жёны. В романе брак с Кощеем заключается на добровольной основе, причём по взаимной любви.

В других романах Кощей сохраняет присущее ему, но не обычному человеку, свойство, а именно – бессмертность. Например, в книге И. Бобровой «Наше величество Змей Горыныч», цикле романов А. Белянина «Тайный сыск царя Гороха». В упомянутых произведениях антропоморфность затрагивает не физические свойства, а определённые качества личности, социальный статус, то есть в большей степени наблюдается внутренняя антропоморфизация.

Так, в фантастическом романе И. Бобровой «Наше величество Змей Горыныч» Кощей, как и в народной сказке, хотя и бессмертен, но может умереть при определённых условиях. Под влиянием этой временной смерти (в отличие от народных сказок, где он не воскресает) происходит кардинальное преображение Кощея, меняется его мировоззрение, он не хочет больше ни с кем воевать: *«Это раньше он такой бесстрашный да отчаянный был, сам битвы да скандалы с драками затевал. А всё потому, что думал, будто жизнь вечная и никогда не кончится»* [3, с. 302].

Таким образом, наблюдается духовная трансформация образа Кощея из отрицательного героя в положительного: ему захотелось *«жить спокойно цветочки на окнах выращивать, книжки читать»* [3, с. 337], он поменял имидж: *«…сменил свой чёрный наряд на праздничную рубаху “из красного атласа”»* [3, с. 333]. Именно смерть заставляет Кощея по-человечески взглянуть на свою жизнь.

Если в остальных произведениях Кощей воспринимается как положительный персонаж, то в цикле А. Белянина «Тайный сыск царя Гороха» – это местный

криминальный авторитет, с деятельностью которого борется главный герой. Как видно, на образ Кощея в данном цикле большое влияние оказывает жанровая природа детектива. Вот как характеризует персонажа лейтенант Ивашов, главный герой произведения: *«Кощей являлся классическим преступником, обладал как колдовской, так и огромной физической мощью»* [2, с. 155].

Единственная физиологическая черта Кощея, которая сохраняется во всех вышерассмотренных произведениях, – это его худоба, варьирующаяся от изображения стройности фигуры до описания чуть ли не скелета. Например, в романе А. Белянина Кощей изображен в виде сверхтощего старика, у которого *«щёки впали … нос ввалился, как у сифилитика, голая шея казалась сплошным позвоночником»* [2, с. 162].

2. Антиантропоморфизация образа Кощея Бессмертного. Если в произведениях первой группы даётся описание образа Кощея в сторону большей степени антропоморфности по сравнению с волшебными сказками, то в данном случае наблюдается обратная тенденция. Человек в результате сложившихся обстоятельств становится Кощеем, следовательно, приобретает многие свойства, не характерные для людей, например, бессмертность. По всей видимости, данная тенденция связана с «новым направлением интеллектуальной и научно-технической мысли эпохи постмодерна, — созданием “нового человека”, “человека будущего”, который, обладая мощным интеллектом, имел бы ещё и колоссальную физическую силу и неуязвимость» [7, с. 268].

Приобретение человеком подобных сверхспособностей происходит, как правило, под воздействием особого предмета. Например, в трилогии «Остров Русь» обычный человек становится Кощеем благодаря действию изобретённого им трансформатора, способного при создании определённого поля превращать людей в фольклорных персонажей.

В цикле фантастических романов Д. Мансурова («Кощей», «Бессмертный») Кощей – это потерявший память учёный, бессмертие которого – результат воздействия созданного им прибора, способного менять прошлое. В данном произведении Кощея можно убить, причём обычным способом, не прибегая к помощи специальных средств, как в народной сказке (где смерть его находится на конце иглы), но при этом сколько бы раз его ни убивали, он снова воскресает.

В романе М. Михайлова «Кольцо Кощея» главный герой изначально самый обычный человек, сделавшийся Кощеем благодаря кольцу. Причём данное кольцо само выбирает себе владельца, который должен обладать чертами характера, свойственными Кощею, например, любовью к золоту.

В фантастическом романе В. Жарикова «Четырнадцатое, суббота» Кощей предстаёт в виде внешне человекоподобного инопланетянина, представителя народа, сотворённого, как и предки людей (Адам и Ева), Создателем по своему образу и подобию. Разница лишь в том, что если Адам и Ева вкусили плоды только с дерева познания, то представители неземной цивилизации – ещё и с дерева жизни. Таким образом, антиантропоморфизация в данном случае происходит под воздействием мифических плодов.

В романах Ю. Буркина и С. Лукьяненко «Остров Русь», а также М. Михайлова «Кольцо Кощея» существенного внутреннего (психологического) преображения

героев не наблюдается, так как именно внутренние качества являются предпосылкой, первопричиной физических изменений. В результате преображения эти качества, заложенные изначально, становятся более ярко выраженными. Антиантропоморфизация в данных произведениях только внешняя. Под ней мы подразумеваем не облик персонажа, а его физиологические свойства (бессмертие, магические способности и т. п.).

Что касается портретных деталей, то в большинстве упомянутых литературных произведений внешность Кощея не описывается. Однако поскольку изначально он был человеком, а об изменении его облика при данной метаморфозе не упоминается, следовательно, персонаж может выглядеть как угодно. Подтвердить это может тот факт, что в одном из произведений портретная характеристика Кощея существенно отличается от стереотипного представления о данном персонаже: *«…невысокий полный лысоватый мужчина»* [4, с. 254]. Как замечает сам Кощей, *«это людишки меня представляют тощим да мрачным!»* [4, с. 257].

В цикле фантастических романов Д. Мансурова («Кощей», «Бессмертный», «В конце времён») внешняя (физиологическая) антиантропоморфизация персонажа приводит к внутренним (психологическим) изменениям. Данный персонаж, приобретя бессмертность, теряет чувство страха смерти, что не может не сказаться на его мировоззрении. В результате он становится бесстрашным, начинает иронично и презрительно относиться к любой опасности и смерти.

В большинстве названных литературных произведений бессмертие рассматривается героями как дар. Только персонажи романа В. Жарикова воспринимают бессмертие не как благо, поскольку в наказание за содеянное Создатель лишил их возможности продолжения рода. Так, теряя свою смертность на физическом уровне, они перестают быть людьми с точки зрения своей физиологии, что накладывается и на их взаимоотношения: герои лишены «возможности любить и размножаться» [5, с. 262]. В этом случае Кощей близок к Агасферу, для которого вечная жизнь – наказание. Так, А. Сергеева в книге «Дорога в Тридесятое царство» рассматривает образ Кощея как персонификацию «безусловного зла», так как он является «антагонистом как Эроса (жизни), так и Танатоса (естественной смерти). Это та сила, которая стремится нарушить сам процесс “жизнь – смерть – жизнь”» [12, с. 272], то есть его сущность направлена против законов природы.

Подводя итоги, отметим, что Кощей – неоднозначный и противоречивый персонаж не только в фольклорных сказках, но и в литературных произведениях. В литературе фэнтези в большинстве случаев, несмотря на то, что его характер далеко не идеальный, Кощей в целом изображается как положительный персонаж. Например, в романах Д. Мансурова «Кощей», «Бессмертный», М. Михайлова «Кольцо Кощея», В. Жарикова «Четырнадцатое, суббота», а также в романах Е. Никитиной «А что вы хотели от Бабы-яги», «Баба-яга Бессмертная». Как олицетворение зла Кощей предстаёт лишь в цикле романов А. Белянина «Тайный сыск царя Гороха», в произведении Ю. Буркина и С. Лукьяненко «Остров Русь». Таким образом, можно предположить, что в современной литературе фэнтези преобладает оценка образа Кощея как положительного героя. По всей видимости, это было заложено ещё в народной сказке, где некоторые его поступки (в частности, благодарность Ивану-

царевичу за освобождение) не позволяют нам с современной точки зрения отождествлять его с абсолютным негативом.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аникин, В. П. Русская сказка : пособие для учителей / В. П. Аникин. – М. : Просвещение, 1977. – 208с.
2. Белянин, А. О. Тайный сыск царя Гороха. Чёрный меч царя Кощея : фантастические романы / А. О. Белянин. – М. : Армада ; Альфа-книга, 2015. – 490 с.
3. Боброва, И. Наше величество Змей Горыныч : фантастические романы / И. Боброва. – М. : Армада ; Альфа-книга, 2008. – 252 с.
4. Буркин, Ю. Остров Русь / Ю. Буркин, Ю. Лукьяненко. – М. : АСТ, 2000. – 480 с.
5. Жариков, В. Четырнадцатое, суббота : фантастический роман / В. Жариков. – М. : Альфа-книга, 2008. – 347 с.
6. Малаховская, А. Н. Наследие Бабы-Яги: Религиозные представления, отражённые в волшебной сказке, и их следы в русской литературе XIX – XX вв. / А. Н. Малаховская. – СПб. : Алетейя, 2007. – 344 с.
7. Морозов, И. А. Феномен куклы в традиционной и современной культуре (кросс-культурное исследование идеологии антропоморфизма) / И. А. Морозов. – М. : Индрик, 2011. – 352 с.
8. Никитина, Е. А что вы хотели от Бабы-яги / Е. Никитина. – М. : Альфа-книга, 2007. – 384 с.
9. Ожегов, С. И. Словарь русского языка / С. И. Ожегов ; под общ. ред. Л. И. Скворцова. – 24-е изд., испр. – М. : Оникс ; Мир и образование, 2010. – 1200 с.
10. Русские народные сказки / сост. М. А. Казберук. – Минск : Юнацтва, 1984. – 334 с.
11. Рыбаков, Б. А. Язычество древней Руси / Б. А. Рыбаков. – М. : Наука 1987. – 783 с.
12. Сергеева, А. Дорога в Тридесятое царство: славянские архетипы в мифах и сказках / А. Сергеева. – М. : София, 2016. – 368 с.

РЕЗЮМЕ

Статья посвящена изучению особенностей модификации образа Кощея Бессмертного в русском фэнтези XXI в. В статье выделены и проанализированы две противоположные тенденции модификации образа Кощея: антропоморфизация и антиантропоморфизация.

SUMMARY

The article is devoted to the study of the peculiarities of modification of the image of Koshchey the Immortal in Russian fantasy of the XXI century. The article analyzes two opposing tendencies of modification of Koschey's image: anthropomorphization and anti-anthropomorphization.

Аўсейчык У. Я.

АСАБЛІВАСЦІ ГАСПАДАРЧЫХ ЗАНЯТКАЎ СТАРАВЕРАЎ ПАДЗВІННЯ (ПА МАТЭРЫЯЛАХ 2-Й ПАЛОВЫ XIX – ПАЧАТКУ XX СТ.)

Полацкі дзяржаўны ўніверсітэт

(Паступіў у рэдакцыю 06.03.2019)

Для даследавання праблем этнічнай гісторыі народаў, у тым ліку асобных этнічных груп, якой з'яўляецца стараверскае насельніцтва Падзвіння, каштоўнай крыніцай з'яўляецца матэрыяльная культура. Як сведчаць этнаграфічныя матэрыялы, у сферы матэрыяльнай культуры рускія стараверы значна адрозніваліся ад мясцовага беларускага насельніцтва. Матэрыяльная культура этнасу (або асобнай этнічнай

групы), якая фарміруецца пад уплывам розных фактараў, утрымлівае характэрныя рысы этнічнай культуры. Нават нягледзячы на імклівыя тэмпы эвалюцыі традыцыйнай культуры, якія асабліва інтэнсіўна праяўляліся з сярэдзіны XX ст., элементы матэрыяльнай культуры працягваюць захоўваць этнічную спецыфіку.

Важным пры даследаванні этнакультурных працэсаў асобных этнічных груп, якія пражываюць у іншаэтнічным асяроддзі, з'яўляецца тая акалічнасць, што традыцыі захоўваюцца на працягу доўгага перыяду і нават у тых выпадках, калі істотна змяняюцца ўмовы жыцця. Гэтая рыса з'яўляецца карыснай пры даследаванні этнакультурных працэсаў. Дзякуючы такой уласцівасці традыцыі з'яўляецца магчымасць не толькі «па пэўных этнічных асаблівасцях устанавіць, да якой групы і да якога народа належыць той ці іншы калектыў» [9, с. 159], але і прасачыць эвалюцыю яго традыцыйнай культуры (нават па больш позніх стадыях развіцця).

У дадзеным артыкуле разглядаюцца гаспадарчыя заняткі стараверaў Падзвіння на аснове этнаграфічных і гістарычных крыніц 2-й паловы XIX – пачатку XX ст. Аналіз названай праблематыкі з'яўляецца важным аспектам у даследаванні этнакультурнай спецыфікі стараверaў Беларусі ў дыяхроннай перспектыве.

Пры апісанні гаспадарчай дзейнасці стараверaў Падзвіння даследчыкі XIX – пачатку XX ст. нярэдка ўказвалі найбольш спецыфічныя і выразныя рысы іх культуры, але не ўключалі поўнай характарыстыкі гаспадарчых заняткаў. Разам з тым, шэраг апісанняў тычыцца толькі стараверaў-мяшчан, якія на той час складалі меншую частку стараверскага насельніцтва. Такія даследаванні таксама не даюць поўнай карціны. У гэтым плане паказальным з'яўляецца апісанне гаспадарчых заняткаў стараверaў Беларусі, зробленае М. Без-Карніловічам у сярэдзіне XIX ст. Па назіраннях даследчыка, стараверы «займаюцца будаўніцтвам хат, пчалярствам, возніцтвам; па вёсках скупляюць мёд, воск, сушоныя баравікі, палотны, напоі; у памешчыкаў у садах закупляюць яблыкі, грушы, ягады: развозяць іх па гарадах і мястэчкам разам з гароднінай з найманых у прадмесцях гародаў» [3, с. 240]. У той жа час ён не апісвае сельскагаспадарчую дзейнасць стараабраднікай, якая ў іх з'яўлялася асноўнай.

У многіх этнаграфічных апісаннях XIX – пачатку XX ст. амаль не згадваецца сельскагаспадарчая дзейнасць стараверaў. І толькі пры больш сур'ёзным даследаванні характару гаспадарчай дзейнасці з выкарыстаннем статыстычных даных даследчыкі адзначаюць вялікую прадстаўленасць у структуры гаспадарчых заняткаў стараверaў якраз земляробства [18, с. 206]. Як вынікае са статыстычных даных, большая частка стараверaў Падзвіння была сялянамі. Матэрыялы перапісу 1897 г. сведчаць, што ў Віцебскай губерні стараверы, якія пражывалі ў сельскай мясцовасці, складалі асноўную частку ад усіх стараверaў рэгіёна (91%), у той жа час стараверы-гараджане – толькі 9% [16, с. 74].

Перасяленне рускіх сялян на Падзвінне, выкліканае рэформай патрыярха Нікана, не прынесла істотных змен для іх гаспадарчай дзейнасці. У кліматычным плане новыя землі мала адрозніваліся ад ранейшага месца жыхарства. А таму асноўным заняткам, як гэта вынікае з аналізу этнаграфічных і статыстычных матэрыялаў, у іх заставалася земляробства. Па сведчанні праваслаўнага святара В. Волкава, першапачаткова стараверы ў Віцебскай губерні сяліліся у памесцях шляхты на месцах, што пуставалі; землях, якія належалі ўніяцкім і каталіцкім манастырам; выбіралі пераважна месцы лясістыя, самыя глыбокія і адасобленыя

трушчобы [5, с. 51]. Такая асаблівасць абумоўлена ў значнай ступені імкненнем стараверaў да самаізаляцыі і мінімалізацыі кантактаў са знешнім светам. Імкнучыся па магчымасці менш судакранацца з «антыхрыставым светам» і «апаганенай антыхрыстам царквой» [19, с. 707], яны жылі ізалявана, замкнёнымі абшчынамі. А таму сяліліся пераважна ў цяжкадаступных месцах, як, напрыклад, стараверы вёскі Дрысвяты Браслаўскага раёна, якія да пачатку XX ст. жылі на востраве. А жыхары-стараверы вёскі Пашавічы Браслаўскага раёна і зараз жывуць на паўвостраве, куды дабрацца даволі складана [10, с. 135; 15, с. 327].

Нават у канцы XX – пачатку XXI ст. сярод мясцовага беларускага насельніцтва рэгіёна захоўваецца вобраз стараверaў, якія сяліліся ў цяжкадаступных месцах, высякаючы лясы і расчышчаючы тэрыторыю для свайго паселішча, тым самым не выцясняючы мясцовае насельніцтва: *«Ну як свякрова расказывала: тут пасяліўся первы маскаль. Трі браты было: на малым узгор'е, на бальшым і тут. Тут раней лясы былі і мядзведзі дажа. Эта ж цяпер нет нічога»* [21, с. 762].

На першых этапах пасялення на тэрыторыі Беларусі стараверы імкнуліся весці гаспадарку, блізкую да натуральнай (з-за рэлігійных перакананняў забаранялася мець шырокія зносіны з нестараверамі). Аднак ужо ў XIX ст., як сведчаць крыніцы, структура гаспадарчай дзейнасці істотна мяняецца.

Пераважная большасць стараверaў Падзвіння была сялянамі, і асноўнай формай іх заняткаў з'яўлялася земляробства [12, с. 189; 16, с. 74; 18, с. 206; 13, с. 65]. Паўсюль у іх была пашырана трохпольная сістэма севазвароту з рэдкімі выпадкамі падсеву канюшыны на яравым полі. Шматпольная сістэма сустракалася ў больш заможных стараабраднікаў. Са збожжавых больш пашырана было жыта. З-за асаблівасцяў глебы Падзвіння такі выбар быў апраўданы. Жыта не з'яўляецца пераборлівай культурай, яго вырошчванню адпавядалі і кліматычныя ўмовы Віцебшчыны. Акрамя жыта, стараабраднікі сеялі авёс і ячмень. Значную частку ячменю віцебскія стараабраднікі аддавалі на бровары. Тэхналогію вырошчвання аўса стараабраднікі, верагодна, перанялі ад сялян Смаленшчыны. Гэтая расліна добра пераносіла вільготнае і халоднае надвор'е, давала нядрэнныя ўраджаі на падзолістых землях. Аднак пасяўныя плошчы аўса былі значна меншыя, чым плошчы пад жыта [6, с. 151 – 152].

Віцебскія стараверы вялікую ўвагу надавалі таксама вырошчванню лёну. Пра гэта неаднаразова паведамлялі даследчыкі 2-й паловы XIX ст. Значную частку яго сеялі на продаж [20, с. 21]. Сеялі лён часцей за ўсё на палях з-пад канюшыны, дзеля гэтага арандавалі памешчыцкія землі: лён тут даваў добры ўраджай, а значыць, і добрую грашовую падтрымку гаспадарцы. Па сведчанні А. Гарбацкага, інтэнсіўна вырошчвалі лён у 1-й палове XIX ст. на Браслаўшчыне. У Браслаўскім павеце ільнаводства было распаўсюджана ў такіх маёнтках, як Дрысвяты, Лакіны, Відзы Альбрахтоўскія, Відзы Лоўчынскія, Кавалёва, а таксама на землях Дубінаўскага староства і Залескага вайтоўства [6, с. 152].

Стараверы займаліся таксама агародніцтвам і садаводствам. Як сведчаць крыніцы, у Віцебскай губерні стараверы складалі значную частку ўсіх агароднікаў. Акрамя таго, яны арандавалі землі вакол гарадоў, нярэдка ў сёлах. Агародніцтва было развіта таксама і ў стараверaў-мяшчан [4, с. 176 – 177]. Неаднаразова ў крыніцах сустракаецца апісанне, што ў 2-й палове XIX ст. менавіта стараверы больш актыўна займаліся садаводствам і агародніцтвам: «Агародніцтва развіта паўсюдна, для

мясцовых патрэб, а ў горадзе Віцебску і іншых вялікіх гарадах губерні садаводствам і агародніцтвам займаюцца спецыяльна з камерцыйнымі мэтамі з вялікім поспехам стараверы» [14, с. 329]. К. Анікіевіч, апісваючы гаспадарку стараверaў Сенненшчыны, пазначаў, што характэрнай рысай стараверскай сядзібы былі «за дамамі садзікі, дзе ў больш заможных стаялі вуллі пчол, але мёдам яны не гандлююць, а спажываюць яго на свой уласны ўжытак; на агародах усялякая агародніна, якой яны гандлююць» [1, с. 105]. Вырошчвалі пераважна агуркі, капусту, рэпу, рэдзьку, цыбулю [1, с. 105; 7, с. 274].

Акрамя земляробства рускія сяляне-стараверы займаліся і жывёлагадоўляй. Але гэтая галіна гаспадаркі да пачатку XX ст. не атрымала ў іх, як і ў мясцовага беларускага насельніцтва, самастойнага развіцця. Жывёлагадоўля была закліканая, у першую чаргу, задавальняць патрэбы сялян у цяглавай сіле, неабходнай для земляробства, арганічным угнаенні і прадуктах харчавання. Але больш заможныя стараверы часам набывалі жывёлу добрай пароды нават за межамі Расійскай імперыі [9, с. 144]. Асаблівая ўвага надавалася цяглавай жывёле. Даследчыкі XIX ст. адзначалі, што ў стараверaў Віцебскай губерні коні добрыя, сытыя, у адрозненне ад коней мясцовых сялян [9, с. 148].

Стараверы былі занятыя не толькі ў сельскай гаспадарцы. У 2-й палове XIX ст., асабліва пасля адмены прыгоннага права і буржуазных рэформ, колькасць стараверaў значна павялічваецца ў гарадах Падзвіння. Як сведчаць матэрыялы даследавання А. Гарбацкага, ужо ў сярэдзіне XIX ст. на гэтых тэрыторыях доля стараверaў, якія займаліся гандлем і рамёствамі істотна узрастае. Разам з тым, павялічваецца і колькасць заможных купцоў і гандляроў з ліку стараверaў [6, с. 113].

Рамесныя і прамысловыя заняткі стараверaў Падзвіння былі прадстаўлены не толькі ў гарадах, але і ў сельскіх населеных пунктах: «Сярод стараверaў, якія жывуць у сёлах і вёсках, пераважная большасць занятая земляробствам, але наогул яны не маюць нязменнай схільнасці да земляробства, ахвотна змяняючы яго на іншыя промыслы» [18, с. 206]. Найбольшае значэнне мелі так званыя здабыўныя промыслы – збіральніцтва, паляўніцтва, рыбалоўства, пчалярства і лясныя промыслы [1, с. 105; 3, с. 189; 7, с. 275]. На Віцебшчыне стараверы займаліся і адыходнымі промысламі: лоўляй рыбы, возніцтвам, цяслярствам, вырабам цэглы, вязаннем рыбалоўных сетак. Акрамя таго, значны даход атрымлівалі ад капання равоў і працы на чыгунцы. У 2-й палове XIX ст. у Новааляксандраўскім павеце значны даход стараверам прыносіла рыбалоўства, а таксама лоўля ракаў, якія прадаваліся за мяжу [6, с. 153].

З поспехам стараверы на Падзвінні займаліся і рознымі рамёствамі. Так, яшчэ ў 1-й палове XIX ст. у Відзах сярод стараверaў-рамеснікаў былі вядомы тыя, хто вырабляў скуры, кавалі, цесляры і распілоўшчыкі дошак, краўцы і г.д. [6, с. 153; 7, с. 275]. Па сведчанні А. Семянтоўскага, стараверы ў рэгіёне выраблялі цэглу, вялі «лясную прамысловасць» [20, с. 21].

Акрамя вырошчвання лёну на продаж, стараверы Падзвіння выкарыстоўвалі яго для ўласных патрэб у ткацтве, а з вытканага матэрыялу выраблялі не толькі адзенне, але прасціны, накідкі і ручнікі. Адметныя рысы маюць менавіта ручнікі стараверaў. На Віцебшчыне выяўлены адзінкавыя ўзоры ручнікоў з выявамі сусветнага дрэва, вышываныя ў старажытнай тэхніцы двухбаковага шытва-«роспісу» і выкананыя ў 2-й палове XIX ст. Ручнікі паходзяць з заходніх раёнаў Віцебскай вобласці:

Шаркаўшчынскага, Верхнядзвінскага, Міёрскага. Ёсць усе падставы сцвярджаць, што яны звязаны з культурай рускіх старавераў. У іншых рэгіёнах Беларусі ручнікоў такога тыпу не зафіксавана [21, с. 862 – 863].

На Падзвінні вядомыя і ручнікі старавераў з адметным чырвоным ці паліхромным арнаментам, выкананым у тэхніцы выбранага ткацтва. Гэтыя вырабы былі распаўсюджаны ў асяроддзі старавераў-беспапоўцаў рэгіёна. На захадзе Віцебскай вобласці і ў Лепельскім раёне бытавалі мясцовыя назвы ручнікоў такога тыпу: «забіраны ручнік», «заборка», «наборка», «накладны», «набіраны на доску ручнік», «ручнік з выкладамі», «старавeрскі перабор» [21, с. 863 – 864].

Даволі распаўсюджаным сярод старавераў, асабліва ў 2-й палове XIX ст., становіцца гандаль. Яны часта мелі свае крамы ў гарадах і мястэчках. Добра наладжанай гандлёвай дзейнасцю вылучаліся стараверы ў Відзах: ім тут належала большасць крам [6, с. 153; 17, с. 8]. Стараверы на Падзвінні вядомы і як скупшчыкі ў беларускага сялянства розных тавараў, якія яны потым перапрадавалі. Віцебскія стараабраднікі гандлявалі не толькі ў сваёй губерні, але і за яе межамі: коньмі і рагатай жывёлай, птушкай, лесам і лёнам. Лес у вялікай колькасці сплаўляўся за мяжу. Галоўным шляхам для сплаву была рака Нёман і яе прытокі [6, с. 153; 8, с. 286]. У 2-й палове XIX ст. адной з важных крыніц даходу віцебскіх стараабраднікаў быў гандаль гусямі. Гусі мясцовай буйной даўгашыяй пароды адпраўляліся выключна ў Германію, дзе прадаваліся па 5-6 марак за штуку [6, с. 153].

Стараабраднікі Падзвіння вызначаліся грунтоўнасцю вядзення гаспадаркі і яе заможнасцю, за што заслужылі павагу з боку мясцовага беларускага насельніцтва. Гэта адзначалі даследчыкі канца XIX – пачатку XX ст.: «З ліку старавераў выходзяць вельмі добрыя гандляры, часам вельмі багатыя, і рамеснікі; многія займаюцца падрадамі; сярод тых, што жывуць у гарадах, большасць займаецца садаводствам і агародніцтвам. Вядучы цвярозы лад жыцця, адрозніваючыся прыроднай кемлівасцю, фізічнай сілай, маючы апору ў выпадку матэрыяльнай патрэбы ў сваіх адзінаверцаў, старавер з’яўляецца выдатным працаўніком, гандляром і падрадчыкам, які заслугоўвае агульнага даверу. У Заходнім краі ставяцца да старавераў з вялікай павагай, як да дзелавітых людзей, хоць і не заўсёды далюбліваюць» [18, с. 206]. Падобныя ўяўленні прасочваюцца і на падставе матэрыялаў сучасных палявых этнаграфічных даследаванняў: *«Плотнік быў маскаль. Хадзіў, такія рамы дзелаў раньша ... Очэнь харошы чалавек ... Очэнь дарагі чалавек. І разьба па дзераву, усё што хочаш»* (запісана аўтарам і У. С. Філіпенкам у 2005 г. ад Т. Д. Маскалёвай, 1935 г. н., у в. Івоніна Шумілінскага р-на). Сярод мясцовага беларускага насельніцтва лічылася, што стараверы з’яўляюцца спрытнымі паляўнічымі і рыбаловамі: *«Жыў тут такі Пятруха-маскалёк, дык ён нікагда без звяра ці птушаніны якой з лесу не прыходзіў, а з возера заўсёды рыбіну валачэць, дык гэта і не ўдзівіцельна, бо ён жа маскаль, а яны да гэтага дужа спрытныя»* [2, с. 38].

Такім чынам, характарызуючы гаспадарчую дзейнасць старавераў Падзвіння, адзначым, што большая іх частка была занята ў сельскай гаспадарцы (земляробстве). У гэтай сферы яны мала адрозніваліся ад мясцовага беларускага насельніцтва. Але, асабліва з сярэдзіны XIX ст., ўзрастае колькасць тых, хто займаўся рамёствамі, промысламі, гандлем. На грунтоўнасць вядзення гаспадаркі старавераў рэгіёна пастаянна звярталі ўвагу даследчыкі XIX – пачатку XX ст. Падобнага меркавання

прытрымлівалася і мясцовае насельніцтва, у асяроддзі якога стараверы былі вядомыя як добрыя працаўнікі і заможныя гаспадары, чым і заслужылі павагу.

ЛІТАРАТУРА

1. Аникиевич, К. Т. Сенненский уезд Могилёвской губернии / К. Т. Аникиевич. – Могилёв : Могилевский губ. стат. ком., 1907. – 148 с.
2. Аўсейчык, У. Я. Характар узаемадзеяння рускіх старавераў і беларускага насельніцтва на Віцебшчыне ў 19 – пачатку 20 стагоддзя / У. Я. Аўсейчык // Инновационное развитие Придвинского края. – Новополоцк, 2007. – С. 36 – 40.
3. Без-Корнилович, М. О. Исторические сведения о примечательнейших местах в Белоруссии с присовокуплением и других сведений к ней же относящихся / М. О. Без-Корнилович. – СПб. : Тип. III Отд. Собств. Е. И. В. Канцелярии, 1855. – 355 с.
4. Военно-статистическое обозрение Российской империи. – СПб. : Б. и., 1852. – Т. VIII, ч. 1. Витебская губерния. – 267+9 с.
5. Волков, В. И. Сведения о начале, распространении и разделении раскола и о расколе в Витебской губернии / В. И. Волков. – Витебск : Тип. Губернского правления, 1866. – 21 + 85 с.
6. Гарбацкі, А. А. Стараабрадніцтва на Беларусі ў канцы XVII – пачатку XX ст. / А. А. Гарбацкі. – Брэст : БрДУ, 1997. – 202 с.
7. Горбацкий, А. А. Календарно-бытовой уклад жизни старообрядцев Витебщины в конце XIX – первой половине XX в. / А. А. Горбацкий // Славянский мир и славянские культуры в Европе и мире: место и значимость в развитии цивилизаций и культур (история, уроки, опыт, современность) / редкол. : В. А. Космач [и др.]. – Витебск, 2002. – Ч. 1. – С. 274 – 277.
8. Долгоруков, В. М. Население губернии / В. М. Долгоруков // Витебская губерния. Историко-географический и статистический обзор. – Витебск, 1890. – Вып 1. – С. 231 – 300.
9. Заварина, А. А. Русское население восточной Латвии во второй половине XIX – начале XX века: историко-этнографический очерк / А. А. Заварина. – Рига : Зинатне, 1986. – 246 с.
10. Минина, Н. Е. Говор и материальная культура старообрядцев Витебщины (ареальный аспект) / Н. Е. Минина // Белорусское Поозерье: язык и духовная культура. – Минск, 2001. – С. 135 – 151.
11. Никифоровский, Н. Я. Пособники жихара / Н. Я. Никифоровский // Этнографическое обозрение. – 1893. – № 2. – С. 92 – 154.
12. Обзор Витебской губернии за 1885 г. – Витебск : Губернская тип., 1885. – 40 с.
13. Обзор Витебской губернии за 1891 г. – Витебск : Губернская тип., 1892. – 141 с. + 27 л. прил.
14. Памятная книжка Витебской губернии на 1885 год. – Витебск : Тип. Губернского правления, 1885. – 329 с.
15. Памяць : гісторыка-дакументальная хроніка Браслаўскага раёна. – Мінск : Паліграфафармленне, 1998. – 709 с.
16. Первая всеобщая перепись населения Российской империи, 1897 г. / под ред. Н. А. Тройницкого. – СПб. : Изд. Центрального стат. комитета М-ва внутренних дел, 1903. – 5. Витебская губерния. Тетрадь 3. – 281 с.
17. Посох, Г. Видзы / Г. Посох. – Ковно: Тип. Губернского правления, 1895. – 13 с.
18. Россия. Полное географическое описание нашего Отечества. – СПб. : Изд. Девриена, 1905. – Т. 9. Верхнее Поднепровье и Белоруссия. – 620 с.
19. Русские / отв. ред. В. А. Александров, И. В. Власова, Н. С. Полищук. – М. : Наука, 2005. – 828 с.
20. Сементовский, А. Этнографический обзор Витебской губернии / А. Сементовский. – СПб. : Тип. М. А. Хана, 1872. – 72 с.
21. Традыцыйная мастацкая культура беларусаў : у 6 т. / агульн. ідэя і рэд. Т. Б. Варфаламеевай. – Мінск : Беларуская навука, 2004. – Т. 2. Віцебскае Падзвінне. – 910 с.

РЕЗЮМЕ

В статье рассматриваются хозяйственные занятия староверов Подвинья на основе этнографических и исторических источников 2-й половины XIX – начала XX в. Приходим к выводу, что в обозначенный период большая часть староверов региона была занята в сельском хозяйстве (земледелии). В этой сфере данная этническая группа мало отличались от местного белорусского населения. Но с середины XIX в. возрастает количество тех, кто занимался ремёслами, промыслами, торговлей. В статье охарактеризованы сельскохозяйственные занятия старообрядцев, их ремёсла и промыслы.

SUMMARY

The article deals with the economic activities of the Old Believers of Dvina region on the basis of ethnographic and historical sources of the second half of the XIX – early XX centuries. We come to the conclusion that during this period most of the Old Believers of the region were engaged in agriculture (agriculture). In this sphere this ethnic group did not differ much from the local Belarusian population. But since the middle of the XIX century the number of those who were engaged in crafts, crafts and trade has been growing. The article describes the agricultural activities of Old Believers, their crafts and trades.

Бялявіна В. М.

ЗЕМЛЯРОБЧЫЯ ТРАДЫЦЫІ БЕЛАРУСАЎ У СУЧАСНАЙ СВЯТОЧНАЙ КУЛЬТУРЫ СЕЛЬСКАГА НАСЕЛЬНІЦТВА РЭСПУБЛІКІ БЕЛАРУСЬ

Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі

(Паступіў у рэдакцыю 14.03.2019)

Земляробства з’яўлялася галоўным гаспадарчым заняткам беларусаў з глыбокай старажытнасці, вызначаючы характар і асаблівасці іх матэрыяльнай культуры, лад жыцця, працоўныя навыкі. Ад земляробства неаддзельна і мноства элементаў народнай духоўнай культуры. Яно спарадзіла самы багаты пласт беларускага фальклору і ўстойлівую сістэму абрадаў, звычаяў, магічных дзеянняў, якія суправаджалі хлебаробаў у святы і штодзённай працы.

Сфарміраваўшыся за многія стагоддзі ў цесным адзінстве з рэлігійным светапоглядам сялян, традыцыйныя земляробчыя святы і абрады (першы веснавы выхад аратага ў поле, зажынкі, дажынкі), пры ўсёй іх сімвалічнасці, былі зразумелыя ўсім па змесце, цікавыя і ўрачыстыя па форме, упрыгожвалі і ўносілі разнастайнасць у сялянскае жыццё. Адначасова яны з’яўляліся магутным сродкам працоўнага і грамадзянскага выхавання, галоўнай функцыяй якога была пераемнасць, перадача новым пакаленням маральных нормаў, ідэй і духоўных каштоўнасцей мінулага, што забяспечвала моладзі арганічнае ўключэнне ў наяўную сістэму жыццядзейнасці этнасуа.

У гады савецкай улады з народнай святочнай культуры былі выдалены рэлігійныя элементы. Сярод вясковага насельніцтва Беларусі склаліся і атрымалі шырокае распаўсюджванне новыя святы і абрады, звязаныя з пачаткам або заканчэннем асобных вытворчых цыклаў сельскагаспадарчых работ: Свята першай баразны, Свята першага снапа, Свята апошняга снапа, Свята ўраджаю.

Абапіраючыся ў сваім станаўленні на народныя традыцыі, яны не мелі прамой пераемнасці з традыцыйнай абраднасцю беларусаў, уяўляючы сабой другасную форму культуры, у якой захоўваліся толькі некаторыя старажытныя элементы. Новыя святы былі санкцыянаваныя дзяржавай, праводзіліся ў калгасах і саўгасах на полі пад

адкрытым небам, не мелі цвёрда ўсталяваных дат, а залежалі ад тэрміну пачатку ці завяршэння пэўных сельскагаспадарчых работ. Галоўнай мэтай іх правядзення было павышэнне ідэйна-палітычнага, атэістычнага, патрыятычнага і працоўнага выхавання насельніцтва.

Свята першай баразны мела ў сваёй аснове традыцыйны земляробчы абрад пачатку веснавых палявых работ «Заворванне» (першы ўрачысты выхад у поле аратага з сахой). Ён суправаджаўся комплексам сімвалічна значных абрадавых дзеянняў, звычаяў, павер'яў. У савецкі час Свята першай баразны было прысвечана агляду гатоўнасці сельскагаспадарчай тэхнікі і агульным працоўным паказчыкам калектыву калгаса ці саўгаса перад пачаткам веснавой сяўбы. Яно пачынала спаборніцтва механізатараў за правядзенне сяўбы без страт і ў кароткі тэрмін. Часта свята складалася з адной урачыстай часткі або заканчвалася невялікім канцэртам прыезджай агітбрыгады ці мясцовай фальклорнай групы.

Асноўнымі момантамі ў гэтым свяце быў мітынг з наказамі механізатарам, пад'ём сцяга працоўнай славы, што азначала пачатак палявых работ, парад сельскагаспадарчых машын з аддачай рапартаў кіраўніку калгаса ці саўгаса аб гатоўнасці тэхнікі да выхаду ў поле. Пачэснае права пачаць першы дзень веснавога ворыва даручалася лепшаму механізатару, які на трактары пракладваў на полі першую баразну.

Свята першага снапа склалася на аснове абраду беларускіх народных зажынак. Звычайна яно ператваралася ў спаборніцтва камбайнераў і вадзіцеляў велікагрузных машын за высакаякасную ўборку новага ўраджаю ў найкарацейшы тэрмін. Пасля мітынгу, як у старажытнасці, лепшай жняі – перадавой калгасніцы – уручалі серп, каб зжаць першы сноп жыта. Пад жніўныя песні мясцовага фальклорнага гурту сноп упрыгожвалі кветкамі, абвязвалі стужкамі і падносілі кіраўніку або галоўнаму аграному гаспадаркі. Пасля гэтага камбайнеры прыступалі да жніва.

У многіх калектыўных гаспадарках рэспублікі за гады савецкай улады сфарміраваліся лакальныя варыянты сельскагаспадарчых свят і абрадаў, якія за паўвекавы перыяд правядзення набылі статус традыцый. Так, з 1950-х гадоў у былым калгасе вёскі Казловічы Слуцкага раёна Мінскай вобласці ўвечары перад Святам першага снапа (цяпер «Зажынкі») старая жанчына сярпом нажынае некалькі снапоў жыта, якія вязуць на калгасны двор, разбіраюць на невялікія снапкі і ўпрыгожваюць кветкамі і стужкамі. У час урачыстага мітынгу іх уручаюць кіраўніку калектыўнай гаспадаркі, галоўнаму аграному, шафёрам і камбайнерам.

Пасля заканчэння ўрачыстай часткі свята некалькі сталых жанчын, якія добра ведаюць мясцовы песенны фальклор, разам з культработнікамі садзяцца ў запрэжаны канямі вазок і са жніўнымі песнямі вязуць упрыгожаныя снапкі па вясковых вуліцах. Вазок спыняецца каля двара, дзе жывуць маладыя, якія пабраліся шлюбам у бягучы год. Ім у хату дзве жанчыны з велічальнымі песнямі нясуць і ставяць у чырвоны кут два ўпрыгожаныя кветкамі і звязаныя чырвонай шаўковай стужкай снапкі, жадаючы шчаслівага сумеснага жыцця, здароўя, дабрабыту.

Затым вазок едзе далей і спыняецца каля новага дома, куды гаспадары ўсяліліся сёлета. Ім з песнямі і пажаданнямі ўсялякіх даброт ставяць у кут адзін упрыгожаны і перавіты стужкамі снапок.

Упрыгожаным снапком з песнямі віншуюць і бацькоў, у якіх у бягучым годзе нарадзілася дзіця. Ім жадаюць сямейнага ладу, далейшага павелічэння сям'і, а немаўляці – шчаслівай долі [1].

Свята апошняга снапа пераклікалася са старажытнымі дажынкамі і звязвалася з завяршэннем жніва. Сярод усіх сельскагаспадарчых свят яго адзначалі найбольш урачыста.

Захаваўшы некаторыя элементы традыцыйнай народнай абраднасці (рытуал зжынання апошняга снапа, урачыстае ўручэнне яго кіраўніку калектыўнай гаспадаркі, пляценне вянкоў з каласоў, надзяленне караваем з зерня новага ўраджаю асоб, якія прымалі ўдзел ва ўборцы), свята ўключала новыя дзеянні: вынас сцяга калгаса (саўгаса), парад зернеўборачных машын, мітынг, дзе ўрачыста падводзілі вынікі выканання сацыялістычных абавязацельстваў дзяржаве, ушанаванне перадавікоў працы і пераможцаў сацыялістычнага спаборніцтва падчас жніва, уручэнне ім чырвоных стужак, якія перакідвалі праз плячо, каштоўных падарункаў і ганаровых грамат.

Насычанасць перадавой тэхнікай аграпрамысловага комплексу рэспублікі, рост культурнага і адукацыйнага ўзроўню сельскіх жыхароў, знікненне ручной працы пры ворыве, сяўбе, уборцы ўраджаю абумовілі змяненне зместу і формаў правядзення свята дажынак. Яго сталі праводзіць на цэнтральнай сядзібе калгасаў і саўгасаў як агульнае свята жыхароў населенага пункта, прысвечанае заканчэнню ўборкі збожжавых культур.

З 1996 па 2013 гг. на Беларусі штогод у канцы верасня праводзіўся рэспубліканскі фестываль-кірмаш працаўнікоў сельскай гаспадаркі «Дажынкі». Першы такі фестываль адбыўся ў горадзе Столін Брэсцкай вобласці. З таго часу сталіцамі фестывалю былі Масты (1997), Нясвіж (1998), Шклоў (2000), Мазыр (2001), Полацк (2002), Пружаны (2003), Ваўкавыск (2004), Слуцк (2005), Бабруйск (2006), Рэчыца (2007), Орша (2008), Кобрын (2009), Ліда (2010), Маладзечна (2011), Жлобін (2013).

Горад, які выбіраўся для правядзення «Дажынак», рыхтаваўся да свята на працягу года. Паступова «Дажынкі» выпрацавалі свае традыцыі і сталі сапраўдным дзяржаўным святам. У першы дзень на цэнтральнай плошчы горада, абранага для правядзення свята, адбываўся ўрачысты мітынг, дзе выступалі Прэзідэнт краіны, адказныя работнікі Савета Міністраў, мясцовага аблвыканкама і райвыканкама. Пасля мітынгу праводзілася ўрачыстае ўзнагароджванне лепшых камбайнераў, вадзіцеляў машын, пераможцаў спаборніцтва на жніве з уручэннем ім каштоўных падарункаў. Па заканчэнні ўрачыстай часткі свята адбываўся канцэрт фальклорных калектываў і папулярных эстрадных артыстаў. На кожным фестывалі працавалі выстаўкі работ народных майстроў, кулінарных вырабаў.

На другі дзень па цэнтральнай вуліцы горада ўрачыста праходзіла сельскагаспадарчая тэхніка, якая прымала ўдзел ва ўборцы ўраджаю. Затым на некалькіх гарадскіх пляцоўках арганізоўваліся канцэрты прафесійных і самадзейных артыстаў, масавыя гульні і забавы, спартыўныя спаборніцтвы, працаваў кірмаш прамысловых тавараў і сельскагаспадарчай прадукцыі. Вечарам на галоўнай гарадской плошчы адбываўся гала-канцэрт або салют, працавала начная дыскатэка для моладзі [2].

З 2014 г. «Дажынкі» змянілі фармат. Падвядзенне рэспубліканскіх вынікаў сельскагаспадарчага года, ушанаванне лепшых аграрыяў і ўручэнне ім Прэзідэнтам

краіны дзяржаўных узнагарод праводзяцца ў Палацы Незалежнасці ў пачатку наступнага каляндарнага года [3].

У цяперашні час «Дажынкі» прынята праводзіць у раёнах на базе аднаго з аграгарадкоў. На абласным узроўні іх святкуюць у адным з райцэнтраў, за выключэннем тых, дзе ўжо праходзіў рэспубліканскі фестываль-кірмарш.

Напрыклад, «Засеўкі» ў 2017 г. у Верхнядзвінскім раёне прайшлі на базе аграгарадка «Кахановічы» на полі каля вёскі Дубровы. Старшыня райвыканкама пачаставаў удзельнікаў свята караваем хлеба, спечанага з мукі леташняга ўраджаю, крынічнай вадой і выступіў з наказам да механізатараў.

На раённыя засеўкі з'ехаліся кіраўнікі калектыўных сельскагаспадарчых арганізацый раёна, перадавыя механізатары і пераможцы районных, абласных і рэспубліканскіх «Дажынак». Першы праход з сеялкай быў даверaны перадавому механізатару з аграгарадка «Кахановічы» Ігару Сушэвічу. Затым святар і ксёндз асвяцілі насеннае збожжа. Кіраўнікі сельгаспрадпрыемстваў раёна, напоўніўшы зернем вёдры і лубянкі, пачалі сяўбу.

Пасля гэтага этнаграфічны гурт «Сынкавіца» выканаў старажытны абрад засевак і перадаў старшыні райвыканкама ключ ад «адкрытай зямлі», які павінен знаходзіцца ў яго да пачатку «Зажынак» [4].

Абласныя «Засеўкі» ў Магілёўскай вобласці ў 2017 г. прайшлі каля аграгарадка Вішаў Бялынічскага раёна на базе адной з лепшых гаспадарак вобласці СВК «Калгас "Радзіма"». Вітаючы сейбітаў і ўдзельнікаў свята, старшыня аблвыканкама нагадаў аб планах на будучы ўраджай і заклікаў прыкласці ўсе намаганні па іх выкананні. Затым выступілі кіраўнікі раёнаў вобласці.

Перад пачаткам працы зерне і аратых святар акрапіў святой вадой. Разам з удзельнікамі свята зерне ва ўзаронае поле кідалі і культработнікі. Пасля коннай бараной зерне ў глебу засыпаў перадавы механізатар, а за ім на трактары з пасяўным агрэгатам выехаў у поле лепшы механізатар СВК «Калгас "Радзіма"».

Падчас свята артысты выконвалі песні, а дзяўчаты ў нацыянальных беларускіх касцюмах уручылі кіраўнікам раёнаў каравай хлеба і абраз «Спарыцельніца хлябоў» ад імя Бялыніцкага райвыканкама [5].

На абласным узроўні фестываль-кірмаш працаўнікоў сельскай гаспадаркі «Дажынкі» ў 2018 г. першымі адзначылі аграрыі Брэстчыны. Ён прайшоў у горадзе Высокае. У час падрыхтоўкі да свята ў цэнтры горада былі абноўлены ўсе будынкі, у многіх дамах зроблены рамонт, добраўпарадкаваны дваровыя тэрыторыі, дзіцячыя пляцоўкі. Пабудавана міні-футбольнае поле са штучным пакрыццём, абсталяваны баскетбольная і валейбольныя пляцоўкі, на вуліцы Савецкіх Пагранічнікаў з'явіўся новы сквер, адкрылася кафэ.

У падрыхтоўцы да свята прымалі ўдзел Брэсцкі аблвыканкам, гарвыканкам Высокага, установы і арганізацыі горада, мясцовыя прадпрымальнікі.

8 верасня на святочна ўпрыгожанай галоўнай плошчы горада Высокае адбылося ўрачыстае адкрыццё фестывалю-кірмашу Брэсцкай вобласці і мітынг з цырымоніяй узнагароджвання пераможцаў абласнога спаборніцтва па ўборцы ўраджаю. Затым прайшоў святочны канцэрт лепшых прафесійных і самадзейных калектываў Брэстчыны, а таксама абласны этап рэспубліканскага сямейнага праекта «Уладар сяла» і іншыя мерапрыемствы.

Падчас свята працавала выстаўка «Горад майстроў», а гандлёвыя павільёны размясціліся на вуліцах на працягу некалькіх кіламетраў. «Дажынкі» ў горадзе Высокае наведалі больш за 1 000 гасцей: дэлегацыі з абласнога цэнтра і 16 раёнаў Брэсцкай вобласці, з Польшчы, Украіны, Расіі, іншых абласцей Рэспублікі Беларусь [6]. Прыблізна па такім жа сцэнарыі праходзяць «Дажынкі» і ў іншых абласцях Беларусі.

Нягледзячы на яскравы нацыянальны каларыт, у фестывалях-кірмашах выкарыстоўваюцца толькі асобныя элементы традыцыйнай земляробчай абраднасці беларусаў, накіраваныя на працоўнае выхаванне моладзі, але ў баку застаюцца шмат якія мэты, закладзеныя ў сістэме народнай абраднасці.

У аграгарадках і вялікіх вёсках каляндарныя сельскагаспадарчыя святы праводзяць мясцовыя работнікі культуры, а для жыхароў невялікіх вёсак паказы традыцыйнай каляндарнай земляробчай абраднасці арганізуюць на выездах культработнікі раённых аддзелаў культуры.

На сучасным этапе функцыянавання традыцыйная каляндарная абраднасць беларусаў найбольш поўна захоўвае свой змест, рысы і мясцовыя адметнасці ў вёсках, дзе намаганнямі работнікаў культуры створаны і дзейнічаюць аўтэнтычныя фальклорна-этнаграфічныя калектывы.

Земляробчыя святы з’яўляюцца неад’емнай часткай этнічнай культуры беларусаў. У цяперашні час у рэчышчы палітыкі дзяржавы па захаванні і адраджэнні народнай культуры як асновы нацыянальнай ідэнтычнасці традыцыйныя каляндарныя земляробчыя святы і абрады неабходна больш актыўна ўводзіць у святочна-абрадавую культуру сельскага насельніцтва.

Як паказаў аналіз афіцыйных дакументаў, перыядычнага друку і палявых матэрыялаў аўтара, сучасныя святы на вёсцы, звязаныя з цыкламі сельскагаспадарчых работ, характарызуюцца спрашчэннем народнай земляробчай абраднасці, стратай многіх сакрально-рытуальных формаў і рэгіянальных асаблівасцей.

Негатыўнае ўздзеянне на святочную культуру вёскі аказвае скарачэнне і старэнне насельніцтва, яго пасіўнасць, няведанне сэнсу і семантыкі многіх традыцыйных земляробчых абрадаў і магічных дзеянняў. Узняць на новы ўзровень функцыянаванне сярод вясковых жыхароў традыцыйнай земляробчай абраднасці магчыма толькі сумеснымі намаганнямі работнікаў культуры і мясцовых органаў улады, а таксама больш шырокім далучэннем да гэтай працы прадстаўнікоў царквы.

Дажынкі ў аграгарадку Астрамечава Брэсцкага раёна Брэсцкай вобласці. 2005 г.

Рэспубліканскі фестываль-кірмаш працаўнікоў вёскі «Дажынкі-2013» у г. Жлобін Гомельскай вобласці

Бялыніцкі раённы фестываль-кірмаш працаўнікоў вёскі «Дажынкі-2014». Аграгарадок Вішаў Бялыніцкага раёна Магілёўскай вобласці

Чэрыкаўскі раённы фестываль-кірмаш працаўнікоў вёскі «Дажынкі-2015»

ЛІТАРАТУРА

1. Архіў Інстытута мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору імя К. Крапівы Нацыянальнай акадэміі навук Беларусі. – Ф. 6. Воп. 14. Спр. 244. Л. 14 – 18.
2. Беларусы / навук. рэд. А. І. Лакотка. – Мінск : Беларуская навука, 2002. – Т. 6. Грамадскія традыцыі / В. Ф. Бацяеў [і інш.]. – 606 с.
3. История праздника «Дожинки» в Беларуси. Как всё начиналось // Инфокобрин [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http: www. inkobrin .org/ page-ld-1104 html. – Дата доступа: 02.07.2016.
4. Саулич, В. Ключи от поля на старт! / В. Саулич // Сельская газета. – 2017. – 7 апреля. – С. 6.
5. Яско, А. Засевки на 1,3 миллиона тонн / А. Яско // Сельская газета. – 2017. – 6 апреля. – С. 6.
6. Курэц, А. Зрабілі ўсё магчымае. І яшчэ капельку... / А. Курэц // Сельская газета. – 2018. – 11 сентября. – С. 4.

РЕЗЮМЕ

В статье рассматривается использование элементов земледельческих традиций белорусов в сельскохозяйственных праздниках Республики Беларусь, освещается их роль в этнической культуре, трудовом и нравственном воспитании молодёжи.

SUMMARY

The article discusses the use of elements of the agricultural traditions of Belarusians in the agricultural holidays of the Republic of Belarus, consecrates their role in the ethnic culture, labor and moral education of young people.

Воінава А. М.

ЛЕКСІКА ВЯСЕЛЬНАГА АБРАДУ Ў ГАВОРКАХ НАРАЎЛЯНСКАГА РАЁНА

Гомельскі дзяржаўны ўніверсітэт імя Ф. Скарыны

(Паступіў у рэдакцыю 14.03.2019)

Важнае месца ў скарбніцы духоўных каштоўнасцей беларускага народа займае мова фальклору. У ёй фарміруецца свая сістэма паняццяў і значэнняў слова, якія часта не супадаюць з колам значэнняў літаратурнай мовы. Актуальнасць вывучэння мовы фальклору вызначаецца яшчэ і тым, што традыцыйная вусная народная творчасць звязана не толькі з навакольнай рэчаіснасцю, але і з яе ідэалізаваным вобразам, рытуалам, з сістэмай сімвалаў і народных уяўленняў. Важным кампанентам у

агульнай моўнай сістэме фальклору з'яўляецца мова абраду, якая выконвае розныя функцыі. Так, абрадавая апісальная лексіка, функцыянуючы ў асноўным у сітуацыях апісання абрадаў, не толькі мае камунікатыўнае прызначэнне, але і служыць назапашванню і захаванню нацыянальна-культурнага вопыту.

Абрады выконвалі ролю гістарычнай памяці, увасаблялі народнае светаразуменне, псіхалогію і практычную мудрасць і былі прасякнуты сімваламі, уяўленнямі, рытуальнымі і магічнымі дзеяннямі. Найбольш складаны комплекс абрадаў і звычаяў, якія адлюстроўваюць светапоглядныя і сацыяльныя нормы, этнічныя і эстэтычныя ўяўленні, звязаны са сферай сямейна-шлюбных адносін, дзейнічаюць у носьбітаў культуры ў пэўны момант гістарычнага развіцця. У сямейна-абрадавай лексіцы найбольш колькаснай з'яўляецца лексіка вясельнага абраду. Этнографы параўноўваюць усходнеславянскае вяселле нават не са спектаклем з вялікай колькасцю дзеючых асоб, а з «вясельнай містэрыяй», шэрагам містычных дзеянняў, аб'яднаных у адно цэлае [1].

У складзе вясельнай лексікі вылучаюцца наступныя тэматычныя групы, у якія мы ўключаем лексемы разных часцін мовы, аб'яднаныя агульнасцю паняційнай сферы і разнатыпнасцю лінгвістычных адносін паміж яе элементамі:

1. Найменні вясельнага абраду і яго складовых частак. Дадзеная лексіка-семантычная група адлюстроўвае працэсуальны бок шлюбнага рытуалу і прадстаўлена як дзеясловамі (сватаць, вянчацца), так і назоўнікамі, найчасцей аддзеяслоўнымі (змовіны, заручыны): вяселле (*«Вяселле цягнецца тры дні»* [2, с. 353]; *«Вяселле начынаецца ў суботу»* [2, с. 331]); змовіны (*«Бацькі маладой падрыхтаваліся і з гарэлкаю, так і са страваю. Можна рабіць змовіны»* [2, с. 329]). Калі бацькі і іх дачка згаджаліся на шлюб, то адбываліся «запоіны, заручыны». У некаторых вёсках гэта былі два асобныя абрады (спачатку запоіны, а пасля заручыны): *«Бацькі маладой завуць на заручыны ўсіх тых, хто прыйдзе на вяселле»* [2, с. 329]; *«Пасля запоін могуць яшчэ маладыя і аставіць адзін аднаго»* [2, с. 329].

Вядомыя на тэрыторыі даследаванага рэгіёна абрадавыя дзеянні, якія маюць складаную назву: «запіванне нявесты» (*«Ставяць на стол гарэлку, хлеб, соль, запіваюць нявесту»* [2, с. 350]); «торг за ёлку», звязаны з жаніхом і яго роднымі (*«Ёлку ўпрыгожвалі дзяўчаты, то яны павінны яе прадаць. Малады з дружкамі павінен выкупіць ёлку»* [2, с. 333]); «суканне свечак» – адначасова ў хаце маладога і маладой самі з воску вырабляюць свечкі (*«Свечку ўпрыгожваюць кветкамі, і атрымліваецца маленькі букецік, а ў сярэдзіне свечка»* [2, с. 337]); «гуляць куру» (*«Тую жывёліну, што ўкралі на падворку ў маладое, кладуць на насілкі, чатыры мужчыны нясуць яе да рэчкі, там забіваюць, абсмальваюць і зноў кладуць на насілкі і нясуць у двор. Кожнаму з гасцей даюць кусочак тае 'куры'»* [2, с. 342]); «завіванне маладой» (*«Ацец і маці, дазвольце маладых завіць»* [2, с. 336]); «дзявочы вечар» (*«У маладой сабіраліся яе падружкі на дзявочы вечар»* – зап. у Нароўлі).

У суботу перад вяселлем адбываецца абрад выпечкі караваю – «каравай пякуць»: (*«Пасля, як каравай будзе пекціся, то нада, каб засталася дзірка»* [2, с. 337]). Пасля выпечкі каравай упрыгожваюць кветкамі, лісцікамі з цеста, [2, с. 337]. У Нараўлянскім раёне пяклі два караваі – для маладога і маладой: *«Будуць дзяліць каравай маладой (трэба зазначыць, што каравай буў у кожнага з маладых асобны)»*

[2, с. 335]. Падчас вяселля маладыя склікаюць на каравай: *«Гэта значыць, што ўсе адораныя караваем павінны дарыць падарункі у час раздзелу каравая»* [2, с. 346].

Адным з жартаўлівых абрадавых момантаў вяселля было выкраданне нявесты: *«Асабліва спрытныя дружкі выкрадаюць нявесту»* [2, с. 346]. Нявесту так проста не аддаюць, яе трэба выкупіць – адбываецца выкуп, торг, таргі: *«Дружкі пранікаюць у хату, даюць ім выкуп»* [2, с. 346].

Грамадзянскае ўзаконьванне шлюбу называлася «роспісь»: *«Пасля царквы ідуць у сельсавет на роспісь»* [2, с. 331], царкоўнае – «вянчанне, вянец» (*«Малады з дружкамі, сватамі і радзічамі ідуць па маладу, каб ісці ў царкву вянчацца»* [2, с. 331]; *«Маладым зранку не даюць есці да вянца»* [2, с. 331]).

Вядомы ў Нараўлянскім раёне абрад «пярэзвы», які праводзіцца праз тыдзень пасля вяселля, у нядзелю: *«Большасць удзельнікаў вяселля збіраецца на пярэзвы, галоўная мэта іх – праведаць маладых»* [2, с. 353].

2. Найменні ўдзельнікаў вясельнага абраду. У цэнтры паняційнага поля знаходзяцца спецыфічныя абрадавыя намінацыі, якія называюць удзельнікаў вяселля. Зафіксаваныя лексемы з’яўляюцца як агульнаўжывальнымі, так і характэрнымі менавіта для дадзенага рэгіёна. Першую групу складаюць асобы, якім належыць вядучая роля ў арганізацыі вяселля: малады, маладая, маладыя, нявеста, жаніх (*«Потым малады са сваімі родзічамі ідзе ў свой двор, а маладая са сваімі ідзе ў сваю хату»* [2, с. 331]; *«Сваты адказваюць, што ім патрэбна для жаніха нявеста»* [2, с. 331]); «княжныя-дружкі» (*«Маладая бярэ двух дзяўчат княжных-дружак, садзіць бліжэй да сябе»* [2, с. 329]).

На вяселлі абавязковымі гасцямі станавіліся сваты, бацькі, хросныя маці і бацька, музыкі: *«Замешвае каравай найчасцей хросная маці з удзелам каравайніц»* [2, с. 350]; *«Павінны абавязкова быць музыкі»* [2, с. 330]; *«Маці маладой перавязвае сватоў ручнікамі»* [2, с. 331].

На перыферыі поля дадзенай лексіка-тэматычнай групы размяшчаюцца словы, што называюць другасных удзельнікаў абраду, іх прысутнасць была пажаданая: каравайніцы – жанчыны, якія выпякалі каравай (*«Каравайніцы гушкаюць каравай, кладуць і прыгаворваюць: “Благаславі, айцец і маці, добрыя людзі!”»* [2, с. 350]); «баярэ» – госці жаніха (*«Калі баярэ выходзяць з хаты, то пяюць»* [2, с. 332]); «прыданне» – госці маладой (*«Пакуль прыданні шлі да маладога, дарогаю спявалі песні»* [2, с. 340]); «жартаўніцы» (*«Пры гэтым жанчыны-жартаўніцы (з боку маладой) стараюцца ў вузлы пакласці цяжкія рэчы»* [2, с. 348]). Аднак гэтыя ўдзельнікі не аказвалі прынцыповага ўплыву на выкананне абраду, іх функцыі часта вар’іраваліся.

Абавязковымі асобамі на вяселлі ў Нараўлянскім раёне былі «падстаўныя» жаніх і нявеста: *«...выводзяць падстаўную нявесту»* [2, с. 346].

3. Найменні прадметаў, якія выкарыстоўваюцца ў вясельным абрадзе. У дадзенай групе прадстаўлена лексіка, што ў абрадавай сітуацыі набывала сімвалічны сэнс. У цэнтры паняційнага поля размяшчаюцца найменні, якія выкарыстоўваюцца толькі ў вясельным абрадзе: каравай, дзе пераплятаюцца мужчынскі і жаночы пачатак, ён з’яўляецца сімвалам шчаслівага лёсу (*«З цеста качаюць шышкі, якія потым кладуць на каравай. У сярэднюю шышку закатваюць грошы – “для жыцця харошага” (потым зразаюць каравай, гэту шышку даюць маладым)»* [2, с. 350]); прыданае

(*«Стаяў воў, запрэжаны коньмі, і паставілі скрыню з яе ўсім прыданым»* [2, с. 340]); пасаг (*«Дружкі сабіраюць пасаг маладой –пасцель, вопратку»* [2, с. 348]); «белае плацце» (*«Прыбіраюць яе ў прыгожае ў белае плацце»* [2, с. 331]); «фата, вянок, венок» (*«На галаву вянок з фатою»* [2, с. 331]); «кольца» (*«Маладым надзяваюць кольца»* [2, с. 331]).

На перыферыі поля размяшчаецца лексіка, якая абазначае прадметы, што маглі выкарыстоўвацца і ў іншых рытуалах і абрадах, паўсядзённым жыцці: «ікона» (*«На стале проці маладой стаіць ікона»* [2, с. 333]); ручнік як сімвал злучэння і згоды (*«Маці маладой павязвае сватоў ручнікамі»* [2, с. 330]); падарункі (*«Вязе вузел падарункаў, якая маладая будзе дарыць радне маладога»* [2, с. 340]); зерне, жыта, хлеб-соль, цукеркі, мёд (*«Маці маладой дала ў вузельчык жыта, з сабою жыта ці пшаніцы, каб добра жылося»* [2, с. 340]; *«Ставіць услончык на дарозе, ложыць хлеб і соль»* [2, с. 332]); кветкі, лента, хустка (*«Маладой на правую старану грудзей прышпільваюць кветачку»* [2, с. 331]; *«Знімаюць з маладой вянок з фатою і надзяюць ёй на галаву хустку»* [2, с. 349]); кажух (*«Маладога заводзяць на покуць, дзе на лаву заслана мяккае, обычно кажухом»* [2, с. 332]). Функцыю абярэгу выконвала іголка: *«У адзенне маладога ўтыркваюць голкі (гэта ад дурнога вока)»* [2, с. 331]. Інтэгральнай прыкметай, якая аб'ядноўвае ўсе лексемы гэтай групы, выступае выкарыстанне іх у тэксце вясельнага абраду [3].

Абрадавае значэнне мела і лексема «стол», «кутні стол», якая выкарыстоўвалася як сімвал згоды, злучэння: сесці за стол – 'пагадзіцца'. Паказальна тое, што застолле завяршае кожны этап вясельнага абраду: *«Бацькі маладой накрываюць на стол»* [2, с. 329]; *«Сват ставіць каравай на стол перад маладымі»* [2, с. 338]; *«Маладых абводзяць тры разы вакол кутняга стала»* [2, с. 352]. Аднак стол адначасова выступае і сімвалам мяжы, ім перагароджваюць дарогу да нявесты: *«На шляху ім некалькі разоў загароджваюць дарогу – ставяць стол»* [2, с. 351].

Народныя святы і абрады выступаюць праяўленнем традыцыйнай культуры беларусаў, таму ў генетычных адносінах амаль уся лексіка належыць да агульнаславянскага лексічнага фонду. Гэта такія лексемы, як «вяселле, сватанне, каравай, вянок, заручыны, маладыя» і іншыя [4]. Большасць найменняў, звязаных з даследаванай тэматыкай, з'яўляецца матываванымі. Матываванасць – гэта суаднесенасць вытворнага слова з тым, ад якога яно ўтворана, калі сэнс і структура першага слова могуць быць растлумачаны шляхам звароту да сэнсу ўтваральнай лексемы. Даследчыкі па фармальным крытэрыі вылучаюць фанетычную, марфалагічную, семантычную матываванасць. Фанетычная рэалізуе ацэначныя патэнцыі таго, хто абазначае прадмет ці з'яву. Астатнія віды матываванасці зводзяцца да асноўнага – семантычнай матываванасці, якая выражана або не выражана марфалагічна [5, с. 24].

У аснове канцэпцыі матываванасці слова ляжыць ўяўленне пра безумоўны прыярытэт свядомага над бессвядомым ў маўленчай і моватворчай дзейнасці. У. У. Лявіцкі адзначае, што матываванае слова аказваецца больш жыццяздольным, чым нематываванае. Слова, матываванае фанетычна і семантычна, з'яўляецца больш устойлівым, чым тое, што матывавана толькі адным са спосабаў. Пры гэтым матываванае слова часта выцясняе нематываванае [5, с. 24].

Самым пашыраным тыпам матывацыі найменняў, звязаных з вясельным абарадам, з'яўляецца намінацыя паводле працэсуальнай прыкметы. Лексічным матыватарам такіх найменняў выступаюць назвы разнастайнага дзеяння. Вялікая колькасць зафіксаваных лексем – гэта суфіксальныя ўтварэнні: сватанне, заручыны, выкуп, торг, пасад, запоіны, пярэзвы, змовіны. Некаторыя найменні з'яўляюцца субстантываванымі назвамі: хросны, малады, маладая, вясельныя, прыданыя.

Зафіксаваны на тэрыторыі Гомельскага рэгіёна і складаныя назвы: прыметнік + назоўнік (дзявочы вечар, белае плацце, зборная субота); назоўнік + назоўнік (злучэнне маладых, суканне свечак; завіванне маладой); дзеяслоў + назоўнік (дзяліць каравай, саджаць каравай, выкупіць нявесту, гуляць куру).

Такім чынам, абрадавая вясельная лексіка, якая да сённяшняга часу шырока функцыянуе на тэрыторыі Нараўлянскага раёна, узнаўляючы шырокі фрагмент моўнай карціны свету носьбітаў гаворкі, дазваляе захаваць адну з найважнейшых частак народнай духоўнай культуры – вясельны абрад з закладзенымі ў яго старажытнымі народнымі ўяўленнямі аб сутнасці шлюбу, важнасці сямейных адносін у жыцці і развіцці грамадства.

ЛІТАРАТУРА

1. Зеленин, Д. К. Восточнославянская этнография / Д. К. Зеленин. – М. : Наука, 1991. – 511 с.
2. Вяселле на Гомельшчыне : фальклорна-этнаграфічны зборнік / уклад., сістэм., тэкст. праца, рэд. І. Ф. Штэйнер, В. С. Новак. – Гомель : Нёман, 2003. – 472 с.
3. Таратынова, Н. Ю Обряд встречи молодых от венца: символика и наименования в псковских говорах / Н. Ю. Таратынова // Псковские говоры в свете актуальных проблем диалектологии : межвузовский сб. науч. трудов. – Псков, 2007. – С. 257 – 264.
4. Фасмер, М. Этимологический словарь русского языка : в 4 т. / М. Фасмер ; пер. с нем. и доп. О. Н. Трубачёва ; под ред., с предисл. Б. А. Ларина. – М. : Прогресс, 1986 – 1987. – Т. 1 – 4.
5. Левицкий, В. В. Виды мотивированности слова, их взаимодействие и роль в лексико-семантических изменениях / В. В. Левицкий // Материалы семинара по проблеме мотивированности языкового знака. – Л., 1969. – С. 21 – 25.

РЕЗЮМЕ

В статье рассматривается лексика свадебного обряда, зафиксированная в Наровлянском районе. Проведена подробная семантическая классификация лексики, даётся генетическая характеристика обрядовых номинаций, рассматриваются типы структурно-семантической мотивации. В работе используется иллюстрационный материал свадебного обряда, собранный во время фольклорных экспедиций по Гомельскому региону.

SUMMARY

The article deals with the vocabulary of the wedding rite, financed in the Narovlya district. A detailed semantic classification of vocabulary is carried out, a genetic characteristic of ritual nominations is given, types of structural and semantic motivation are considered. The work uses illustrative material of the wedding rite, collected during folklore expeditions in the Gomel region.

Вяргеенка С. А.

НЕКАТОРЫЯ АСПЕКТЫ ВЫРАШЭННЯ ГЕНДАРНЫХ УЗАЕМААДНОСІН У БЕЛАРУСКІХ САЦЫЯЛЬНА-ПОБЫТАВЫХ ЗАМОВАХ

Гомельскі дзяржаўны ўніверсітэт імя Ф. Скарыны

(Паступіў у рэдакцыю 13.03.2019)

З таго часу, як чалавек спасцігнуў сілу слова і прыпісаў яго з'яўленне міласці-дарам бостваў, узнікла вера ў звышнатуральную моц слова, здольную дапамагаць ва ўсіх жыццёвых сітуацыях. Напрыклад, пры падрыхтоўцы да палявання ўсімі членамі грамады прамаўляліся спецыяльныя для дадзенай сітуацыі вербальныя формулы з мэтай забеспячэння станоўчага выніку. З цягам часу актыўнымі замаўляльнікамі становяцца асобныя людзі – прафесіяналы («пасвячоныя»), тыя ведуны, якія замоўным словам, пэўнымі дзеяннямі і прадметамі імкнуліся ўздзейнічаць на сілы-духі ў пажаданым для чалавека напрамку. Яшчэ пазней іх змянілі «бабкі-шаптухі», «лекаркі», «чарадзейкі», «калдуны», якія ведалі на памяць дзясяткі замоў розных функцыянальна-тэматычных груп (лекавыя, гаспадарчыя, сямейна-бытавыя, сацыяльныя) і з іх дапамогай імкнуліся ўздзейнічаць на агрэсіўныя сілы, што парушалі гармонію ў касмічнай прасторы, наваколлі, грамадстве. Гэтыя замовы склалі адметны пласт у этнічным фальклорным полі.

Фальклорны ландшафт Гомельскага Палесся шматвектарны і рознабакова скіраваны. Аснова яго – найбольш старажытны пласт, які ўвабраў у сябе міфы, казкі, абрады, прыкметы, замовы і іншыя жанры. У масіве сямейна-побытавых замоў вылучаюцца любоўныя тэксты, так званыя «прысушкі» і «адсушкі», якія часцей за ўсё адлюстроўвалі пачуцці жанчыны (жаданне кахання, узаемнасці). Гэта творы пра няпростыя ўзаемаадносіны паміж мужчынам і жанчынай, пра шчасце і няшчасце, каханне і здраду. Такім чынам, і любоўныя замовы ўяўляюць сабой арыентаваны дыскурс (які складаецца з мноства кадыфікаваных знакаў) на рэалізацыю патрэбы быць каханым. Гэтае пачуццё мае вялікае значэнне ў забеспячэнні здароўя і асабліва псіхалагічнай раўнавагі чалавека. Калі каханне ўзаемнае, то натхняе закаханых на творчасць, дапамагае раскрыць іх лепшыя якасці, і наадварот, каханне без узаемнасці прыносіць шчымлівы боль, пакутлівыя перажыванні. У такім выпадку закаханы спадзяваўся толькі на выпрабаваны часам спосаб дабіцца ўзаемнасці – звярнуцца да замоў, у аснову якіх пакладзены магічныя вераванні нашых продкаў у звышнатуральную сілу слова. Шукаючы паратунку ад душэўнага болю з прычыны адсутнасці ўзаемнасці ў каханні, душэўнай раны, нанесенай здрадай каханага або мужа, жанчына-замаўляльнік апавядала пра тое, што было для яе асабістым, інтымным. Асабліва кранальнымі з'яўляюцца варыянты, дзе гучыць просьба да Маці Божай аб вяртанні мужа, што пакінуў жонку і дзяцей: *«…свеце ціхій, і ты, Матушка святая Багародзіца, дапамажыце мне ў жаночай справе. Дапамажыце вярнуць мужа майго. На ночы, на ўтренней заре і на вечеры, на перекрой месяца праходзьце, мае словы ва ўсе шчэлі зямныя, ва ўсе омуты глухія. Вярніце сляды майго чалавека на сваё месца, у сваю хату»* [1*]. Шчырыя, памяркоўныя словы без наракання ў адрас мужа-здрадніка ці жанчыны-разлучніцы характарызуюць замаўляльніка як мудрую і добразычлівую жанчыну-маці, якая ведае, што ніякімі пагрозамі, праклёнамі і нараканнямі сямейную праблему не вырашыць. Цікавай падаецца і «Адсушка» [2*],

дзе на сакральным месцы знаходзіцца *«дубовая грабніца, у нёй ляжыць красная дзевіца»*; замаўляльнік просіць, каб у адрасата па аналогіі з памерлай, у якой *«кроў не разгараецца… сэрца не сакрушаецца»*, *«так бы і ў (імя) сэрца не сакрушалася, кроў не разгаралася»*. Толькі ў такім выпадку закаханая можа разлічваць на псіхалагічны камфорт: *«...сама б не ўбівалася, у таску не ўдавалася»*, бо *«тоска тоскучая, горе горючее»* нараджаюць *«думу непобедзімую і болі неўмалімую»*, што прыносіць *«злу худобу … скорбі і болезні»*. Уздзеянне замовы павялічваецца шляхам выкарыстання шматлікіх паўтораў і эпітэтаў, мастацкіх сродкаў, якія з выключнай экспрэсіўнасцю перадаюць адчай, роспач, што перажывае дзяўчына. А ў замове «Ад таскі» [3*] паведамляецца і дзейсны спосаб «лячэння ад суму»: *«Трэба чытаць на ваду днём у 12 гадзін перад агнём (печкай, свячой) 3 раза, пасля кожнага раза сплёўваць цераз левае плячо. Перад сном памыць гэтай вадой твар і грудзь, дзе баліць душа, піць па 3 глытка 3 дні. Гэта паўтараць праз 3 дні: "Вада-вадзіца істочніца, ходзіла по морям, по горам, по пескам, по белым корешкам. Пескі размываліс, у рабы Божай (імя) тоску і болезні прогоняла"»*. Звяртае на сябе ўвагу актуалізацыя сакрально-сімвалічнай сутнасці лікаў. У прыведзеным прыкладзе такой з'яўляецца магічная тройка. Алена Веніямінаўна Гаціла, 1935 г. н., з вёскі Малева на Нясвіжчыне ведае даволі экзатычны спосаб «сохранить или исправить семейные взаимоотношения»: *«Кто на Благовещение с утра и до ночи назовёт мужа 40 раз "милый", весь год у мужа любимой будет»*. У яе ж арсенале ёсць яшчэ адзін надзейны, выпрабаваны часам рэцэпт: «Чтобы муж и жена больше дорожили друг другом, надо в ночь перед Рождеством зажечь 2 свечи белого воска, скрученные между собой, читать 12 раз и обязательно сжечь эти свечи до самого конца: "Благослови, Господи, нас (имя мужа и жены), век по веку, отныне и до веку. Как эти свечи ярко горят, вместе с воском прольются, так и мы (имена), вместе, чтоб прожилі ярко, друг друга любили"».

Адносіны да разлучніцы ў замовах дэманструюцца даволі жорстка: жаданне, каб «рэўнасць лютая злой разлучніцы» была спалена агнём свечкі і дзейсным словам замовы: *«...растапіце тую льдзінку калючую* (што закралася ў сэрца каханага. – *С. В.*), *ёй* (разлучніцы. – *С. В.*) *слязой вярніце гаручаю»* [4*]. У замове адлбюстравана ўся гама пачуццяў, што хаваюцца ў душы пакрыўджанай жанчыны. Каб адлюстраваць катарсіс душы, аўтар-творца знаходзіць простыя выразныя, палымяна-пранікнёныя, а часам і жорсткія словы. Каханне і нянавісць знаходзяцца на дыяметральна супрацьлеглых вектарах псіхалагічнага стану чалавека, але мяжа паміж імі тонкая, і часта закаханая або закаханы, знаходзячыся ў стане афекту, пераступаюць гэтую мяжу.

Зусім у іншай танальнасці перадаюцца перажыванні і спадзяванні закаханай дзяўчыны. У такіх варыянтах замоўнае слова выступае як чарадзейны гаючы сродак, здольны дараваць шчасце з каханым. Найвышэйшая ступень духоўнага яднання, дзе не можа быць унутраных сумненняў, ваганняў, адлюстравана ў замове «Любоўная (прысушка)», запісанай на Веткаўшчыне ад Пятра Уладзіміравіча Казімірава і Паліны Іванаўны Навіцкай. Тут мадэліруецца маральна-псіхалагічны свет закаханых, ствараецца дасканалая формула чалавечага шчасця. Па перакананні інфарматараў, закаханых павінна яднаць сардэчнасць, унутраная блізкасць, давер, узаемапаразуменне. Замаўляльнік-дзяўчына выявіла сябе чалавекам, які тонка разумее сувязь прыродных кампанентаў, іх узаемадзеянне і праецыруе прыродныя з'явы на

інтымна-пачуццёвы свет аб'екта: *«Як краснае сонейка ззяе, прыпякае мхі і балоты, чорныя гразі, так і ты прыбягай, ка мне прысыхай, к рабе Божай. Вочы ў вочы, сэрца ў сэрца, мыслі ў мыслі…»*. Згадванне прыродных аб'ектаў сінтэтычна спалучаецца з «пейзажам» душы закаханай, і гэтая сувязь перадаецца, трансфармуецца ў спасціжэнне асноў быцця, уласных жыццёвых прынцыпаў, што і нараджае эфект гармоніі прыроды і чалавека, дзвюх сфер – паэтычнай (эмацыянальна-мастацкай) і ўнутранай (псіхалагічнай, асабіста-духоўнай). Высакароднаць закаханых, іх духоўная і душэўная блізкасць становяцца кодавымі ў раскрыцці ідэйнага зместу твора.

У запісах, зафіксаваных на тэрыторыі Жыткавіцкага раёна, сустрэўся даволі рэдкі выпадак – «прысушка», што прамаўлялася мужчынам. Яе адрознівае і стыль – у большай ступені энергічна-пабуджальны. Гэта стан чалавека, які не можа вырвацца з-пад улады пачуццяў, што яго апанавалі: *«Выпускаю я сілу магучу на (імя) красну дзеўчыну… Будзь ты, сіла магуча, у (імя) краснай дзеўчыне несходна, жгі ты, сіла магуча, яе кроў, яе сэрца на любоў к (імя хлопца) палюбоўнаму хлопцу… Хто з мора ўсю вадзіцу вып'е, і таму мой загавор не адолець»* [5*]. Замоўны тэкст эмацыянальна насычаны, для яго характэрна непарушнасць сказанага, вера ў тое, што каханне павінна адчувацца ўсімі часткамі арганізма, што падкрэсліваецца падрабязным пералічэннем: *«…саджу я сілу магучу ў ва ўсе суставы, паўсуставы, ва ўсе косці і паўкосці, ва ўсе жылы і паўжылы, у яе вочы ясныя, у яе шчокі румяныя, у яе белу грудзь, у яе сэрца, у ўтробу, у яе рукі і ногі»*. Адпаведна, можна казаць пра гендарную маркіраванасць такіх тэкстаў, бо для наступнага «жаночага» варыянта характэрна гарманічная карціна пачуццяў прыроды і чалавека: *«Я святою вадою ўмываюса, золатам уціраюса, а сонейкам одзеюса, а месяцам падперажуса, а зоркамі засцегнуса – я нікога не боюса. Як сонцэ і месяц на ўвесь свет свецяць, так каб я была на ўвесь свет міла й люба Одамку»* [6*]. Падобная замова была запісана і ў вёсцы Краўцоўка Гомельскага раёна ад Г. Р. Сядой, 1925 г. н. Але тут замест уласнага імя пазначана «міла і люба (імя каму) », а тэкст суправаджаецца каментарыем інфарматара: *«Замаўляць тры разы вечарам. Таксама можна замаўляць на нейкую адзежу любага і трымаць яе ў сябе»*. Дадзенае ўдакладненне мае адзнакі кантагіёзнай магіі. Пяшчота, цеплыня, сардэчнасць, з якой дзяўчына адносіцца да каханага, выражаюцца памяншальна-ласкальным суфіксам – «Одамку». Такім чынам, калі ў «мужчынскай» замове хлопец звяртаецца да «сілы магучай», неўтаймаванай, то ў «жаночай» дзяўчына дзейнічае пры дапамозе гарманічнай касмічнай сілы. Такія ўнутраныя перажыванні і глыбокія пачуцці ствараюць пэўны эмацыянальны фон твора, адсюль і ліра-паэтычная манера выказвання пажадання, што перадаецца вобразна-эмацыянальнымі сродкамі. У тэксце своеасабліва пераплятаюцца лірычны і драматычны пачаткі, што дае магчымасць аўтару-творцу сінтэзаваць вобразы розных узроўняў: касмалагічныя, царкоўна-рэлігійныя, фальклорныя і побытавыя.

Такім чынам, праведзены аналіз паказвае, што тэматычная група сямейна-побытавых (а ў іх складзе і любоўных) замоў – гэта мазаіка пачуццяў і перажыванняў закаханага чалавека, якая сфарміравала адметны комплекс вобразаў, лінгвістычных сродкаў, што характарызуюць той ці іншы тып маральна-этычных якасцей закаханага, перадаюць шырокую гаму пачуццяў – цёплых, шчырых, сардэчных або горкіх, гняўліва-роспачных.

СПІС ІНФАРМАТАРАЎ

1*. А. М. Быхан, 1900 г. н., г.Жыткавічы.
2*. С. І. Матарас, 1932 г. н., г. Тураў.
3*. Т. Р. Гулюта, 1940 г. н., г.Жыткавічы.
4*. В. П. Воўк, 1967 г. н., г.Жыткавічы.
5*. Я. А. Глушань, 1937 г. н., в. Грычынавічы.
6*. Н. В. Аліфіравец, 1937 г. н., в. Азяраны.

РЕЗЮМЕ

Статья посвящена анализу сациально-бытовой группы белорусских заговоров, в частности, любовных заговоров, так называемых «присушек» и «отсушек». Обращается внимание на образность, эмоциональность, стилистическую наполненность данной группы текстов.

SUMMARY

The article is devoted to the analysis of the social-everyday group of Belarusian plots, in particular, of love plots, the so-called «prisushka» and «otsushka». The attention to figurativiness, emotionality, stylistic fullness of this group of texts is paid.

Глузд В. І.

МЯСЦОВЫЯ АСАБЛІВАСЦІ СВЯТКАВАННЯ КАЛЯД НА ТЭРЫТОРЫІ ЖЛОБІНСКАГА РАЁНА

Гомельскі дзяржаўны ўніверсітэт імя Ф. Скарыны
(Паступіў у рэдакцыю 07.03.2019)

Каляды можна лічыць галоўным зімовым святам, якое яшчэ ў старажытнасці было звязана з наступленнем Новага года, а з прыходам хрысціянства стала сімвалам нараджэння Ісуса Хрыста. Рыхтаваліся да Каляд асабліва старанна. Прыбіралі ў хаце, куплялі розныя прысмакі, мыліся: *«Перад Калядамі абязацельна мылісь у ванне, прыбіралі ў хаце, двары, куплялі канфеты, каўбасу, сала»* (зап. ад Зінаіды Пятроўны Панцяйковай, 1936 г. н., у в. Антонаўка)[1]. Перад гэтым святам людзі стараліся дапамагаць адзін аднаму, асабліва адзінокім бабулям і дзядулям: *«Бабам, якіх дзеці пагіблі на фронце, хадзілі мылі палы, сціраць памагалі»* (зап. ад Ганны Арцёмаўны Ісаенка, 1931 г. н., у в. Кароткавічы).

Існуе спецыяльная назва для дня, што папярэднічаў Калядам, гэта пацвярджаецца і звесткамі, зафіксаванымі ў вёсцы Верхняя Алба: *«Дзень напярэданні Каляд называецца Куццёй»* (зап. ад Наталлі Ануфрыеўны Канаваленка, 1933 г. н., Сцяпана Васільевіча Байдакова, 1929 г. н.). Такая назва паходзіць ад наймення святочнай стравы, якую рыхтавалі ў гэты час, – куцці. Варыць яе маглі з розных круп: ячных, пшана, ячменю, грэчкі. У дачыненні да гэтага свята вялікае значэнне мела і лікавая сімволіка, бо куццю варылі тры разы: 6, 13 і 18 студзеня. У вёсцы Кароткавічы гэтыя дні адпаведна называліся «посная каляда», «багатая каляда» (у в. Шыхаў яе яшчэ называлі «скаромная») і зноў «посная каляда» (у в. Верхняя Алба – «галодная»): *«Варылі расол – посна каляда. Тады была багатая каляда – ета ўжэ перад чатырнаццатым (трынаццатага). Перад Крашчэннем была зноў чыста посная каляда»* (зап. ад Антаніны Віктараўны Паляковай, 1926 г. н.).

[1] У артыкуле выкарыстаны матэрыял архіва навукова-вучэбнай фальклорнай лабараторыі пры кафедры рускай і сусветнай літаратуры УА «Гомельскі дзяржаўны ўніверсітэт імя Францыска Скарыны».

Падчас «першай куцці» абавязкова трэба было пакласці на стол сена, каб наступны год быў ураджайны. На сене неабходна, *«каб і каласкі былі, і саломкі»* (зап. ад Ганны Арцёмаўны Ісаенка, 1931 г. н., у в. Кароткавічы), бо лічылася, што зерне *«сімвалізуе васкрасаюшчую жызнь»* (зап. ад Зінаіды Пятроўны Панцяйковай, 1936 г. н., у в. Антонаўка). Пасля людзі мералі даўжыню саломіны, якую выцягне гаспадар, бо былі ўпэўнены, што так можна даведацца аб ураджаі лёну, які будзе сёлета. Раніцай наступнага дня гэтае ж сена аддавалі свойскай жывёле або зберагалі да вясны і абкручвалі ім пладовыя дрэвы. Жыхары верылі, што ўраджай ад гэтага будзе лепшы.

Елі куццю звычайна апошняй, спачатку частаваліся іншымі стравамі. Калі гэта была «посная куцця», то *«расол налівалі, грыбоў, бурака наварыш»* (зап. ад Ганны Арцёмаўны Ісаенка, 1931 г. н., у в. Кароткавічы), а на «багатую куццю» гатавалі ўсё мясное, *«бліны пеклі, яечкі жарылі. Перад Крашчэннем была зноў чыста посная каляда. Расол, пярлоўка, аладкі з макам былі»* (зап. ад Антаніны Віктараўны Паляковай, 1926 г. н., у в. Кароткавічы). Існавала вераванне: які стол будзе на «другую куццю», такі ён будзе і ўвесь год, таму гаспадары стараліся дастаць як мага больш розных прысмакаў, а галоўнай стравай лічылася парася.

Акрамя таго, на «багатую куццю» клікалі «мароз»: *«А садзішся вячэраць, матка ўсім ужо налівае ў міскі і кажа: “Давайце ж ўжо Дзеда Мароза пагукаем”. Хтосьці ўжо, чую, у вуглу: “Ду-дух!” Крычалі: “Мароз, мароз, хадзі гушчу есці!»* (зап. ад Ганны Арцёмаўны Ісаенка, 1931 г. н., у в. Кароткавічы). Калі на другі дзень не было завірухі і ветру, то гэта абазначала, паводле ўспамінаў інфармантаў, што куцця «марозу» спадабалася.

З куццёй таксама была звязана дастаткова вялікая колькасць магічных народных вераванняў. Напрыклад, з мэтай забеспячэння ў будучым годзе добрага курынага прыплоду выконваліся наступныя дзеянні: *«Калі бабушка несла кашу ў вугал, усе дзеці, якія прысутнічалі ў хаце, браліся за бабушкіну юбку і бабушка ізабражала курачку (кудахтала), а дзеці ізабражалі цыплят»* (зап. ад Зінаіды Пятроўны Панцяйковай, 1936 г. н., у в. Антонаўка). З мэтай абароны свойскай жывёлы ад смерці (г. Жлобін) і голаду (в. Лясань) яе кармілі рэшткамі куцці: *«Вярхі знімалі і давалі курам, скаціне, каб не дохлі»* (зап. ад Надзеі Аляксандраўны Юшкоўскай, 1938 г. н., раней пражывала ў в. Слабада); *«Послі кожнай куцці астаткі кашы аддавалі скаціне, каб тая была сытая ды добра работала каб»* (зап. ад Веры Іванаўны Кудзіновіч, 1918 г. н.).

Маладыя дзяўчаты нават варажылі з дапамогай куцці: *«Еслі в доме былі дзевушкі, то сверху эту куццю бралі і лажылі за шчочку, штобы прыснілся суджаны»* (зап. ад Раісы Філіпаўны Янчанкі, 1938 г. н., у г. Жлобін).

Самыя цікавыя дзеянні адбываліся на «другую куццю», або «шчадрухі» (в. Антонаўка), бо ў гэты дзень хадзілі калядоўшчыкі. У розных вёсках адзначаюцца звесткі, што гэтая традыцыя не была замацавана за пэўнай узроставай катэгорыяй людзей, бо шчадравалі як малыя дзеці, так і старыя людзі: *«Калядавалі ў нас абычна толькі пажылыя жанчыны»* (зап. ад Валянціны Уладзіміраўны Сталяровай, 1931 г. н., у г. Жлобін); *«Дзеці шчадраваць ходзяць»* (зап. ў Жлобінскім р-не). Гаспадары стараліся як мага лепш прыняць і пачаставаць гасцей, *«давалі падарункі калядоўшчыкам, давалі сала, гарэлку, грошы, канхветы»* (зап. ад Матроны Сямёнаўны

Рогавай, 1924 г. н., у в. Касакоўка), бо баяліся, што тыя могуць (хоць і дзеля жарту) праклясці іх, і ў гэтай хаце не будзе шчасця і дабрабыту.

На Каляды заўсёды запрашалі гасцей: *«Трэба было, каб чужы чалавек паеў – гэта было добра»* (зап. ад Аляксандры Аляксееўны Ткачовай, 1913 г. н., у в. Кіцін). Таму людзі з радасцю прымалі ў сябе ўсіх удзельнікаў свята: «*Той хаце, у якую прыходзілі калядоўшчыкі, цэлы год будзе спадарожнічаць удача»* (зап. ад Валянціны Міхайлаўны Ступянёвай, 1910 г. н., у г. п. Стрэшын). Частавалі іх тым, што было на стале. Дарослым налівалі кілішак гарэлкі, а дзецям давалі бліноў са шкваркамі. У вёсцы Скепня нават існавала вераванне, што калі гаспадыня на «шчадрэц» не напячэ бліноў, то *«ў яе не будзе гладкай скаціны, асабліва цялят»* (зап. ад Ганны Іванаўны Бураковай, 1914 г. н.).

Калядоўшчыкі апраналіся ў цыган, розных звяроў, мазалі твар сажай. У вёсцы Сасна нават быў такі ўдзельнік, як механоша – *«хлопец з мехам або карзінай, які збірае падарункі»* (зап. ад Ганны Макараўны Бураковай, 1924 г. н.). Але галоўнай гераіняй гэтага вечара ў большай колькасці выпадкаў была каза: *«Посцілкай абкрыеш, пянькі прычэпіш, на палкі трапкі белыя панакручуеш на рогі»* (зап. ад Ганны Арцёмаўны Ісаенка, 1931 г. н., у в. Кароткавічы), але часцей за ўсё яна была апранута ў вывернуты кажух. У каляднай цырымоніі яна звычайна ішла першай, вакол яе вадзілі карагоды, спявалі песні. У хаце каза абавязкова падала, а гаспадары павінны былі даць ёй прысмакаў, бо без гэтага яна не магла падняцца: *«Пасля пачастункаў каза кланяецца ў ногі гаспадарам: “Шчасця ў доме, багацця на полі. Дзякуй гэтаму дому, пойдзем да другога”»* (зап. у г. Жлобін ад Эльвіры Іванаўны Казловай, 1936 г. н., ураджэнкі в. Саланое Жлобінскага р-на). Але ў вёсцы Малевічы існуюць звесткі, што казу не вадзілі.

Казой маглі апрануць дзяўчыну (в. Антонаўка), хлопца (в. Мормаль), а у вёсцы Верхняя Алба яе наогул рабілі сваімі рукамі: *«Галаву робяць з дрэва з доўгімі рагамі, абшываюць латкамі са старога кажуха, прымацоўваюць палку. Потым вывaрачваюць вялікі кажух поўсцю і ўстаўляюць палку з казой»* (зап. ад Наталлі Ануфрыеўны Канаваленка, 1933 г. н., Сцяпана Васільевіча Байдакова, 1929 г. н.).

Акрамя казы вадзіць маглі мядзведзя, каня, кабылу: *«Хадзіла ў нас кабыла і вадзілі казу»* (зап. ад Надзеі Філіпаўны Барэйшавай, 1925 г. н., у г. Жлобін).

Сімвалам калядных свят была зорка (у в. Гарбачоўка яе называлі «солнышка»), якую насілі калядоўшчыкі і рабілі з падручных матэрыялаў: *«Набівалі з васьмі планак звязду, на планке вязалі ленту, а ў сярэдзіне ставілі гаршчок, в нём была свяча»* (зап. ад Валянціны Іванаўны Пракоф’евай, 1935 г. н., у г. Жлобін).

Неад’емнай часткай калядных святкаванняў была дзявочая варажба (святкі). Дзяўчаты гуртам або ўпотай ад усіх стараліся як мага больш даведацца пра свой будучы лёс. Галоўнай мэтай было вырашэнне пытання пра сямейнае жыццё, мужа і да т. п. Такіх спосабаў вызначэння шлюбнага лёсу існавала вялікая колькасць:

– пеклі аладкі або бліны і кідалі сабаку, *«якую ладку сабака возьме, тая ўперад замуж пойдзе»* (зап. ад Антаніны Віктараўны Паляковай, 1926 г. н., у в. Кароткавічы);

– хадзілі ў сарай, бралі палена і глядзелі на яго якасць – *«калі палена было гладкім, то муж будзе харошы, а калі з трэшчынамі, то муж будзе дурны»* (зап. ад Зінаіды Пятроўны Панцяйковай, 1936 г. н., у в. Антонаўка);

– пісалі імёны хлопцаў на паперках і клалі іх пад падушку, але адну пакідалі пустой, раніцай даставалі паперку – *«якое імя там напісана, так будуць і мужа твайго зваць. Калі выцягнула бумажку пустую, то замуж не выйдзеш»* (зап. ад Галіны Лявонцьеўны Маразевіч, 1932 г. н., у в. Гарбачоўка);

– кідалі абутак – *«куды носам паверне, туды паедзеш у мужніну хату»* (зап. ад Раісы Філіпаўны Янчанкі, 1938 г. н., у г. Жлобін);

– бралі дровы ў абярэмак і лічылі іх – *«калі ў пару, то замуж выдзеш у етым гаду, не ў пару, то яшчэ сядзець дома»* (зап. ад Матроны Сямёнаўны Рогавай, 1924 г. н., у в. Касакоўка);

– хадзілі лавіць авечак – *«калі лавілі барана, то зналі, што выйдзеш замуж у гэтым годзе, а калі авечку – то не»* (зап. ад Сафіі Васільеўны Калядзенка, 1935 г. н., у в. Пірэвічы);

– пускалі ў хату пеўня і курыцу, пасыпалі зерне – *«чыё зярно пятух пачынаў кляваць першым, той першы выйдзе замуж ці жэніцца»* (зап. ад Марыі Антонаўны Сычовай, 1929 г. н., у в. Чырвоны Бераг);

– прывязвалі да вушака ніткі аднолькавай даўжыні і адначасова іх падпальвалі, *«у якой паслядоўнасці згаралі ніткі, у такой паслядоўнасці дзяўчыны будуць выходзіць замуж»* (зап. ад Марыі Іванаўны Татарынавай, 1927 г. н., у в. Нівы) і іншыя.

Адметнай з'явай у калядным абрадавым комплексе вёскі Касакоўка была гульня «Жаніцьба Бахуркі», сэнс якой заключаўся ў тым, каб падабраць усім халастым хлопцам па нявесце, працягвацца гэта магло да раніцы: *«Выбіралі з больш вясёлых хлопцаў аднаго хлопца і яму нявесту на цэлы вечар, садзілі ў кут, а еты хлопец выбіраў нявест усім другім хлопцам. Парамі танцавалі, весялілі сваіх дзевак»* (зап. ад Матроны Сямёнаўны Рогавай, 1924 г. н.).

Трэцяя куцця замыкала калядны цыкл. Напярэдадні адбывалася асвячэнне вады, якая пасля магічнай цырымоніі, па павер'ях, набывала лекавыя якасці. Акрамя таго, у гэты дзень з цеста пяклі крыжыкі: *«Рісавалі коней на варотах, што значыла, што Каляды ўязжаюць. Хрэшчыкі пеклі і брасалі ў калодзец. Хто паймае ведром з вадой, таму будзет добра»* (зап. ад Раісы Філіпаўны Янчанкі, 1938 г. н., у г. Жлобін).

Н тэрыторыі Жлобінскага раёна Гомельскай вобласці былі праведзены шматлікія палявыя экспедыцыі студэнтаў і выкладчыкаў Гомельскага дзяржаўнага ўніверсітэта імя Ф. Скарыны. Знаёмства з фальклорна-этнаграфічнымі матэрыяламі, запісанымі ў розных вёсках, пераконвае ў тым, што лакальныя асаблівасці калядна-навагодняй абраднасці выяўляюцца як у яе асобных структурных кампанентах, так і ў песенным суправаджэнні. Хаджэнне калядоўшчыкаў, іх пераапрананне ў розныя маскі, варажба – тое, што аб'ядноўвае сучасных жыхароў гэтай тэрыторыі з іх продкамі, нягледзячы на тое, што многія элементы святкавання Каляд сыходзяць у нябыт. Менавіта так важна сёння паспець запісаць звесткі пра колішнія абрады, звычаі і песні.

РЕЗЮМЕ

В статье рассматриваются местные особенности колядной обрядности на территории Жлобинского района Гомельской области. На основе архивного и записанного в полевых

экспедициях фольклорно-этнографического материала рассматриваются основные структурные компоненты празднования Коляд.

SUMMARY

In the article local peculiarities of kolyadnaya rituals on the territory of the Zhlobin district of the Gomel region are considered. On the basis of archival and folklore-ethnographic material in field expeditions, the main structural components of the Kolyad celebration are recorded.

Грунтоў С. У.

НАДМАГІЛЬНЫЯ МАКІ: ЗНАЧЭННІ І КАНТЭКСТЫ БЫТАВАННЯ МЕМАРЫЯЛЬНАГА СІМВАЛА Ў БЕЛАРУСІ XIX – ПАЧАТКУ XX СТ.

Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі

(Паступіў у рэдакцыю 15.03.2019)

Мак стаў адным з самых пазнавальных сімвалаў памяці і памінання ў XX ст. пасля таго, як з 1921 г. яго пачалі выкарыстоўваць у якасці сімвала жалобы па вайскоўцах, якія загінулі ў Першую сусветную вайну. Мак як сімвал памяці быў запазычаны з верша Джона МакКрэя «У палях Фландрыі» і актыўна ўжываўся ў Злучаных Штатах, Вялікабрытаніі і краінах брытанскага дамініёна [4]. Чырвоная кветка стала пазнавальнай і за межамі гэтых краін. З 2014 г. яна афіцыйна выкарыстоўваецца ва Украіне як знак памяці па ахвярах ваенных канфліктаў. Моцным штуршком да папулярызацыі гэтага сімвала стала яго ўжыванне ў мемарыяльных мерапрыемствах да стагоддзя з пачатку Першай сусветнай вайны. Верагодна, найбольш яскравым прыкладам стала інсталяцыя з 888 246 керамічных, расфарбаваных уручную макаў, усталяваных каля сцен лонданскага Таўэра ў памяць пра кожнага салдата Брытанскай імперыі, які загінуў з 1914 па 1918 гады [2].

Сёння ў Беларусі мак амаль не асацыіруецца з памяццю і мемарыяльнай культурай. Аднак аналіз матэрыялаў XIX – пачатку XX ст. сведчыць пра тое, што ў пазначаны перыяд сувязь маку з тэмай памяці і смерці дакладна ўсведамлялася сучаснікамі. Выява кветкі не з’яўляецца рэдкай у аздабленні надмагілляў, часам яна выступае як самастойны элемент або ў складзе вянка разам з іншымі кветкамі.

Пазбаўленыя пялёсткаў галоўкі маку беспамылкова пазнаюцца ў аздабленні белых мармуровых шыльдаў у складзе помнікаў Францішка і Ядвігі Віткоўскіх (†1899 і 1855) на каталіцкіх могілках мястэчка Ракаў (Валожынскі р-н) [7, s. 225, 422]. Гэта тры кветкі на адным сцябле, перавязаныя стужкай разам з дзвюма галінкамі алівы. Тое, што мак пададзены без пялёсткаў, робіць яго выяву пазнавальнай і не пакідае сумнення ў тым, што асноўнае яго прызначэнне тут сімвалічнае, а не дэкаратыўнае. Мак сімвалізуе сон, паколькі з’яўляецца апіятам, снатворныя ўласцівасці якога вядомыя са старажытнасці, а ў могілкавым кантэксце – вечны сон як эўфемізм смерці [3, s. 183; 13, s. 247].

Метафара сну з’яўляецца неад’емнай часткай мемарыяльнай сімволікі хрысціянскіх могілак Беларусі, у першую чаргу, іх эпіграфікі. Такія выразы, як «тут спачывае», «тут заснуў/заснула ў Богу», часта сустракаюцца ў заключных частках эпітафій і адпавядаюць хрысціянскім уяўленням пра смерць і пасмяротнае існаванне чалавека. Згодна з імі, памерлы знаходзіцца ў чаканні ўсеагульнага ўваскрасення і Страшнага суду, а да гэтага часу спачывае ў магіле. Адпаведна, выкарыстанне ўзгаданых эпітафійных формул і звязанай са сном сімволікі з’яўляецца не толькі

эўфемізмам смерці, але і дэкларацыяй веры ў хрысціянскі канцэпт уваскрасення памерлых, яго прызнаннем і зацвярджэннем.

У шэрагу выпадкаў метафара сну атрымлівае непасрэднае ўвасабленне ў выглядзе скульптурных выяў, што нібы спяць. На беларускіх могілках гэта ў першую чаргу скульптуры дзяцей у стане сну, якія звычайна заказваліся ў варшаўскіх майстэрнях [12, s. 109 – 110]. Цікавыя прыклады можна знайсці ў розных рэгіёнах Беларусі. У Бабруйску на старых хрысціянскіх могілках захавалася два падобныя помнікі: надмагілле Сяргея Падчашынскага (†1892), дзе на стылізаваным нагрувашчванні неапрацаваных камянёў, падклаўшы адну руку пад скронь, спіць на баку дзіця, трымаючы ў руцэ вянок. У другім выпадку кампазіцыя больш складаная: на пастаменце выяўлена скульптура анёла, ён засланяе складзенымі крыламі дзіця, якое спіць у яго на руках. Гэта надмагілле Геніка Вайніловіча (†1899), выкананае ў варшаўскай майстэрні Тэадора Сканечнага [6; 12, s. 129 – 140]. Унікальны для Беларусі XIX ст. прыклад паўнароснай выявы чалавека ў стане сну на надмагіллі знаходзіцца ў касцёле Святой Троіцы ў мястэчку Рось Ваўкавыскага раёна. Гэта помнік Зоф'і Патоцкай/Несялоўскай (прозвішчы па першым і другім шлюбе), выкананы з белага мармуру ў рымскай майстэрні Джуліа Маскеці ў 1881 г. [8, s. 132; 11, s. 117]. Гэта скульптура старой жанчыны на смяротным ложы, і па яе выглядзе нельга з упэўненасцю сказаць, яна спіць ці памерла. Падобная дваістасць уласціва большасці выяў такога тыпу і нагадвае, што сон у мемарыяльным кантэксце не проста мнтафара адпачынку, а стан, які з'яўляецца *alter nemo* смерці. Гэта надзвычай глыбокі сон, што звязаны ў тым ліку з сімволікай маку.

Менавіта мак (ці прадукты яго апрацоўкі) прыводзяць чалавека ў стан наркатычнага сну, які ў некаторых выпадках можа прывесці да смерці. Мак не толькі сімвалізуе глыбокі сон, але і сімвалічна яго зацвярджае, захоўвае, бо ў тым што датычыцца псіхалагічных і культурных рэакцый на смерць, мацнейшым за страх перад памерлым можа быць толькі страх перад нябожчыкам, які «ажыў», «прачнуўся». Чалавек XIX ст. быццам знаходзіўся перад двайной фобіяй: быць пахаваным жывым і сутыкнуцца з «жывым» нябожчыкам. Першая была пашырана ва ўсіх класах грамадства, другая больш уласціва сялянскай культуры, але, як можна меркаваць, ёю не абмяжоўвалася. Згаданыя ўяўленні тлумачаць, чаму папулярнымі былі эпітафійныя формулы «спі спакойна», «спі вечным сном», «спачывай у міры» і г. д. Адсюль становіцца зразумелым суседства маку і аліўкавых галінак, сімвала міру і спакою на згаданых ракаўскіх надмагіллях.

Такая сімволіка маку вызначалася не столькі актуальнымі практыкамі яго выкарыстання ў Беларусі ў XIX ст. (хоць яго ўласцівасці былі вядомыя і аптэкарам, і народным лекарам), колькі трансляцыяй культурных узораў і зместаў грэка-рымскай цывілізацыі праз сістэму адукацыі, знаёмства ў літаратуры і прэсе з новымі адкрыццямі археолагаў, наведванне музейных экспазіцый. Мак у старажытных культурах выступаў атрыбутам такіх хтанічных бостваў, як Гіпнас і Танатас, у суседстве з ім нярэдка аказвалася багіня Дэметра, якая, паводле легенды, першая адкрыла ўласцівасці расліны, вобраз маку часта сустракаецца ў класічнай літаратуры – у Гамера, Гесіёда, Дыядора Сіцылійскага і іншых [5]. Разам з тым мак не ўзгадваецца ў Бібліі, і яго сімволіка значна менш развіта ў хрысціянскай традыцыі. Нароўні з іншымі чырвонымі кветкамі ён мог успрымацца як увасабленне крыві Хрыста, аднак такая семантыка не адпавядае яго

выкарыстанню ў мемарыяльным кантэксце. Менавіта рэцэпцыя старажытных грэка-рымскіх вераванняў дала асноўны імпульс пашырэнню расліны ў культуры XIX ст. У гэтых адносінах спалучэнне маку і алівы выглядае гарманічна ў адной кампазіцыі, бо другая расліна таксама мае трывалыя культурныя сувязі з антычным светам (як і са старазапаветным, калі ўзгадаць галінку алівы, якую голуб прынес Ною).

У 2-й палове XIX ст. у Беларусі, як і ў суседніх краінах, атрымліваюць папулярнасць багата дэкарыраваныя помнікі ў выглядзе крыжа, зробленага з імітацыі неапрацаваных бярвенняў і пастаўленага на стылізаваны падмурак з хаатычна складзеных камянёў. Гэты неарамантычны тып помніка ўзнік як знак захаплення прыродай і звычайна дэкарыраваўся выразанымі з каменю выявамі дзікарослых культур, што раслі каля камянёў, ці, як плюшч, віліся па крыжу. Такімі раслінамі маглі быць папараць, лілеі, ружы, а таксама мак. Падобныя прыклады яго выкарыстання найчасцей сустракаюцца на могілках Брэсцкай і Гродзенскай абласцей. Напрыклад, на парафіяльных могілках вёскі Ківацічы Кобрынскага раёна захавалася надмагілле апісанага тыпу над пахаваннем Антаніны і Адама Сідаровічаў, якія памерлі адпаведна ў 1895 і 1904 гадах. З правага боку каменнага падмурка «расце» кветка, па форме лісця якой і характэрных «каробачках» беспамылкова пазнаецца мак. На аналагічным помніку такога тыпу на каталіцкіх могілках у Брэсце па каменнай аснове быццам уецца гірлянда кветак, куды ўплецены і мак. На тых жа могілках заслугоўвае ўвагі зроблены ў аналагічным стылі помнік Алойзыю Баркоўскаму, на якім «зроблены» вянок з дзясяткаў макавых галовак. Выдатны прыклад выкарыстання маку ў аздабленні надмагільнага помніка можна знайсці на каталіцкіх могілках мястэчка Новая Мыш Баранавіцкага раёна. Тут захавалася літая калона (без пастамента), якую абкружае вянок, сплецены з макавых кветак разам з каробачкамі і лісцем. Кветкі перададзены рэалістычна, а вянок стварае прыгожы кантраст са строгім рытмам канелюраў калоны. Частка помніка з эпітафіяй не захавалася, аднак па аналагічных надмагіллях рэгіёна яго магчыма датаваць 60 – 70-мі гадамі XIX ст.

У 2-й палове XIX ст. мак стаў папулярным сімвалам, што актыўна выкарыстоўваўся ў аздабленні надмагілляў. Аднак для лепшага разумення яго значэння для сучаснікаў неабходна акрэсліць культурныя кантэксты, праз прызму якіх ён успрымаўся. Акрамя згаданай грэка-рымскай спадчыны (менавіта праз яе трансліраваліся асноўныя значэнні сімвала), пэўны ўплыў зрабіла тагачасная літаратура і сістэма народных вераванняў. Нягледзячы на тое, што складана дэкарыраваныя помнікі заказвалі звычайна прадстаўнікі шляхецкага саслоўя, паміж іх культурай і культурай сялянства не было непранікальнай сцяны. Па-першае, многія вераванні і забабоны маглі распаўсюджвацца ў розных стратах грамадства. Па-другое, XIX ст. было часам «адкрыцця» народаў і народнай культуры, што фарміравала спецыфічны фокус увагі да яе, а з часоў рамантызму фальклорныя сюжэты і гісторыі з жыцця сялян (няхай збольшага і ідэалізаваныя) актыўна трансліраваліся праз літаратурныя творы.

У прыватнасці, у паэме Адама Міцкевіча «Дзяды» некалькі разоў згадваецца мак. У трэцяй частцы д’ябал намагаецца ўсыпіць сенатара і кажа іншаму: «Сып яму мак на вочы!» [10, s. 114]. Тут відавочнае прызнанне снатворнай функцыі маку, вядомай на ўсіх узроўнях культуры. У іншым эпізодзе, у другой частцы паэмы, апісваецца рытуал выклікання духаў у старой капліцы каля могілак. Каб канчаткова выправадзіць душы назад у замагільны свет, адбываецца наступнае дзеянне: «Garście maku, soczewicy /

Rzucam w każdy róg kaplicy» («Жмені маку, сачавіцы / Кідаем у кожны кут капліцы») [9, s. 41]. З тэксту паэмы вынікае, што А. Міцкевіч успрымаў падобнае кіданне маку (і сачавіцы) перад душамі памерлых як форму дару, падобную да звычаю прынясення ежы на могілкі ў памінальныя дні. Сёння нельга адназначна казаць, наколькі правільная такая інтэрпрэтацыя, ці чуў паэт яе ад людзей, якія практыкавалі падобны абрад, ці гэта яго ўласная рэканструкцыя значэнняў. З пункту гледжання этналагічных і фалькларыстычных ведаў, такія дзеянні можна было б інтэрпрэтаваць як апатрапейныя, паколькі ў народнай культуры беларусаў і суседніх славянскіх народаў мак часцей за ўсё нясе менавіта такую сімвалічную нагрузку [1]. Згодна з вераваннямі нашых продкаў, мак дапамагае зрабіць так, каб памерлыя не прыходзілі да жывых, не перасякалі дазволеных межаў, гэта значыць, пазначае мяжу паміж двума светамі. Акрамя таго, мак уваходзіў у склад такой памінальнай стравы, як «коліва», а памінальнае застолле сімвалічна раздзялялася з душамі памерлых, таму расліна магла сапраўды выступаць і як дар «дзядам».

Сістэма значэнняў, якую мак утварае ў народнай культуры, даволі складаная, аднак у артыкуле не было мэты разгледзець яе цалкам ці правесці крытычны аналіз. Істотна тое, што народныя вераванні таксама дапаўнялі сістэму канатацый, якія акрэслівалі значэнне маку ў мемарыяльнай культуры. Гэтым мы вызначаем поле магчымых інтэрпрэтацый. Немагчыма сказаць з упэўненасцю ў кожным канкрэтным выпадку, ці магла выява маку на надмагіллі ўспрымацца як апатрапей, як замацаванне мяжы паміж памерлым і жывымі. Увесь помнік разам з тэкстам эпітафіі неабходна разглядаць цэласна, уключаючы згаданую вышэй формулу «Спі спакойна», якая імпліцытна паказвае на трывогу ці страх парушэння мяжы.

Такім чынам, простыя інтэрпрэтацыі значэння маку, змешчаныя ў слоўніках сімвалаў, значна ўскладняюцца пры аднаўленні культурнага кантэксту, у якім яны існавалі. Гэтае ўсведамленне вельмі важнае для карэктнага разумення разгледжанага і іншых мемарыяльных сімвалаў. Інтэрпрэтацыя сімвала павінна заставацца адкрытай і дынамічнай, акрэсліваць магчымае поле значэнняў, рэлевантнае не ўсім эпохам і культурам адразу, а канкрэтным гістарычным умовам.

Ракаў, фрагмент надмагілля Ф. Віткоўскага

Бабруйск, фрагмент надмагілля Ф. Падчашынскага

Ківацічы, фрагмент надмагілля Сідаровічаў

Новая Мыш, фрагмент літой калоны

ЛІТАРАТУРА

1. Усачёва, В. В. Мак / В. В. Усачёва // Славянские древности : этнолингвистический словарь : в 5 т. / под ред. Н. И. Толстого. – М. : 2004. – Т. 3. – С. 170 – 174.
2. Brown, M. Blood-swept lands: the story behind the Tower of London poppies tribute / M. Brown // The Guardian. – 2014 [Electronic resource]. – Mode of access: https://www.theguardian.com/world/2014/dec/28/blood-swept-lands-story-behind-tower-of-london-poppies-first-world-war-memorial.
3. Burgess, F. English Churchyard Memorials / F. Burgess. – London : SPCK, 1979. – 326 s.
4. Fox, J. Poppy Politics: Remembrance of Things Present / J. Fox // Cultural Heritage Ethics: Between Theory and Practice / ed. By C. Sandis. – London, 2014. – P. 21 – 30.
5. Kritikos, P. G. The history of the poppy and of opium and their expansion in antiquity in the eastern Mediterranean area / P. G. Kritikos, S. P. Papadaki [Electronic resource]. – Mode of access: https://www.unodc.org/unodc/en/data-and-analysis/bulletin/bulletin_1967-01-01_3_page004.html.
6. Kwiatkowska, M. Teodor Skonieczny (1852 – 1910) / M. Kwiatkowska [Electronic resource]. – Mode of access: https://www.ipsb.nina.gov.pl/a/biografia/teodor-skonieczny. – Date of access: 06.03.2019.
7. 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.
8. Lewkowska, A, Lewkowski, J, Walczak, W. Zabytkowe cmentarze na Kresach Wschodnich Drugiej Rzeczypospolitej. Wschodnie powiaty dawnego województwa Białatockiego (obecnie na terenie Białorusi) / A. Lewkowska, J. Lewkowski, W. Walczak. – Warszawa : DiG, 2007. – 186 s.
9. Mickiewicz, A. Poezye / A. Mickiewicz. – Paryż : Barbezat, 1828. – T. 2. – 216 s.
10. Mickiewicz, A. A. Poezye / A. Mickiewicz. – Paryż : Barbezat, 1832. – T. 4. – 85 s.
11. Piramidowicz, D. Kościół parafialny p. w. Trójcy Świętej w Rosi / D. Piramidowicz // Koscioły i klasztory rzymokatolickie dawnego województwa nowogrodzkiego. – Kraków, 2003. – T. 1. – S. 103 – 150.
12. Rudkowski, T. M. Cmentarz Powązkowski w Warszawie / T. M. Rudkowski. – Wrocław : Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 2014. – 343 s.

13. Schnitzler, B. Un symbolique codifeé / B. Schnitzler // Rites de la mort en Alsace. De la Préhistoire à la fin du XIXe siècle. – Strabourg, 2008. – P. 245 – 258.

РЕЗЮМЕ

В статье рассмотрена символика мака на белорусских надгробиях XIX – начала XX в. Приводятся её основные значения и источники, повлиявшие на их формирование. Рассмотрены основные варианты использования изображений мака в белорусских надгробиях этого периода. Внимание уделено реконструкции культурных контекстов бытования символики мака.

SUMMARY

The article considers the symbolism of the poppy on the Belarusian tombstones of the XIX – early XX centuries. The basic values and sources that influenced their formation are given. The main options for the use of poppy images in Belarusian gravestones of this period are considered. Attention is paid to the reconstruction of cultural contexts of poppy symbolism.

Гулак Н. А.

КРЫНІЦЫ ФАРМІРАВАННЯ ПАЭТЫЧНАЙ СЕМАНТЫКІ ПАРТЫЗАНСКІХ ПЕСЕНЬ БЕЛАРУСІ

Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт культуры і мастацтваў

(Паступіў у рэдакцыю 22.10.2018)

У беларускай савецкай фалькларыстыцы своеасаблівым прыярытэтам ў вывучэнні фальклору Вялікай Айчыннай вайны на працягу дзесяцігоддзяў карысталася партызанская песня. Некаторыя важныя тэарэтычныя высновы і фактычны матэрыял па ёй прадстаўлены ў працах Л. Г. Барага, І. В. Гутарава, Л. С. Мухарынскай, М. Я. Грынблата, К. П. Кабашнікава, І. К. Цішчанкі, А. С. Фядосіка, Г. А. Барташэвіч і іншых. Аднак на сёння партызанская песня застаецца тэрміналагічна неакрэсленай і канцэптуальна неасэнсаванай, бо выступае з'явай складанай, неаднароднай па жанравых прыкметах і формах творчага працэсу. Як і ўся народная творчасць часоў Вялікай Айчыннай вайны, гэтая яе частка вызначаецца шматузроўневасцю і поліфанічнасцю, што абумоўлена інтэнсіўным працэсам адаптацыі, трансфармацыі і рэпрадукцыі традыцыйных і новых фальклорных сюжэтаў, жанравых форм і мастацкіх сродкаў.

Па спосабах узнікнення, бытавання і трансляцыі партызанскі фальклор у гады вайны набыў характар шырокага сацыякультурнага руху, стварыўшы моцны ўплыў на пасляваенную народную спеўную традыцыю і народнапесеннае прафесійнае мастацтва. Даследчыкі адзначалі, што ўласна партызанскі фальклор спарадзіў вялікую колькасць новаўтварэнняў, самастойных па сюжэце і ідэйным змесце, якія таксама бытавалі ў разнастайных варыянтах [7, с. 25]. Песні пра вайну жылі ў вуснай традыцыі дзесяцігоддзі, развіліся ў наватворы, ідэйна, тэматычна, сюжэтна і вобразна звязаныя з названай праблематыкай. Напрыклад, у выданні А. М. Кукрэш апублікаваны два дзясяткі такіх песень, зафіксаваных у фальклорных экспедыцыях па Беларусі ў канцы XX – пачатку XXI ст. [5, с. 389 – 424].

Крыніцай фарміравання песеннага рэпертуару часоў вайны паслужыла даваенная спеўная традыцыя, у тым ліку салдацкая песня эпохі Грамадзянскай вайны і наступных ваенных кампаній. Напрыклад, у працы «Белорусская народная

партизанская песня» Л. С. Мухарынская ўказвала на распаўсюджаную на ўсходзе Беларусі песню «Командир седой, высокий», сюжэт якой звязаны з рэальнымі эпізодамі грамадзянскай вайны на Далёкім Усходзе і ў Забайкаллі [8, с. 50]. У сваю чаргу, у песнях чырвонаармейцаў увасоблены сюжэты і паэтыка яшчэ больш ранняй песеннай традыцыі – салдацкай і рэкруцкай. Даследчыкамі адзначана таксама, што тэматыку Грамадзянскай вайны актыўна пераймаў гарадскі раманс, даючы ёй свой інтанацыйны і вобразны строй [4, с. 79; 6, с. 11].

Паводле В. Я. Гусева, варта размяжоўваць паняцці «вусны рэпертуар партызан» і «ўласна індывідуальная, самадзейная іх творчасць». Нельга ігнараваць узаемасувязь між імі, але і атаясамліваць іх неправамерна: «Першае паняцце значна шырэй за другое, паколькі ўключае ў сябе і творы традыцыйнага фальклору, што выконваліся без усялякіх змяненняў, і творы інтэрнацыянальнай ці нацыянальнай рэвалюцыйнай паэзіі, і папулярныя творы прафесійных паэтаў і кампазітараў, і творчасць саміх партызан, і фальклорныя творы, якія ўзніклі ў гады вайны ў асяроддзі ўсяго насельніцтва акупіраваных тэрыторый» [3, с. 26]. Асабовы склад партызанскіх атрадаў, умовы патрызанскага побыту стваралі глебу для інтэрнацыянальных зносін і спрыялі пашырэнню песеннага рэпертуару [8, с. 53].

У артыкуле публікуюцца матэрыялы архіва Л. С. Мухарынскай, запісаныя ёю ў экспедыцях 1945 і 1951 гадоў [2]. Яны належаць да вуснага рэпертуару партызан і насельніцтва акупаваных тэрыторый Беларусі і аналізуюцца ў аспекце суадносін у іх навізны і традыцыйнасці. Марфалагічныя і граматычныя формы ў тэкстах цалкам захаваны, пунктуацыя выпраўлена ў адпаведнасці з сучасным ужываннем знакаў прыпынку.

У даваенных савецкіх выданнях фальклору сустракаюцца песні Першай сусветнай і Грамадзянскай войнаў, сюжэтныя песенныя матывы потым фіксуюцца ў рэпертуары Вялікай Айчыннай вайны. Напрыклад, у зборніку «Песни сибирских партизан» (1935) змешчаны ўзор пад назвай «Партызанская сестра», запісаны ў Томску «ад дачкі рабочага» (сібірскія партызаны – падполле і партызанскі рух у Цэнтральнай Сібіры ў 1918 – 1919 гг. у тыле антыбальшавіцкіх ваенных фарміраванняў). Песня пра медсястру перадрукавана ў выданні «Творчество народов СССР» (1938). Нягледзячы на тое, што тэксты праходзілі рэдактарскую апрацоўку, у іх захаваўся дэфектна перададзены тапонім: *«Во селе Мухартебиле, / Где колчаковцы стоят»* (Мухаршыбір, бур. Мухар Шэбэр – сяло ў Забайкаллі). Сюжэтны матыў «цяжка паранены сын піша маці з бальніцы пра свае раненні» надзвычай пашыраны і звычайна ўзнікае ў песнях-мадыфікацыях гарадскога раманса: *«Жив я, ранен, да не опасно, / Скоро еду к вам домой»* [9, с. 84]. У запісе Л.С. Мухарынскай 1945 г. гэты матыў мае развітую гратэскна-іранічную форму:

Уж вечар вечарэець, / Арудзія грымяць,
Салдаты ў акопах / Махорачку кураць.
А хлеба ў іх ні крошкі, / Сухарыкі грызуць,
(а) Бедным салдацікам / І кушаць не даюць.
Разведчыкі даносяць, / Што немцы к нам ідуць.
Бяры вінтоўкі ў рукі, / Патроны пададуць.
Заляскалі затворы, / Пайшоў крывавы бой.
Быць можэт, я вярнуся / На Родзіну дамой.

Быць можэт, я вярнуся / Без рук і без нагі …
На трэці дзень ад Пасхі / Пісьмо я палучыў.
У пісьме мамаша пішэць, / Айца немец убіў.
Бяру пяро, бумагу, / Саджуся і пішу:
Не плач, мая мамаша, / Я ранены ляжу.
Но ранен не апасна, / Ляжу я без нагі.
За гэту неапаснасць / Па локаць без рукі [2, сш. 1945 г., л. 50].

Звяртаюць на сябе ўвагу вобразы «салдацікаў у акопах» (працяглая «акопная война» была характэрна для баявых дзеянняў Першай сусветнай). У радках *«А хлеба ў іх ні крошкі, / Сухарыкі грызуць / (а) Бедным салдацікам / І кушаць не даюць»* няма характэрнага для твораў Вялікай Айчыннай вайны ўсведамлення ўсенароднай вызваленчай барацьбы. Відавочна, у гэтым тэксце захаваўся выразны кампанент старой салдацкай песні. Па сваёй жанравай прыродзе прыведзены тэкст – мадыфікацыя гарадскога раманса ў ліра-эпічнай форме. Узор перакрэслены рукой Л. С. Мухарынскай, відавочна, з-за адсутнасці баявога пафасу, на выяўленне якога была скіравана яе праца ў 1940 – 1950-я гады.

Традыцыя мяшчанскага раманса, паводле ацэнкі даследчыцы, стварала вялікую небяспеку чужароднага ўплыву на народную песеннасць [8, с. 47]. Аднак гратэскна-іранічны матыў у апісанні раненняў «салдаціка» з'яўляецца ўстойлівым якраз у сюжэтыцы жорсткага раманса, пра што сведчыць тэкст, запісаны ў 1998 г. у Слуцкім раёне: *«Піша, піша сын са службы, / Піша к родным пісьмецо, / Не печальцеся, радные, / Я ў бальніцы чуць жывой. / У меня раны небальшые: / Па калена нет нагі, / А другая паўрадзіма, / Па плячо нету рукі»* [5, с. 394].

Стылістычнае адзінства песень Грамадзянскай і Вялікай Айчыннай войнаў на ўзроўні сюжэтаў і вобразаў маркіруюць наступныя лексіка-семантычныя адзінкі: конніца, тачанка, матрос, качагар, шабля, шашка, штык, аблітае крывёй знамя і іншыя. Прыкладам можа служыць песенны ўзор, зафіксаваны ў 1945 г. на Лагойшчыне:

Свяча ў капоце дагараець, / Матросы ўсе спакойна спяць,
Карабль мчыцца поўным ходам, / Машыны слышна як стучаць.
Адзін матрос за ўсіх маложэ, / Схіліўшы галаву на грудзь,
Далёка Родзіна, далёка, / Не можэць ён, бядняга, уснуць.
Мама, мама дарагая, / Зачэм на свет нас прайзвела,
Судзьбой няшчаснай надзяліла, / Касцюм матроса мне дала?
Касцюм матроса празіраюць, / Нідзе праходу не даюць,
І намі цюрмы папаўняюць, / І на расстрэлы нас вядуць.
А мы расстрэлаў не баімся, / І нам не страшан кулямёт,
Мы за Савецкую Расію / Ідзем пад знаменем упярод.
Чаго вы, дзевачкі, баіцесь / Шынелі чорнага сукна,
Пад гэтай чорнаю шынелькай / Хранiцца серцэ марака [2, сш. 1945 г., л. 44].

Прыведзены тэкст ілюструе мадыфікацыю гарадскога раманса ў ліра-эпічнай форме. Радкі *«І намі цюрмы папаўняюць, / І на расстрэлы нас вядуць... / Мы за Савецкую Расію // Ідзем пад знаменем упярод»* суадносяцца з гісторыяй рэвалюцыйных матросаў як актыўных удзельнікаў Лютаўскай рэвалюцыі 1917 г. і падаўленнем Кранштацкага мяцяжу ў 1921 г.

Да стала замацаванай у песеннай вобразнасці спецыфікі грамадзянскай вайны належыць і баявое прымяненне тачанак – агнявога сродку кавалерыі. Шашкі прымаюцца на ўзбраенне Чырвонай Арміі пасля Кастрычніцкай рэвалюцыі 1917 г. У Айчынную вайну тачанкі практычна выходзяць з баявога выкарыстання, а шашкі служаць узнагароднай зброяй генералаў. Маніфестацыю пафасу ў прыведзеным тэксце стварае «новы» вобраз кулямётчыка на тачанцы, а таксама элементы баладнай традыцыі:

Я кулямётчыкам радзіўся, / Я кулямётчыкам памру,
І ў бой паеду на тачанке, / І кулямёт с сабой вазьму.
Мой кулямёт у баі гарачы / Не астываець нікагда.
Быць можа, уеду я на ўрэмя, / Быць можа, уеду наўсягда.
Быць можа, меткая вінтоўка / Із-за куста разіць меня,
Быць можа шашка ці нагайка... / Разрубіць белу грудзь маю.
І кроў гарачая паллецца / На землю быстрым ручайком.
Ніхто па крові не заплача, / Ніхто мой труп не ўбярэ.
Заплачыць маць мая – старушка, / Жана-красотка – нікагда.
Жана найдзець сабе другога, / А маць сыночка – нікагда [2, сш. 1951 г., л. 63 – 64].

Укладальнік аднаго з першых зборнікаў песень вайны І. В. Гутараў адзначаў пашырэнне сярод партызан Беларусі песень, звязаных з гісторыяй грамадзянскай вайны. Матэрыялы архіва пацвярджаюць прыведзены тэзіс. Адсылкамі да гэтага часу служаць вобразы Фрунзэ, Чапаева, Будзёнага, бальшавіка «з красным знаменем у руках». Прывядзем фрагмент песні з вобразам Варашылава: *«Між ду намі, маладымі / Варашылаў праскакаў. / Я прыехаў к вам прасціцца / Да на фронт Вас праважаць. / Я жалаў бы вараціцца / І яшчэ раз паслужыць! / Стройце армію ў калоны, / Сабірайцеся ў палкі! / Мы германцаў атакуем / І вазьмём іх на штыкі!»* [2, сш. 1945 г., л. 83].

У партызанскі рэпертуар трапляюць далёкія ад уласна ваеннай тэматыкі творы, здольныя, аднак, выконваць функцыю вобразнага адлюстравання драматычнай рэчаіснасці вайны. Прыкладам служыць узор з цыкла сіроцкіх песень, матыўна-тэматычная структура якога адпавядае жорсткаму рамансу [1, с. 517]. Вызначальным паказчыкам служыць каларытная фігура лірычнага героя, рэфлексія якога, увасобленая ў сюжэтных і псіхалагічных гіпербалах, раскрываецца праз гіпертрафіраванае асабістае пачуццё:

Ацец мой быў прыродны пахар, / А я работаў умесце з нім.
На нас напалі злыя немцы, / Сяло радноя падажглі.
Аццa ўбілі ў першай схватке, / А маць маю ў кастрэ сажглі,
Сястра мая была красотка, / Яна папала ў плен к урагу.
Тры дня, тры ночы брат стараўся, / Сястру із плену выручаў.
А на чацверту ноч падкраўся, / Сястру із плену выбіў я.
Удваём мы ў лодачке сядзелі / І ціха плылі па раке.
І ўдруг кусты зашэвяліліcь, / Раздаўся выстрал ракавой.
Зладзей пусціў зладзейску кулю, / Убіў красавіцу-сястру.
Кругом-кругом я сірацею, / Кругом астаўся сірата.
Ой, выйду на гару крутую / І пасматру на родны край.
Гарыць-гарыць сяло радноя, / Гарыць уся Родзіна мая [2, сш. 1951 г., л. 63].

Гэты ўзор апавядальнай песні маналагічнай формы з выражанай сюжэтыкай запісаны Л. С. Мухарынскай у 1951 г. у Мядзельскім раёне Мінскай вобласці. Праз паўстагоддзя, у пачатку 2000-х гадоў, збіральнік жорсткага раманса А. Кукрэш на Міншчыне зафіксавала варыянт гэтай песні [5, с. 398].

Такім чынам, разгледжаныя фальклорныя тэксты з неапублікаваных экспедыцыйных матэрыялаў Л. С. Мухарынскай, сабраных на Міншчыне ў 1945 і 1951 гадах, належалі да вуснага рэпертуару партызан і насельніцтва. У аспекце суадносін у іх навізны і традыцыйнасці адзначым, што значны кампанент іх семантыкі фарміруюць матывы песень Першай сусветнай і Грамадзянскай войнаў. Істотным фактарам служыць кантамінацыя матываў гарадскога раманса і балады, якая стварыла ўстойлівыя формы ліра-эпічнай песні. Народныя песні часоў Вялікай Айчыннай вайны трансліраваліся не толькі спантанна – часта яны перадаваліся свядома і мэтанакіравана. Носьбіты гэтага фальклору не прытрымліваліся ўстаноўкі на дакладнае ўзнаўленне зместу і формы першапачатковага ўзору. Адкрытасць тэксту да відазмяненняў спараджала актыўную самадзейную творчасць, стылявы ўзаемаўплыў жанраў народнага мастацтва. Пры гэтым інтэнсіўныя сацыяльныя зрухі ваеннага перыяду садзейнічалі інтэнсіўнаму ўзаемадзеянню традыцый народнай песеннасці. Вынікам стала пераасэнсаванне старой традыцыі і фарміраванне новых сюжэтна-тэматычных песенных матываў і форм.

ЛІТАРАТУРА

1. Башарин, А. С. Городская песня / А. С. Башарин // Современный городской фольклор : сб. ст. / редкол. : А. Ф. Белоусов, И. С. Веселова, С. Ю. Неклюдов. – М., 2003. – С. 503 – 534.
2. Беларускі дзяржаўны архіў-музей літаратуры і мастацтва. – Ф. 349. Воп. 1. Спр. 82. Запісы беларускіх народных песень у Мядзельскім раёне Мінскай вобласці.
3. Гусев, В. Е. Славянские партизанские песни / В. Е. Гусев. – Л. : Наука. Ленинградское отд-е, 1979. – 176 с.
4. Друскин, М. С. Собрание сочинений : в 7 т. / М. С. Друскин. – СПб. : Композитор, 2012. – Т. 5. Русская революционная песня / сост., вступ. ст., коммент. С. В. Подрезовой. – 795 с.
5. Жорсткі раманс: фальклорныя песні / уклад., аўт. уст. арт. А. М. Кукрэш. – Мінск : Кнігазбор, 2010. – 435 с.
6. Красноармейский фольклор / сост. В. М. Сидельников. – М. : Советский писатель, 1938. – 208 с.
7. Крупянская, В. Ю. Материалы по истории песни Великой Отечественной войны / В. Ю. Крупянская, С. И. Минц. – М. : Изд-во АН СССР, 1953. – 210 с.
8. Мухаринская, Л. Белорусская народная партизанская песня: 1941 – 1945 / Л. Мухаринская. – Минск : Беларусь, 1968. – 63 с.
9. Творчество народов СССР / под ред. А. М. Горького, Л. З. Мехлиса, А. И. Стецкого. – М. : Ред. «Правды». Образцовая тип., 1938. – 592 с.

РЕЗЮМЕ

Впервые публикуются записи партизанской песни из архивных материалов белорусского этномузыколога Л. С. Мухаринской. На их примере анализируются источники формирования поэтической семантики партизанских песен Великой Отечественной войны. Выявлены рефлексы песни 1920-х годов и городского романса, доказана значительная устойчивость отдельных мотивов.

SUMMARY

Partisan song recordings from archive materials collected by Belarussian ethnomusicologist Lidia Mukharynskaya between 1945 and 1951 are published for the first time. They are used to illustrate the

sources of formation of stories of the Great Patriotic War partisan songs. They demonstrate the reflections of the 1920s folk songs, city romance. High sustainability of specific motives was demonstrated.

Гурко А. Викт.

К ВОПРОСУ ОБ ИСТОЧНИКАХ ФОРМИРОВАНИЯ ПРЕДСТАВЛЕНИЙ О БЕЛАРУСИ И РОССИИ У БЕЛОРУССКОЙ МОЛОДЁЖИ НА ТЕРРИТОРИЯХ БЕЛОРУССКО-РОССИЙСКОГО ПОГРАНИЧЬЯ В 2010-Х ГОДАХ

Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси
(Поступила в редакцию 25.02.2019)

Этнокультурные процессы, происходящие в настоящее время на белорусско-российском пограничье, являются важным источником для изучения путей формирования национальной и этнической идентичности белорусов. С целью исследования особенностей этих процессов в рамках работы по белорусско-российскому проекту БРФФИ-РГНФ № Г18Р-065 «Трансграничная этнокультурная общность (по материалам белорусско-российского пограничья)» нами проведён опрос 52 студентов исторического факультета Могилёвского государственного университета (уроженцев Мстиславльского, Дрибинского, Быховского, Белыничского, Славгородского, Бобруйского, Круглянского, Могилёвского и Хотимского р-нов); 56 студентов исторического факультета Гомельского государственного университета имени Ф. Скорины (уроженцев Буда-Кошелёвского, Гомельского, Добрушского, Лельчицкого, Брагинского, Калинковичского, Речицкого р-нов); 50 студентов историко-филологического факультета Полоцкого государственного университета (уроженцев Оршанского, Толочинского, Глубокского, Полоцкого, Витебского, Лиозненского, Шумилинского, Верхнедвинского, Браславского, Городокского, Докшицкого, Чашникского, Поставского р-нов). 28 опросных листов получено в результате интернет-опроса (случайная выборка). Студенческая аудитория была выбрана для выявления особенностей способов трансляции этнокультурных традиций, путей формирования национальной идентичности белорусской молодёжи на современном этапе.

В результате этнологического опроса, проведённого на территории Витебской, Могилёвской и Гомельской областей в 2018 г., было установлено, что основными источниками сведений как о Беларуси, так и о России, процессах в социальной, экономической, политической сферах являются электронные СМИ, Интернет и телевидение.

На вопрос «Из каких источников Вы получаете информацию о Беларуси, её истории и современном состоянии?» 84,1% респондентов ответили, что используют в качестве источника информации о Беларуси Интернет и телевидение; на вопрос «Из каких источников Вы получаете информацию о России, её истории и современном состоянии?» 72,4% также ответили, что используют в качестве источника информации о России Интернет и телевидение. При этом в своих ответах респонденты непосредственно указывают, что *«раньше в качестве основного источника информации они использовали книги, сейчас – Интернет»*, в качестве варианта *«раньше – школа, сейчас – Интернет»*.

В то же время только 43,9% респондентов получают информацию о родной стране из печатных источников – книг, газет, журналов; 25,2% используют их в качестве источников информации о России.

Ещё меньший процент опрошенных использует такой источник информации, как сведения, услышанные непосредственно от друзей и родственников: 7,3% таким путём получает сведения о Беларуси, 6,8% – о России.

Примечательно, что только 6% респондентов, ответивших на вопросы об источниках их информированности о Беларуси, указали, что опираются на альтернативные государственным источники информации: «западные источники», «белорусские блоггеры», интернет-портал «Тут-бай», передачи станций «Радио Свобода», «Эхо Москвы».

Таким образом, в настоящее время основными источниками информации об истории, культуре, общественно-политической ситуации как в Беларуси, так и в России являются электронные СМИ, Интернет.

Изменение форм деятельности СМИ стало заметным явлением в 2010-х годах, с развитием информатизации белорусского общества. В значительной степени СМИ обрели новый электронный формат, что в современных условиях сделало их ещё более доступными, чем 25 лет назад. Так, по сведениям Министерства информации Республики Беларусь, в 2015 г. около 6 млн жителей Беларуси являлись пользователями Интернета. В 2001 г. Интернет получил всего 2% голосов белорусов в ходе социологического исследования, целью которого было выяснить, к какому источнику информации обращается население в поисках ответов на вопросы общественно-политической тематики. Теперь эта цифра составляет 44%. В Беларуси в привычном смысле этого слова не слушают радио более 60% населения, не читают газет – около 50%, не смотрят телевизор – 10%. В то же время все ведущие периодические издания работают теперь и в Сети, в электронном варианте. При этом 50% устройств, использующихся на белорусском рынке информационных услуг, – смартфоны: 80% пользователей Интернета применяют для доступа в Сеть мобильные телефоны с целью получения информации и только 33% – для поиска товаров и услуг [1].

Анализ публикаций этих изданий по проблемам трансграничных этнокультурных связей на контактных территориях белорусско-российского пограничья показал, что дискурс, который формируется при посредстве СМИ, во многом определяет их характер.

На территории Витебской области издаётся в печатном и электронном варианте 24 наименования областных, городских и районных государственных СМИ и 19 негосударственных периодических изданий. В систему печатных средств массовой информации Могилёвской области входит 27 государственных газет, 30 негосударственных печатных изданий, а также отраслевые многотиражные газеты предприятий и учреждений образования. На территории Гомельской области издаётся в печатном и электронном варианте 24 наименования государственных печатных СМИ, 14 ведомственных газет и журналов, более 36 негосударственных периодических изданий.

Газеты не только представлены в Интернете на официальных сайтах, но и распространяются через социальные сети. Например, массово-политическое издание

Сенненского района Витебской области газета «Голос Сенненщины», издающееся 2 раза в неделю, имеет 1944 подписчика на «Одноклассниках» и 1211 подписчиков «Вконтакте». Областная газета «Витебские вести», выходящая три раза в неделю тиражом 46 000 экземпляров, имеет в «Твиттере» 251 подписчика, в «Инстаграме» – 285, на «Ютубе» – 432 подписчика, в «Одноклассниках» – 702 участника, «Фейсбуке» – 791, «Вконтакте» – 2 731 человек. Газета «Вечерний Гомель», выходящая один раз в неделю тиражом 5 850 экземпляров, насчитывает в «Твиттере» 698 читателей, «Вконтакте» – 3 808 подписчиков.

Анализ публикаций ряда изданий Витебской, Могилёвской и Гомельской областей позволяет выделить несколько наиболее характерных тематических блоков, имеющих непосредственное отношение к проблемам трансграничных этнокультурных связей на контактных территориях белорусско-российского пограничья.

Во-первых, это публикации, связанные с историческим контекстом нахождения территорий Беларуси и России в составе единого государства. В этом тематическом блоке наиболее актуальной темой на протяжении двух с половиной десятилетий остаётся тема победы в Великой Отечественной войне и память о павших в борьбе с оккупантами. Ведётся освещение мероприятий, связанных с этими событиями. При этом на смену вошедшим уже в традицию митингам и торжественным собраниям за минувшие почти три десятилетия в Беларуси пришли новые формы мероприятий гражданской памяти, в которых также принимают участие граждане России. Например, 11 мая 2016 г. газета «Витебские вести» опубликовала репортаж о мотопробеге в честь Великой Победы «Мир и Память», который проходил на Глубоччине в течение двух дней.

Издание Сенненского района Витебской области «Голос Сенненщины» представило репортаж о совместной акции – фестивале молодёжных организаций Беларуси и России в канун Купалья: «Лучшие молодые голоса Витебщины сошлись в областном этапе конкурса исполнителей молодёжной песни в рамках XIII фестиваля “Молодёжь за Союзное государство”».

Следует отметить и другую не менее значимую тематику этого блока – мобилизация памяти о существовавших в период СССР региональных связях. Газета «Святло Кастрычніка» знакомит читателей с публикациями за минувшие десятилетия. Для времён СССР этого периода были характерны мероприятия по преодолению религиозной идеологии и обрядности, поэтому автор рубрики отметила, что в 1972 – 1973 гг. большая работа в газете велась по «внедрению новых гражданских обрядов», делался акцент на осуществление официальных и торжественных регистраций браков и новорождённых без религиозного подтекста. На газетных страницах подробно описывались новые церемонии, делались даже репортажи с церемонии заключения браков.

Ко второму тематическому блоку публикаций относятся статьи о современных движениях, форумах, фестивалях, направленных на поддержание как белорусских народных традиций, ремёсел, промыслов, так и на укрепление этнокультурных связей двух государств. При этом следует отметить многовекторность данных мероприятий, их направленность на поддержание этнокультурных контактов не только с Россией, но и с другими странами-партнёрами Беларуси.

Один из самых романтичных и любимых праздников славянских народов – Купалье – 7-8 июля 2018 г. проводился на Шкловщине уже восьмой сезон и освещался практически всеми СМИ Беларуси. Газета «Могилёвская правда» 02.08.2018 г. разместила репортаж о традиционном фестивале «Большая бард-рыбалка», состоявшемся в конце июля 2018 г. на берегу Чигиринского водохранилища. Ставший уже международным по статусу проект в девятый раз собрал в посёлке Грудичино Быховского района представителей Беларуси, России, Украины, Польши, Чехии, Германии, Словении. Прошли конкурсы на лучший улов, авторскую песню, вкуснейшую уху, лучшего парильщика и другие.

Мстиславльская районная газета «Святло Кастрычніка» представила репортаж о региональном фестивале народного творчества, промыслов и ремёсел «Дрибинские торжки», который в 2018 г. прошёл 18 августа. Дрибинский край издревле славился шаповальским промыслом. Это старинное мастерство вошло в список нематериального наследия республиканского значения.

Отдельно ко второму тематическому блоку публикаций можно отнести освещение конкурсов профессионального мастерства, в которых нередко принимают участие российские команды. Характерно то, что новым веянием является приближение этих конкурсов к международным стандартам.

Газета «Гомельские ведомости» от 10 марта 2017 г. сообщила, что на базе филиала «Гомельский государственный дорожно-строительный колледж имени Ленинского комсомола Белоруссии» УО «РИПО» впервые в Беларуси состоялся республиканский конкурс профессионального мастерства «WorldSkills Belarus» по компетенции «Геодезия», который проходил по стандартам международного движения «WorldSkills International». Интернет-портал «Орша-24» со ссылкой на городскую газету «Витьбичи» информировал о соревнованиях среди учащихся медицинских колледжей Беларуси, России и Латвии – олимпиаде профессионального мастерства по оказанию скорой медицинской помощи на базе Оршанского медицинского колледжа. Конкурс также проходил по стандартам международного движения «WorldSkills International».

По сообщению на портале Министерства внутренних дел 12 июня 2017 г. в Гомеле состоялся смотр-конкурс профессионального мастерства сотрудников дорожно-патрульной службы.

К третьему тематическому блоку относятся публикации, направленные на развитие туристической привлекательности региона для ближайших соседей.

Областная газета «Витебские вести» активно пропагандирует деятельность агроусадеб. В частности, здесь публиковался цикл репортажей о конкурсе на лучшую агроэкоусадьбу года в Витебской области.

Россиянам, приезжающим на новогодние праздники на Витебщину, туристические фирмы предлагают особую программу, о чём активно сообщается в СМИ региона.

Газета «Могилёвская правда» в период проведения фестиваля «Александрия собирает друзей» сообщила о первой презентации агроэкоусадеб всей страны.

Таким образом, анализ публикаций периодических изданий Витебской, Могилёвской и Гомельской областей по проблемам трансграничных этнокультурных связей на контактных территориях белорусско-российского пограничья показал, что

дискурс, который формируется при посредстве СМИ, во многом определяет их характер. СМИ Беларуси на пограничных с Россией территориях не только отражают заинтересованность в поддержании исторически сформировавшихся этнокультурных и экономических связей, но и способствуют трансляции белорусско-российской этнокультурной идентичности.

ЛИТЕРАТУРА

1. В Минске прошёл республиканский форум-практикум идеологических работников [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.belta.by/ru/allsociety?id=709303 /20/06/2015. – Дата доступа: 20.07.2015

РЕЗЮМЕ

В статье анализируются источники информации, являющиеся основой для формирования представлений о Беларуси и России у белорусской молодёжи на территориях белорусско-российского пограничья в 2010-х годах. Выводы сделаны исходя из анализа материалов этнологических опросов и публикаций в региональных изданиях Витебской, Могилёвской и Гомельской областей.

SUMMARY

The article analyzes the sources of information that are the basis for the formation of ideas about Belarus and Russia among Belarusian youth in the territories of the Belarusian-Russian borderlands in the 2010s. The conclusions were made based on the analysis of materials of ethnological surveys and publications in regional editions of the Vitebsk, Mogilyov and Gomel regions.

Захаркевіч С. А.

КУЛЬТУРА АРМЯН БЕЛАРУСІ НА СУЧАСНЫМ ЭТАПЕ

Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт

(Паступіў у рэдакцыю 15.03.2019)

Артыкул падрыхтаваны ў рамках праекта БРФФД № Г17АРМ-038

Армяне жывуць на беларускіх землях гістарычна працяглы перыяд. З XVI ст. гэта можна прасачыць па гістарычных крыніцах. Фактычна гаворка ідзе аб так званай «старой», «гістарычнай» або «традыцыйнай» этнічнай меншасці, якая жыве настолькі доўга, што беларусы ўспрымаюць яе як частку свайго культурнага ландшафту. Адзначым цікавы факт: нягледзячы на адсутнасць гістарычнай пераемнасці паміж армянскай абшчынай Беларусі ў дасавецкі і савецкі перыяды (гаворка ідзе пра розныя групы і розныя прычыны і шляхі рассялення ў Беларусі), сімвалічная сувязь існуе і актыўна падтрымліваецца і развіваецца.

Большасць сучасных армян прыехала ў Беларусь у 2-й палове XX ст. – гэта можна назваць другой, новай, савецкай «хваляй» міграцыі. Паводле перапісу 1897 г., на тэрыторыі Беларусі пражывала каля 250 армян, а ў 2009 г. – 8 512. Аднак толькі ў 2-й палове XX – пачатку XXI ст. адбываецца прыкметны рост колькасці армян у Беларусі: 1959 г. – 1 751 чалавек; 1970 г. – 2 362; 1979 г. – 2 751; 1989 г. – 4 933; 1999 г. – 10 191; 2009 г. – 8 512 чалавек [9]. У сваю чаргу, армянскі сацыёлаг Г. Пагасян лічыць, што зараз у Беларусі пражывае каля 30 000 армян [10, с. 4]. Думка аб тым, што армян значна больш, чым па выніках афіцыйнага перапісу, вельмі часта сустракаецца сярод рэспандэнтаў.

Зыходзячы з дадзеных перапісаў, можна казаць пра існаванне трох хваляў міграцыі армян на Беларусь. Першая – гістарычная, звязаная з рассяленнем армян на тэрыторыі ВКЛ і Рэчы Паспалітай. Яна была перапынена гістарычнымі падзеямі XVIII ст. Другая хваля – унутраная міграцыя (працоўная ці асабістая) у XIX ст. у межах Расійскай імперыі, пасля падпісання Туркманчайскага дагавора, што завяршыў руска-персідскую вайну 1826 – 1828 гг., калі да Расіі былі далучаны Эрыванскае і Нахічаванскае ханствы, на тэрыторыі якіх указам ад 21 сакавіка 1828 г. была ўтворана Армянская вобласць, куды перасялілася каля 30 тысяч армян з Персіі. У выніку руска-турэцкай вайны 1828 – 1829 гг. Асманская імперыя прызнала ўладу Расійскай імперыі над Закаўказзем, а з яе тэрыторыі ў Расію трапіла каля 25 тысяч армян. Менавіта у гэты перыяд частка армян і перасяляецца на беларускія землі.

Трэцяя міграцыйная хваля армян на беларускія землі звязана ўжо з дзейнасцю СССР. У 2-й палове XX ст. назіраецца відавочны рост армян у Беларусі. Гэта абумоўлівалася адукацыйнай і працоўнай міграцыяй унутры СССР. БССР была прамыслова добра развіта ў параўнанні з іншымі рэспублікамі, мела статус «еўрапейскай» рэспублікі з добрым узроўнем жыцця і спакойнымі міжнацыянальнымі адносінамі. Асноўная частка дарослых рэспандэнтаў назвала прычынай прыезду ў Беларусь менавіта адукацыю і працу. Класічным прыкладам можа быць выпадак Камо Аганісяна – 24-гадовага футбаліста зборнай Арменіі і беларускага клуба «Тарпеда-БелАЗ»: *«Тата служыў у Крычаве, а затым заняўся бізнесам у Беларусі – тут для гэтага была больш спрыяльная сітуацыя, чым у Арменіі. Мой бацька Арташэс адкрыў першы прыватны магазін абутку ў Магілёве, да гэтага валодаў вытворчым цэхам, які дастаўся ад дзядулі. У тыя гады кожны зарабляў як мог. З часам мы вярнуліся на радзіму, таму што для бацькі было важна выхаваць нас у армянскіх традыцыях»* [6]. Падобны выпадак адбыўся з кіраўніком грамадскага аб'яднання «Мінскае гарадское культурна-асветніцкае таварыства "Айастан"» Георгіем Егіазаранам: *«Яшчэ ў Ерэване падпрацоўваў пазаштатным экскурсаводам. Таму ў мяне былі сябры па ўсім Саюзе. Сярод іх – хлопцы са зборнай Беларусі па скачках у ваду. Яны запрасілі ў Мінск. Тут я сустрэў Вікторыю. Пасля шлюбу вырашылі застацца ў Беларусі»* [12]. Некаторых размяркоўвалі ў Беларусь пасля вучобы: *«Я нават не ведаў, дзе знаходзіцца гэты горад. "А дзе гэта, Гомель?" – пытаюся. І мне паказваюць на карце: "Во!" У параўнанні з падобнымі вакантнымі месцамі ва ўніверсітэтах Камсамольска-на-Амуры, Ташкента ці іншых гарадоў Гомель быў куды лепш»* [4]. Кіраўнік магілёўскага абласнога дабрачыннага армянскага грамадскага аб'яднання «МАСІС» Армэн Хачатран так апісвае ўласны спосаб замацавання ў Беларусі: *«У першы раз прыехаў у 90-м годзе, паступіў у школу, вучыўся тут. Ажаніўся, застаўся. Горад прыгожы, добрыя людзі вельмі. Дзеці мае тут выраслі»* [8]. Кіраўнік Гродзенскай абшчыны армян Грыгор Адамян меў уласны шлях да Беларусі: *«Прычына пераезду ў Беларусь – прызыў у войска. Я служыў у Бабруйску, і так склалася, што пасля войска вырашыў застацца тут. Пазней паступіў вучыцца, калі мае вайсковыя сябры з Гродна запрасілі да сябе. Гродна мне першапачаткова стаў неяк блізкі, таму і вырашыў застацца тут. Безумоўна, спачатку было цяжка: новы горад, людзі, менталітэт. Але гэта не перашкода для чалавека, які хоча жыць і працаваць»* [13].

Адной з прычын міграцыі армян у Беларусь называюць таксама падабенства характараў: *«У нас дастаткова падобны менталітэт, звычкі, думкі, гэта вельмі дапамагае ў бізнесе. Зносіны становяцца простымі і зразумелымі, калі весці перагаворы з людзьмі, якія падзяляюць вашыя каштоўнасці»*.

Беларусь прываблівае армян па сённяшні дзень: *«У Беларусі шматлікая армянская абшчына і добра зарэкамендавала сябе армянская бізнес-супольнасць. Там нас заўсёды прымаюць лагодна, калі даведваюцца, што мы з Арменіі. Працуючы ў цяжкіх умовах Арменіі, мы сутыкаліся з многімі рызыкамі, праблемамі, а ў Беларусі значна лягчэй працаваць, асабліва ў такой цёплай атмасферы рынку, дзе армян паважаюць і армянам давяраюць»* [3].

У межах трэцяй хвалі заўважаецца, як у 1980-я, а потым 1990-я гады рэзка падвойваецца колькасць армян Беларусі. На думку беларускага даследчыка А. Ціхамірава, такі рэзкі рост звязаны з азербайджанска-армянскімі сутыкненнямі ў лютым 1988 г., у выніку чаго ўтварылася першая значная хваля армянскіх бежанцаў, а таксама з хваляваннямі ў снежні 1989 г. у Баку і з пачаткам восенню 1990 г. канфлікту ў Нагорным Карабаху [15, с. 9]. Аб агульнай колькасці бежанцаў ў гэты перыяд можна даведацца з даклада Клэр Месіны, прадстаўніка Міжнароднай арганізацыі па міграцыі і Упраўлення Вярхоўнага камісара СБСЕ па справах бежанцаў, якая займалася даследаваннем пытанняў міграцыі і бежанцаў у краінах СНД [14]. А. Рагімаў, вывучаючы выхадцаў з Каўказа ў Беларусі, сцвярджае: тры чвэрці армян, што перасяліліся на беларускія землі ў 1980-я гады, былі бежанцамі з Азербайджана [11, с. 618]. Аднак частка рэспандэнтаў называе прычынай міграцыі ў БССР таксама землетрасенне ў Спітаку ў снежні 1988 г.

Армяне Беларусі – хрысціяне, як і большасць беларусаў, што пазітыўна ўспрымаецца тытульным этнасам. Зараз па веравызнанні армяне адносяцца да Армянскай апостальскай царквы (ААЦ) і каталіцкай царквы. У Мінску зарэгістравана абшчына ААЦ, аднак святароў-армян у Беларусі цяпер няма. Яны прыязджаюць па запрашэнні армянскай абшчыны. Так, 28 кастрычніка 2018 г. у Доме міласэрнасці ў Мінску два святара (старшыня Украінскай епархіі ААЦ Маркас (Аванісян) і Тэр Георг з Кафедральнага сабора Святога Праабражэння Гасподня з Масквы) праводзілі абрады хрышчэння (мкртуцюн) і вянчання. А за 2015 – 2018 гг. было ахрышчана 67 чалавек і абвянчана тры пары [7].

Армянская рэлігійная абшчына плануе пабудаваць у Мінску храм Апостальскай царквы ў гонар Святога Грыгорыя Асветніка. Некаторы час распрацоўваўся план размясціць аб’ект ў зялёнай зоне недалёка ад будынка СДЮШАР па сучасным пяцібор’і на вуліцы Сталетава [2]. Адсутнасць царквы непакоіць армян-вернікаў: *«…для беларускіх армян адна з балючых праблем – адсутнасць сваёй царквы. Армянская апостальская адрозніваецца і ад праваслаўнай, і ад каталіцкай, але армян у нашай краіне не так шмат, каб яе адкрыць. Таму часта даводзіцца заходзіць у бліжэйшы храм, каб паставіць свечку і памаліцца. Няма царквы – няма святара, а значыць, і таінстваў. Сюзанна, напрыклад, хрысціла дачку ў праваслаўнай царкве. Але браць шлюб з мужам-беларусам хоча ў Ерэване, на фоне гор, у родным храме»* [5].

Кожны год у снежні ў царкве Святога Аляксандра Неўскага адбываецца служба і ўскладаюцца кветкі да хачкара ў памяць аб Спітакскім землетрасенні. Гэты хачкар (камень-крыж, надгробная пліта) быў прывезены з Арменіі і ўсталяваны на вайсковых

могілках Мінска ў 1991 г. Да хачкара збіраюцца армяне ў памятныя даты гісторыі свайго народа.

Армяне Беларусі, уяўляючы сябе супольнасцю з агульнымі мэтамі захаваць культурную адметнасць, у пачатку 1990-х гадоў стварылі арганізацыі, накіраваныя на вырашэнне вышэйзгаданай задачы. У 1990 г. у Мінску ўзнікла культурна-асветніцкае таварыства «Айастан» (Арменія). У яго ўвайшлі дырэктар ансамбля танца Мамікон Георгіевіч Кіракозаў, дызайнер Лявон Дарбінян, тэатразнаўца Лявон Егаян, архітэктар Армэн Сардараў, актывісты Андрэй і Сяргей Амбарцумяны, Георгій Егіазаран і іншыя.

Кіраўнік гродзенскай армянскай абшчыны «Мусалер» Г. Адамян так расставіў прыярытэты дзейнасці: *«Мы паставілі дакладныя мэты перад сабой: захаваць армянскую мову, культуру, нашы звычаі. Вы ведаеце, нам, як старэйшаму пакаленню, вельмі важна перадаць усё гэта маладым, каб яны не забывалі пра свае карані. Бо армяне – унікальны народ, які не мае права страціць сваю нацыянальную самаідэнтычнасьць. А назвалі "Мусалер" у гонар маіх продкаў, якія, змагаючыся, цаной свайго жыцця адстаялі родную зямлю»* [13].

Армянская супольнасць Беларусі ставіць перад сабой стандартныя і чаканыя мэты для невялікай этнічнай групы ўнутры іншай культурнай прасторы: вывучэнне армянскай мовы, гісторыі армянскага народа, удзел у культурным жыцці грамадства. З 1995 г. стала дзейнічаць нядзельная армянская школа. Праводзяцца літаратурныя вечары, прысвечаныя вялікім дзеячам армянскай культуры, нацыянальным святам Арменіі. Папулярнасць заваяваў фальклорны ансамбль «Эрэбуні», у складзе якога танцуюць і беларусы. Яго кіраўніком з'яўляецца Рузанна Аванесян. Ансамбаль называюць «візіткай» армянскай абшчыны Беларусі.

У Мінску з'явілася Рэспубліканская абшчына армянскай моладзі. Яна правяла ў снежні 2008 г. I фестываль армянскай моладзі Беларусі «Міясін». У лютым 2010 г. адбыўся Другі, у красавіку 2012 г. – Трэці, у маі 2016 г. – Чацвёрты фестываль «Міясін».

Акрамя фестываляў адбываюцца армянскія вечарынкі з яскравай і маляўнічай праграмай, перыядычна выступае армянскі КВЗ.

Асноўнай мэтай дзейнасці нядзельнай школы з'яўляецца адукацыя і выхаванне дзяцей ва ўзросце чатырох гадоў і старэйшых. Навучанне ажыццяўляецца па праграме для аднадзённых школ, зацверджанай Міністэрствам адукацыі і навукі Рэспублікі Арменія. Праграмай прадугледжаны наступныя прадметы: армянская мова і літаратура, гісторыя Арменіі, народныя танцы і песні. Колькасць вучняў у некаторыя гады дасягала 80 чалавек. Настаўнікі праходзілі павышэнне кваліфікацыі ў Арменіі, а па выніках працы за 2012 г. школа была прызнана Міністэрствам дыяспары Рэспублікі Арменія лепшай [1]. Установа працуе на базе сярэдняй школы № 4 па вуліцы Чырвонаармейскай.

У цяперашні час армянскія грамадскія арганізацыі таксама дзейнічаюць у Магілёве – «Масіс», Гродна – «Мусалер» і Бабруйску – «Урарту».

Жыццё армянскай абшчыны Беларусі адлюстроўваюць часопіс «Аніў» («Кола») і газета «Міясін» («Разам»), якія выдаюцца ў Мінску. Нядаўна з'явілася інтэрнэт-газета армян Беларусі «Міясін», што імкнецца адлюстроўваць усе падзеі, звязаныя з армянскай абшчынай Беларусі.

Большасць мігрантаў у Беларусь мужчыны, армяне не выключэнне. Таму сярод армян Беларусі вялікая колькасць змешаных шлюбаў. Аднак нават пры гэтым выхаванне дзяцей абавязкова ўключае армянскую мову: *«Выхаванню дзяцей армяне надаюць шмат увагі. Яно грунтуецца на павазе да старэйшых, да традыцый. І сама сям'я, і сямейныя каштоўнасці ў нас адрозніваюцца вялікім кансерватызмам»* [12].

Сям'я таксама адыгрывае значную ролю ў выбудоўванні групавой салідарнасці: *«Напэўна, якраз таму мы шануем традыцыі: паважаем старэйшых, у армян заўсёды вельмі моцныя шлюбы. Гаворка пра развод не вядзецца практычна ніколі. Калі такое і здараецца, то, хутчэй, у якасці выключэння»* [5]; *«…сям'я – гэта святое. У мяне цудоўная жонка Жанна, па нацыянальнасці – беларуска, яна валодае выдатна армянскай мовай, ведае і выконвае нашы традыцыі і звычаі. У нас ёсць тры сыны, якімі мы ганарымся і радуемся іх поспехам»* [13]. Армяне імкнуцца даваць сваім дзецям армянскія імёны, што таксама садзейнічае захаванню этнічнай самасвядомасці: *«Дзяўчынку назвалі ў гонар святой Рыпсімэ – адной з тых дзяўчат, якія прынеслі хрысціянства ў Арменію. Ваагнам жа клікалі старажытнага бога агню. Так што ў нашых дзяцей сімвалічныя імёны»* [12].

Мова да сённяшняга часу з'яўляецца важным інструментам падтрымання культурнай адметнасці і этнічнай ідэнтычнасці. Перапіс 2009 г. паказаў, што палова армян Беларусі назвала роднай мовай армянскую: *«Дома я размаўляю выключна па-армянску, таму што лічу гэта важным для маёй сям'і і ўпэўнена, што такая практыка не толькі не нашкодзіць дачцэ і сыну, а, наадварот, дапаможа ім вырасці годнымі людзьмі»* [5].

Армяне Беларусі імкнуцца захоўваць уласныя традыцыі ежы. Шмат армянскіх страў рыхтуецца на святы. Аднак *«складанасць у падрыхтоўцы чаго-небудзь армянскага ўпіраецца выключна ў адсутнасць некаторых інгрэдыентаў. Ці, нават калі яны ёсць, не заўсёды звыклай якасці і густу. У Мінску толькі зусім нядаўна адкрылі краму армянскіх прадуктаў, у той час як у Маскве ёсць цэлыя павільёны з імі»* [5]. Са страў распаўсюджаны далма (галубцы ў вінаградных лісцях), хаш (суп, падобны да халоднага, але яго ядуць у гарачым выглядзе), шашлыкі, люля-кебаб, гата (слодыч), армянскі лаваш. П'юць тан (малочны напой, падобны да сыраквашы). Стравы, як правіла, вельмі вострыя, з дадаваннем розных спецый. Аднак пры гэтым беларуская кухня (ці традыцыйная савецкая) выкарыстоўваецца ў паўсядзённым жыцці вельмі шырока: *«Беларуская кухня вельмі добрая. У мяне жонка беларуска, усё вельмі смачна, усім задаволены»* [8].

Падтрыманню ўласнай своеасаблівасці армян спрыяе і імкненне заўсёды мець сувязь з роднай краінай: *«У нас, нават калі мы нарадзіліся не ў Арменіі, застаецца моцная сувязь са сваякамі на радзіме. Напрыклад, у мяне ў пазамінулым годзе ў дзень стагоддзя генацыду армян не атрымалася прыехаць у Ерэван. Я вылецела туды праз месяц, цяжарная, з маленькім сынам на руках – яму не было і двух гадоў. Мы з мужам вадзілі яго па месцах, якія я сама памятаю з дзяцінства. Сын катаўся на тых жа арэлях, што і я калісьці. Мы прынеслі кветкі на магілу майго дзядулі. З пакалення ў пакаленне мы перадаем ўсё лепшае, што ёсць у нас. Бо гэта так натуральна»* [5].

Такім чынам, вылучаецца тры хвалі міграцыі армян на беларускія землі. Найбольш буйная з іх трэцяя – у савецкі перыяд і на сучасным этапе. У 1990-я гады колькасць армян у Беларусі падвоілася.

Армяне падтрымліваюць цесныя сувязі са сваёй краінай, стварылі уласныя абшчыны, з дапамогай якіх дастаткова эфектыўна падтрымліваюць культурную адметнасць. Яшчэ адным важным рэсурсам падтрымання этнічных граніц групы з'яўляецца сям'я і армянская мова.

ЛІТАРАТУРА

1. Армянская воскресная школа в Минске [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://miasin.by/armyanskaya-voskresnaya-shkola-v-minske/ – Дата доступа: 14.03.2019.
2. Армянская община планирует строить церковь в зелёной зоне на улице Столетова. Местные жители против [Электронный ресурс]. – Режим доступа: realt.onliner.by/2013/04/26/obshhina. – Дата доступа: 14.10.2018.
3. Армянский бизнесмен назвал десять плюсов работы в Беларуси [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.belmir.by/2018/06/21. – Дата доступа: 07.02.2019.
4. Астапенко, О. В Гомеле проживают представители более 80 национальностей / О. В. Астапенко [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://newsgomel.by/news/litsa-gomelya/15241-v-gomele-prozhivayut-predstaviteli-bolee-80-nacional-nostey-gv-pobyvali-v-gostyah-u-armyanskoy-sem-i.html. – Дата доступа: 14.10.2018.
5. Пустовит, В. Армянки, которые любят драники / В. Пустовит [Электронный ресурс]. – Режим доступа: zviazda.by/ru/news/20170206/1486392661-armyanki-kotorye-lyubyat-draniki. – Дата доступа: 14.10.2018.
6. Ковальчук, В. «Я точно не стал бы заказывать драники»: армянский футболист – о жизни в Беларуси [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://sport.tut.by/news/football/544112.html?crnd=. – Дата доступа: 22.12.2018.
7. Два священнослужителя ААЦ крестили и венчали армян Беларуси [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://miasin.by/2018/11/10/srazu-dva-svyashhennosluzhitelya-aac-krestili-armyan-belarusi/ – Дата доступа: 14.10.2018.
8. Как живётся в Могилёве представителям других национальностей [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://gorad.by/by/page/society/3266/ – Дата доступа: 14.10.2018.
9. Перепись населения Республики Беларусь 2009 г. Таблица 5.8. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.belstat.gov.by/upload-belstat/upload-belstat-pdf/perepis_2009/5.8-0.pdf. – Дата доступа: 14.10.2018.
10. Погосян, Г. А. Белорусский вектор армянской молодежной миграции / Г. А. Погосян // Журнал Белорусского государственного университета. Социология. – 2017. – № 4. – С. 44 – 49.
11. Рагимов, А. Народы Кавказа / А. Рагимов // Кто живёт в Беларуси / А. В. Гурко [и др.]. – Минск, 2012. – С. 606 – 641.
12. Своя Эребуни [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://mk.by/2013/03/01/78725/ – Дата доступа: 15.11.2018.
13. Человек, который создал «Мусалер» в Гродно [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://miasin.by/2014/05/23/chelovek-kotoryj-sozdal-musaler-v-grodno/ – Дата доступа: 14.10.2018.
14. Messina, C. From Migrants to Refugees: Russian, Soviet and Post-Soviet Migration / C. Messina // International Journal of Refugee Law. – 1994. – Vol. 6, № 4. – S. 631 – 632.
15. Tichomirow, A. Armenians in Belarus Today and in the Past / A. Tichomirow // Armenians in Post-Socialist Europe / ed. by K. Siekierski, S. Troebst. – Köln ; Weimar ; Wien, 2016. – S. 107 – 120.

РЕЗЮМЕ

В статье даётся общая характеристика современной культуры армян Беларуси. Анализируются основные способы поддержания культурного своеобразия: семья, традиции воспитания, общинное самоуправление и другие.

SUMMARY

The article gives a general description of the modern culture of the Armenians of Belarus. The main ways of maintaining cultural identity are analyzed: family, upbringing traditions, community self-government, etc.

Зубко Д. Г.

ПРАЗДНИЧНЫЕ ТРАДИЦИИ БЕЛОРУССКОЙ ДИАСПОРЫ В СОВРЕМЕННОМ КИТАЕ (ПО МАТЕРИАЛАМ ИНТЕРНЕТА)

Второй Пекинский институт иностранных языков

(Поступила в редакцию 12.03.2019)

В 2014 г. был принят Закон Республики Беларусь № 162-З «О белорусах зарубежья», а 2 марта 2016 г. – утверждена подпрограмма «Белорусы в мире» на 2016 – 2020 гг., направленная на поддержку белорусов зарубежья. Установление дипломатических отношений с Китайской Народной Республикой с января 1992 г. способствовало созданию белорусской диаспоры в этой стране. Данная проблема представляет особую актуальность, поскольку изучена недостаточно. Расселение белорусов в Китае, в основном, дисперсное, поэтому поддержание контактов происходит посредством социальной сети «Вичат» (WeChat). Интернет является важнейшим источником ознакомления с праздничными традициями у белорусов в Китае на современном этапе [2, с. 6].

В статье мы будем придерживаться следующего понятия: «диаспора – это устойчивая совокупность людей единого этнического происхождения, живущая в иноэтническом окружении за пределами своей исторической родины (или вне ареала расселения своего народа) и имеющая социальные институты для развития и функционирования данной общности» [4, с. 37].

Интенсивность контактов диаспоры со своей этнической родиной следует рассматривать как важный ресурс продвижения и развития национальной культуры, сохранения идентичности.

Таким образом, цель статьи – выявить особенности трансформации белорусских праздничных традиций в иноэтнической среде и степень их репрезентативности на китайских Интернет-ресурсах (в частности, в социальных сетях).

Праздничные традиции играют большую роль в жизни человека, способствуют интеграции и самоидентификации диаспоры [2]. Чтобы узнать, какие праздничные традиции практикуются белорусами в Китае, автором в рамках диссертационного исследования по теме «Этнокультурная адаптация белорусов в КНР в XX – начале XXI в.» проводился этнологический опрос. Данные собирались в 2017 – 2018 гг. посредством онлайн-анкет, так как белорусы проживают в разных провинциях Китая. Методом случайной выборки было опрошено 103 человека. Самому младшему по возрасту респонденту было 18 лет, самому старшему – 54 года. 84,5% имеют высшее образование, 15,5% – неоконченное высшее, среднее и среднее специальное. Большинство опрашиваемых респондентов проживает в Китае от года и более. Этнологические данные показывают, что 57% респондентов не состоит в браке; 31% –

в браке белорусами; 9% – с китайцами; 3% – с иностранными гражданами других государств. Среди них 28,2% имеют детей.

Белорусская диаспора в Китае находится в динамике развития. На современном этапе характер расселения белорусов в Китае является дисперсным, поэтому в данных условиях Интернет-пространство выступает в качестве основной формы самоорганизации белорусской диаспоры. Существуют закрытые интернет-сообщества в «Вичат»: «Belarus», «Суполка РБ», в которые входят 954 белоруса (на 12.12.2018) [1, с. 43]. «Вичат» – самая популярная и доступная в Китае мобильная система (социальные сети, привычные в Беларуси, здесь практически не используются). Интернет-пространство («Вичат») является существенным фактором в поддержании общения между белорусами в Китае [2]. Основной язык в сообществе русский, иногда встречаются сообщения либо поздравления на белорусском языке.

На основании выполненного нами анализа материалов установлено, что 51,5% респондентов отмечают белорусские государственные, религиозные, семейные, реже – сезонные и профессиональные праздники. Среди государственных – Новый год, 8 Марта, 23 февраля; реже – День Независимости, Старый Новый год, 9 Мая. Популярные религиозные праздники – Рождество и Пасха; затем назывались Радуница, Святой Николай, Яблочный Спас, День всех святых. Среди семейных праздников отмечаются дни рождения родных и близких, реже – День матери. Некоторыми белорусами празднуются Масленица и Купалье, профессиональные – День учителя.

Большинство праздников отмечается в кругу семьи, друзей или знакомых. Некоторые даты белорусы нередко празднуют вместе с другими представителями русскоязычных диаспор из стран бывшего СССР. Интернациональные праздники (например, Новый год) могут отмечать с представителями других стран. Межнациональное общение чаще всего наблюдается в студенческих общежитиях, где происходит знакомство с праздничными традициями других этнических сообществ. Язык общения в таких компаниях, как правило, английский [1, с. 57].

Посольство Республики Беларусь в Китайской Народной Республике официально проводит мероприятия на Новый год, Коляды, Масленицу, День Независимости и День родного языка (рисунок 1). На Новый год организуется утренник для детей белорусской диаспоры, устраиваются недели белорусской кухни (одна из них проходила 11 мая 2018 г.), на Коляды каждый год приглашаются фольклорно-этнографические ансамбли («Купалинка», «Неруш»). Участие в данных мероприятиях принимают и проживающие в Китае соотечественники [3].

Рисунок 1. Пригласительные афиши Посольства Республики Беларусь в КНР

В то же время 48,5% респондентов не отмечают белорусские праздники К основным по следующим причинам: «не с кем, забываем, нет необходимости, плохо помню, какие у нас праздники, я не любитель отмечать праздники, нет времени, одному скучно, нет чувства праздника, не люблю праздники».

Из опроса следует, что 44,7% респондентов-белорусов отмечают китайские праздники: Китайский Новый год, Праздник середины осени, Праздник драконьих лодок, Праздник фонарей. В основном, на эти даты приходятся и официальные выходные. Чаще в смешанных семьях, где муж китаец, а жена белоруска или наоборот, каждый отвечает за приготовление и подготовку к своему национальному празднику. Например, в семье Ольги, проживающей в Шэньчжэне, вместе с мужем-китайцем и ребёнком, в 2019 г. отмечали Новый год по европейскому и китайскому календарю. Первый праздновали в кругу своей семьи. На столе присутствовали бутерброды с икрой, мясная и сырная нарезка, оливки и маслины, помидоры с сыром и чесноком, сладости, шампанское. Ольга старается украсить дом к любому празднику, при этом использует атрибуты, привычные не только для Беларуси, но и для Китая. По её словам, необходимо сохранять традицию устанавливать елку и класть подарки для ребёнка, так как с этими действиями связано ощущение волшебства. Китайский Новый год отмечали более торжественно: в ресторане с семьёй мужа; на столе были традиционные китайские угощения и булочки в виде свинок [1, с. 20]. Другие респонденты указывают, что, находясь в этой стране, оказываются вовлечёнными в процесс национального празднования. Особыми приготовлениями никто не занимается, иногда приобретают китайские украшения, ходят на прогулку в день празднования [1, с. 59].

Кроме того, представители белорусской диаспоры в Китае поздравляют друг друга через социальную сеть «Вичат» с помощью gif-открыток, эмоджи, голосовых и текстовых сообщений. По мнению А. В. Гурко, «Интернет-пространство стало тем местом, где складываются определённые усреднённые подходы к празднованию календарных дат, традиционных и гражданских праздников» [2, с. 7]. Зачастую через социальные сети, общественные организации, Интернет белорусы могут узнавать не только новости Беларуси, но и сведения о каком-либо национальном празднике, его традициях.

Белорусы в Китае во время празднований придерживаются интернационального стиля в одежде. В то же время на посольских мероприятиях могут быть в традиционной белорусской одежде. На Новый год готовят привычную для своей страны праздничную трапезу: запекают курицу с картошкой, готовят мясо по-французски, котлеты, картофельное пюре, свиные отбивные, бутерброды со шпротами, голубцы, делают оливье, селёдку «под шубой», фаршированные грибами яйца, печёночный торт, бутерброды с икрой. На Пасху красят яйца, пекут куличи самостоятельно либо приобретая готовый товар через социальную сеть у тех, кто этим занимается на дому. В церковь ходят немногие, хотя 69,9% от общего числа опрошенных отметили, что исповедуют православие. 41,7% посещают храмы в Пекине (при посольстве Российской Федерации), Шанхае, Гуанчжоу, Харбине. На день рождения обязательно готовят либо покупают торт, на яблочный Спас и день Святого Николая готовят пироги с яблоками, на Масленицу – блины, драники, на

Рождество – те же блюда, что и на Новый год, и имбирное печенье. Домашняя выпечка среди белорусов становится популярной, так как в Китае торты не являются национальным лакомством, поэтому в магазинах стоят дороже традиционных китайских сладостей (рисунок 2).

Рисунок 2. Домашняя выпечка белорусов в Китае

Некоторые блюда, считающиеся в Беларуси повседневными, в Китае могут быть праздничными: квашеная капуста, сырники, «бородинский» хлеб. Для приготовления блюд, привычных по вкусу, многие сами делают сметану или майонез либо покупают в европейских магазинах, через Интернет.

Праздничными символами для белорусов, проживающих в Китае, являются используемые на их этнической родине ёлка, мишура, игрушки, мандарины, подарки, свечи, цветы, салют, мимоза. При оформлении подарков также используют данную символику.

Таким образом, белорусы в Китае отмечают наиболее значимые для них праздники в кругу семьи, друзей, знакомых, русскоговорящих граждан, в интернациональных компаниях. Самые популярные – Новый год, Рождество, Пасха, день рождения, 8 Марта, Масленица. Находясь в КНР, многие белорусы отмечают китайские национальные праздники, однако специально к ним не готовятся, за исключением смешанных семей, где муж или жена китайцы. В одежде отдают предпочтение интернациональному стилю. Популярной праздничной трапезой являются оливье, бутерброды со шпротами и икрой. Повседневные в Беларуси блюда могут выступать для наших соотечественников в Китае в качестве праздничных: хлеб, квашеная капуста, сырники. Изменения традиционных представлений о праздниках в первую очередь коснулись смешанных семей, где происходит наложение культур. К новшествам у белорусов в Китае можно отнести активное использование интернет-пространства для общения, а также приобретения привычных продуктов для праздничной трапезы. Интернет-пространство является основной формой самоорганизации белорусской диаспоры в условиях ее дисперсного расселения в Китае.

ЛИТЕРАТУРА

1. Архив Института искусствоведения, этнографии и фольклора им. К. Крапивы Национальной академии наук Беларуси. – Ф. 6. Оп. 14. Д. 248.

2. Гурко, А. В. Праздничные традиции белорусской диаспоры и их роль в сохранении этнической идентичности / А. В. Гурко // Псковский регионологический журнал. – 2018. – № 2. – С. 3 – 15.
3. Посольство Республики Беларусь в Китайской Народной Республике [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://china.mfa.gov.by/ru/embassy/news/2019/3/ – Дата доступа: 11.03.2019.
4. Тощенко, Ж. Т. Диаспора как объект социологического исследования / Ж. Т. Тощенко, Т. И. Чаптыкова // Социологические исследований. –1996. – № 12. – С. 33 – 42.

РЕЗЮМЕ

В статье представлены результаты проведённого этнологического исследования праздничных традиций белорусской диаспоры в современном Китае. Определены формы проявления, а также трансформация традиционных представлений о праздниках у белорусов, проживающих в Китае.

SUMMARY

The article presents the results of an ethnological study of the festive traditions of the Belarusian Diaspora in modern China. The forms of manifestation, the transformation of traditional ideas about holidays of Belarusians in China are determined.

Ізергіна А. М.

БЕЛАРУСКАЯ ШКОЛА ЯК ФАКТАР ФАРМІРАВАННЯ ЭТНІЧНАЙ ІДЭНТЫЧНАСЦІ БЕЛАРУСКАЙ СУПОЛЬНАСЦІ ЛІТВЫ

Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі
(Паступіў у рэдакцыю 15.03.2019)

Сучаснае развіццё сусветнай супольнасці суправаджаецца фарміраваннем полікультурнай прасторы, у якой назіраецца ўзаемадзеянне насельніцтва рознага этнічнага паходжання. Вядучай тэндэнцыяй развіцця сусветнай супольнасці канца XX – пачатку XXI ст. з’яўляецца глабалізацыя. Яна абумоўлівае многія сферы дзейнасці чалавека, сцірае межы паміж рознымі краінамі і народамі, набліжае чалавецтва да таго, каб яно стала адзіным. Высока ацэньваючы новыя магчымасці, звязаныя з развіццём інфармацыйна-камунікацыйных тэхналогій у сферы культуры і адукацыі, вучоныя адчуваюць трывогу з нагоды негатыўных праяўленняў глабалізацыі [4, с. 6].

На ўсім працягу гісторыі родная мова, фальклор, міфалогія, этнічная сімволіка, дэкаратыўна-прыкладное мастацтва, сямейна-родавыя традыцыі, звычаі і абрады, гульні і іншыя сродкі выхавання, нацыянальныя духоўна-маральныя каштоўнасці фарміравалі ў падрастаючых пакаленняў лепшыя чалавечыя якасці. Дзейным цэнтрам выхавання з’яўляецца сям’я, пад уплывам якой светапогляд народа, яго філасофія ўспрымаюцца дзецьмі з самага ранняга ўзросту. У наш час усё больш актуальным становіцца забеспячэнне адзінства працэсаў выхавання, якія ажыццяўляюцца ў адукацыйных установах і сям’і. Асабліва важны гэты працэс для беларускай супольнасці, якая пражывае па-за межамі метраполіі ў поліэтнічным асяродку. Такім чынам, мэта артыкула – разгледзець беларускую школу як фактар фарміравання этнічнай ідэнтычнасці беларускай супольнасці Літвы. Тэрыторыя даследавання – межы сучаснай Літоўскай дзяржавы. Крыніцай даследавання сталі этнаграфічныя матэрыялы, сабраныя аўтарам падчас сустрэч з беларусамі Літвы на працягу 2015 – 2018 гг. на тэрыторыі Літоўскай Рэспублікі.

На сённяшні дзень на тэрыторыі Літоўскай Рэспублікі працуе адзіная поўная сярэдняя беларуская школа за мяжой – гімназія імя Францыска Скарыны, адкрытая ў 1993 г. намаганнямі беларусаў, што жывуць у Вільнюсе. Навучальная ўстанова з'яўляецца пераемніцай традыцый Віленскай беларускай гімназіі, якая была цэнтрам беларускага грамадскага жыцця і адукацыі ў Паўднёва-Усходняй Літве на працягу свайго існавання (1919 – 1944). Як адзначаюць рэспандэнты, *«Віленская беларуская гімназія была беларуская не толькі па назве, але і па свайму духу!»* [1, л. 8].

Віленская беларуская гімназія была створана на мяжы 1918 – 1919 гг. Яе ўзнікненне выступала заканамернай з'явай у агульным рэчышчы беларускага нацыянальна-вызваленчага руху пачатку XX ст., галоўным цэнтрам якога была Вільня [7, с. 1]. Згодна з успамінамі першых выпускнікоў гімназіі, *«яна з першых дзён усім складам свайго кіравання, навучання і выхавання выразна адмяжавалася ад мэтаў былой царскай школы з яе нацыянальнымі, сацыяльнымі і рэлігійнымі бар'ерамі ды сталася сапраўднай школай для ўсіх ахвотных вучыцца ў ёй. Апрача беларусаў тут вучыліся дзеці рускай, жыдоўскай, татарскай ды іншых нацыянальнасцей, аднак з іх ніхто не адчуваў сябе людзьмі горшай катэгорыі»* [7, с. 1]. Гімназія імкнулася набыць яскрава нацыянальны характар. У самым пачатку не было магчымасці забяспечыць выкладанне ўсіх прадметаў па-беларуску, асабліва ў старшых класах. Аднак з другога года навучання ўсё выкладанне было цалкам пераведзена на родную мову. Рзвіццё і станаўленне Віленскай беларускай гімназіі адбывалася ў складаны час – міжваеннае дваццацігоддзе, калі змяняліся дзяржаўныя межы, ідэалогія, вялікае значэнне меў уплыў знешніх фактараў. Для кіраўніцтва Польскай рэспублікі гімназія – «логава камунізму», для афіцыйных ідэолагаў Савецкай Беларусі – рассаднік «буржуазнага нацыяналізму». Як першыя, так і другія выступалі супраць імкненняў да захавання нацыянальнай тоеснасці, развіцця беларускай культуры, праяўленняў беларускага патрыятызму. У красавіку 1944 г. гімназія адзначыла сваё 25-годдзе, закончыўшы апошні навучальны год, была закрыта. Са слоў рэспандэнта: *«У 1944 годзе я закончыла пачатковую школу. Рыхтавалася ў гімназію. Гэта ўспрымалася ў хаце як значная падзея ў маім жыцці. Але вучыцца ў Віленскай беларускай гімназіі мне не давялося: нашыя "асвабадзіцелі" "асвабадзілі" нас ад усяго беларускага: ад гімназіі, касцёла, царквы, музею, друку»* [1, л. 3]. З успамінаў Яніны Каханоўскай аб А. Луцкевічы: «Ён быў адным з тых першых, якія вучылі народ шанаваць сваю мову, традыцыі сваіх продкаў, шанаваць самога сябе. У гэтым заслуга Антона Луцкевіча і з гэтым ён войдзе ў нашу гісторыю» [5, с. 81]. Віленская беларуская гімназія чвэрць стагоддзя рыхтавала кадры нацыянальна свядомай беларускай інтэлігенцыі, унесла значны ўклад у адраджэнне Беларусі.

Пачатак заняпаду віленскай беларушчыны быў звязаны з наступленнем спачатку польскіх улад, затым – савецкіх літоўскіх, якія пачалі планамерна вынішчаць ўсё беларускае, адначасова падтрымліваючы рускія і польскія культурныя асяродкі. Гэты заняпад працягваўся больш за паўстагоддзя. Такім чынам, на час аднаўлення Літоўскай дзяржавай сваёй незалежнасці беларускае жыццё было адкінута да пачатку стагоддзя. Практычна пазбаўленае ўласнай інтэлігенцыі і арганізацыйных устаноў, яно падпала пад моцную моўную і культурную дэнацыяналізацыю [8, с. 18].

Беларусы, якія пераязджалі ў савецкі час на тэрыторыю Літвы, навучаліся ў БССР у рускамоўных школах, што, у сваю чаргу, стала вынікам савецкай палітыкі. На працягу

1950 – 1980-х гадоў, калі працэсы дэнацыяналізацыя грамадскага і культурнага жыцця набылі надзвычай шырокі характар, сферы выкарыстання беларускай мовы хутка звужаліся: скарачаліся тыражы беларускамоўных выданняў, беларускія школы пераводзіліся на рускую мову навучання (да пачатку 1980-х гадоў у гарадах Беларусі не засталося ніводнай беларускай школы, а большая частка сельскіх школ лічылася беларускімі толькі намінальна).

Мадэль паводзін дзіця залежыць у большай ступені ад уплыву бацькоў. Для беларусаў Літвы адной з рыс з'яўляюцца змешаныя шлюбы. Пры выбары нацыянальнасці дзіця значэнне мае не толькі жаданне бацькоў, але і рэлігійны ўплыў. Так, у сям'і Георгія Пракаповіча жонка – літоўка каталіцкага веравызнання, а ён беларус праваслаўнага веравызнання. Іх дачку *«запісалі літоўкай, хрысцілі ў касцёле, бо на той момант толькі ён працаваў»* [2, л. 22].

У сям'і Ірыны Владыка дзеці па нацыянальнасці з'яўляюцца беларусамі, вучацца ў беларускай гімназіі ў Вільнюсе. Пытанне выбару канфесійнага веравызнання вырашалася, калі ў школе патрэбна было выбраць заняткі па рэлігіі. У віленскай беларускай гімназіі праводзяць заняткі і каталіцкі, і праваслаўны святары. І Владыка заўважыла: *«Сястра Алена з дзеткамі на беларускай мове займаецца, мы кожную нядзелю ездзім да касцёлу, і тут заняткі праводзяць. У праваслаўных мне не спадабалася, хоць я і сама праваслаўная. Няма ў Вільнюса беларускай праваслаўнай царквы»* [2, л. 12].

Існаванне гімназіі імя Францыска Скарыны ў Вільнюсе – магчымасць для дзяцей беларусаў Літвы атрымаць адукацыю на роднай мове. Змест навучальнага працэсу ў гімназіі вызначаецца Агульнай праграмай і стандартамі Літоўскай Рэспублікі. Мова навучання – беларуская, частка прадметаў выкладаецца па-літоўску. Навучанне ў гімназіі вядзецца з 1 па 12 класы: *«Так, у нас навучаюцца дзеці не толькі беларусаў, але і рускія, палякі, літоўцы. Тут дзеці вывучаюць усе прадметы як і ў літоўскай школе, і яшчэ прадметы на беларускай мове, гісторыю»* [1, л. 4]. Спецкурс «Этнакультура Беларусі» знаёміць з этнічнымі асаблівасцямі беларускай мовы і культуры. Але ў школе ганарацца не толькі тым, што ўплываюць на фарміраванне пачуцця патрыятызму ў сваіх вучняў, але і высокім узроўнем адукацыі. Выпускнікі школы маюць магчымасць паступаць у ВНУ Рэспублікі Беларусь.

Адным з накірункаў дзейнасці з'яўляецца захаванне нацыянальных традыцый і ўшанаванне гістарычных дат. Так, згодна са словамі рэспандэнта, *«1 лютага – дата заснавання Віленскай беларускай гімназіі, 21 лютага адзначаем Дзень роднай мовы, Дзень незалежнасці Літвы – 16 лютага, 25 сакавіка – гістарычная дата, 11 сакавіка – дзень аднаўлення незалежнасці. Традыцыйнымі сталі Масленіца, Вялікдзень – прынята адзін аднога частаваць. Каляды – вялікае задавальненне атрымліваюць дзеці. З гуртом па класах калядуем. Задаволеныя і калядоўшчыкі, і хто прымае. Ужо своеасаблівая традыцыя. Дзяды – дзень памяці памерлых. Вучні школы ездзяць на могільнік Росы. Шмат розных свят»* [2, л. 29].

Тэндэнцыяй апошніх год жыцця гімназіі з'яўляецца павелічэнне колькасці вучняў. Так, у 2013 – 2014 гг. тут навучалася 180 дзяцей [1, л. 3], а 1 верасня 2018 г. налічвалася звыш 230 чалавек [9]. Адна з прычын – установа мае статус гімназіі з 2013 г. [3]. З аднаго боку, рост колькасці вучняў – станоўчая тэндэнцыя, але ў адносінах да агульнай колькасці беларусаў у Літве – гэта не так шмат. З другога – навучанне сваіх дзяцей на

беларускай мове ў школе маюць магчымасць толькі жыхары Вільнюса і бліжэйшых тэрыторый – гімназія адзіная на тэрыторыі Літвы з беларускай мовай навучання. У іншых населеных пунктах дзеці беларусаў навучаюцца ў польскіх, літоўскіх або рускіх школах. Так, рэспандэнты адзначылі: *«У нас (г. Шальчынінкай. – А. І.) польская, руская і літоўская школы. Мая дачка працуе ў літоўскай школе. Хто мае польскія карані, аддае дзяцей ў польскія школы, пасля якіх дзеці маюць шанец навучацца ў Польшчы. У касцёле малебны на польскай і літоўскай мовах, у царкве – на рускай»* [2, л. 34]. Адпаведна, адбываецца працэс асіміляцыі.

У некаторых гарадах Літвы працуюць нядзельныя беларускія школы, у якіх дзеці займаюцца адзін раз на тыдзень (звычайна нядзеля), знаёмяцца з беларускімі традыцыямі, культурай. У той жа час папулярнасць гэтых школ сярод беларусаў Літвы невялікая. На момант іх адкрыцця была значна большая колькасць беларусаў, але новыя пакаленні дзяцей страцілі цікавасць да такіх школ. Гэта ў пэўнай ступені можа быць звязана са старэннем беларускай дыяспары. Актывістамі нацыянальнага ўздыму ў 1980 – 1990-я гады былі пераважна людзі ва ўзросце 20-40 гадоў. Прайшло некалькі дзясяткаў гадоў – моладзь, якая нарадзілася ў Літве ў гэты перыяд, далучаецца да працэсу глабалізацыі: выязджае вучыцца і працаваць за межы Літвы. У сваю чаргу, людзі, якія прыязджаюць з Беларусі з мэтай навучання, працы, не праяўляюць значнай актыўнасці. Аднаўленне беларускіх суполак практычна не адбываецца і ў выніку колькасць беларусаў у Літве зніжаецца. Акрамя таго, у сучаснай Літоўскай дзяржаве пры нараджэнні дзіцяці нацыяльнасць не прапісваюць, гэтае пытанне кожны вырашае па дасягненні паўналецця.

На сённяшні дзень на тэрыторыі Літоўскай Рэспублікі няма ніводнай сярэднеспецыяльнай установы з беларускай мовай навучання. У апошнія гады колькасць студэнтаў значна зменшылася і атрымаць вышэйшую адукацыю на беларускай мове ў Віленскім педагагічным універсітэце стала немагчыма: кафедра была закрыта. Для ўладкавання на працу на тэрыторыі Літвы патрэбна валодаць літоўскай і англійскай мовамі, часам рускай.

На думку Л. Плыгаўкаі, захаванне нацыянальнай ідэнтычнасці магчыма праз уласную школу толькі ў сітуацыі ўзаемадзеяння з іншымі культурнымі стыхіямі ў форме дыялогу. Эканамічныя і палітычныя працэсы, што адбываюцца ў незалежнай Літве, безумоўна, уплываюць на сучасны стан школ нацыянальных меншасцей. Па-першае, зменшылася колькасць рускамоўных школ у выніку міграцыі рускамоўнага насельніцтва з Літвы і пераходу вучняў у літоўскія і іншыя школы; па-другое, пасля 1989 г. ствараліся школы для задавальнення нацыянальна-адукацыйных патрэб тых этнічных груп, якія не былі раней прадстаўлены ў адукацыйнай прасторы. Аб’яднаныя агульнымі праблемамі пошуку свайго месца сярод рознанацыянальных навучальных устаноў, яны імкнуцца захаваць або стварыць характэрную нацыянальна-культурную атмасферу. Акрамя дыдактычных, такія школы выконваюць і іншыя функцыі: выхаваць грамадзяніна краіны пастаяннага месца жыхарства і захаваць свой нацыянальны менталітэт. Гэта прадугледжвае веданне дзяржаўнай і роднай моў, засваенне культур тытульнай нацыі і свайго народа. У дачыненні да адукацыі на беларускай мове ў сучаснай Літве адзначым, што на працягу апошніх 60 гадоў у краіне не існавала беларускамоўнай культурнай або навучальнай установы, дзе беларусы змаглі б рэалізаваць свае нацыянальна-культурныя і адукацыйныя пытанні. Таму сёння для беларусаў Літвы актуальным з’яўляецца праблема

не столькі самаразвіцця, колькі самавыжывання і самазахавання нацыянальнай ідэнтычнасці ва ўмовах іншаземнага асяроддзя [8, с. 29]

Такім чынам, беларуская гімназія імя Ф. Скарыны на сённяшні дзень дае магчымасць вывучаць беларускую мову, блізка пазнаёміцца з багатай культурай беларускага народа, тым самым уплывае на фарміраванне этнічнай ідэнтычнасці вучняў, захаванне беларускай мовы і культуры. Выкладанне на некалькіх мовах спрыяе пашырэнню светапогляду навучэнцаў. Назіраецца цікавасць беларусаў Літвы да нацыянальнай школы, дзе дзеці змогуць авалодаць усім аб'ёмам ведаў і дадаткова вывучыць мову, культуру і гісторыю Беларусі. Для захавання і фарміравання этнічнай ідэнтычнасці беларускай супольнасці ў Літве неабходна пашырэнне сеткі ўстаноў адукацыі з беларускай мовай навучання.

ЛІТАРАТУРА

1. Архіў Інстытута мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору імя К. Крапівы Нацыянальнай акадэміі навук Беларусі (АІМЭФ НАНБ). – Ф. 6. Воп. 14. Спр. 226.
2. АІМЭФ НАНБ. – Ф. 6. Воп. 14. Спр. 232.
3. Гімназія імя Францыска Скарыны г. Вільнюса [Электронны рэсурс]. – Рэжым доступу: http://skorina.lt.
4. Гурко, А. Сувязі беларускага этнасу / А. Гурко // Навука. – 2016. – 15 жніўня – С. 6.
5. Дубавец, С. Беларусь і Літва: мадэль добрасуседства / С. Дубавец // Скарыніч. – М., 2010. – Вып. 8-9. – С. 72 – 81.
6. Ізергіна, А. М Да пытання этнічнай ідэнтыфікацыі беларусаў Літвы / А. М. Ізергіна // Пытанні матацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі / НАН Беларусі, Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры ; навук. рэд. А.І. Лакотка. – Мінск, 2017. - Вып. 22. – С. 301 – 306.
7. Луцкевіч, Л. Віленская беларуская гімназія / Л. Луцкевіч // Рунь – 1999. – 13 студзеня. – С. 1 – 3.
8. Плыгаўка, Л. Беларуска-літоўскія рэгіянальныя кантакты ў сістэме інтэрферэнтных з'яў полікультурнай зоны / Л. Плыгаўка. – Мінск : РІВШ, 2001. – 39 с.
9. Kultūrų kryžkelė. Vilniaus sąsiuvinis [Elektroninių išteklių]. – Prieigos režimas: http://www.lrt.lt/mediateka/irasas/1013671426/kulturu_kryzkele_vilniaus_sasiuvinis.
10. Population by ethnicity | Statistics Lithuania [Electronic resource]. – Mode of access: http://pop-stat.mashke.org/lithuania-ethnic2011.htm.

РЕЗЮМЕ

Автор приходит к выводу, что хотя развитие глобализации не приводит к стиранию национальных отличий, но этническая идентичность как форма групповой идеи ощутила серьёзные изменения в сторону как гиперболизации, так и уменьшения. Национальные идеологии, сохранение и разработка творческой элитой образов прошлого содействуют консолидации белорусской общности и формированию этнической идентичности разных уровней. Школа выступает одним из факторов формирования и сохранения этнической идентичности.

SUMMARY

The author has come to the conclusion that although the development of globalization does not lead to the erasure of ethnic differences, the ethnic identity as a form of group idea undergoes serious changes to both hyperbolization and reduction. The ethnic and national ideology, preservation and development of the images of the past by the creative elite have contributed to the consolidation of the Belarusian society and the formation of the ethnic identity on different levels. School is one of the factors for the preservation and formation of ethnic identity.

Каспяровіч Г. І.

РАЗВІЦЦЁ ПТУШКАГАДОЎЛІ БЕЛАРУСАЎ У 1920 – 1980-Я ГАДЫ

Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі

(Паступіў у рэдакцыю 14.02.2019)

Птушкагадоўля зазнала значныя страты ў гады Першай сусветнай і Грамадзянскай войнаў, палітычных і эканамічных пераўладкаванняў у дзяржаве, аднак, як і ў папярэдні перыяд, з'яўлялася адной з важных галін жывёлагадоўлі, забяспечвала насельніцтва неабходнымі прадуктамі харчавання. Кожная сялянская сям'я трымала птушку. Так, у Крукавіцкім сельсавеце Мазырскай акругі ў гаспадарках гадавалі ад 5 да 10 курэй, галоўным чынам «простай» пароды. Зімой птушку трымалі ў хаце пад печкай, кармілі пазадкамі грэчкі, проса, ячменю і пшаніцы. Летам куры харчаваліся «самапасам». Прыбытак ад адной курыцы складаў 40-45 яек у год. Звычайна грашыма ад продажу яек і курэй распараджалася гаспадыня. Сяляне мяса птушкі практычна не спажывалі, толькі ў рэдкіх выпадках варылі булён для хворых і дзяцей. Курыцу, як правіла, прадавалі за 35-40 капеек за штуку, а пеўні цаніліся вышэй – 50-75 капеек [9, с. 26, 27]. На Валынецкім кірмашы ў 1928 г. рэзаныя гусі ішлі за 3 рублі, за дзясятак яек плацілі 60 капеек, а жывыя куры каштавалі 50-65 капеек за галаву [3, с. 51]. Кожны аўторак на кірмаш збіралася шмат сялян (зарэгістравана больш 4 тыс. чалавек) не толькі з Валынецкага, але і з суседніх Дрысенскага, Ветрынскага, Асвейскага і Расонскага раёнаў.

У мэтах паляпшэння пародзістасці і яйцаноскасці птушкі савецкая ўлада прадавала птушку з наяўных гадавальнікаў. Так, для Віцебскай акругі прапаноўвалі набыць з гадавальнікаў 360 яек кур пароды «фавероль», «арпінгтон», качак пекінскіх і рускіх; гусей тулузскіх і рускіх парод для распаўсюджвання сярод насельніцтва (1924 г.) [6, арк. 26].

У 1930 г. пачалі арганізоўвацца калгасныя птушкафермы, птушкагадоўчыя калгасы. У 1940 г. ў калгасах толькі адной Віцебскай вобласці налічвалася 1 397 птушкаферм, у якіх гадавалася 99 000 галоў птушкі. Многія фермы былі дробныя (30 – 60 галоў птушкі) [5, арк. 12]. Развіццю галіны спрыяла стварэнне інкубатарна-птушкагадоўчых станцый. Да 1941 г. іх налічвалася 11. Напярэдадні вайны пагалоўе птушкі ў БССР складала 14,7 млн. галоў, з іх 14,2 млн. галоў (96,6%) гадавалася на сялянскіх падворках [11, с. 62].

За гады Вялікай Айчыннай вайны галіна панесла значныя страты. Найбольш хутка аднаўлялася ўласная сялянская гаспадарка, асабліва ў заходніх рэгіёнах Беларусі. Сяляне на сваіх падворках гадавалі курэй, гусей, качак. Прырода, а таксама кемлівасць беларусаў дапамагалі людзям у самыя цяжкія моманты жыцця. Па сведчанні Кацярыны Архіпаўны Цітавец, 1930 г. н., у 1930 – 1940-я гады рэчка каля вёскі Селішча Крупскага раёна была даволі шырокая. Да яе прыляталі і гняздзіліся на поплавах дзікія качкі. Дзеці прыкмячалі, дзе знаходзіліся птушыныя гнёзды, пільна сачылі за тэрмінам вывядзення качанят, частку яек з гняздоўяў забіралі на расплод.

Асабліва пацярпела ў гады вайны дзяржаўная птушкагадоўля. Былі знішчаны ўсе 11 інкубатарных станцый [18, арк. 14]. У адпаведнасці з пастановай Савета народных камісараў Саюза ССР ад 26.02.1944 г. «Аб неадкладных мерах па ўзнаўленню жывёлагадоўлі калгасаў, раёнаў Беларускай ССР» у 1944 г. з усходніх

раёнаў СССР завозілася хатняя птушка [16, арк. 8]. Па стану на 20.12.1945 г. завезена птушкі з усходніх абласцей СССР і прададзена калгасам з мясцовых нарыхтовак 97 465 галоў, у тым ліку вадаплаўнай птушкі 55 459 галоў. На калгасных птушкафермах выведзена 91 326 галоў маладняку пад квактухамі, у тым ліку вадаплаўнай птушкі 11 146 штук. Калгаснікі ў хатніх умовах выводзілі птушку для калгасных птушкаферм (25 781 галоў), таксама ў іх было закантрактавана 33 750 галоў дарослай птушкі. Птушка завазілася і з заходніх абласцей рэспублікі (14 448 галоў). У 1945 г. у калгасах БССР была арганізавана 5 681 птушкагадоўчая ферма з 283 105 галовамі птушкі, у тым ліку 2 078 ферм вадаплаўнай птушкі, з 74 119 галовамі адпаведна. На інкубатарна-птушкаводчых станцыях праінкубіравана 584 482 штук яек, выведзена 164 966 галоў маладняку, з іх прададзена калгасам 95 592 галавы, калгаснікам, рабочым і служачым – 50 333 штук [17, арк. 2].

У 1940-я гады дзяржаўная птушкагадоўля з’яўлялася адной з самых адсталых галін сельскай гаспадаркі. Дзяржаўны план развіцця птушкагадоўлі практычна не выконваўся (у 1950 г. выкананы на 81,4%). На месцах недаацэньвалася роля гэтай галіны. Многія старшыні калгасаў спасылаліся на адсутнасць памяшканняў і кармоў, асабліва канцэнтраваных, і адмаўляліся атрымліваць птушкамаладняк з інкубатарных станцый. Каб пазбегнуць страт, інкубатарныя станцыі прадавалі маладняк насельніцтву [14, арк. 31 – 33].

У 1945 г. было арганізавана 20 інкубатарных станцый. Для іх з усходніх рэгіёнаў Савецкага Саюза завезлі 20 тысяч яек качкі. Для падрыхтоўкі спецыялістаў арганізаваны аддзяленне птушкаводаў у Журавіцкім сельскагаспадарчым тэхнікуме, у кожнай з абласцей – аднагадовыя школы калгасных птушкаводаў. З мэтай паляпшэння пароднасці і прадукцыйнасці птушак у рэспубліку завозіліся племянныя яйкі з-за межаў дзяржавы [13, арк. 6]. У выніку актыўнай працы галіну атрымалася ўзнавіць. Шэраг калгасаў і саўгасаў меў добрыя вынікі па выкананні дзяржаўнага плана. У Грэскім, Кіраўскім, Краснаслабодскім і Парыцкім раёнах Бабруйскай вобласці дзяржаўны план 1945 г. па развіцці птушкаводства быў перавыкананы. У Грэскім раёне ва ўсіх калгасах існавалі птушкафермы. Многія птушкаводы рэспублікі мелі добрыя вынікі сваёй працы. Так, загадчык птушкафермы калгаса «Чырвоны хлебароб» Гомельскай вобласці Антон Максімавіч Сяроў вырасціў 450 куранят без страт, за што атрымаў даплату ад гаспадаркі – 29 птушак. У калгасе імя Сталіна Хойніцкага раёна Палескай вобласці ў сярэднім ад квактухі атрымана па 70 штук яек (мелася 117 курэй) [12, арк. 4 – 6].

У 1950-я гады ставілася задача, каб у кожным калгасе працавалі птушкафермы. У 1951 г. з 9 327 калгасаў рэспублікі ў 6 332 гаспадарках вырошчвалася птушка колькасцю 953,2 тыс. галоў, у тым ліку курэй 689,2 тыс., індычак 3 тыс., гусей і качак адпаведна 281,5 і 29,4 тыс. галоў [15, арк. 9]. У шэрагу калгасаў і саўгасаў БССР былі дасягнуты добрыя паказчыкі па прадукцыйнасці і даходнасці птушкагадоўлі. Так, у калгасе «Рассвет» Кіраўскага раёна Магілёўскай вобласці ў 1953 г. птушніца Р. І. Костка ад кожнай з 524 курэй-нясушак атрымала ў сярэднім 140 яек. З 1 400 куранят, выведзеных на інкубатарна-птушкагадоўчай станцыі, захавана пры вырошчванні 1 266, або 90% [10, с. 4].

У спецыялізаваных птушкагадоўчых саўгасах і птушкафабрыках прадукцыйнасць нясушак была некалькі вышэй. Так, у птушкагадоўчым саўгасе

«Свіслач» Гродзенскай вобласці ў 1953 г. атрымана ў сярэднім ад нясушкі 167 яек, а на Мінскай птушкафабрыцы – 163 яйкі [10, с. 4].

У 1950 – 1960 гг. у калектыўных гаспадарках даволі трывала захоўваліся традыцыі кармлення і догляду птушкі. Летам птушка, асабліва гусі і качкі, з ранняй вясны і да позняй восені знаходзіліся на выгуле, харчаваліся зялёнай травой. У пашавы перыяд пры наяўнасці добрых выпасаў не было неабходнасці ў падкормцы гусей, з зялёнай травой яны атрымлівалі дастатковую колькасць пажыўных рэчываў і вітамінаў. Так, у калгасе імя Сталіна Чырвонаслабодскага раёна ў 1953 г. маладняк гусей у 300 галоў выпасваўся на добрай пашы без усялякай падкормкі канцэнтратамі. У статку практычна не было падзяжу, а гусяняты паказалі высокую скараспеласць [10, с. 22 – 25]. Гусі паядалі канюшыну, палявіцу белую, мятлік лугавы, падарожнік вялікі, тысячаліснік звычайны і іншыя расліны. Гусей пасвілі таксама адразу пасля ўборкі збожжавых культур. У выніку сабекошт птушкі для гаспадарак быў невысокім.

Птушніцы штодзённа праз кожную гадзіну ў першай палове дня і кожныя 1,5-2 гадзіны ў другой прагледжвалі гнёзды курэй, да 10-11 гадзін аглядалі гнёзды гусей і качак, апошніх не выпускалі з памяшкання да заканчэння яйцакладу, паколькі качкі маглі несціся і на выгулах. Кожны дзень працаўніцы аглядалі птушку, выяўлялі хворых і змяшчалі іх у ізалятар.

Выкарыстоўваліся розныя пароды птушак. У БССР найбольш пашыранай была парода рускіх белых курэй, выведзеная ў РСФСР у выніку скрыжавання легорнаў з мясцовай птушкай. Аб добрай адаптацыі рускіх белых курэй да кліматычных умоў Беларускай ССР сведчыла высокае захаванне маладняку на лепшых калгасных птушкафермах. Рускія белыя куры пераўзыходзілі легорнаў па жывой вазе птушкі, яе жыццяздольнасці і прадуктыўнасці. З агульнакарыстальных парод курэй у БССР сустракаліся «род-айланд» (Ашмянскі р-н Маладзечанскай вобл.), «ньюгемпшыр» (Барысаўскі, Чэрвеньскі р-ны), «плімутрок» (Барысаўскі р-н). Найбольш распаўсюджанымі ў рэспубліцы былі пекінскія качкі. Што тычыцца гусей, то ў многіх раёнах здаўна сфарміраваліся групы мясцовых гусей з каштоўнымі прадукцыйнымі якасцямі, добра прыстасаваныя да мясцовых прыродных умоў.

На птушкагадоўчых фермах праводзілася селекцыйная работа. Звычайна ўвосень ацэньвалі і вызначалі па знешніх адзнаках і прадукцыйнасці птушку, якую можна пакінуць на наступны год, і птушку, якую трэба выбракаваць.

Сярод навацый адзначалася пашырэнне сеткі інкубатарна-птушкагадоўчых станцый. У асноўным на птушкафермах вырошчваўся маладняк птушкі, які паступаў з інкубатарна-птушкагадоўчых станцый. Штучнае вывядзенне птушкі дало магчымасць атрымаць ранніх куранят, больш хутка павялічыць пагалоўе птушкі, увесці пародзістую птушку ў саўгасах і калгасах. Пры інкубацыі нясушкі вызваляліся ад выседжвання куранят і гадавання маладняку, што садзейнічала павялічэнню вытворчасці яек. Толькі адзін інкубатар «Рэкорд 39» замяніў за сезон 7 000 нясушак [10, с. 29].

Такім чынам, да 1960-х гадоў птушкагадоўля ў БССР развівалася экстэнсіўным шляхам. Пастановамі ЦК КПСС і Савета Міністраў СССР «Об увеличении производства яиц и мяса птицы в пригородных зонах больших городов и промышленных центров» (ад 8 студзеня 1963 г., № 30) і «О мерах по дальнейшему увеличению производства яиц и мяса птицы на промышленной основе» (ад 26 лютага

1971 г., № 167) акрэслены напрамкі механізацыі і аўтаматызацыі галіны і яе пераходу на прамысловую аснову. У сувязі з гэтым распрацавана пытанне інтэнсіфікацыі птушкагадоўлі на аснове клеткавага ўтрымання птушкі ў шырокагабарытных птушніках, падаўжэння светлавога дня.

З гэтага часу пачаліся інтэнсіфікацыя і спецыялізацыя птушкагадоўлі, была пастаўлена задача павысіць прадукцыйнасць галіны, павялічыць пагалоўе, знізіць себякошт прадукцыі. Так, у 1965 г. у саўгасе «Тросніца» Полацкага раёна гадавалася больш за 100 тысяч курэй. За лепшымі птушніцамі Лідзіяй Почкай і Марыяй Канапенка было замацавана 5 200 кур-нясушак, ад кожнай з іх атрымалі ў сярэднім 112 яек [2, с. 32]. Далейшае развіццё галіны звязана з пераходам птушкагадоўлі на прамысловую аснову, канцэнтрацыяй вытворчасці на птушкафабрыках і буйных механізаваных калгасных і саўгасных фермах.

У 1968 г. на базе птушкасаўгаса «Заслаўскі» Мінскага раёна створана Беларуская занальная вопытная станцыя па птушкагадоўлі, у аснову дзейнасці якой уваходзіла каардынацыя і паляпшэнне селекцыйнай працы з птушкай, стварэнне новых і ўдасканальванне наяўных ліній і кросаў яечных курэй, качак, гусей, індычак. У прамысловай вытворчасці сталі выкарыстоўваць гібрыдную птушку, якую атрымлівалі пры скрыжаванні птушак спецыялізаваных спалучаных ліній. У вытворчасці яек пераважала развядзенне кур пароды леггорн, а ў вытворчасці мяса – пароды корніш і белы плімутрок. Шырокае распаўсюджванне атрымалі пекінскія качкі, італьянскія гусі, белыя шырокагрудыя індычкі і іншыя [4, с. 3 – 12]. У 1970-х гадах засвоена выкарыстанне камплектаў для курэй-нясушак з высокамеханізаванымі клетачнымі батарэямі. Арганізаваны міжгаспадарчыя сувязі па вырошчванні птушкі. Так, у 1981 г. на базе калгаса імя Леніна Віцебскай вобласці створана міжгаспадарчая кааперацыя па вырошчванні 500 тыс. качанят-бройлераў у год [7, арк. 5].

У Віцебскай вобласці ў 1982 г. налічвалася 15 птушкагадоўчых гаспадарак: 4 калгаса, 2 саўгаса, 7 птушкафабрык, 2 племптушкарэпрадуктара [8, арк. 70]. У 1960 – 1980-х гадах была створана большасць птушкафабрык Беларусі, шмат з якіх працуе і ў цяперашні час.

У індывідуальных гаспадарках сельскіх жыхароў заўсёды гадавалася птушка. Колькасць яе залежала ад складу сям'і, яе запатрабаванняў, традыцый пэўнай мясцовасці, а іншы раз і «моды» на той ці іншы від птушкі. Колькасць птушкі на ўласных падворках з 1966 па 1971 гг. узрасла з 17,2 да 20,2 млн. галоў і практычна трымалася на гэтым узроўні да канца 1980-х гадоў. Пры гэтым удзельная вага яе ад усіх катэгорый гаспадарак знізілася (1966 г. – 83,5%, 1983 – 46,5%). Паказчыкі вытворчасці яек паступова ўзрасталі і склалі ў 1982 г. 1 347, 3 млн. штук, 41,8% ад усей вытворчасці яек у рэспубліцы [11, с. 62, 63].

У 1980-х гадах у шматдзетнай сям'і Уладзіміра Гулага з вёскі Асаўцы Бярозаўскага раёна Брэсцкай вобласці, акрамя каня, трох кароў, цялушкі, быка, трусоў, гадавалася птушка. Статак белых гусей дасягаў сотні галоў. Спецыяльна для іх быў пабудаваны новы вялікі птушнік. Гусей кармілі зернем і травой. Сеялі жыта, пшаніцу на ўласнай дзялянцы. У гаспадарку здавалі цяля, за яго атрымоўвалі зерне. Дзеці паслі гусей. Дарослыя касілі для іх траву. За агародам размяшчаўся вялікі вадаём, які належаў гаспадарцы. Гусі з раніцы да вечара купаліся ў ім і карміліся. На падворку таксама было каля 50 курэй. Мяса птушкі спажывалі ў сваёй гаспадарцы.

Гусака тушылі ў печцы, маглі кансерваваць мяса ў шкляных слоіках. Яйкі курэй варылі, смажылі, выкарыстоўвалі для прыгатавання салатаў, амлетаў, у выпечцы белага хлеба [1, арк. 9 – 10].

Вяскоўцы і жыхары невялікіх гарадоў і гарадскіх паселішчаў імкнуліся палепшыць гадаванне птушкі, яе прадукцыйнасць. Дзеля гэтага павялічвалі светлавы дзень у дамашнім птушніку; аптымізавалі сістэму кармлення, набывалі пародны маладняк на птушкафабрыках, кірмашах, абменьваліся птушкай ці яйкамі з суседзямі, аднавяскоўцамі. Па сведчанні інфарматара з гарадскога пасёлка Езярышча Гарадоцкага раёна, бацькі гадавалі 20-30 галоў курэй, якіх узначальваў певень [1, арк. 9 – 12]. У хлеў, дзе размяшчаліся куры, была праведзена электрычнасць, гаспадар зрабіў з жэрдак курасадні для начлегу і адпачынку, змайстраваў карытцы-гнёзды, высланыя саломай. У рацыёне птушкі штодня было зерне, мешанка з бульбы і крапівы (улетку), абсыпаная мукой ці камбікормам, адыходы ад харчавання сям'і. Куры, асабліва ў цёплую пару года, вольна хадзілі па двары і прысядзібнай дзялянцы, дзе не было градак, дапаўнялі свой рацыён, карміліся зелянінай і дажджавымі чарвякамі. Птушка была заўсёды забяспечана азёрным ці рачным зярністым пяском, свежай вадой. У асобным карытцы знаходзіўся попел, у якім куры прымалі «ванны». Штодня яны прыносілі гаспадарам да 10 свежых яек, што давала магчымасць забяспечыць сябе і сем'і дзвюх дачок каштоўнымі харчовымі прадуктамі. Частку яек маці прадавала на мясцовым рынку па танным магазінным кошце. Уласная гаспадарка дала магчымасць многім беларусам перажыць цяжкія гады «перабудовы».

Такім чынам, паглыбленая спецыялізацыя і стварэнне буйных прадпрыемстваў птушкафабрык па вытворчасці яек і вырошчванні на мяса бройлераў спрыяла хуткаму развіццю галіны. У той жа час вялікае значэнне ў вытворчасці мелі падсобныя сялянскія гаспадаркі, якія ўтрымлівалі амаль палову ўсёй птушкі рэспублікі, выраблялі кожныя чатыры яйкі з дзесяці (1990 г. – 1404 млн. яек). Захоўваўся своеасаблівы баланс паміж прамысловай і падсобнай гаспадаркай.

ЛІТАРАТУРА

1. Архіў Цэнтра даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі. – Ф. 6. Воп. 14. Спр. 228.
2. Большакова, Ю. Комсомолка, птичница / Ю. Большакова // Сельская газета. – 2015. – 10 октября. – С. 32.
3. Буланчыкаў, В. Апісанне Валынецкага кірмашу / В. Буланчыкаў // Наш край. – 1929. – № 2. – С. 50 – 52.
4. Василюк, Я. В. Породы и кроссы птицы в интенсивном птицеводстве : лекция для студентов заочного отделения зооинженерного факультета / Я. В. Василюк ; Гродненский сельхозинститут. – Горки : Б. и., 1992. – 28 с.
5. Дзяржаўны архіў Віцебскай вобласці (ДАВВ). – Ф.1. Воп. 1а. Спр. 202.
6. ДАВВ. – Ф. 1051. Воп. 1. Спр. 192.
7. ДАВВ. – Ф. 1967. Воп. 12. Спр. 230.
8. ДАВВ. – Ф. 1967. Воп. 12. Спр. 303.
9. Кулакоў, Т. П. Крукавіцкі сельсавет Азарыцкага раёну Мазырскай акругі / Т. П. Кулакоў, М. С. Валатоўскі // Наш край. – 1929. – № 11. – С. 19 – 29.
10. Налібоцкі, С. Б. Калгасная птушкагадоўля / С. Б. Налібоцкі. – Мінск : Выд-ва АН БССР, 1954. – 52 с.

11. Народное хозяйство Белорусской ССР в 1982 г. : стат. ежегодник. – Минск : Беларусь, 1983. – 230 с.
12. Нацыянальны архіў Рэспублікі Беларусь (НАРБ). – Ф. 48. Воп. 1. Спр. 256.
13. НАРБ. – Ф. 48. Воп. 1. Спр. 259.
14. НАРБ. – Ф. 48. Воп.1. Спр. 432.
15. НАРБ. – Ф. 48. Воп.1. Спр. 1148.
16. НАРБ. – Ф. 48. Воп. 9. Спр. 16.
17. НАРБ. – Ф. 48. Воп. 9. Спр. 256.
18. НАРБ. – Ф. 48. Воп. 9. Спр. 431.

РЕЗЮМЕ

В статье на статистических, архивных, полевых этнографических материалах, литературных источниках исследованы тенденции и специфика развития птицеводства в 1920 – 1980-е годы в БССР, рассмотрены вопросы сохранения и модернизации традиций по содержанию и селекции птицы, выявлены неиспользованные резервы и проблемы отрасли.

SUMMARY

The article analyses – on the basis of published materials, statistical and field data – the evolution tendencies and the peculiarities of poultry breeding in the 1920 – 1980-ies in the Byelorussian Soviet Republic. The author also looks at the issues of safeguarding and modernizing the traditions of poultry selection and breeding, unutilized resources and the problems of the field.

Кастрыца А. А., Новак В. С.

НАРОДНЫЯ ВЕРАВАННІ БЕЛАРУСАЎ (НА МАТЭРЫЯЛЕ ФАЛЬКЛОРУ ДОБРУШСКАГА, ВЕТКАЎСКАГА І ГОМЕЛЬСКАГА РАЁНАЎ ГОМЕЛЬСКАЙ ВОБЛАСЦІ)

Гомельскі дзяржаўны ўніверсітэт імя Ф. Скарыны
(Паступіў у рэдакцыю 12.03.2019)

Даследаванне светапогляду беларусаў немагчыма без спасціжэння сутнасці іх спрадвечных вераванняў, якія ўстойліва захоўваюцца ў традыцыйнай культуры і вызначаюцца ў працэсе бытавання багаццем варыянтаў. Прапанаваны аўтарамі артыкул грунтуецца на аўтэнтычных фактычных матэрыялах, запісаных ў вёсках Добрушскага, Веткаўскага і Гомельскага раёнаў Гомельскай вобласці і прадстаўленых міфалагічнымі апавяданнямі, прыкметамі і павер'ямі пра зоркі, месяц, сонца, ваду, зямлю і іншае.

Мясцовыя жыхары звязваюць з'яўленне ўсіх прыродных з'яў з дзеяннямі Бога, тым самым падкрэсліваючы яго адметную ролю ў стварэнні свету і тлумачачы ўсе негатыўныя ўплывы гэтых з'яў на жыццё чалавека найперш няправільнымі («грахоўнымі») учынкамі самога чалавека, парушэннямі ім маральна-этычных законаў, дадзеных стваральнікам свету: «Сонца, зоркі, зямля створаны Богам» (зап. ад В. А. Парукавай, 1930 г. н., у в. Карма)[1].

Жыхарка вёскі Перарост Добрушскага раёна Марыя Радзівонаўна Хмялёва, 1920 г. н., расказала такую версію паходжання сонца і надзялення яго сакральнай функцыяй – свяціць: *«Калі Бог стварыў свет, то вялеў сонейку свяціць на добрых і на*

[1] У артыкуле выкарыстаны матэрыял архіва навукова-вучэбнай фальклорнай лабараторыі пры кафедры рускай і сусветнай літаратуры УА «Гомельскі дзяржаўны ўніверсітэт імя Францыска Скарыны».

ліхіх. Сонейка не хацела свяціць на ліхіх і пачало жаліцца Богу, што яму цяжка заўжды свяціць. Тады Бог пакараў сонейка і вялеў яму свяціць толькі ўдзень, а ўначы, як гуляюць ліхія, не свяціць, а аддыхаць». Боскае паходжанне сонца адзначыла і Таццяна Іванаўна Давыдава, 1913 г. н., з вёскі Галавінцы Гомельскага раёна: *«Сонца – гэта свяшчэнны агонь, які ўзнік з выбуху вогненнай лавы вулкана, зоркі запаліў Бог, каб ноччу было відно»*.

Сонца ў народзе карысталася пашанай, у гонар яго наладжваліся святы, спяваліся песні: *«Каб сонца паварачывала на лета, каб добра грэла, трэба было яго ўблажаць, шанаваць, славіць прыгатаўленнем круглых, як сонца, масленых бліноў»* (зап. ад Марыі Міхайлаўны Камека, 1935 г. н., у в. Рудня Марымонава Гомельскага р-на).

На Юр'е імкнуліся выгнаць кароў да ўсходу сонца, каб захаваць статак здаровым (*«Да сонца трэба выгнаць кароў, каб здаровыя былі»* – зап. ад Вольгі Цімафееўны Лук'яненка ў в. Залаты Рог Веткаўскага р-на); пасля заходу сонца пазбягалі спаць, каб зберагчы сваё здароўе (*«Нельзя спаць на заходзе сонца – дрэнна будзеш сябе адчуваць»* – зап. ад Ганны Іванаўны Смаляковай, 1940 г. н., у в. Стараселле Добрушскага р-на).

Па сонцы мясцовыя жыхары вызначалі надвор'е: *«Калі сонца на заходзе садзіца ў тучу, то заўтра дождж будзе. Калі ўлетку вечарам сонца садзіцца і неба ў яго краснае, то заўтра будзе жаркі дзень»* (зап. ад Марыі Трафімаўны Шуставай, 1927 г. н., у в. Карма Добрушскага р-на).

Зоркі, паводле народных уяўленняў, звязаны з душамі людзей: *«Зоркі – гэта лёсы людзей. З нараджэннем чалавека з'яўляецца зорка на небе, калі памірае – знікае»*. Менавіта таму ў народзе лічылі, што *«колькі зорак на небе, столькі і людзей на зямлі»* (зап. ад Ніны Сцяпанаўны Куцэвіч, 1924 г. н., у г. Добруш). Яны з'яўляюцца на небе і знікаюць тады, калі нараджаецца або памірае чалавек: *«Зоркі ў небе – гэта душы памёршых людзей»* (зап. ад Матроны Макаравай, 1921 г. н., у в. Ігаўка Добрушскага р-на). Як адзначыў Цімафей Авілін, «асноўная парадыгма, у межах якой утвараецца шэраг традыцыйных матэрыяльных (графічныя ўвасабленні зорак, астральны сімвалізм) і духоўных сімвалаў (міфалагем, уяўленняў), грунтуецца на вераванні пра адзінства прыроды зоркі і душы чалавека» [1, с. 49 – 50].

Выклікаюць цікавасць асобныя ўспаміны інфармантаў, якія даюць падставу казаць пра паэтычнасць светапогляду беларусаў. Напрыклад, апавядаючы пра зоркі, жыхарка вёскі Вераб'ёўка Гомельскага раёна А. В. Калядава, 1930 г. н., называе іх «вачамі Бога» (*«Зоркі – гэта вочы Бога»*). Сустракаюцца тэксты, у якіх творчая фантазія мясцовых жыхароў звязвае зоркі з вобразамі анёлаў: *«Зоркі на небе ўяўлялі, што гэта домікі ангелаў. І ангелы, як ужо ўвечары свецяць тыя звёздачкі, дык кажуць, што гэта ангелы адкрылі свае акошачкі»* (зап. ад Матроны Зосімаўны Кашлаковай, 1927 г. н., у в. Лядцы Гомельскага р-на). Трактоўка таго, чаму «тухнуць» зоркі, розная. Так, у вёсках Добрушскага раёна інфарманты апавядалі, что «патухшая» зорка азначала закончанае жыццё (*«Кожная зорачка – чалавечая жызнь. Калі яна тухне – значыць чалавек памёр, перайшоў на той свет»* – зап. ад Ганны Пятроўны Капытковай, 1940 г. н., у в. Карма Добрушскага р-на), а вось у вёсках Гомельскага раёна часцей гаварылі пра тое, што зоркі загараюцца ў момант смерці чалавека, калі душа ляціць да Бога, а падаюць у момант нараджэння новай душы (*«Зоркі – гэта*

душы памёршых Калі чалавек памірае, то на небе запальваецца зорка» – зап. ад Арыны Лаўрэнцьеўны Макеевай, 1908 г. н., у в. Бярозкі Гомельскага р-на); *«Вось памрэ чалавек, а душа яго да Бога ляціць. Вось так і з'яўляюцца зоркі. А калі падаюць, дык гэта чалавек новы з'яўляецца»* – зап. ад Галіны Мікалаеўны Жукавай, 1922 г. н., у в. Гадзічава).

Па тым, як ляціць зорка з неба, прадказвалі ўзрост памерлых (*«Калі зорка падала быстрацечна, нават не паспяваеш мігнуць – гэта хтось малады памёр, і жыццё яго прайшло незаўважна. А калі зорка вялікая, яркая і нават у вочы кідаецца, то чалавек памёр паважаны»* – зап. ад Антаніны Афанасьеўны Міхайлоўскай, 1932 г. н., у г. п. Каранёўка Добрушскага р-на) або ступень іх маральнасці пры жыцці (*«Па тым як падае зорка, вызначалі, які быў чалавек. Калі зорка падала хутка, чалавек быў добры, а калі зорка падае не хутка, то чалавек дрэнны»* – зап. ад Лідзіі Сямёнаўны Скупой, 1930 г. н., у в. Леніна Добрушскага р-на; *«Мой дзед казаў, што, калі памірае чалавек, падае з неба яго зорка. Калі за ёй цягнецца светлы хвост і ляціць яна доўга – добры быў чалавек, добры след пакінуў на зямлі»* – зап. ад А. В. Калядавай, 1930 г. н., у в. Вераб'ёўка Гомельскага р-на).

Памер зоркі і яркасць яе ззяння, паводле ўяўленняў мясцовых жыхароў, таксама можна растлумачыць: *«Самыя яркія зоркі – гэта вялікія людзі, святыя, а маленькія – звычайныя, як мы з табой»* (зап. ад А. В. Калядавай, 1930 г. н., у в. Вераб'ёўка Гомельскага р-на). Верылі і ў тое, што зоркі могуць прадказваць добрыя і нядобрыя падзеі ў жыцці (*«Іншыя кажуць, што гэта шчасце некаму падае з неба ці каханне. Калі з'яўлялася хвастатая зорка – нядобры знак, штосьці здарыцца: не будзе ўраджаю, нойдзе мор на жывёлу ці людзей»* – зап. ад А. В. Калядавай), прагназаваць змены ў надвор'і («Калі на небе многа звёзд, значыць, будзе цёплы дзень» – зап. у г. Ветка ад Хрысціны Міхайлаўны Арэшчанка, 1923 г. н., перасяленкі з в. Увелья Краснагорскага р-на Бранскай вобл.).

Ад жыхарак вёскі Перарост Добрушскага раёна Галіны Радзівонаўны Хмялёвай, 1920 г. н., і Ніны Мікалаеўны Разуменка, 1922 г. н., была запісана яшчэ адна цікавая і надзвычай паэтычная гісторыя ператварэння зорак у месяц: *«Калі месяц састарэе, бог крышыць яго на зоры. Адзін кавалачак кладзе ў дзяжу, на закваску. Зоры ападаюць туды, з іх пачынае рабіцца рошчына, цета падыходзіць і пераліваецца цераз край. Гэтак і нараджаецца месяц»*.

Назіраючы за месяцам, мясцовыя жыхары давалі даволі трапныя тлумачэнні назвам яго фаз: *«Маладзіком месяц назвалі таму, што ён толькі з'явіўся і малады. Поўняй таму, што ён поўнасцю круглы. Сходам, таму што ён сыходзіць, паступова знікае. Межы, калі яго няма, ён стаіць дзесьці на мяжы паміж смерцю і нараджэннем»* (зап. ад Таццяны Іванаўны Давыдавай, 1913 г. н., у в. Галавінцы Гомельскага р-на). На рацыянальным вопыце або паэтычным светапоглядзе былі заснаваны ўяўленні аб:

– надвор'і (*«Месяц чырванее ад марозу. Ён распаляецца, робіцца чырвоным»* – зап. ад Таццяны Іванаўны Давыдавай, 1913 г. н., у в. Галавінцы Гомельскага р-на; *«Пачырванелы месяц – гэта к змене пагоды або, калі ён летам чырвоны, дык дзень наступны будзе жаркім»* – зап. ад Галіны Мікалаеўны Жукавай, 1922 г. н., у в. Гадзічы Гомельскага р-на; *«Калі месяц красны – на мароз або да бяды»* – зап. ад Ганны Пятроўны Капытковай, 1940 г. н., у в. Карма Добрушскага р-на);

– дабрабыце / недабрабыце, ураджаі / неўраджаі («Калі месяц поўны, а патом пачынае руліць (ідзе на сход), то ета нядзеля шчытаецца гнілой. На ёй нільзя садзіць нічога, то пагніе. Парасёнка нельзя біць – сала можа пагніць» – зап. ад П. А. Шупляковай, 1929 г. н., у в. Пакалюбічы Гомельскага р-на);

– плямах на месяцы (*«Плямы на месяцы – гэта чэрці ходзяць па ім. А калі чэрцяў многа, шмат плямаў»* – зап. ад Таццяны Іванаўны Давыдавай, 1913 г. н., у в. Галавінцы; *«Счытаецца, што плямы на месяцы – то Каін і Авель. Там дажэ відна, што Каін стаіць з віламі, а Авель стаіць каля яго. Ета Бог іхтуды паслаў, каб людзі бачылі і помнілі пра першае забойства ў міры»* – зап. ад Матроны Макаравай, 1921 г. н., у в. Ігаўка Добрушскага р-на);

– важных жыццёвых падзеях (*«У новую хату ці кватэру ўсяляюцца, калі месяц поўны»* – зап. ад Ганны Андрэеўны Шылец, 1924 г. н., у в. Чкалава Гомельскага р-на).

Устойліва захоўваюцца ў народнай памяці ўяўленні, звязаныя з верай у магічныя ўласцівасці вады. Л. М. Вінаградава адзначыла, што «водная прастора асэнсоўваецца як мяжа паміж “гэтым” і “тым” светам, шлях у замагільнае царства, месца знаходжання душ памерлых і нячыстай сілы» [1, с. 96]. У пераважнай колькасці прыкмет і павер’яў гаворыцца пра тое, што магічнымі ўласцівасцямі валодае вада, якую «ў царкве хрысцяць» (зап. ад Г. У. Чуяшовай, 1941 г. н., у в. Стаўбун Веткаўскага р-на); *«Асаблівай павагай карыстаецца “святая вада”, якую асвячаюць у свята Вадохрышча (19 студзеня). Такую ваду давалі піць хвораму і паміраючаму, ёю апрыскваюць новую хату (вуглы асабліва). “Святой вадой” асвячалі труну, перш чым пакласці нябожчыка. Трэба ў гэтае свята з самай раніцы памыцца, каб увесь год быць здаровым»* (зап. ад Марыі Мікалаеўны Логвінавай, 1924 г. н., у п. Бальшавік Гомельскага р-на).

Паводле народных прадпісанняў, калі першы раз купалі дзіця, то абавязкова дадавалі «хрышчоную» ваду. У сваю чаргу, вадзе, у якой купалі нованароджанага або якой абмывалі цела памерлага чалавека, надавалі таксама магічныя якасці. Лічылася, *«калі вадой, у якой мылі дзіця, паліць засохшая дзерава, то яно начне рэсць. А ваду, у якой мылі нябожчыка, нільзя выліваць на віднае месца. Вон лучшы куды пад сарай. І нада штоб выліваў хтось са сваіх, а не чужыя»* (зап. ад Т. А. Грамадцовай, 1948 г. н., у в. Стаўбун Веткаўскага р-на). Як адзначыла Марыя Варфаламееўна Чарнабаева, 1922 г. н., з вёскі Стаўбун Веткаўскага раёна, асвечаную ваду на Вадохрышча («Крашчэнне») *«трэба хранiць у цёмным месцы або на куце»*.

З вялікай павагай жыхары адносіліся да зямлі, уяўленні пра якую «цесна звязаны з паняццямі роду, Радзімы, краіны, дзяржавы» [1, с. 192]. Лічылася, што ўзяты чалавекам у дарогу мяшочак з зямлёй са сваёй малой радзімы дапаможа лягчэй перанесці расставанне з ёй: *«Раней, калі людзі адпраўляліся ў дарогу, бралі з сабой у мяшэчак зямельку з роднай старонкі»*. Падчас выканання рытуалаў пахавальнай абраднасці сыпалі на труну тры жмені зямлі, каб *«нябожчык ведаў, што яго не забылі і прыйшлі на пахароны. І каб зямля яму была пухам»* (зап. ад Марыі Мікалаеўны Логвінавай, 1924 г. н., у п. Бальшавік Гомельскага р-на).

Тэксты прыкмет, павер’яў, міфалагічных апавяданняў, былічак пра прыродныя з’явы, зафіксаваныя на тэрыторыі Бранска-Гомельскага памежжа, адлюстроўваюць асаблівасці светапогляду мясцовых жыхароў, багацце паэтычных уяўленняў і

адначасова іх прагматычнасць у дачыненнні да з'яў навакольнага жыцця і штодзённых гаспадарчых клопатаў.

ЛІТАРАТУРА

1. Славянская мифология : энциклопедический словарь. – М. : Эллис Лак, 1995. – 416 с.

РЕЗЮМЕ

На богатом фактическом материале, зафиксированном на территории Добрушского, Ветковского и Гомельского районов Гомельской области, рассматриваются мифологические представления, связанные с явлениями природного мира.

SUMMARY

The rich factual material recorded on the territory of the Dobrush, Vetka and Gomel districts of the Gomel region mythological ideas related to the phenomena of the natural world are consider.

Ковалёва Р. М.

МИФ О БЫЛОМ ЕДИНСТВЕ В ФОЛЬКЛОРНОМ ОТРАЖЕНИИ

Белорусский государственный университет

(Поступила в редакцию 11.03.2019)

Миф о былом единстве всего сущего, относящийся к архаичному времени, нашёл отражение в ряде фольклорных жанров, среди которых наше внимание привлекли такие, казалось бы, разные, как кумулятивные сказки, колыбельные песни, потешки, пестушки и другие. Данный миф обусловил семантическое соотношение их картин мира: резонансной в колыбельных песнях, пластичной в потешках, точечно-энергетической в кумулятивных сказках [2, с. 39 – 51, 80, 102 – 118].

Грани интеграции фольклорного и мифологического являются предметом изучения мифофольклористики. Здесь следует отметить существенное отличие мифофольклориста от других учёных, в частности от мифологов и фольклористов-филологов. Для него миф – это фантом, относящийся к феноменологической области, где он как некое «нелингвистическое основание» (А.-Ж. Греймас) не имеет определённой формы. «На самом деле, сотворение мифа столь же мифологично, как сотворение мира», – заметил А. М. Пятигорский [5, с. 48]. Кроме того, что миф заявляет о себе опосредованно – через семиотизацию этнографических реалий, он получает форму благодаря двум моделирующим системам – языку и словесному творчеству, прежде всего фольклору. Мифологическое восприятие действительности настолько необычно, что непонятно даже специалисту, занимающемуся его расшифровкой на основании совершенно объективных фольклорных данных. Никогда нельзя быть уверенным, что она произведена правильно. Речь может идти только о более или менее точной интерпретации анализируемого материала, то есть о неполном знании. В данном случае для понимания неосязаемой природы мифа уместно обратиться к глубокому замечанию А. М. Пятигорского относительно знания и незнания: «Миф неполного знания всегда включает в себя "под-миф" о прошлом знании, его передаче и его бытовании, как в сообщении из одного мира в другой, так и от одной личности к другой в разговоре. Здесь *действительно* существует лишь то, что рассказывается, о чём говорится, а само знание действительно только как

рассказываемое… Или скажем так: прошлое обретает свою мифологическую значимость как знание и рассказ о нём» [5, с. 13]. Так и миф являет себя через рассказ о нём, который является не мифом, а определённым фольклорным жанром, включающим мифологемы, мифологических персонажей, мифологические мотивы и т. д. В данном вопросе мы расходимся с Е. М. Мелетинским и солидарными с ним учёными. В частности, он настаивал на том, что «повествовательность входит в самую специфику первобытного мифа. Миф не только мировоззрение, но и повествование» [3, с. 159]. В том-то и дело, что первобытная эпоха не нарративна, хотя в содержательном плане её искусство насквозь мифологично. Повествование – очень сложная форма и, по мнению видных теоретиков литературы, довольно позднее завоевание словесного творчества.

Миф единства пронизывает всю культуру человечества, но, подобно другим древним мифам, не имеет собственной повествовательной формы. В безусловной связи с антропологией мифа о былом единстве находятся живописные изображения эпохи палеолита. Их отличительная черта – сцепление разных животных по принципу «присоединения» и «открытость» изображений, на что обратил внимание В. Н. Топоров, отметивший следующее: «Наличие “присоединительной” связи чётче всего прослеживается в случае появления так называемого “третьего животного” на периферии изображения. Так, к фигурам лошади и бизона обычно присоединяются фигуры каменного барана (Нио, Эббу) или мамонта (Фон-де-Гом, Комбарелль, Руффиньяк), или оленя (Ляско, Пиндаль), или лани (Альтамира). Реже отмечается появление “четвёртого” и “пятого” животного на краях композиции» [6, с. 81 – 82]. Он высказал предположение о сакрализации настенной живописи подземных святилищ, обладавшей определённой «свободой моделирования общих концепций палеолитического человека, большей прагматичностью (направленность на достижение цели, обращённость в будущее и т. д.), большей объяснительной силой», чем памятники, находящиеся на открытом воздухе [6, с. 81].

На наш взгляд, животные изобразительные комплексы в сочетании с зооантропоморфными и антропоморфными фигурами являются достаточно убедительным свидетельством в пользу существования древнего мифа о всеобщем единстве. Совокупность разномастных субъектов намекает на некий важный для своего времени «сюжет отношений». Вот как описывает В. Н. Топоров изображение из пещеры Трёх братьев: «…человек с бизоньей головой преследует животное с головой бизона, но с туловищем лани, и оленя с перепончатыми передними лапами; над ланью, на её крупе, два человеческих силуэта» [6, с. 84], причём, добавим, что вся эта композиция явно не случайно овеяна эротической коннотацией. В магических обрядах земледельческой эпохи продолжением древней мифологической темы единства становится отождествление мужских и в особенности женских персонажей уже не с животными, а с деревом. Фигуры в зелёном убранстве маркируют весенне-летний цикл календарных обрядов у многих европейских народов вплоть до XX века.

Значительная притягательная сила «поэтических заготовок каменного века» для последующей эпохи обозначилась, по мнению В. Н. Топорова, раньше всего в кумулятивных сказках и заговорах [6, с. 82 – 84]. Взаимодействие древних наследуемых комплексов с фольклорными формами порождало определённые синтаксические и семантические матрицы, сохранявшиеся на протяжении веков, а

некоторые из них, возможно, и тысячелетий. Сейчас алогичность ряда фольклорных ситуаций воспринимается как художественная игра, однако за этой «игрой» может скрываться объёмный пласт первобытной мифологии, порождённой особым типом синкретического восприятия действительности. Эмиль Дюркгейм определял её как тотемизм и относил к элементарной форме религии. Здесь сразу хотелось бы предостеречь от распространённой в наше время ошибки, вошедшей даже в энциклопедические издания, ВУЗовские учебники и пособия, связывать тотемизм с якобы имевшей место верой в родство с тотемом, в происхождение группы – рода, семьи, клана, реже отдельного человека – от определённого вида животных, растений, явлений природы. Следует иметь в виду ментальный сдвиг, изменивший представление древних людей о мире. Когда человек начинает осознавать наличие кровной связи, он переходит от тотемизма к новой социальной организации – родоплеменной и оставляет тотемизм за порогом. Именно об этом писала О. М. Фрейденберг и о том же говорил К. Леви-Стросс. Именно тогда, после отказа от тотемизма, а никак не ранее, формируется культ предков. Средневековые генеалогические легенды, апеллирующие к некоему животному предку, никоим образом не связаны с тотемизмом или его отзвуками. Их основа не тотемическая, а совершенно иная: цель данных легенд состояла в том, чтобы засвидетельствовать уникальное происхождение аристократического рода и в силу этого оправдать его исключительное право на господство. И где же здесь тотемизм?

Согласно Э. Дюркгейму, «тотемизм – это религия не таких-то животных, таких-то людей или таких-то образов, а религия своего рода безымянной и безличной силы, которая встречается в каждом из этих существ, но не тождественна ни одному из них. Никто не обладает этой силой полностью, но все они причастны к ней» [1, с. 324]; «Этих сил столько же, сколько кланов в племени» [1, с. 326]. Тотем, таким образом, – материальная форма нематериальной субстанции: «…энергия, распространённая по всем разнородным сущностям». Именно она «одна является реальным объектом культа» [1, с. 325], а вовсе не тотемное животное, как представляется слабо осведомлённым в сущности тотемизма авторам. Оставляя в стороне критические замечания по поводу концепции Э. Дюркгейма, который и сам критиковал тотемистические теории своих предшественников, обратим внимание на одну важную для фольклориста мысль учёного, а именно: о нравственной связи причастных к тотему существ. Оказывается, из тотемизма вытекали «различные обязательства по отношению друг к другу – помощи, мести и т. д.» [1, с. 327]. Таким образом, интересующий нас миф о единстве имеет ментально-психологическую и социальную природу, основывается на представлении об общей для всех членов клана силе, «жизненным началом которых она является» [1, с. 326]. Оттуда, из тотемического далёка, народная культура получила нравственный посыл, исторически закрепившийся в ряде обозначенных выше жанров. Допуская, что в своих истоках они связаны с древними представлениями и институтами, отметим универсальный характер их нравственного содержания, оказавшегося созвучным последующим эпохам и востребованным ими.

Духовное единение времён, осуществляемое фольклором, целесообразно рассматривать изнутри – через соотношение поэтического с глубинным мифологическим. Связь детского фольклора, в особенности его алогичных,

«странных» произведений с мифологическими представлениями прошлого не исключали многие исследователи (В. А. Попов, Н. И. Костомаров, И. П. Хрущов и др.). Их критики, напротив, усиленно подчёркивали прямую зависимость «поэзии пестования» от народного быта, национального характера, уклада крестьянской жизни, отмечали социальную обусловленность ряда мотивов и т. п. Обе точки зрения не противоречат друг другу: апеллируя к разным стадиям развития детского фольклора, они по необходимости находятся в отношениях дополнительности, что и следует учитывать при реконструкции мифа о единстве и мифа о потерянном рае, без которого анималистические сказки имели бы совсем другой вид.

Начнём с колыбельных песен. Их исследованию посвящена обширная литература. Свидетельством древнего происхождения жанра М. Н. Мельников посчитал присутствие в них антропоморфных образов Сна, Дрёмы, Угомона, Упокоя, а также близость текстов к заговорам [4, с. 19], что представляется нам явно недостаточным аргументом. В свете мифа о единстве получают объяснение специфические черты колыбельных песен: отсутствие дихотомии своего пространства (дом) и окружающего, которое тоже воспринимается как своё; функциональная однородность персонажей (все они, как и мать, обеспокоены тем, чтобы обеспечить ребёнку сон); семантически устойчивый топос центра, где находится колыбель с ребёнком, к которому направлены векторы движения персонажей (начиная от нулевого у матери, которая всегда рядом с колыбелью, маятникового центробежно-центростремительного у кота и до центростремительного у остальных персонажей); комплементарный принцип организации художественного мира, где все его части резонансно отзываются на материнское желание спокойного сна для ребенка, что позволяет рассматривать колыбельные песни как воплощённую магию пожелания. Здесь мать с ребёнком – то общее семантическое «существительное», с которым резонируют другие персонажи, животные, птицы, антропоморфные существа мифологического плана.

Потешки (бел. забаўкі, пацешкі, пястушкі, пацягушкі, ладушкі, бай и др.) оказываются ещё более информативно насыщенными в плане мифологизма, чем колыбельные песни. Во-первых, их картина мира настолько пластична, что допускает совершенно свободное соединение разнородных объектов, элементов, предикатов – логичное, алогичное, парадоксальное, смешанное, что полностью соотносится с мифом о единстве. Во-вторых, она основывается на инфантоцентричной модели с прямым вектором движения не просто к ребёнку, а к его телу. И если в ряде мифологий речь идёт о сотворении мира из тела космического первочеловека в результате его жертвенного рассечения на части, то в потешках и пестушках создаётся противоположный семантический полюс: мир снова соотносится с телом, но уже с телом ребёнка, как бы вновь обретая целостность. Если использовать психоаналитическую терминологию, то перед нами результат бессознательной, хотя и функционально отмеченной активации архетипа Божественное Дитя. Дискретные элементы, причём в самом что ни на есть бытовом варианте, как будто «собираются» определёнными частями тела ребёнка: его кисть руки – дети сороки-вороны, ладошки – птицы, туловище – ласочка, подошвы – копытца и т. п. В свою очередь, животные и птицы имеют почти что человеческую биографию, привычки, занятия, внешний вид. Миф о единстве получил, таким образом, очередную жанровую возможность для

словесного воплощения. Синтактика жанровых означающих, свойственных пестушкам и потешкам, отсылает к тому означаемому, каким является миф о единстве, связанный в данном случае с мифом о возрождении.

Кумулятивные и анималистические сказки противоположны не только структурно, но и по картинам мира. В анималистических сказках ретроспективно сочетаются черты утопии (миф о былом единстве как своего рода первозданном рае или золотом веке, от которого остался универсальный, понятный всем существам язык) и древней антиутопии (миф об утерянном рае в данном жанровом преломлении и кризисе отношений). Какими бы ни казались сказочные сюжетные ситуации – правдоподобными или выдуманными, они в конце концов «завязываются» на идее мира, неблагоприятного буквально для всех – животных и людей. Здесь господствует принцип «Каждый сам за себя». Он кажется естественным в обществе, основанном на конфликтах, постоянной борьбе всех против всех, неослабевающем соперничестве, обманах, жестоких расправах с противниками, отсутствии грани между жертвами и палачами. Кризисная картина мира появилась не на пустом месте, а инициировалась процессом выпадения человека из привычного уклада жизни. В прежней картине мира люди и животные составляли как бы единое целое, а в новой они кардинально расходятся, хотя ещё сохраняют общий язык. Идиллическая картина остаётся в прошлом, но к ней отсылают родственные обращения друг к другу людей и животных типа «кумка-голубка», «братец», «дядька», «сестричка» и подобные.

Картина мира в анималистических сказках – типичная для переломных эпох. На её фоне та энергия сцепления разнородных акторов для достижения позитивной цели, ликвидации беды, организации сообщества, которая составляет идейный стержень кумулятивных сказок, свидетельствует о позитивной энергии питавшего её мифа. Энергия первоначальной точки или самовозбуждается и тогда захватывает в своё поле всю цепь – так петушок спасает курочку, козёл возвращает козу из орехов; или случайно провоцирует создание «дурной» цепи, приводящей к разбалансированности прежде устойчивого мира – таков итог бездумных действий мышки в сказке о курочке Рябе и её золотом яичке. При анализе картины мира важно учитывать релятивистский характер закономерностей и случайностей. Картина мира не «внутренний мир» произведений: случайное и алогичное является в кумулятивных сказках проекцией особого рода энергетических законов, только не жизненных, а мифологических.

Мифофольклористический анализ даже небольшой группы жанров позволяет на примере разнообразных форм воплощения мифа о былом единстве всего сущего аргументировать заявленный нами тезис об отсутствии у мифов как феноменов собственной формы и их способности пластично встраиваться в традиционные фольклорные жанры. Картина мира, таким образом, является ключом, обеспечивающим исследователю вход в феноменологию архаичной культуры, не оставившей после себя аутентичных словесных памятников.

ЛИТЕРАТУРА

1. Дюркгейм, Э. Элементарные формы религиозной жизни: тотемическая система в Австралии / Э. Дюркгейм ; пер. с фр. А. Апполонова, Т. Котельниковой ; под науч. ред. А. Апполонова. – М. : Издательский дом «Дело» РАНХ и ГС, 2018. – 736 с.

2. Кавалёва, Р. М. Жанравы код фальклорнай карціны свету: Няказкавая проза. Дзіцячы фальклор. Загадкі. Казкі / Р. М. Кавалёва, Т. В. Лук'янава. – Мінск : Белпрынт, 2012. – 122 с.
3. Мелетинский, Е. М. Первобытные истоки словесного искусства / Е. М. Мелетинский // Ранние формы искусства : сб. ст. / сост. С. Ю. Неклюдов ; отв. ред. Е. М. Мелетинский. – М., 1972. – 479 с.
4. Мельников, М. Н. Русский детский фольклор / М. Н. Мельников. – М. : Просвещение, 1987. – 240 с.
5. Пятигорский, А. М. Мифологические размышления. Лекции по феноменологии мифа / А. М. Пятигорский. – М. : Языки русской культуры, 1996. – 280 с.
6. Топоров, В. Н. К происхождению некоторых поэтических символов (палеолитическая эпоха) / В. Н. Топоров // Ранние формы искусства : сб. ст. / сост. С. Ю. Неклюдов ; отв. ред. Е. М. Мелетинский. – М., 1972. – 479 с.

РЕЗЮМЕ

В данной статье на основе анализа картины мира ряда жанров детского фольклора, анималистических и кумулятивных сказок показывается, как миф о былом единстве всего сущего, не имея собственной повествовательной формы, тем не менее органично встраивается в художественное содержание классических фольклорных произведений.

SUMMARY

In this article, based on the analysis of worldview in the genres of children's folklore, animated and cumulative tales, we demonstrate the way of integration of the myth of unity (which has not its own narrative forms) into the artistic content of classic folklore works.

Коваль-Фучыла І. М.

АСАБЛІВАСЦІ БЫТАВАННЯ ЎКРАІНСКАЙ І БЕЛАРУСКАЙ ТРАДЫЦЫІ ПАХАВАЛЬНЫХ ГАЛАШЭННЯЎ (КАНЕЦ ХХ – ПАЧАТАК ХХІ СТ.)

Інстытут мастацтвазнаўства, фалькларыстыкі і этналогіі імя М. Рыльскага НАН Украіны

(Паступіў у рэдакцыю 01.10.2018)

Пахавальныя галашэнні разгледжаны ў шэрагу навуковых публікацый украінскіх і беларускіх даследчыкаў. У 2012 г. у Кіеве выйшаў зборнік тэкстаў ўкраінскіх галашэнняў [3]. Некаторыя аўтары аналізавалі спецыфіку абрадавых галашэнняў усходніх славян у кантэксце рытуалу [10; 12; 14; 20]. Беларускі фалькларыст, даследчык пахавальнай абраднасці Уладзімір Мінавіч Сысоў прысвяціў пахавальнай абраднасці манаграфію [19], а таксама шэраг артыкулаў [15; 16]. У публікацыі «Голосіння (структура жанру, система різновидів)» зроблена спроба асэнсаваць пэўныя лакальныя асаблівасці ўсходнеславянскіх галашэнняў, прааналізаваны функцыянальныя асаблівасці жанру [15].

Параўнальны аналіз украінскага і беларускага пахавальнага абраду і традыцыйных галашэнняў ажыццёўлены ў працах Т. Лістовай [9], Л. Неўскай [10], С. Талстой [19], І. Коваль-Фучыла [4 – 6]. Аўтарам гэтага артыкула ў 2014 г. выдадзена манаграфія «Українські голосіння: антропологія традиції, поетика тексту» [8], дзе прааналізаваны жанравыя разнавіднасці ўкраінскай традыцыі галашэнняў: пахавальныя, памінальныя, рэкруцкія, аказіянальныя, метафарычныя, парадыйныя, сараматныя. Асноўная ўвага засяроджана на функцыянальнай нагрузцы пахавальных галашэнняў, сістэме ўяўленняў і вераванняў, якая рэгламентуе бытаванне гэтага жанру, яго ўспрыманне і разуменне носьбітамі традыцыі.

Мэта дадзенага артыкула – аналіз агульных і адметных рыс традыцыі аплаквання, якая бытуе ва ўкраінскай і беларускай народнай культуры. У публікацыі выкарыстаны ўласныя экспедыцыйныя і архіўныя матэрыялы, зафіксаваныя ў канцы 1990-х гадоў экспедыцыямі пад кіраўніцтвам У. М. Сысова. Апошнія захоўваюцца ў архіве Інстытута мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору імя К. Крапівы Нацыянальнай акадэміі навук Беларусі [18]. Па фіксацыі асаблівасцяў існавання, рэгламентацый і забарон пахавальных галашэнняў гэтыя архіўныя запісы ўнікальныя ў беларускай і ўкраінскай фалькларыстычнай навуцы, паколькі даследчыкі не рабілі такіх фіксацый, а самі тэксты галашэнняў пачалі запісваць пазней, чым тэксты іншых фальклорных жанраў [8, с. 6 – 60].

Жанравыя разнавіднасці украінскага і беларускага аплаквання. Пахавальнае галашэнне – гэта рэгламентаваны традыцыяй рытуальна-камунікатыўны акт, накіраваны да памерлага, што суправаджаецца плачам, змяшчае вербальны, музычны і акцыянальны кампаненты, мае характар імправізацыі і выконваецца з псіхатэрапеўтычнай, магічнай і інфарматыўнай мэтамі. Ва ўкраінскай традыцыі аплаквання вядомыя такія жанравыя разнавіднасці галашэнняў: пахавальныя, памінальныя, рэкруцкія, аказіянальныя, метафарычныя, парадыйныя, сараматныя. Першыя дзве разнавіднасці – абрадавыя галашэнні. Аказіянальныя галашэнні – гэта аплакванне па неабходнасці без абрадавага кантэксту, падставай можа стаць сітуацыя развітання з дарагім чалавекам, перажыванне цяжкай жыццёвай сітуацыі. Метафарычныя галашэнні – другасная сімвалічная форма бытавання жанру ў спецыяльных рытуалізаваныя кантэкстах. На Палессі і ўкраінска-малдаўскай мяжы зафіксаваны аказіянальныя абрады выклікання дажджу [12; 19]. На Палессі з мэтай выклікаць дождж падчас засухі забівалі часцей за ўсё жабу, змяю, рака і ладзілі ім своеасаблівае пахаванне. Дадзеныя абрады ўзніклі на падставе міфалагічных уяўленняў аб прыродзе дажджу, прычыне засухі, сувязі хтанічных жывёл са стыхіямі зямной і нябеснай вільгаці. Парадыйныя галашэнні – гэта другасныя, метафарычныя формы галашэнняў, якія ў традыцыйнай культуры функцыянуюць у межах забаўляльных наратываў (анекдотаў ці гумарэсак, у кантэксце апавяданняў аб пачутым калісьці няўдалым галашэнні). Падставай для з’яўлення парадыйных галашэнняў становіцца асэнсаванне прыроды ўзнікнення плачу: з аднаго боку, памерлага неабходна было аплакваць, прычым у традыцыі да гэтага часу вераць, што шкадаванне «падкажа» словы, якія варта сказаць; з другога – цяжка галасіць па нябожчыку, па якім не сумуюць. Менавіта апошняя сітуацыя распрацавана ў апавяданнях, што ўтрымліваюць парадыйныя галашэнні [7, с. 81 – 92]. Сараматныя галашэнні – другасныя, метафарычныя формы галашэнняў з эратычным падтэкстам, якія, як і парадыйныя галашэнне, бытуюць з забаўляльнай мэтай у пазаабрадавых сітуацыях і інкарпараваны ў смехавыя наратывы [7, с. 92 – 96].

У. М. Сысоў распрацаваў наступную сістэму жанравых разнавіднасцяў беларускага плачу: абрадавая – сямейна-абрадавая паэзія (пахавальныя, памінальныя, вясельныя, рэкруцкія); адначасова памінальныя ўваходзяць у склад каляндарна-абрадавай паэзіі; пазаабрадавая паэзія – гэта «побытавыя» галашэнні (у сітуацыях паводкі, пажару, голаду, хваробы, крыўды і інш.) [16, с. 11]. Даследчык адзначыў, што пахавальныя і памінальныя галашэнні бытуюць актыўна, вясельныя знаходзяцца ў пасіўным бытаванні, рэкруцкія выйшлі з ужытку, але здольныя актуалізавацца ў

пэўных гістарычных умовах, напрыклад, так было ў гады Другой сусветнай вайны [16, с. 12].

У запісах У. М. Сысова ўтрымліваецца адно парадыйнае галашэнне, не ўлічанае ў жанравай сістэме фалькларыста. Даследчык намінуе яго «галашэнне жартоўнае»:

Ой, ты мава тэсцява,
Як я бывала ў цябе прыйду,
То для тваёй дачуленькі
То сыра з тваражком,
А як мене ждзёце,
То сыроватка з гаршком.
Як я бывала ем, я і нап'юся,
Ах, божа ж мой мілы,
Ляжыць расцягнуўшыся, як вілы,
Учора ж ён яшчэ араў,
А ўжо сённека ногі задраў [18, воп. 90, спр. 250, сш. 1, арк. 23].

Гэта парадыйнае галашэнне, як і ва ўкраінскай традыцыі, па цешчы [3, с. 319]. У той жа час сярод украінскіх разнавіднасцяў галашэнняў няма вясельных.

Існуюць разнавіднасці абрадавых і пазаабрадавых галашэнняў, характэрныя для беларускай і ўкраінскай традыцый, паколькі гаворка ідзе пра Палессе – этнаграфічны рэгіён, размешчаны ў абедзвюх дзяржавах. Валянцін Дубравін у 1965 г. у сяле Товста Белапольскага раёна Сумскай вобласці зафіксаваў найменне «кукування» [11, с. 21]. Гэтая народная назва выяўляе тыпалагічную намінатыўную паралель, зафіксаваную на беларуска-расійскай мяжы. Тут вядомыя так званыя галашэнні з «кукушкой» [14] – аказіянальныя галашэнні, якія выконвалі па-за абрадавым кантэкстам, калі жанчыны ішлі ў лес і апавядалі зязюлі пра свае клопаты. Ёсць звесткі пра існаванне гэтага жанру і на ўкраінскім Палессі [13, с. 124].

Менавіта на Палессі да нашых дзён бытуюць каляндарныя галашэнні. Памінальнае каляндарнае аплакванне да гэтага фіксавалася і ў іншых рэгіёнах Украіны, аднак з часам знікла [8, с. 68 – 69]. У той жа час у Беларусі яно распаўсюджана ў многіх рэгіёнах [16, с. 12].

Асноўныя матывы і канцэпты абрадавых галашэнняў. Украінскае «голосіння» і беларускае галашенне маюць шэраг агульных матываў, сімвалаў, канцэптаў, паэтычных канструкцый, структурна-кампазіцыйных прыкмет. Так, найважнейшым персанажам галашэння выступае памерлы, а семантыка засяроджана вакол свету жывых і замагільнага жыцця. Асноўнымі канцэптамі традыцый аплакання з'яўляюцца «смерць, дарога, гасцяванне, дом, сляды, праўда». Сярод кампазіцыйных прынцыпаў – паўтор, разгортванне матыву, семантычнае нанізванне, антытэза. У абедзвюх традыцыях гэтыя паэтычна-выразныя сродкі працуюць на вербалізацыю ідэі страты, незваротнасці, незавершанасці.

Сталымі матывамі ва ўкраінскай і беларускай традыцыях выступаюць заклікі-заахвочванні да памерлага з просьбамі адкрыць вочы, устаць, сказаць слова; просьба забраць з сабой; прысніцца; прыйсці ў госці; матывы недахопу памерлага, яго праслаўлення; несвоечасовай смерці; цёмнага новага дома; адзіноты. У тэкстах прапрацавана тэма цяжкага лёсу сірот, імкненне да сустрэчы, патрэба ў парадах і г. д.:

«А, мамулечка мая родная!

А ўстань, мамулічка, прачніся,
А ўстань, мамулічка, прабудзіся.
А адкуль мне ж цябе дажыдацькі?
У катора акошка паглядацькі?
А каму ж ты нас пакінула?..

– Я не магу яго далей. – Ну словамі перакажыце далей гэта галашэнне. – Ну вот так, што і прачніся, і прабудзіся, і адкуль дажыдаці, і адкуль паглядаці – і усе такія словы. І ўсю яе работу ўспомніш, што яна дзелала, як цябе гадавала, як там цібе васпітала. І што "пазарасталі сцежкі-дарожкі, дзе ты хадзіла…" і такія ўсё прыказкі… Там сабіраеш абы-што, ета ж ня песня – галосіш» («Галашэнне, памінальнае. Па маці»*)* [18, воп. 89, спр. 244, сш. 2, арк. 8]; *«Ой, донька мая! Галубка мая! / Ягадка мая! Зорачка мая! / Чаго ж ты так рана выбралася ат мяне? / Ручкі мае залатыя! / Вочкі мае дарагія! / А калі ж я буду паглядаць на Вас? / А дзе ж я буду ўстрачаць Вас?.. »* («Галашэнне, пахавальнае. Як памыюць, адзенуць і палажаць на кут») [18, воп. 89, спр. 243, сш. 1, арк. 67].

Для абедзвюх традыцый характэрна распрацаваная метафарычная намінацыя смерці [8, с. 325 – 350; 20]. Напрыклад, у беларускім фальклоры: *«закрыў жа ты крэпка свае вочкі»* [18, воп. 91, спр. 254, сш. 1, арк. 6], *«убываеш у цёмную хатачку, ўізджаіш, сваю хатачку кідаіш»* [18, воп. 91, спр. 254, сш. 1, арк. 8]; *«уйшла рана з белага свету, ў сыру землю пайшла, а што ж ты кінуў мне, выбраўся у далёкую дарогу»* [18, воп. 89, спр. 243, сш. 1, арк. 36, 42, 53, 55].

У тэкстах беларускага аплакання прыцягвае ўвагу матыў, які не трапляецца ва ўкраінскіх тэкстах, – просьба да памерлага спрыяць з таго свету: *«Вой, божа ж мой божа! / Вой, мама мая родная! / Чаго нас аставілі? / Чаго пайшлі ў сырую землю? / Прыяце нам із таго свету... »* [18, воп. 89, спр. 243, сш. 1, арк. 35]; *«Мае дзіця! / Прыяй жа мне з таго свету, / І сваім сёстрам, і сваім братом»* [18, воп. 89, спр. 243, сш. 1, арк. 61]. Уяўленне пра магчымасць і здольнасць памерлага дапамагаць жывым сваякам бытуе на Палессі. Пра гэта сведчыць рэпліка, запісаная ў рэгіёне ў 2011 г.: *«Хай там со святими спочиває, своїм діткам сприєї з того світу»* [3, с. 477]. Аднак у тэкстах галашэнняў такога матыву няма.

Асноўныя рэгламентацыі абрадавага галашэння аднолькавыя у пахавальным рытуале украінцаў і беларусаў. Так, нельга плакаць падчас агоніі, падрыхтоўкі цела памерлага, ноччу, па дарозе з могілак дадому. У той жа час існуюць звесткі, што ў беларускай традыцыі галашэнні маглі гучаць за памінальным сталом. Жанчына, што галасіла, верыла: яе словы пачуе не толькі нябожчык, але і іншыя памерлыя сваякі, якія нібы нябачна прысутнічаюць на памінках [16]. У абедзвюх традыцыях выканальнікі клапаціліся, каб іх галашэнні спадабаліся слухачам, паколькі добрае галашэнне хвалілі, а недарэчнае, няўдалае асуджалі [1, с. 559]. Акрамя таго, у беларускім пахаванні дакладна рэгламентаваны абрадавыя дзеянні ўдзельнікаў. Жанчынам, якія абмываюць цела, забаронена рыхтаваць памінальны абед: «*А хто гатовіў стол? – Жэншчыны. Болей такія маладыя, каторыя нямулі, не браліся за яго*» [18, воп. 89, спр. 243, сш. 1, арк. 16]. У пахавальнай абраднасці беларусаў вядомыя забароны на аплакванне падчас падрыхтоўкі цела, паколькі ў адваротным выпадку яно становіцца каляным [18, воп. 89, спр. 243, сш. 1, арк. 32]. У беларускай традыцыі існуе больш рэгламентацый адносна пахавальных абрадаў. Так, сваякі прыносяць

памерламу падарункі падчас наведвання; дарога пахавальнай працэсіі на могілкі ўтрымлівае архаічныя элементы (звычай сустракаць нябожчыка з хлебам і соллю); строга рэгламентавана спажыванне страў на памінальным абедзе [1, с. 559 – 561]; пасля пахавання нельга дзевяць дзён прыбіраць у хаце [18, воп. 89, спр. 243, сш. 1, арк. 20] і іншае.

Беларускі каляндарна-абрадавы цыкл (у параўнанні з украінскім) утрымлівае больш памінальных дзён; існуе добра развітая абрадавая намінацыя. Так, тут вядомы «Запусныя дзяды» (калі пачынаецца Піліпаўка), «Змітраўскія дзяды», «Паставыя дзяды» (за сем тыдняў да Вялікадня), «Масленічныя дзяды», «на Тройцу, звычайна ў суботу перад Тройцаю, Радунічныя дзяды» [18, воп. 93, спр. 270, сш. 4, арк. 31; воп. 89, спр. 243, сш. 1, арк. 52], «Наўская Радаўніца» [18, воп. 89, спр. 243, сш. 1, арк. 21, 41]; «Дзяды у Запускі», «Дзяды тройчаныя», «Дзяды посныя» [18, воп. 89, спр. 243, сш. 1, арк. 52]. Акрамя таго, шматлікія намінацыі памінальных дзён пасля пахавання («первый дзень, на втарый дзень, на другі дзень, траціны, дзевяты памінальны дзень, дзевяць дней, на дзевяты дзень, дзевяціны, сорак дней, шасціны – шэсць нядзель» [18, воп. 89, спр. 244, сш. 3, арк. 10; воп. 93, спр. 270, сш. 4, арк. 30], «паўгода, год» [18, воп. 89, спр. 243, сш. 1, арк. 17, 18, 57], «гадавіны, гадавыя памінкі, гадавіна»), а таксама памінальных страў на памінальны стол («кануна, канун, куцця, кутя, памінальныя піражкі, бублікі» [18, воп. 89, спр. 243, сш. 1, арк. 16]). Намінацыі аплаквання: «галашэння, усяк прычытаеш, плачуць» [18, воп. 89, спр. 244, сш. 3, арк. 14], «прычытваюць, прыгаворок, аплакваюць, прыгаварваюць, прыказваў, галасіла, выгаварвае, плач» [18, воп. 89, спр. 243, сш. 1, арк. 34, 35, 38, 53].

Асаблівасцю беларускага пахавальна-памінальнага абрадавага комплексу выступаюць маніпуляцыі з «магільнай замлёй»: *«Магільную зямлю з сабой не бралі назад, не? – Нет. У сорак дней бяруць магільную зямлю... у цэркаў»* [18, воп. 89, спр. 243, сш. 1, арк. 15]; *«у сорак дней занясуць землю і прыглашаюць»* [18, воп. 89, спр. 243, сш. 1, арк. 21].

Абавязковы абрадавы элемент памінання – рытуальная размова з памерлым на могілках з просьбай не крыўдаваць: «*Ну скажыце, як вот Вы гавораце, як прыходзіце? – Ну вот: "Сястра, прыйшлі мы к табе. Ідзі к нам абедаць. Прыйшлі мы атведаць цябе. Не абіжайся, што мы прыйшлі позна (ці рана)"*» [18, воп. 89, спр. 243, сш. 1, арк. 51]. Такія рытуальныя паводзіны абумоўлены вераваннем, згодна з якім памерлы мае здольнасць чуць, яму ўласцівыя пэўныя эмоцыі, у прыватнасці, ён можа крыўдзіцца на жывых.

Такім чынам, прааналізаваны ўкраінскі і беларускі фальклорна-этнаграфічны матэрыял дае падставы меркаваць, што ў беларускай традыцыі памерлы мае вышэйшы сакральны статус, чым у традыцыі ўкраінскай. Пра гэта сведчыць шэраг фактаў з традыцыйнай культуры. Так, у беларускіх галашэннях існуе матыў просьбы да памерлага спрыяць жывым з таго свету; тут распрацавана і існуе сістэма рэгламентацыі і забарон адносна галашэння. Сярод жанравых разнавіднасцяў галашэнняў амаль не сустракаюцца сараматныя, добра вядомыя ва ўкраінскай традыцыі. Дадзеныя факты сведчаць пра тое, што традыцыя аплаквання захоўвае высокі магічны патэнцыял і не перайшла на побытавы ўзровень. Беларускую традыцыю характарызуе «асаблівая архаічнасць уяўленняў аб душы» [1, с. 553]. У беларускім пахаванні дакладна рэгламентаваны абрадавыя дзеянні ўдзельнікаў.

Беларускі каляндарна-абрадавы цыкл у параўнанні з украінскім утрымлівае больш памінальных дзён, у ім добра развіта абрадавая намінацыя.

ЛІТАРАТУРА

1. Варфаламеева, Т. Б. Пахаванне / Т. Б. Варфаламеева // Традыцыйная мастацкая культура беларусаў : у 6 т. / В. І. Басько [і інш.] ; ідэя і агул. рэд. Т. Б. Варфаламеевай. – Мінск, 2010. – Т. 5. Цэнтральная Беларусь : у 2 кн. – Кн. 1. – С. 548 – 590.
2. Варфоломеева Т. Б. Музыка обрядов жизненного цикла белорусов / Т. Б. Варфоломеева, Н. А. Козенко // Искусство и культура. – 2012. – № 4 (8). – С. 111 – 118.
3. Голосіння / упоряд. І. Коваль-Фучило. – Київ : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2012. – 792 с. + CD.
4. Коваль-Фучило, И. М. Восточнославянские причитания: особенности передачи / И. М. Коваль-Фучило // Заједничко у словенском фолклору : зб. радова / уряд. Л. Раденкович. – Београд, 2012. – С. 321 – 334.
5. Коваль-Фучило, И. М. Особенности бытования причётной традиции на Черниговщине / И. М. Коваль-Фучило // Традиционная культура. – 2015. – № 2. – С. 128 – 136.
6. Коваль-Фучило, И. М. Погребальное голошение: магия и экспрессия обряда / И. М. Коваль-Фучило // Славянский альманах. – 2014. – Вып. 1-2. – М., 2014. – С. 320 – 326.
7. Коваль-Фучило, І. Похоронні голосіння: етика і прагматика фіксації / І. Коваль-Фучило // Поле : зб. наук. праць. – Київ, 2014. – Т. 1. – С. 139 – 148.
8. Коваль-Фучило, І. Українські голосіння: антропологія традиції, поетика тексту / І. Коваль-Фучило. – Київ : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2014. – 360 с.
9. Листова, Т. А. Некоторые особенности похоронно-поминального обряда на русско-украинско-белорусском пограничье / Т. А. Листова // Полевые исследования Института этнологии и антропологии. – М., 2014. – С. 135 – 183.
10. Невская, Л. Г. Балто-славянское причитание: реконструкция семантической структуры / Л. Г. Невская. – М. : Наука, 1993. – 239 с.
11. Обрядові пісні Слобожанщини (Сумський регіон) / фольклорні записи та упоряд. В. В. Дубравіна. – Суми : Університетська книга, 2005. – 445 с.
12. Пастух, Н. Обряд «похорон ляльки» та супровідні голосіння на теренах українсько-молдавського пограниччя / Н. Пастух // Локальна та регіональна специфіка традиційної культури : зб. наук. праць. – Одеса, 2013. – С. 404 – 415.
13. Пастух, Н. Символіка тварин в українському фольклорі: зозуля / Н. Пастух. – Львів : Ін-т народознавства НАН України, 2013. – 224 с.
14. Разумовская, Е. Плач с «кукушкой». Традиционное необрядовое голошенье русско-белорусского пограничья (по материалам экспедиций 1971 – 1981 гг.) / Е. Разумовская // Славянский и балканский фольклор. – М., 1984. – С. 160 – 178.
15. Сисов, В. Голосіння (структура жанру. Система різновидів) / В. Сисов // Народна творчість та етнографія. – 1990. – № 5. – С. 48 – 52.
16. Сысов, В. М. Белорусские голошения в структуре погребальной обрядности : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.09 / В. М. Сысов. – Минск, 1993. – 23 с.
17. Сысоў, У. М. Беларуская пахавальная абраднасць: структура абраду, галашэнні, функцыі слова і дзеяння / У. М. Сысоў. – Мінск : Навука і тэхніка, 1995. – 182 с.
18. Сысоў, У. М. Фальклорныя матэрыялы, запісаныя у час камандзіроўкі / У. М. Сысоў // Архіў Інстытута мастацтвазнаўства, энаграфіі і фальклору імя К. Крапівы НАН Беларусі. – Ф. 8 (20).
19. Толстая, С. М. Лягушка, уж и другие животные в обрядах вызывания и остановки дождя / С. М. Толстая // Славянский и балканский фольклор. Духовная культура Полесья на общеславянском фоне. – М., 1986. – С. 22 – 27.
20. Толстая, С. М. Обрядовое голошение: лексика, семантика, прагматика / С. М. Толстая // Мир звучащий и молчащий / ред. С. М. Толстая. – М., 1999. – С. 135 – 148.

РЕЗЮМЕ

В статье осуществлён сравнительный анализ украинской и белорусской традиции погребального плача. На основании анализа жанровой системы причитаний, их мотивов, ритуальных действий, обрядовой номинации, комплекса верований и представлений сделан вывод о существовании высшего статуса умершего в белорусской традиционной культуре по сравнению с украинской.

SUMMARY

The article compares the Ukrainian and Belarusian traditions of funerary crying. Based on the analysis of the genre system of lamentations, their motives, ritual actions, ritual nomination, a set of beliefs and representations, a conclusion was made about the existence of higher status of the deceased in Belarusian traditional culture, in comparison with the Ukrainian one.

Корникова Н. В.

КУЛЬТУРНО-ПОЗНАВАТЕЛЬНЫЙ ТУРИСТИЧЕСКИЙ ДОСУГ ИНТЕЛЛИГЕНЦИИ ГОМЕЛЬЩИНЫ В 1960 – 1980-Е ГОДЫ

Гомельский государственный университет им. Ф. Скорины

(Поступила в редакцию 28.02.2019)

Одной из востребованных и распространённых форм общественного досуга среди различных слоёв населения Беларуси в советский период являлись туристические поездки. Наиболее интенсивное развитие туристическое движение как в БССР, так и в других советских республиках приобретает в 1960 – 1980-е годы, когда была сформирована необходимая материально-техническая база, транспортная и дорожная инфраструктура, обеспечивавшие широкие возможности для реализации путешествий в различные уголки советского государства. Одним из популярных видов туризма в названный период являлись культурно-познавательные поездки, выступавшие как фактор повышения образовательного и общего культурного уровня людей и оптимально сочетавшие в себе возможности для расширения культурного кругозора путём приобщения к памятникам историко-культурного и природного наследия, активного времяпрепровождения и отдыха. В силу характера профессиональной деятельности, специфики культурных предпочтений и интеллектуальных запросов, уровня образованности и других факторов данная форма общественного досуга была широко востребованной среди представителей такой социопрофессиональной группы населения, как интеллигенция: инженерно-технических работников и служащих, педагогов, врачей, работников науки и культуры. Поэтому исследование культурно-познавательных туристических поездок как формы общественного досуга интеллигенции Гомельского региона видится весьма актуальной исследовательской темой, так как имеет важное значение для анализа специфики культурных традиций представителей данной социопрофессиональной группы.

Цель исследования – характеристика культурно-познавательных туристических поездок как формы общественного досуга интеллигенции Гомельщины в 1960 – 1980-е годы.

Исследований, посвящённых проблематике, связанной с культурно-познавательным туристическим досугом населения Беларуси в преломлении культурных традиций профессиональных групп населения, в отечественной

историографии недостаточно. Отдельные аспекты, связанные с изучением туризма как формы общественного досуга населения Беларуси, получили отражение в таких академических трудах советского и современного периодов, как «Изменения в быту и культуре городского населения Беларуси» [1], «Грамадскі быт і культура гарадскога насельніцтва Беларусі» [2], шестой том издания «Беларусы» «Грамадскія традыцыі» [3] и другие. Вместе с тем, некоторые работы автора включают сведения, связанные с посещениями памятников историко-культурного наследия как формы общественного досуга интеллигенции Гомельщины во 2-й половине XX – начале XXI в. [4 – 6].

Источниками для данной статьи послужили материалы полевого этнографического исследования, проводившегося в различных населённых пунктах Гомельщины, где были проинтервьюированы представители различных профессиональных групп интеллигенции: педагоги, врачи, инженерно-технические работники и специалисты производства, работники культуры. Всего опрошено 156 человек, являющихся жителями Гомеля, а также представляющих различные города и посёлки городского типа (Мозырь, Жлобин, Речица, Лоев, Чечерск, Наровля, Октябрьский, Василевичи, Ельск, Калинковичи, Светлогорск, Буда-Кошелёво, Хойники, Ветка, Добруш, Житковичи др.). Материалы опросов имеют важное значение для непосредственной характеристики направленности и содержательной составляющей культурно-познавательной туристической активности представителей интеллигенции Гомельщины в 1960 – 1980-е годы. Через воспоминания респондентов раскрываются важные доминанты, связанные с культурой повседневности описываемой эпохи.

Для раскрытия некоторых аспектов темы, касающихся содержания и характера общественной и культурной жизни интеллигенции Гомельщины, использовались также документальные свидетельства, выявленные в Национальном архиве Республики Беларусь (НАРБ). В частности, в фонде 1134 «Белорусский республиканский Совет по туризму и экскурсиям Белсовпрофа» были обнаружены документы, позволяющие охарактеризовать роль туристического движения в организации общественного досуга интеллигенции в 1960 – 1980-е годы [7 – 11].

Новизна данной темы заключается в том, что впервые на основе анализа комплекса источников (материалов полевых исследований и архивных свидетельств) изучаются культурно-образовательные поездки интеллигенции Гомельщины в 1960 – 1980-е годы как форма общественного досуга.

Одной из популярных форм активного досуга, распространённой среди инженерно-технической интеллигенции, научных работников, педагогов, врачей, работников культуры Гомельщины в 1960 – 1980-е годы, являлись культурно-познавательные поездки, осуществлявшиеся как в пределах БССР, так и в другие союзные республики и предполагавшие посещение объектов историко-культурного наследия, музейных учреждений, мемориальных памятных мест, известных природных и прочих достопримечательностей.

В 1969 г. выходит постановление ЦК КПСС, Совета Министров СССР и ВЦСПС «О мерах по дальнейшему развитию туризма и экскурсий в стране», поставившее задачу превратить туристско-экскурсионное дело в крупную отрасль обслуживания населения; активную деятельность проводит Центральный совет по туризму и экскурсиям [12, с. 279]. Это в значительной степени способствовало

массовому развитию туризма и интенсификации экскурсионной практики среди широких слоёв населения. В данный период на предприятиях и в учреждениях Гомельщины проводилась значительная работа по развитию и пропаганде культурно-познавательного и других видов туризма, что воплощалось в массовом создании туристических секций. Крупные туристические ячейки, деятельность которых способствовала вовлечению представителей технической интеллигенции и служащих в туристическое движение, существовали на многих предприятиях Гомельщины, к примеру, на заводах «Гомсельмаш», «Сантехоборудование», мебельной фабрике «Прогресс», Мозырском литейно-механическом заводе, Речицкой швейной фабрике и других. Кроме того, туристические секции успешно работали на заводе им. Кирова, добрушском ЦБК «Герой труда», фабриках «Коминтерн» и «8 марта», Гомельском заводе тракторных и пусковых двигателей, торфобрикетном заводе «Лукское» Жлобинского района и многих других предприятиях и учреждениях региона. [7, л. 110 – 111].

Материалы полевых этнографических исследований, проведённых автором, свидетельствуют, что культурно-познавательные туристические экскурсии по различным маршрутам были широко востребованы среди представителей различных социопрофессиональных групп интеллигенции Гомельщины (педагогов, врачей, работников культуры, инженеров, научных работников, которые совершали поездки с целью активного и познавательного отдыха как по республике, так и в достаточно отдалённые регионы СССР.

Немалый интерес в 1960 – 1980-е годы вызывали маршруты краеведческого характера и поездки по достопримечательным и памятным местам в пределах БССР. К примеру, большой популярностью у туристов, путешествовавших в пределах Беларуси, пользовались поездки в район Заславльского водохранилища, маршруты в районе озера Нарочь и Браславских озёр, в Беловежской пуще и другие [8, л. 1 – 130]. Посещение природных достопримечательностей, по воспоминаниям респондентов, было весьма частой практикой, так как включало, помимо культурно-познавательной составляющей, возможность активного отдыха через использование рекреативного потенциала данных объектов. Не менее частым являлось знакомство с историко-культурными памятниками республики. К примеру, респонденты вспоминают о посещении мемориалов «Брестская крепость – герой», «Хатынь», Курган Славы; поездках по литературным местам Беларуси (усадьбы Вязынка, Левки, Акинчицы), ознакомлениях с историко-культурными памятниками Минска, Бреста, Гродно, Полоцка и т.д. Подобные экскурсии зачастую организовывались профсоюзными организациями предприятий и осуществлялись целыми группами.

Одной из популярных коллективных форм организации культурно-познавательных путешествий в 1960 – 1980-е годы, позволявших за относительно непродолжительный срок посетить большое количество историко-культурных памятников, являлась практика «туристических поездов». Подобные поездки пользовались большой популярностью среди представителей различных профессиональных групп интеллигенции Гомельщины. Как правило, маршрут следования «туристических поездов» предполагал посещение достопримечательностей ряда регионов и городов, которые являлись важными культурными центрами всесоюзного значения: Ленинграда, Москвы, Волгограда,

Минска, Риги, Вильнюса, Таллинна, Ташкента, Самарканда, Ашхабада и других. Так, бывший инженер программного обеспечения из Гомеля, 1942 г. р., отмечает: *«Я неоднократно путешествовала в “туристических поездах”, в том числе вместе с детьми. Таким образом мы посетили Москву, Ленинград, Волгоград, Киев, Ригу, Таллинн и другие города. Мы побывали во многих музеях, а также смогли увидеть множество известнейших достопримечательных мест, памятников истории и культуры – Московский Кремль, ВДНХ, Воробьёвы Горы, Эрмитаж, Музей космонавтики и ракетной техники, Мамаев курган, этнографический музей в Пирогово, Старый город в Таллинне и Риге и многое другое. У нас также была отдельная культурная программа: мы неоднократно посещали театры и концерты в Москве, Ленинграде, Риге. Например, мне очень запомнился концерт Р. Рымбаевой»*.

Представление о характере и содержании культурно-познавательного досуга экскурсантов, путешествовавших в «туристических поездах», дают также описания их маршрутов, сохранившиеся в документальных свидетельствах. К примеру, туристический поезд «Беларусь» за 1962 г. совершал регулярные рейсы по маршруту Минск – Вильнюс – Даугавпилс – Рига – Сигулда – Таллинн – Ленинград – Зеленогорск – Ленинград – Москва – Смоленск – Минск. Участники путешествия, проехав в поезде около 3 000 км, знакомились с памятниками истории и культуры столиц и городов советских республик, посещали Рижское взморье и заканчивали путешествие в Минске [9, л. 1]. В городах, куда прибывал поезд, проводилась культурно-массовая работа. Организовывались вечера встреч, концерты художественной самодеятельности, в которых принимали активное участие и туристы. Такие вечера проходили в Вильнюсе, Даугавпилсе, Риге, Сигулде. По инициативе туристов и групповодов организовывались конкурсы на лучшего певца, чтеца, танцора. В поездах по радио транслировались концерты художественной самодеятельности. В местах стоянок организовывались культпоходы в кино и театры. В поезде действовала редколлегия, которая выпускала стенную газету [10, л. 129]. Всего по указанному маршруту за 1962 г. путешествие совершило 346 туристов. Из них 139 человек – учителя, 28 – врачи, 102 – служащие, 5 – студенты, 2 – пенсионеры, 70 человек – рабочие [10, л. 126].

Ещё одним популярным направлением культурно-познавательных туристических поездок интеллигенции Гомельщины в период исследования, как свидетельствуют опросы, являлись адресные посещения музеев и памятников историко-культурного наследия. С подобной целью, с одной стороны, самостоятельно составлялись специальные маршруты экскурсионных поездок, направленные на то, чтобы посетить как можно больше исторических и природных памятников; с другой – большой популярностью пользовались известные туристические маршруты, которые можно было посетить по путёвкам. Часто практиковались поездки в Москву, Ленинград, Киев, Минск, Новгород, Свердловск, по историческим местам Центральной России, в Закарпатье, Прибалтику и другие регионы. К примеру, главный бухгалтер из Гомеля, 1950 г. р., вспоминает: *«Во второй половине 1970-х годов я совершила туристическую поездку по маршруту “Золотое кольцо России” и была просто изумлена большим количеством культурных и исторических памятников, которое мне удалось посетить. Больше всего мне запомнились чудесные*

архитектурные ансамбли и музеи Москвы, Владимира, Суздаля, Ярославля и Ростова».

Респонденты, являющиеся представителями педагогической интеллигенции, отмечали, что имели опыт культурно-познавательных поездок совместно со своими учениками. Подобные поездки предполагали посещение музеев (к примеру, Государственного Эрмитажа, Третьяковской галереи, Государственного музея изобразительных искусств им. А. С. Пушкина, историко-архитектурного музея «Кижи», Государственного художественного музея БССР, Государственного музея БССР и др.), мемориальных комплексов, посвящённых Великой Отечественной войне («Хатынь», «Брестская крепость – герой», Мамаев курган и пр.), литературных мест (Ясной Поляны, Репино, Государственного литературного музея Я. Купалы и др.), а также других памятных и достопримечательных мест в БССР и советских республиках. Так, учитель русского языка и литературы из Речицы, 1956 г. р., отмечает: *«Во второй половине 1970-х – начале 1980-х годов вместе с учениками несколько раз совершала поездки в Ленинград и Москву. Мы старались обязательно посетить несколько музеев, в первую очередь литературных и художественных, к примеру, музей А. Маяковского, Государственный музей им. А. С. Пушкина, музей-квартиру А. Блока, Эрмитаж, Третьяковскую галерею»*.

Зачастую практика культурно-познавательных поездок сочеталась с оздоровительным туризмом и отдыхом на взморье или в горах. По путёвкам можно было посетить санатории, пансионаты и базы отдыха в Звенигороде, Юрмале, Ялте, Аше, Сочи, Хосте, Сухуми, Пицунде, Алуште, Гаграх, Адлере, Геленджике, Одессе и др. курортах всесоюзного значения и одновременно познакомиться с известными историко-культурными памятниками и достопримечательностями указанных регионов [11, л. 1 – 20].

В данном контексте популярным и массовым направлением культурно-познавательных путешествий, по воспоминаниям опрошенных представителей интеллигенции Гомельщины, в 1960 – 1980-е годы являлись памятники историко-культурного и природного наследия в Сочи, на Крымском полуострове, Северном и Южном Кавказе, в Приэльбрусье, Памире и других регионах. В рамках подобных путешествий респонденты вспоминают о посещении горы Ахун, высокогорного озера Рица, парка Ривьера в Сочи, Никитского ботанического сада, памятников Севастополя и Херсонеса Таврического, замка Ласточкино Гнездо, Воронцовского и Таврического дворцов, Ливадии, генуэзских крепостей в Судаке и Феодосии, Ялтинской набережной, горы Ай-Петри, Дербентской крепости, комплекса Вовнушки, Баксанского ущелья, Архыза, каньона Окаце, озера Севан и других, а также интересном опыте знакомства с традициями, бытом и образом жизни местного населения.

Таким образом, культурно-познавательные туристические поездки, связанные с коллективным и индивидуальным посещением достопримечательных и мемориальных мест как в БССР, так и за ее пределами, являлись популярной формой общественного досуга интеллигенции Гомельщины в 1960 – 1980-е годы и были широко востребованы среди представителей инженерно-технической интеллигенции, научных работников, педагогов, врачей, работников культуры. Значительной вариативности и широкой географии культурно-познавательных маршрутов, по которым осуществлялись данные поездки, способствовало наличие транспортных

связей и путей сообщения между союзными республиками, развитие необходимой туристической инфраструктуры. Большой популярностью среди представителей интеллигенции Гомельщины в период исследования пользовалось посещение музеев, историко-культурных и природных объектов, мемориальных комплексов в БССР и других советских республиках, что являлось важным фактором пропаганды интереса к историко-культурному наследию и туристическому движению в целом.

ЛИТЕРАТУРА

1. Изменения в быту и культуре городского населения Беларуси / редкол. : В. К. Бондарчик [и др.]. – Минск : Наука и техника, 1976. – 111 с.
2. Грамадскі быт і культура гарадскога насельніцтва Беларусі / рэдкал. : В. К. Бандарчык [і інш.] – Мінск: Навука і тэхніка, 1990. – 248 с.
3. Беларусы / рэдкал. : А. І. Лакотка [і інш.]. – Мінск : Беларуская навука, 1994 – 2009. – Т. 6. Грамадскія традыцыі / В. А. Бялявіна [і інш.]. –2002. – 606 с.
4. Королёва, Н. В. (Корникова Н.В.) Туристические поездки технической интеллигенции Гомеля в 1970-е – первой половине 1980-х гг. / Н. В. Королёва (Н. В. Корникова) // Беларусь у гістарычнай рэтраспектыве XIX – XX стагодзяў: этнакультурныя і нацыянальна-дзяржаўныя працэсы : матэрыялы Рэспублік. навук. канф., Гомель, 13-14 кастр. 2011 г. / ГДУ імя Ф. Скарыны ; рэдкал. : В. А. Міхедзька [і інш.]. – Гомель, 2011. – С. 287 – 293.
5. Корникова, Н. В. Посещение памятников природного наследия в странах Азии представителями интеллигенции Гомельщины в начале XXI века / Н. В. Корникова // Материалы юбилейной науч.-практ. конф., посвящённой 85-летию Гомельского государственного университета им. Ф. Скорины, Гомель, 17 июня 2015 г. : в 4 ч. / редкол. : О. М. Демиденко (гл. ред.) [и др.]. – Гомель, 2015. – Ч. 3. – С. 121 – 123.
6. Корникова, Н. В. Посещение памятников историко-культурного и природного наследия в регионах Беларуси интеллигенцией в начале XXI века / Н. В. Корникова // Віцебскі край : матэрыялы II Міжнар. навук.-практ. канф., прысвечанай 385-годдзю выхаду у свет «Буквара» Спірыдона Собаля, Віцебск, 24 лістапада 2016 г. / рэдкал. : Т. М. Адамян (гал. рэд.) [і інш.]. – Мінск, 2017. – Т. 2. – С. 222 – 227.
7. Информация о проделанной работе по развитию туризма на промышленных предприятиях, стройках и учебных заведениях Гомельской области за 1964 г. // Национальный архив Республики Беларусь (НАРБ). – Ф. 1134. Оп. 1. Д. 54.
8. Описание туристических маршрутов по Белоруссии за 1960 г. // НАРБ. – Ф. 1134. Оп. 1. Д. 15.
9. Описание маршрута туристического поезда Беларусь 1962 г. // НАРБ. – Ф. 1134. Оп. 1. Д. 24.
10. Отчёт об итогах поездки туристического поезда Беларусь в летнем сезоне 1962 г. // НАРБ. – Ф. 1134. Оп. 1. Д. 24.
11. Сведения Белорусского туристско-экскурсионного управления ВЦСПС о реализации путёвок за 1960 г. // НАРБ. – Ф. 1134. Оп. 1. Д. 6.
12. Туризм // Большая советская энциклопедия : в 30 т. / гл. ред. А. М. Прохоров – М., 1969. – Т. 26. Тихоходки – Ульяново. – 1977. – С. 279 – 280.

РЕЗЮМЕ

В статье характеризуется направленность культурно-познавательного туристического досуга интеллигенции Гомельщины в 1960 – 1980-е годы, рассматриваются формы приобщения к памятникам историко-культурного и природного наследия представителей данной социопрофессиональной группы.

SUMMARY

The article characterizes the orientation of cultural and educational tourist leisure of the intelligentsia of the Gomel region in the 1960 – 1980s, also discusses the forms of familiarization with the monuments of historical, cultural and natural heritage of representatives of this socio-professional group.

Кухаронак Т. И.

ФЕСТИВАЛЬ КАК ФОРМА СОВРЕМЕННОЙ ПРАЗДНИЧНОЙ КУЛЬТУРЫ (НА ПРИМЕРЕ ВСЕБЕЛОРУССКОГО ФЕСТИВАЛЯ НАЦИОНАЛЬНЫХ КУЛЬТУР)

Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси

(Поступила в редакцию 13.02.2019)

Статья подготовлена в рамках проекта БРФФИ № Г18РА-003

Празднично-обрядовая сфера культуры в нашей стране в последние три десятилетия, после провозглашения в 1991 г. независимости Республики Беларусь, смены политического, экономического и идеологического курса государства, переживает коренные преобразования, обогащается новыми формами презентации различных видов культуры и искусства, среди которых важное место занимают фестивальные мероприятия. Нами был осуществлен отбор и анализ фактического материала по опубликованным источникам, данным интернет-ресурсов, экспедиционным записям, позволяюший изучить специфику развития отечественного фестивального движения, охарактеризовать современное состояние, тенденции проведения, функции фестивалей в социокультурном пространстве нашей страны.

В Беларуси ежегодно проходит около 150 фестивалей, на многих из них представлено традиционное песенное, танцевальное, декоративно-прикладное искусство белорусского и других народов, живущих в Республике Беларусь. Календарь фестивалей, их приоритетные направления, масштаб во многом определяется государством (в частности, Постановлением Совета Министров Республики Беларусь от 2 апреля 2015 г. № 263 «Об организации и проведении на территории Республики Беларусь фестивалей, конкурсов, форумов, праздников и пленэров, финансируемых из республиканского и (или) местных бюджетов»).

Фестивальные мероприятия возрождают забытые пласты национальной культуры, стимулируют все виды творческой активности, повышают престиж и имидж местности, способствуют оживлению связей между регионами, содействуя тем самым формированию единого культурного пространства. Фестивальная деятельность сегодня рассматривается как важный фактор сохранения и развития региональной и национальной культуры [3, с. 347]. В этом процессе гармонично сочетается общественная инициатива и методы государственной поддержки и стимулирования. Фестивали с присущими им возможностями массового воздействия в настоящее время включаются в систему регуляции общественных отношений, служат одним из действенных механизмов коммуникации и координации усилий в современном глобальном мультикультурном мире [7, с. 90]. Фестивальные события акцентируют внимание общественности на наиболее актуальных проблемах современности и содействуют их решению средствами культуры и искусства. Фестивальные технологии с большой эффективностью используются для укрепления имиджа государственной власти [1, с. 18]. Основной потенциал фестивальной

деятельности на территории Беларуси выражается в вовлечении широких кругов населения в процесс освоения, создания, сохранения, распространения и дальнейшего развития культурных ценностей; содействии социализации, инкультурации и межкультурной коммуникации [8, с. 1].

Празднично-фестивальная деятельность входит в число средств коллективной коммуникации, приводящих к снижению общественной напряжённости, позитивному эмоциональному общению, выработке социально значимых чувств и действий индивидов, укреплению морального единства групп [7, с. 91]. Непосредственные взаимодействия между творческими коллективами создают климат взаимопонимания и способствуют стабилизации отношений между этнонациональными и социальными группами [6, с. 138]. В этом контексте фестивальная деятельность в Беларуси рассматривается как одно из приоритетных направлений государственной культурной политики.

Значительную роль в гармонизации межнациональных отношений, разнообразии культурных традиций в Республике Беларусь играет Всебелорусский (Республиканский) фестиваль национальных культур, дающий возможность представителям всех народов, живущих в нашей стране, показать лучшие образцы своего национального искусства, обычаев, обрядов, промыслов и ремёсел, а также способствующий сохранению национальной самобытности и, вместе с тем, взаимопониманию и взаимному обогащению культур разных народов.

Республиканский фестиваль национальных культур с 1996 г. проходит в Гродно раз в два года в два этапа. Открывается в Минске, отборочные туры организуются в районах и областях, заключительные мероприятия – в городе Гродно. Каждый из последующих фестивалей имеет свой колорит и отличается от предыдущих. Первый Республиканский фестиваль национальных культур, в котором участвовали представители 11 этнических общностей, положил начало целенаправленному развитию культур национальных объединений Беларуси. Впервые белорусы на таком основательном уровне познакомились с разнообразием, соцветием национальных культур: песнями, танцами, музыкой, декоративно-прикладным искусством, национальными традициями и кухнями – тем, чем определяется культура каждой национальности [4, с. 1]. Второй фестиваль совпал с празднованием 870-летнего юбилея города Гродно и мероприятиями к 600-летию расселения татар на землях Беларуси. Третий фестиваль по инициативе Министерства культуры и основателей приобрёл статус Всебелорусского. Проводился он во время встречи третьего тысячелетия и празднования 2000-летия христианства в Республике Беларусь. Тогда же заложили сквер «Дружба», где были посажены молодые деревья, привезённые с исторических родин национальных объединений [4, с. 2]. В рамках четвёртого фестиваля впервые прошли областные фестивали. Это нововведение дало возможность большему количеству национальных объединений показать свои творческие силы, выделить лучших представителей на заключительные мероприятия фестиваля. Пятый Всебелорусский фестиваль национальных культур – юбилейный, впервые проходил согласно Постановлению Совета Министров Республики Беларусь. Его география значительно расширилась. На региональных этапах фестиваля участники представляли 66 населённых пунктов (38 городов и 28 деревень) [2, с. 1]. Шестой Всебелорусский фестиваль национальных культур был посвящён 60-летию

победы в Великой Отечественной войне. Впервые в рамках заключительных мероприятий прошёл конкурс молодых исполнителей национальной песни. Произошла и значительная динамика роста количества и этнического представительства национальных общин. За 13 лет, предшествовавших седьмому Всебелорусскому фестивалю национальных культур, образовались новые национальные объединения и коллективы. Фестиваль в городе Гродно дал уникальную возможность продемонстрировать жителям и гостям Беларуси лучшие образцы национального духовного и творческого богатства этносов. Впервые гости праздника увидели структуру и национальные особенности семейно-бытового обряда – рождение семьи, который представило каждое из национальных объединений [2, с. 3]. Примером единства разных национальностей стали не только художественные номера, но и уникальная структура творческих коллективов: клуб национальных культур «Карагод» Брестской области имеет в составе представителей 10 национальностей, «Шматгалоссе» Минской области – представителей 14 национальностей, при Ильюшинском сельском Доме культуры Ушачского района Витебской области народный клуб национальных культур «Дружба» объединяет представителей 5 национальностей [4, с. 2]. В восьмом фестивале национальных культур принимали участие представители 33 национальных объединений. В отборочных турах выступили с концертными программами более чем две с половиной тысячи человек. Во время проведения заключительных мероприятий девятого Республиканского фестиваля национальных культур в городе Гродно в июне 2012 г. участники представили более 20 новых проектов, таких как гала-концерт творческих коллективов стран Единого экономического пространства (Беларусь, Россия, Казахстан); выставка народного хозяйства Беларуси с участием и награждением представителей разных национальностей; фестиваль единоборств представителей разных этнических общностей; конкурс богатырей Беларуси и т. д. Тема национальных подворий фестиваля – «Праздник весны» [4, с. 3]. Фестивали, по мнению российских исследователей, выступают как средство преобразования окружающего мира: они пропагандируют идеи культурного равенства, морально-этической, эстетической, экологической культуры, а также способствуют психологическому обновлению их участников [5, с. 6].

Во время проведения мероприятий десятого Республиканского фестиваля национальных культур в 2014 г. зрителей и участников ожидало много сюрпризов. Впервые состоялось подведение итогов республиканского конкурса среди журналистов и СМИ на лучшее освещение межнациональных и межконфессиональных отношений, международного диалога Беларуси и сотрудничества с соотечественниками за рубежом. Запоминающимся моментом стало шоу-презентация национального костюма под названием «Красавица фестиваля», в программе которого – рассказ об особенностях национального костюма, а затем выступления творческих коллективов национально-культурных объединений. Гости фестиваля побывали на рок-концерте артистов этнообъединений, празднике национального театрального искусства. Кроме того, впервые прошло чествование первых организаторов форума. Также на юбилейном фестивале 20-летие образования отметил Республиканский центр национальных культур [4, с. 3].

Главной темой одиннадцатого Республиканского фестиваля национальных культур (2016) стала «Белорусы – объединяющая нация», а идеей – «Мы – за мир, мир – за нас!». Заключительные мероприятия прошли под патронатом ЮНЕСКО, их участниками стали более 2000 человек, представителей различных национальностей и гостей фестиваля. 22 национальных подворья представляли 38 народов, живущих в Беларуси. На казахском подворье можно было заглянуть в юрту, на греческом – танцевали сиртаки, на еврейском – хору, на дагестанском – лезгинку. Впервые открылся иранский шатёр. Удивили горожан и новые эпизоды фестиваля: создание «этнооранжереи» и концерт в честь её закладки; изменение технологии праздника и проведение шествия в виде моторизированного парада, организация лазерного огненного видеошоу, *on-line* радиотрансляции фестиваля и радиобатл, выставка национальной утвари и оружия, этноконцерт исполнителей с фольклорной манерой исполнения, создание на улице Советской целостного «арт-городка» в стиле «старый Арбат» (художники, мимы, скульптуры, танцы и др.), спортивные соревнования. Один из главных пунктов программы – гала-представление мастеров искусств «Кветкі Радзімы» [8, с. 3].

Традиционным театрализованным шествием представителей 35 национальных диаспор официально открылся 12 Республиканский фестиваль национальных культур (2018). Красочное шествие участников продолжилось гала-представлением мастеров искусства с участием профессиональных эстрадных артистов и представителей диаспор. Закончился первый день фестиваля праздничным салютом, концертными программами и *3d-mapping*-шоу, посвящённым фестивалю. На второй день фестиваля открылся культурный центр «Фестивальный». Он объединил в себе два музея – Музей фестиваля национальных культур и Музей города Гродно, арт-кафе, сувенирную лавку и выставочный зал. Весь день в городе работали национальные подворья, где основной темой стали развлечения и игры народов Беларуси, каждая диаспора представила национальные особенности и традиции. Впервые за годы фестиваля был объявлен конкурс на лучшее подворье, победу в котором одержали представители Казахстана, установившие настоящую юрту с уникальными предметами национального быта. На третий день праздник переместился на Августовский канал, где гостей ждали фото-пленэр, этнодискотека и торжественное прощание с участниками [8, с. 4].

Уникальность фестивалей национальных культур заключается в том, что они являются не только художественным, но и реально-фактическим символом единения наций, народностей, духовного богатства, разнообразия национальных культур, гарантом межнациональной дружбы и мира на белорусской земле [3, с. 347]. На сегодняшний день фестиваль выступает естественным порождением культуры глобального сообщества, попыткой создания хотя бы на время идеального мира: не только с единой, универсальной системой ценностей и морально-нравственных норм, но и с широким разнообразием их интерпретаций, облекаемых в национальные культуры [5, с. 8].

Фестивали, и в первую очередь Республиканский фестиваль национальных культур, занимают особое место в социокультурном пространстве нашей страны, являются одной из форм эффективной межнациональной и межкультурной коммуникации, в результате которой достигается взаимопонимание между

представителями разных этносов и культур. Главными функциями фестиваля являются: возрождение и развитие этнокультурных традиций народов, проживающих в Республике Беларусь; популяризация их традиционного наследия; воспитание уважения к духовно-нравственным и культурным ценностям народов Беларуси; формирование толерантности, культуры взаимоотношений между представителями различных этнических общностей; создание необходимых условий для их сотрудничества.

ЛИТЕРАТУРА

1. Васильев, К. Р. Организация фестивалей / К. Р. Васильев. – М. : Веха, 2007. – 119 с.
2. Всебелорусский фестиваль национальных культур [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://www.belarus.by/ru/about-belarus/culture/festivals-in-belarus. – Дата доступа: 31.01.2019.
3. Жукова, О. М. Фестиваль как эффективная форма поддержки традиционной культуры / О. М. Жукова // Традыцыі і сучасны стан культуры і мастацтва : матэрыялы Міжнар. навук.-практ. канф., Мінск, 20-21 лістапада 2014 г. / НАН Беларусі, Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры ; гал. рэд. А. І. Лакотка. – Мінск, 2014. – С. 346 – 348.
4. История фестиваля национальных культур [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://nationalcultures.by/national-cultural-associations-festival/ – Дата доступа: 23.01.2019.
5. Николаева, П. В. Семиотика фестиваля как формы праздничной культуры: автореф. дис. … канд. культурол. : 24.00.01 / П. В. Николаева [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.dissercat.com/ content/semiotika-festivalya-kak-formy-prazdnichnoi-kultury. – Дата доступа: 07.12.2018.
6. Пряничникова, Т. В. Коммуникативное пространство праздника / Т. В. Пряничникова // Культура XXI века : материалы науч. конф., Самара, 30-31 мая 2006 г. – Самара, 2006. – Ч.1. – С. 137 – 140.
7. Рыжкова, З. П. Фестиваль как форма коммуникации: результаты культурного проекта, поддержанного региональной администрацией / З. П. Рыжкова // Справочник руководителя учреждения культуры. – М., 2003. – № 6. – С. 88 – 96.
8. Фестивальное движение в Республике Беларусь [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://news.21.by/culture/2006/07/11/483555.html. – Дата доступа: 17.01.2019.

РЕЗЮМЕ

Впервые на материалах литературных источников, данных интернет-ресурсов, экспедиционных исследований изучена специфика развития фестивального движения (на примере Всебелорусского фестиваля национальных культур) в Республике Беларусь. Охарактеризовано современное состояние, тенденции проведения, функции фестиваля в социокультурном пространстве нашей страны. Выявлено, что фестиваль является одной из форм эффективной межнациональной и межкультурной коммуникации, в результате которой в Республике Беларусь достигается взаимопонимание и сотрудничество между представителями разных этносов и культур.

SUMMARY

The festival movement development specifics (on the example of the All-Belarusian National Cultures Festival) has been first studied in the Republic of Belarus on the materials of field research, literature and Internet sources. The present state, tendencies of carrying out, functions of the festival in the sociocultural space of our country are characterized. It was revealed that the festival is an effective form of international and intercultural communication, that results mutual understanding and cooperation between representatives of different ethnic groups and cultures achieved in the Republic of Belarus.

Мазурына Н. Г.

ВАРЫЯНТНАСЦЬ У ФАЛЬКЛАРЫСТЫЦЫ 2-Й ПАЛОВЫ XX – ПАЧАТКУ XXI СТ.

Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі
(Паступіў у рэдакцыю 28.02.2019)

Адным з актуальных напрамкаў даследаванняў у сучаснай сусветнай фалькларыстыцы з'яўляецца вывучэнне пастаянных трансфармацый у культуры. Змены, варыяцыі, варыянтнасць – гэта ўніверсальныя ўласцівасці прыроды і развіцця грамадства, яны звязваюць розныя вобласці даследавання ў навуцы. Пад варыянтнасцю прынята разумець бытаванне твораў народнай культуры ў варыянтах, што з'яўляецца формай існавання і эвалюцыі фальклору [5]. Яна падпарадкуецца пэўным унутраным заканамернасцям, захаванне якіх забяспечвае разнастайнасць, жыццяздольнасць і устойлівасць народнай традыцыі. Змены ў мове, светасузіранні, асяроддзі адбываюцца незалежна ад тэорый, але настойліва патрабуюць увагі з боку навукоўцаў. Таму мэтай дадзенага артыкула з'яўляецца аналіз некаторых сучасных тэндэнцый і падыходаў да вывучэння варыянтнасці ў фалькларыстычных даследаваннях розных краін свету (Азербайджана, Беларусі, ЗША, Расіі, Украіны, Францыі, Эстоніі) у 2-й палове XX – пачатку XXI ст.

У розных краінах свету даследаванне фальклорных з'яў адбываецца ў межах розных народазнаўчых навук, ва ўмовах рознага гісторыка-культурнага развіцця і, што перш за ўсё важна для даследчыкаў, у іншым моўным асяроддзі. Таму не такой простай задачай становіцца знаёмства з дасягненнямі фалькларыстаў не толькі далёкіх, але і суседніх для Беларусі краін.

Станоўчым фактарам для абмену вынікамі навуковага пошуку стала беларуска-эстонскае супрацоўніцтва, якое ўжо на працягу некалькіх год ладзіцца паміж супрацоўнікамі Цэнтра даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры Нацыянальнай акадэміі навук Беларусі і Эстонскага літаратурнага музея (ERA) у Тарту [3, с. 70]. Знакавай стала супольная міжнародная навуковая канферэнцыя Эстонскага літаратурнага музея і Універсітэта горада Тарту «Варыянтнасць у мове, літаратуры, фальклоры і музыцы» («Variation in language, literature, folklore, and music»). У ёй прынялі ўдзел дысследчыцкія групы Цэнтра перадавога вопыту ў эстонскіх даследаваннях (Centre of Excellence in Estonian Studies (CEES)), прадстаўнікі іншых краін. Трэба адзначыць канцэптуальны падыход арганізатараў да разгляду заяўленай тэмы, з якога вынікала мэта канферэнцыі: абмеркаваць пытанні, звязаныя з пэўнымі і агульнымі варыяцыямі мовы, літаратуры, фальклору і музыкі, а таксама сувязі паміж рознымі варыянтамі [13, с. 2]. У праблемнае поле ўвайшлі такія аспекты даследаванняў, як варыяцыі індывідуальнага, мясцовага, рэгіянальнага, гістарычнага характару; параўнанне варыянтаў; метады вывучэння варыяцый; фактары, што ўздзейнічаюць на змены; змены ў вэб-асяроддзі; варыяцыйны характар фальклорнага і музычнага мыслення і інш.

Аналіз дакладаў, што прагучалі на канферэнцыі, сведчыць аб полівектарнасці ў даследаванні праблемы варыянтнасці, аб імкненні да сістэмнасці і міждысцыплінарнасці пры выбары спосабаў вырашэння задач.

Мары Сарв і Рыста Ярв у дакладзе «Што сапраўды змяняецца ў фальклорных тэкстах?» (Эстонскі літаратурны музей, Тарту, Эстонія) падкрэслілі, што, каб прааналізаваць сутнасць фальклору, варта назіраць яго творы ў многіх выпадках з'явы. «Даволі змястоўныя зборы запісаў дазваляюць аналізаваць сутнасць гэтай зменлівасці з дапамогай колькасных метадаў. Папярэднія даследаванні народных песень паказалі, што статыстычны аналіз паэтычных асаблівасцей песень, а таксама іх зместу дазваляе дакладна вызначыць іх геаграфічнае паходжанне (г. зн. адсочваць прыналежнасць песень традыцыям мясцовай супольнасці)» [12, с. 99]. Праца даследчыкаў скіравана на вывучэнне варыянтаў эстонскіх рунічных песень і казак, таго, наколькі варыяцыі тэкстаў абумоўлены варыяцыямі мовы, паэтычнай формы, зместу, асабістага стылю выканаўцы, запісам. Патэнцыял вылічальных метадаў вырашэння дыхатаміі стабільнасці і варыяцыйнасці фальклорнай камунікацыі ўяўляецца даследчыкам найбольш інтрыгуючай задачай.

Спасылка ў артыкуле М. Сарв і Р. Ярва на працы Мішэля дэ Серто падалася цікавай і вартай дадатковай увагі. Найбольш вядомай кнігай французскага антраполага і культуролага, якая дзясяткі разоў перавыдавалася як на французскай мове, так і ў перакладах, з'яўляецца «L'Invention du Quotidien» («Вынаходніцтва паўсядзённасці») [11]. Метадалагічным прынцыпам, з якога зыходзіць аўтар даследавання, стала ўяўленне пра тое, што любая інтэрпрэтацыя (прачытанне) ёсць акт творчасці, нават калі ён і не ўсведамляецца такім. Практыкі спажывання (пачынаючы ад ежы і пітва, тэлебачання, кіно, да практык асваення гарадской прасторы) разглядаюцца М. Серто як паўсядзённая ананімная творчасць, па аналогіі са шматварыянтным прачытаннем. У адпаведнасці з падобным падыходам, нават просты паўтор (спажыванне, бытаванне) усяго, што з'яўляецца культурным (твораў фальклору ў тым ліку), – ёсць акт творчасці [11]. Варыяцыі, утварэнне новага варыянту, інтэрпрэтацыі, змены усяго, што перадаецца, з'яўляюцца асноўным атрыбутам перадачы культуры.

Даследаванне дыхатаміі стабільнасці і варыяцыйнасці фальклорнай камунікацыі з дапамогай розных метадаў, у межах розных навук і навуковых канцэпцый уяўляецца характэрнай асаблівасцю даследаванняў народнай песеннай творчасці розных краін свету у 2-й палове XX – пачатку XXI ст.

Праца К. В. Чыстова «Народные традиции и фольклор (очерки теории)» стала хрэстаматыйнай: цяжка сустрэць усходнеславянскае фалькларыстычнае даследаванне, у якім не было б спасылкі на вывады і заўвагі гэтага вучонага. «Варыятыўнасць, – лічыў даследчык, – адна з самых відавочных, ярка праяўленых, пастаянных якасцей фальклору, з выключнай абавязковасцю выяўленых на самых розных яго узроўнях – пачынаючы ад мікраэлементаў любога тэксту і завяршаючы цэласнымі нацыянальнымі сістэмамі. Пад варыятыўнасцю мы разумеем звычайна перайначванні якіх-небудзь ўстойлівых дадзеных, якія існуюць у традыцыі са сваімі сфарміраванымі прыкметамі сюжэтаў, матываў, вобразаў, тэкстаў або іх частак, жанравых асаблівасцей і г. д. Натуральна, што катэгорыя варыятыўнасці звязана з катэгорыяй устойлівасці: вар'іраваць можа нешта, што валодае ўстойлівымі характарыстыкамі; вар'іраванне немагчымае без стабільнасці» [9, с. 119].

Расійскі музыказнаўца І. І. Зямцоўскі справядліва заўважае, што ўсякая варыятыўнасць – гэта не толькі змена, але і паўтор, «прычым паўтор у большай

ступені, чым змена. Фактар паўторнасці для варыянту – найважнейшы фактар, у той час як дакладнасць паўтору – другарадны... Сутнасць варыятыўнасці ... у дынамічнай карэлятыўнасці гэтых двух бакоў адной з'явы» [4, с. 43].

Вывады аб варыянтнасці і варыятыўнасці як заканамерных універсальных уласцівасцях фальклору пацвярджаюцца тым, што яны справядлівыя для выкарыстання ў даследаваннях розных народных культур. З аднолькавым поспехам элементы іх выкарыстоўваюць у дачыненні да вывучэння спеўнай традыцыі каўказскага рэгіёну. У манаграфіі І. В. Пазычавай «Вариантность в азербайджанской музыке» на прыкладзе аналізу розных жанраў азербайджанскай музыкі вуснай традыцыі аўтар прыходзіць да значных высноваў. Традыцыі варыянтнасці, што сфармаваліся тут, з аднаго боку, скіраваны да канцэнтрацыі і захавання засвоеных мастацкай свядомасцю элементаў, а з другога – пастаянна падвяргаюцца трансфармацыі. Падобная сутнасць варыянтных сродкаў і прыёмаў, разнастайнасць праяў ператвараюць дадзены феномен у важную тыпалагічную з'яву нацыянальнага музычнага мыслення, якая «шматканальна» ўпісалася, на думку аўтара, у шырокі культурны кантэкст Азербайджана [6, с. 6].

Адным з вядучых метадаў вырашэння праблем варыянтнасці ў этнамузыкалогіі з'яўляецца даследаванне фальклорнага тэксту «па сукупнасці варыянтаў» (А. А. Банін). Ён грунтуецца на прыцягненні да аналізу разнастайных варыянтаў адной песні ў мэтах «мадэлявання формул складарытмічнага інварыянта, які з'яўляецца ... адзінай асновай для параўнальнага вывучэння ўсіх іншых музычных і паэтычных элементаў» [1, с. 173]. У такім выпадку ўзнікае магчымасць разгледзець з'явы фальклору з розных пунктаў гледжання, улічваючы мясцовыя (лакальныя), рэгіянальныя традыцыі, этнакультурную, дыялектную адметнасці. Гэты метад дзейнічаў як важны даследчы інструмент у працах К. В. Квіткі, А. В. Рудневай, Я. У. Гіпіуса, У. Л. Гашоўскага і іншых навукоўцаў.

Неад'емнымі атрыбутамі падобных даследаванняў з'яўляюцца структурна-функцыянальны, тыпалагічны і параўнальна-гістарычны метады аналізу, з дапамогай якіх выяўляюцца структура з'явы, варыянты яго існавання ў пэўным храналагічным зрэзе.

Шлях ад матэрыялу да вывадаў, гіпотэзы, а затым канцэпцыі – індуктыўны метад абагульнення. Яго выніковасць даказана даследаваннямі многіх навукоўцаў, даследчыкаў славянскага фальклору. Амерыканскі вершазнаўца і фалькларыст, прафесар Джэймс Бэйлі з'яўляецца адным з найлепшых спецыялістаў у свеце ў галіне вывучэння рускага народнага верша – з'явы вельмі складанай, прадмета пастаянных дыскусій вершазнаўцаў, музыказнаўцаў, этнографаў. Сярод яго публікацый – кнігі «Toward a Statistical Analysis of English Verse», «Three Russian Lyric Folk Song Meters», «Anthology of Russian Folk Epics» (у сааўтарстве з Т. Г. Івановай). Рускамоўнаму чытачу вядома выданне Д. Бэйлі «Избранные статьи по русскому народному стиху» [2]. Яно ўключае артыкулы розных гадоў, у якіх на шырокім даследчым матэрыяле адбываецца знаёмства з сістэмай поглядаў і метадамі аналізу рускага народнага верша, прапанаванымі вучоным. Паэтычны рытм вершаваных форм вывучаецца у тэкстах традыцыйных лірычных песень, балад, былін і галашэнняў. Вылучаюцца тры асноўныя тыпы верша: сілаба-танічны, акцэнтны і неметрычны. Аўтарам зроблены

аналіз гістарычнай эвалюцыі гэтых тыпаў, у шэрагу выпадкаў – у кантэксце параўнальнай славянскай метрыкі.

Працы Д. Бэйлі дэманструюць багатыя і не да канца выкарыстаныя магчымасці структурна-тыпалагічнага метаду, а таксама індуктыўнага віду абагульнення. Аўтар дэталёва даследуе метрыку і рытміку шматслаёвага спеўнага верша, аналізуе ўсе магчымыя складанасці іх перасячэння ў паўторных і непаўторных народных тэкстах. Многія тэмы, акрэсленыя Д. Бэйлі, застаюцца адкрытымі для будучага даследавання народнага вершаскладання.

Пры даследаванні метрыкі і рытмікі рускага верша Д. Бэйлі (як і іншыя вучоныя, кожны ў мэтах уласнага даследавання) дазваляе сабе выключаць з аналітычнай базы тыя варыянты песень, якія не адпавядаюць абранай тэорыі і не пацвярджаюць уласныя меркаванні, не «ўкладваюцца» ў агульныя вывады [2, с. 60; 64; 80].

Сваеасаблівым водгукам Д. Бэйлі на вышэйадзначаную гіпотэзу А. А. Баніна, згодна з якой усе варыянты адной і той жа народнай песні маюць адзін і той жа «складарытмічны інварыянт», уяўляюцца два артыкулы: «Метрический инвариант» [2, с. 27 – 79] і «Русский вариант славянского народно-песенного размера 5+5» [2, с. 79 – 103]. У апошнім прааналізавана слоўная рытміка варыянтаў адной песні, складзенай большай часткай памерам 5 + 5 (верш падзяляецца цэзурай на два 5-складовых паўверша). Матэрыялам паслужылі 38 варыянтаў «турэмнай песні», што бытуе з двума зачынамі: «Ты воспой, воспой, жавороночек» ці «Все люди живут, как цветы цветут». Песні запісваліся рознымі збіральнікамі ў розных геаграфічных раёнах з 1767 па 1968 гг.

Для даследавання рускага народнага верша Д. Бэйлі выкарыстоўвае названы ім «рускі метад» аналізу вершаванага рытму. Гэты падыход, які таксама можна назваць «лінгвастатыстычным метадам», абапіраецца на лінгвістычнае вывучэнне рускай мовы і выкарыстоўвае статыстыку для выяўлення паўторных асаблівасцей вершаванага рытму. Такія навукоўцы, як Б. В. Тамашэўскі, Р. О. Якабсон, К. Ф. Тарноўскіх, А. М. Калмагораў, М. Л. Гаспараў, распрацавалі аб’ектыўны і дакладны метад, які дае лёгка верыфікаваныя вынікі. Вершазнаўцы засяроджвалі ўвагу, галоўным чынам, на вылучэнні рытмічнай структуры народнага наратыўнага верша, тады як музыказнаўцы большай часткай вывучалі рытмічную структуру лірычнага верша.

Варыянтнасць па-рознаму праяўляецца ў розных жанрах вусна-паэтычнай народнай творчасці, залежыць ад традыцыйных унутрыжанравых патрабаванняў, а таксама ад ступені дапушчальнасці змен. Як было адзначана ў даследаваннях аўтара артыкула на матэрыяле беларускага песеннага фальклору, гэта па-рознаму праяўляецца ў абрадавым і пазаабрадавым цыклах песеннай творчасці. Для нашага аналізу актуальныя назірання М. І. Талстога аб формах, спосабах і «наступствах» працэсу ўзаемадзеяння этнічна розных культур, у прыватнасці, тэзіс аб дыхатаміі пранікальнасці/непранікальнасці з’яў народнай культуры і неаднастайнасці жанраў славянскага фальклору ў плане іх успрымальнасці да чужога фальклорнага і нефальклорнага фонду. У ліку «адчувальных», «адкрытых» чужому даследчык называе анекдот, казку, легенду, духоўныя вершы, малыя фальклорныя жанры; у ліку «неўспрымальных», «закрытых» жанраў – абрадавую каляндарную і сямейную

паэзію, эпічную паэзію, фрагменты якіх могуць запазычвацца «разам з абрадам і мовай» [8, с. 53].

Цікавай з'яўляецца методыка даследавання Томаса Бёрнса, знакамітага распрацоўкай тыпаў варыятыўнасці, апісаных на прыкладзе англа-амерыканскіх балад [10]. Н. М. Рычкова (Вучэбна-навуковы цэнтр тыпалогіі і семіётыкі фальклору, РДГУ, Расія) у сваіх працах звяртаецца да азначанай методыкі пры даследаванні варыятыўнасці гарадскіх песень на матэрыяле каля 1000 тэкстаў. Накладанне тыпалогіі Т. Бёрнса на рускі народны матэрыял дазволіла вылучыць моцназвязаныя і слабазвязаныя структуры гарадскіх песень. Галоўная асаблівасць структуры такіх песень – гэта рухомасць фрагментаў. Безумоўна, вялікую схільнасць да абмену фрагментамі дэманструюць сюжэты са слабазвязанай структурай. Такія фрагменты даследчык назвала «вандроўнымі»: часцей за ўсё яны роўныя чатырохрадкоўю, але часам уключаюць як большую, так і меншую колькасць радкоў, якія перамяшчаюцца з песні ў песню [7, с. 98].

Такім чынам, у дачыненні да варыянтнасці народных песень некаторымі даследчыкамі розных краін (Азербайджана, Беларусі, ЗША, Расіі, Украіны, Францыі, Эстоніі) робяцца спробы выкарыстання дасягненняў і ведаў сумежных гуманітарных дысцыплін у мэтах навуковага абгрунтавання тэарэтыка-метадалагічных падыходаў, метадаў і прынцыпаў, у некаторых выпадках – у адзінстве вербальнага і этнамузычнага аспектаў. Гэта адпавядае найноўшым патрабаванням да вырашэння фундаментальных праблем у сучаснай сусветнай навуцы.

ЛІТАРАТУРА

1. Банин, А. А. О принципах моделирования обобщённого слогового ритма: вопросы методики и методологии / А. А. Банин // Памяти К. В. Квитки : сб. ст. / ред.-сост. А. Банин. – М., 1983. – С. 165 – 179.
2. Бейли, Д. Избранные статьи по русскому народному стиху / Д. Бейли ; пер. с англ. под общ. ред. Л. М. Гаспарова. – М. : Языки русской культуры, 2001. – 416 с.
3. Валодзіна, Т. В. Беларуска-эстонскае супрацоўніцтва фалькларыстаў / Т. В. Валодзіна // Наука и инновации. – 2019. – №1. – С. 70 – 73.
4. Земцовский, И. И. Проблема варианта в свете музыкальной типологии: опыт этномузыковедческой постановки вопроса / И. И. Земцовский // Актуальные проблемы современной фольклористики : сб. ст. и материалов / сост. В. Е. Гусев. – Л., 1980. – С. 36 – 50.
5. Мазурына, Н. Г. Варыянтнасць / Н. Г. Мазурына // Беларускі фальклор : энцыклапедыя : у 2 т. / рэдкал. : Г. П. Пашкоў [і інш.]. – Мінск, 2005. – Т. 1. Акапэла – Куцця. – С. 233.
6. Пазычева, И. В. Вариантность в азербайджанской музыке / И. В. Пазычева. – Баку : Элм и тахсил, 2015. – 376 с.
7. Рычкова, Н. Н. «Бродячие» фрагменты в структуре русских городских песен / Н. Н. Рычкова // Variation in language, literature, folklore, and music : Programme and abstracts Annual conference of the Centre of Excellence in Estonian Studies and annual 61st Kreutzwald Days conference, Tartu, on December 7-8, 2017 / Estonian Literary Museum of the University of Tartu, Estonia. – Tartu, 2017. – P. 97 – 98.
8. Толстой, Н. И. Язык и народная культура: очерки по славянской мифологии и этнолингвистике / Н. И. Толстой. – М. : Индрик, 1995. – 512 с.
9. Чистов, К. В. Народные традиции и фольклор: очерки теории / К. В. Чистов. – Л. : Наука, 1986. – 303 с.
10. Burns, T. A Model for Textual Variation in Folksong / T. Burns // Folk Group and Folklore Genres : A Reader / ed. by O. Elliott. - Logan, 1989.

11. Certeau, M. L'Invention du Quotidien / M. Certeau. – Paris : Union generale d'editions, 1980. – Vol. 1, Arts de Faire. – 349 p.

12. Sarv, M. What is it that actually varies in folkloric texts? / M. Sarv, R. Järv // Variation in language, literature, folklore, and music : Programme and abstracts Annual conference of the Centre of Excellence in Estonian Studies and annual 61st Kreutzwald Days conference, Tartu, on December 7-8, 2017 / Estonian Literary Museum of the University of Tartu, Estonia. – Tartu, 2017. – P. 99.

13. Variation in language, literature, folklore, and music : Programme and abstracts Annual conference of the Centre of Excellence in Estonian Studies and annual 61st Kreutzwald Days conference, Tartu, on December 7-8, 2017 / Estonian Literary Museum of the University of Tartu, Estonia. – Tartu : ELM Scholarly Press, 2017. – 134 p.

РЕЗЮМЕ

Статья посвящена аналитическому обзору некоторых фольклористических работ зарубежных исследователей, в которых уделяется внимание вопросам изучения вариантности произведений устного народного творчества. Исследование дихотомии стабильности и вариативности фольклорной коммуникации с помощью различных методов, в пределах разных наук и научных концепций представляется характерной особенностью исследований народного песенного творчества разных стран мира во 2-й половине XX – начале XXI в.

SUMMARY

The article is devoted to an analytical review of some of the folkloristic works of foreign researchers, in which attention is paid to the questions of studying the variation of works of oral folk art. The study of the dichotomy of stability and variability of folk communication through various methods, even within different sciences and scientific concepts, is a characteristic feature of the studies of folk songwriting around the world in the second half of the XX – early XXI centuries.

Мешков Р. В.

К ВОПРОСУ О СЕМЕЙНЫХ ПРАЗДНИКАХ И ОБРЯДАХ ИУДЕЕВ БЕЛАРУСИ ВО 2-Й ПОЛОВИНЕ XX – НАЧАЛЕ XXI В.

Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси

(Поступила в редакцию 14.03.2019)

Семейные праздники и обряды являются важными составляющими культуры евреев. С учётом происходящих в белорусском обществе в настоящее время историко-культурных, социально-экономических, общественно-политических процессов изучение обрядовой культуры в еврейской семье во 2-й половине XX – начале XXI в. имеет важное практическое и научно-теоретическое значение. Данное исследование позволяет углубить этнографические знания о семейной обрядности иудеев в Беларуси, связанной с рождением, религиозным совершеннолетием, свадьбой, разводом и смертью. Дополнительным свидетельством актуальности данной темы является внимание современных учёных к семейной обрядности белорусских иудеев.

Цель данной статьи – характеристика комплекса семейных праздников и обрядов иудеев Беларуси во 2-й половине XX – начале XXI в. В связи с этим была поставлена следующая задача: рассмотреть семейную обрядность, связанную с рождением, обрезанием и выкупом первенца; бар-мицвой и бат-мицвой; вступлением в брак и разводом; смертью, похоронами, трауром. Статья основана на научных исследованиях белорусских и иностранных учёных, опубликованных источниках, а

также полевых материалах, собранных автором в Витебске (2017), Гомеле, Речице, Молодечно, Мозыре (2018).

Евреи, как и другие народы, относят рождение, достижение совершеннолетия, вступление в брак и смерть к важным событиям в жизни человека. Обрезание, религиозное совершеннолетие и заключение брака имеют определённую обрядность и отмечаются как семейные праздники.

Существует поверье, что во время родов злые духи могут поселиться в ребёнке, поэтому присутствующие надевают и развешивают в доме талисманные листы бумаги «шир-гамаалос» со специальными высказываниями и псалмом «тилим». На протяжении восьми дней до обрезания дети читают молитву «Криат-шма», а взрослые в субботу и по ночам – «Бен-захер» [11, с. 430].

На восьмой день после рождения ребёнка мужского пола проводят обряд обрезания, который на иврите называется брит-мила («завет обрезания»). Данный обряд символизирует союз между Богом и народом Израиля и принадлежность еврея к народу Израиля.

Согласно опросам интервьюируемых в Гомеле, в наши дни обрезание проводят дома или в синагоге [2, л. 9]. Во время обряда желательно наличие миньяна (совета мужчин), включающего отца ребёнка и моэля. Когда младенца вносят в помещение, где должна состояться церемония обрезания, все присутствующие приветствуют его словами «Барух ха-ба» (благословен входящий!) [4, с. 9]. На диван или скамейку садится сандак или раввин, а на свободное место рядом кладут ребёнка. Затем младенца укладывают сандаку (подобие крёстного отца в иудаизме) на колени, после чего моэль (специалист по обрезанию) приступает к ритуалу [7, с. 16]. Моэль соблюдает правила обрезания, изложенные в «Шулхан арухе», и современные правила антисептики. Затем ребёнка берёт родственник, а моэль держит бокал с вином, читает молитву, вознося хвалу Богу, «который освятил человека при рождении, отметив его плоть печатью священного союза», просит Бога сохранить ребёнка и нарекает имя мальчика. Мужчины поздравляют родителей, и спустя три дня знакомые приходят поздравлять. Если рождается девочка, на первом после родов субботнем богослужении в отец читает соответствующий отрывок Торы, заключительное благословение и благословение, посвящённое избавлению от смертельной опасности (Биркат ха-гомель) матери ребёнка. Кантор или раввин благословляет ребёнка и его мать и даёт новорождённой девочке имя.

Еврейское имя, присвоенное мальчику на церемонии брит-мила, при достижении религиозного совершеннолетия будет использоваться при вызове к Торе. Моэль ведёт реестр обрезаний, куда вносит еврейские и гражданские имена. После церемонии обрезания принято устраивать «заповеданную трапезу» (сеудат-мицва), имеющую характер религиозного торжества. Некоторые общины, например, в Могилёве, делают из пелёнки, которая использовалась во время обрезания, полотнище для Торы (мапа) [2, л. 28]. На этой ткани, которую обматывают вокруг свитка Торы, нанесены день рождения ребёнка и соответствующие благословения [1, с. 164].

Согласно заповеди Торы, отец мальчика-первенца на 31-й день после рождения должен «выкупить» ребёнка у коэна (священнослужителя). Данная церемония называется «пидьон ха-бен» (выкуп сына).

До разрушения Иерусалима заповедь Торы предписывала левитам отдавать первенца для служения в храме либо в жертву Богу. Согласно порядку совершения церемонии выкупа первенца, отец приглашает коэна, кладёт перед ним ребёнка и заявляет о рождении первенца. Коэн согласен принять «пять серебреников» в качестве выкупа за ребёнка. Выплата осуществляется монетами, банкноты для этой цели не подходят. Отец даёт согласие, передаёт деньги коэну и произносит два благословения. Коэн, получив деньги, объявляет ребёнка выкупленным и благословляет его. Поскольку церемония выкупа младенца носит ритуальный характер, коэн может вернуть деньги отцу ребёнка. Если коэн является малоимущим, он может забрать выкуп. После окончания церемонии принято устраивать праздничную трапезу [6, с. 122].

Мальчики и девочки достигают религиозного совершеннолетия в 13 и 12 лет соответственно. Их называют бар-мицва («сын заповеди») и бат-мицва («дочь заповеди»).

До бар-мицвы мальчики, как правило, занимаются с учителем или раввином; обучаются чтению определённого отрывка из Торы, правилам ношения молитвенных ремешков и облачения; узнают, какие религиозные обязанности должны будут исполнять. Церемония бар-мицвы проводится в первую субботу после исполнения мальчику 13 лет. В этот день его впервые вызывают к Торе; он завязывает тфилин (молитвенное облачение иудея) на лоб и руку, получает статус «бар-мицва». В ходе богослужения он произносит благословения над Торой, читает отрывок из Торы и «Хафтару» (главу из «Пророков»). До бар-мицвы мальчик не имеет права совершать эти действия. С момента проведения обряда мальчик становится взрослым, обязан выполнять все мицвот (предписания) и нести ответственность за свои поступки. Подростки, прошедшие обряд, получают возможность публично выполнять мицву, от которой ранее были освобождены, например, могут вызывать к Торе, выбрать хазаном (человек, ведущий богослужения в синагоге), прочесть подготовленную заранее драшу – лекцию на религиозную тему. Став бар-мицвой, мальчик имеет право входить в миньян – совет, состоящий минимум из десяти взрослых мужчин и необходимый для проведения богослужений. В этот день отец восхваляет Бога; для бар-мицва читают Тору в синагоге. Принято торжественно праздновать совершеннолетие, устраивать трапезу в кругу семьи и друзей [8, с. 56].

Еврейская традиция не предусматривает церемонии, специально посвящённой совершеннолетию девочек, и в ортодоксальных общинах это событие, как правило, не отмечается. Однако в прогрессивных общинах существует церемония посвящения девочек, получившая название бат-мицва, в ходе которой девочка делает небольшой доклад на религиозную тему, раввин произносит речь, обращённую к новому члену общины. В наши дни, например, в некоторых общинах прогрессивного иудаизма в Витебске бат-мицва представляет собой церемонию, аналогичную бар-мицве у мальчиков, и предполагает активное участие девочки в богослужении [2, л. 3].

Следующее важное событие в жизни человека – вступление в брак. Шадхены (мужчины-сваты) занимались устройством браков. Они вели списки девушек, юношей, учёт имущества их родителей. Шадхены прописывали условия договора («тноим»), брали приданое жениха («хатан») и невесты («кала») и отдавали третьему лицу («шолиш») под проценты. Приданое отдавали через год после свадьбы. При

подписании договора невеста отсутствует, после его заключения разбивают глиняную посуду, поздравляют жениха и родителей. Шадхен получали плату с завершением помолвки [9, с. 77].

После помолвки устраивают венчание, являющееся важной частью свадьбы. До венчания в субботу жених читал Тору в синагоге. В этот же день невеста веселилась с женщинами под руководством бадхена (тамады). В западной части Беларуси тамаду называли «маршалка» [11, с. 434]. Вечером перед свадьбой невеста в микве (резервуар с водой) совершала ритуальное омовение в бане.

Согласно опросам информантов в Мозыре, свадьбы справляют только в будние дни [2, л. 38]. Чтобы подчеркнуть важность момента, жених и невеста в день свадьбы постятся до полудня. Поэтому церемонию бракосочетания обычно проводят во время дневной молитвы (не ранее 12:30). В молитву («Минха») включают исповедь, чтобы жених и невеста вступили в брак свободными от грехов. В день свадьбы невеста присаживалась в центре комнаты на перевёрнутую кадку, поверх которой клали подушку и ковёр, а невесту накрывали белым покрывалом. Бадхен приносил жениху подарки от невесты: талес и китель. Жених в кителе с двумя факелами и тремя клезмерами (музыкантами) шёл к невесте, затем их осыпали овсом и хмелем.

Распространён обычай, по которому жених становился под хупу (балдахин на четырёх шестах), а невеста с родителями должны были семь раз обойти вокруг жениха под гимны кантора, прежде чем встать справа от него. Хупу держат за шесты молодые неженатые мужчины. Невеста подходила к жениху, раввин читал молитвы «Сидур кедушин», предлагая отпить жениху и невесте из бокала с вином, пивом или мёдом. Жених надевал невесте кольцо на указательный палец правой руки. В наше время используют простые гладкие кольца без украшений. Раввин читал кетубу [5, с. 537] – стандартный текст на арамейском языке. В этом договоре муж обязуется заботиться о жене. Жених и невеста снова отпивали из бокала, который затем разбивался раввином в память разрушения Иерусалима. Когда муж и жена возвращались домой, их встречал водонос с полными воды вёдрами как символом изобилия. Мать невесты выходила с караваем и бокалом вина. Дома после вручения подарков начиналось пиршество и танцы. Согласно ритуалу, каждая женщина была обязана исполнить «кошер-танец» с невестой. Затем невесту и жениха вели в спальню, на следующий день молодую жену стригли, надевали ей на голову парик и чепчик [11, с. 434].

После свадьбы муж и жена жили с родителями невесты в течение года, после чего они получали приданое и строили собственный дом.

В еврейском брачном праве существует институт развода (герушин). Еврейский бракоразводный процесс представляет собой сложную процедуру. Для расторжения брака необходима коллегия раввинов и миньян. Муж должен дать жене разводное письмо (гет). С X в. у ашкеназских евреев для расторжения брака требуется согласие жены: она должна прикоснуться к гету. После данного действия брак считается аннулированным. Получив гет, жена передаёт его в суд раввинов, где его надрывают в знак того, что он имеет юридическую силу, и архивируют. Таким образом, инициатива принадлежит мужу, потому что именно он должен дать гет, без которого развод невозможен [4, с. 24 – 25].

Находящемуся при смерти человеку предлагают прочитать очистительную молитву «видуя». Когда человек умирает, возле дома выливают воду. С момента смерти для близких родственников покойного начинается период траура («анинут»), длящийся до похорон. Люди, соблюдающие траур, освобождаются от выполнения всех религиозных обязанностей, чтобы полностью предаться скорби. Тело подготавливается к погребению: совершают обряд омовения усопшего («таграа»), на покойника надевают саван («тахрихин») и белый холщовый длинный колпак [10, с. 48].

Затем покойника клали на носилки («миты») и быстро несли на кладбище («Моке»). Чем быстрее после смерти будет захоронено тело, тем, по поверью, легче душе, поскольку она в это время испытывает мучения. Женщины не сопровождали покойного. Мужчин хоронят вместе с их талитом. Тело покойного готовят к погребению в специальном помещении («Тапара-штуб») при кладбище. Кремация не распространена. В ортодоксальном иудаизме кремация запрещена, у прогрессивных иудеев этот способ погребения допускается [4, с. 28].

Похороны начинаются на территории кладбища с церемонии прощания с умершим. Оплакивание считается обязательной составляющей похорон. Плакальщиц сопровождают звуки флейт и хлопанье в ладоши. После исполнения кантором соответствующих отрывков из Торы раввин произносит надгробную речь. Затем читают молитву «Цидук ха-дин» («признание божественной справедливости») и заупокойную молитву. Когда гроб опускают в могилу, присутствующие бросают туда три горсти земли, каждый раз произнося при этом: «Прах ты, и в прах ты возвратишься». Когда гроб полностью покрыт землёй, собравшиеся произносят молитву «Кадиш» и говорят близким родственникам усопшего слова утешения [4, с. 32].

Как считают респонденты из Речицы, покидая кладбище, необходимо омывать руки, поскольку, согласно представлениям, прикосновение к мертвецу делает человека нечистым [2, л. 15]. Многие общины соблюдают обычай при выходе с кладбища вырывать пучок травы и бросать его через плечо. Скорбящие совершают ритуал «криа»: близкие родственники усопшего в знак траура надрывают свою одежду. Запрещено зашивать надрыв в течение семи дней, в случае смерти родителей – в течение тридцати дней. Надрывание одежды выражает горе [4, с. 546 – 547].

После окончания похорон наступает второй период траура, который может включать до двух этапов: неделя траура («шива») и год траура (в случае смерти одного из родителей). Во время «шива» нельзя выходить из дома, носить кожаную обувь, бриться, читать, за исключением книги Иова, спать на кровати; необходимо сидеть на низких табуретах. Скорбящим запрещено заниматься трудовой деятельностью, изучать Тору, необходимо воздерживаться от действий, доставляющих физическое удовольствие, соблюдать молчание. Принято, чтобы в доме, где соблюдают траур по усопшему, в течение всего периода «шива» (или в течение месяца траура) горела свеча [4, с. 37].

Чтобы освободить скорбящих от повседневных забот, друзья и знакомые приносят им готовую еду: вино, хлеб, яйца и чечевицу. Как отметила Л. Бохан, по словам раввина синагоги в Бобруйске, первый продукт, который употребляется в семье покойника, – яйцо, символизирующее жизнь [3, с. 273]. Еврейская община

заботится о том, чтобы в результате смерти работающего члена семьи или соблюдения запрета на работу у семьи покойного не возникли финансовые трудности. С завершением периода строгого траура начинается месяц траура «шлошим», включающий и семидневный траур «шива» [4, с. 34].

Вдовец и вдова не могут повторно вступить в брак сразу по завершении месяца траура. Вдове разрешается выйти замуж лишь по прошествии трёх месяцев со дня смерти мужа, вдовец должен ждать ещё дольше. Только если у вдовца есть маленькие дети или брак был бездетным, он может жениться сразу же по окончании месяца траура [4, с. 35].

Если умер один из родителей, траур соблюдается в течение года. В этот период дети умерших родителей должны избегать мероприятий, имеющих развлекательный характер. В течение одиннадцати месяцев сыновья умершего ежедневно читают во время общественных богослужений «Кадиш» [5, с. 548].

В день поминовения, как и в «шива» и «шлошим», в доме зажигают свечу, которая должна гореть сутки. В этот день миньян посещает могилу усопшего и читает там «Кадиш». Иудеи не возлагают на могилу цветы или венки, а оставляют камушек в знак памяти о покойном [2, л. 35].

Таким образом, в статье рассмотрен комплекс семейных обрядов белорусских иудеев в современный период, отражающий мировоззрение и этническую самобытность. Иудеи Беларуси в целом продолжают строгое соблюдение семейных обрядово-праздничных традиций. Семейные обряды и праздники, выполняющие функцию регулятора общественных отношений, воплощают в себе социальные ценности и идеи, религиозные представления, повседневные традиции.

ЛИТЕРАТУРА

1. Мануйлова, Ю. Еврейские праздники, обычаи, обряды / Ю. Мануйлова. – Ростов-на-Дону : Феникс, 2001. – 320 с.

2. Архив Института искусствоведения, этнографии и фольклора им. К. Крапивы Национальной академии наук Беларуси. – Ф. 6. Оп. 14. Д. 237.

3. Бохан, Л. В. Абрадава-святочныя стравы яўрэяў Беларусі ў XIX – пачатку XXI ст. / Л. В. Бохан // Пытанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі / НАН Беларусі, Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры ; навук. рэд. А. І. Лакотка. – Мінск, 2013. – Вып. 15. – С. 266 – 273.

4. Зимон, Х. Еврейские традиции – личные праздники и знаменательные дни / Х. Зимон. – Берлин : Hentrich & Hentrich, 2004. – 61 с.

5. Телушкин, Й. Еврейский мир / Й. Телушкин ; пер. с англ. Н. Иванова, В. Владимирова. – М. ; Иерусалим : Мосты культуры, Гешарим, 2012. – 624 с.

6. Гринберг, Б. Традиционный еврейский дом / Б. Гринберг ; пер. О. Закс-Аполлонова. – М. ; Иерусалим : Гешарим, 1998. – 455 с.

7. Гордон, Й. Брит Мила: знак вечного союза / Й. Гордон ; под ред. И. Миркина. – 2-е изд. – Иерусалим : Маханаим, 1994. – 32 с.

8. Традиции Бар-мицвы и Бат-мицвы : сб. ст. / Ассоциация народных университетов еврейской культуры ; сост. С. Ю. Внукова ; под ред. С. И. Августевич. – М. : Еврейский мир, 2001. – 56 с.

9. Лейбович, Й. Сватовство и брак / Й Лейбович ; пер. М. Хаимский. – Иерусалим : J. M. E., 2000. – 198 с.

10. Ламм, М. Жизнь и вечность: вопросы смерти, траура и дней памяти в традиции иудаизма / М. Ламм ; пер. с англ. И. Москович, Ю. Вишнепольская. – Нью-Йорк ; Тель-Авив ; Торонто ; Иоганнесбург : ХАМА, 1987. – 242 с.
11. Кто живёт в Беларуси / А. Вл. Гурко [и др.]. – Минск : Белорусская наука, 2012. – 799 с.

РЕЗЮМЕ

В статье подробно охарактеризованы семейные праздники и обряды иудеев Беларуси во 2-й половине XX – начале XXI в. на примере Минской, Витебской, Могилёвской и Гомельской областей.

SUMMARY

The article describes in detail the family holidays and ceremonies of the Jews of Belarus in the second half of the XX and beginning of the XXI century on the example of Minsk, Vitebsk, Mogilev and Gomel regions.

Навагродскі Т. А.

ТЫПАЛОГІЯ СТРАЎ У ТРАДЫЦЫЙНАЙ КУЛЬТУРЫ ХАРЧАВАННЯ БЕЛАРУСАЎ

Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт
(Паступіў у рэдакцыю 14.03.2019)

У традыцыйнай культуры харчавання адно з галоўных месцаў займаюць стравы. Яны складаюць ядро ўсёй сістэмы харчавання этнасу. На іх заўважна ўплываюць змены ў гістарычным і сацыяльна-эканамічным развіцці. У залежнасці ад кампанентаў звычайна вылучаюць наступныя групы: мучныя, крупяныя, агароднінныя, грыбныя, мясныя, малочныя, рыбныя. Акрамя таго, ёсць састаўныя стравы, у склад якіх уваходзіць некалькі кампанентаў у розных спалучэннях.

Значнае месца ў беларускай народнай кулінарыі займаюць стравы і вырабы з мукі. На працягу стагоддзяў асноўным прадуктам харчавання ў беларусаў быў жытні хлеб [8, с. 36 – 43]. З хлебам і соллю сустракалі і праводзілі дарагіх гасцей, з імі шлі ў сваты, на вяселле, радзіны і г. д. «Хлеб у доме – гаспадар, на працы – сябра, у дарозе – таварыш», – казалі пра яго беларусы. У беларусаў акрамя чыстага хлеба вядомы таксама градовы, пушны, паловы, бульбяны, мякінны.

Шырока распаўсюджанымі ў XIX ст. былі бліны, вядомыя на тэрыторыі Беларусі з больш старажытных часоў. Бліны шырока выкарыстоўваліся ў абрадавым комплексе беларусаў. У час пахавання першы гарачы блін давалі нябожчыку, бліны неслі за труной і пакідалі на магіле. З бліном у руцэ гаспадар заклікаў мароз на калядную вячэру, а на Масленіцу іх складвалі на акно, каб продкі падмацаваліся парай.

З аўсянай мукі гатавалі кісель. Акрамя аўсянага ў XIX ст. ужывалі таксама гарохавы кісель.

Вельмі простым па тэхналогіі прыгатавання было талакно. Авёс парылі ў гаршку, потым сушылі ў добра прапаленай печы. Актыўна ўжывалі талакно ў сенакосную пару. На тэрыторыі Беларусі ёсць і іншая назва прадукту – «мілта» [8, с. 46].

Папулярнай мучной стравай была саладуха, якую ўжывалі ў час посту. Яе гатавалі ў розных месцах Беларусі па-свойму. Акрамя назвы «саладуха» на тэрыторыі Беларусі яна вядома як «раўгеня», «путра».

Адной з распаўсюджаных страў была зацірка. Як лакальныя назвы гэтай стравы сустракаюцца «заціруха», «калатуша», «лямешка», «саламаха».

Для беларускай народнай кулінарыі XIX – пачатку XX ст. характэрны мучныя вырабы, вядомыя пад назвай «клёцкі». Іх гатавалі з пшанічнай, грэцкай, жытняй, ячменнай мукі або два віды мукі змешвалі ў розных спалучэннях. Мучныя клёцкі на Магілёўшчыне вядомы пад назвай «лянівікі» [7, с. 168].

Другі від клёцак – з начынкаю, «з душамі». Для іх прыгатавання ў кожную качаную клёцку змяшчалі маленькі кавалак сала, кідалі ў кіпень, каб пазбегнуць развару. Клёцкі ўжываліся і як абрадавая страва ў памінальныя дні. Аналагічным чынам клёцкі гатавалі ў Польшчы і паўночна-заходніх раёнах Украіны. На тэрыторыі Беларусі клёцкі больш пашыраны ў заходняй частцы. Можна меркаваць, што ў беларускай кухні мучная страва пад назвай «клёцкі» з'явілася ў выніку запазычанняў з тэрыторыі Польшчы.

З мукі гатавалі калдуны. Цеста для калдуноў замешвалі на цёплай вадзе, дадавалі соль, яйкі, масла, пазней – соду. У якасці начынкі выкарыстоўвалі рыбу, мяса, ягады (вішню, чарніцы). У залежнасці ад начынкі вылучаюць наступныя віды калдуноў: палескія – з начынкай з варанай рыбы і яек; віленскія – з шынкі і грыбоў; рускія – з варанай бульбы ці тварагу і іншыя. Калдуны варылі ў печы, смажылі на патэльні. Пазней у некаторых рэгіёнах Беларусі калдунамі пачалі называць бульбяныя дранікі з начынкай.

Традыцыйнай стравай беларусаў быў кулеш, які ўяўляў сабой рэдкаватую мучную страву. Гатавалі яго з розных відаў мукі. Найлепшымі лічыліся пшанічная і грэцкая.Ужывалі кулеш цёплым, а калі яго ахалоджвалі, то атрымлівалася новая самастойная посная страва, якая на Віцебшчыне называлася «брускі» [6, с. 19].

З аўсянай або грэцкай мукі гатавалі камы. Муку замешвалі на вадзе да густога цеста, з якога рабілі шарыкі велічынёй з курынае яйка, кідалі ў кіпень і варылі. Калі камы былі звараны, ваду сцэджвалі і залівалі малако, растопленае сала або алей. На Віцебшчыне камы гатавалі толькі з бобу і гароху, зрэдку яшчэ з бульбы [6, с. 19]. Развараны боб, гарох або бульбу таўклі ў ступе, падсольвалі і рабілі шарыкі. Бывала, што іх ставілі на патэльні ў печ, каб утварылася скарынка.

Па тэхналогіі прыгатавання блізкай да саладухі была кулага. Большасць крыніц, а таксама матэрыялы этнаграфічных экспедыцый указваюць на выкарыстанне для яе прыгатавання часцей за ўсё бяскостачкавых ягад: чарніц, суніц, брусніц, малін, буякоў [1, л. 19, 26, 35, 49, 50, 64].

У традыцыйнай беларускай кухні XIX – пачатку XX ст. значнае месца займаюць крупяныя стравы. Крупы атрымлівалі з ячменю, аўса, пшаніцы, грэчкі, канапель і г. д.: таўклі ў ступе. Найбольш пашыранай крупяной стравай была каша, якая гатавалася са старажытных часоў і першапачаткова, верагодна, з неапрацаванага зерня. Кашу варылі з грэцкіх, ячных, прасяных, аўсяных і жытніх круп. Прычым крупы маглі выкарыстоўвацца цэлымі або, наадварот, здробненымі (сечка, талакно і г. д). З круп гатавалі суп, які меў назву «крупеня», або крупнік. Найбольш вядомы суп з ячнай і грэцкай круп.

Крупяныя стравы (груца, гушча, куцця) мелі шырокае абрадавае прызначэнне. Напрыклад, груцу гатавалі на Каляды, «бабіну кашу» – на радзіны, гушчу – на Ілью, посную куццю – на Раство і г. д.

Паколькі аснову гаспадаркі беларусаў у XIX– пачатку XX ст. складала земляробства, то прадукты агародніцтва шырока выкарыстоўваліся ў народнай кулінарыі. З агародніны гатавалі першыя, другія і нават трэція стравы (напрыклад, бурачны квас). Некаторыя прадукты (капуста, буракі) далі беларускай кухні стравы з аднайменнай назвай. Агародніна выкарыстоўвалася для прыгатавання складаных страў, дзе ў якасці кампанентаў выкарыстоўваліся мяса, рыба, грыбы, крупы, мука і г. д. Пашырыўся асартымент страў з агародніны пасля культывацыі і актыўнага ўжывання ў кулінарыі бульбы ў канцы XIX ст. Паступова стравы з бульбы займаюць адно з галоўных месцаў у харчаванні беларусаў.

Для XIX – пачатку XX ст. характэрна шырокае распаўсюджванне стравы «капуста». Прычым так называлі наогул любую першую страву, у складзе якой капуста магла займаць толькі некаторую частку. Капуста, як і хлеб, была найбольш ужывальнай стравай у сялянскім асяроддзі. «Без капусты жываты пусты», «Сем страў, ды ўсе капуста», – казалі ў народзе.

Блізкімі да капусты па тэхналогіі прыгатавання былі «буракі» – назва баршчу. Аснову стравы складалі буракі, якія выкарыстоўваліся сечанымі, здробненымі, мочанымі і адваранымі. З бурачных лістоў і сцёблаў раннім летам варылі рэдкую страву пад назвай «бацвінне». Са свежай зеляніны гатавалі рэдкі халодны суп – халаднік. Супы варылі таксама з морквы і бручкі («бручка», або «грыжанка»). У якасці густой стравы ўжывалі тушаную капусту. Моркву і гарох парылі ў чыгуне і елі («дзетвара іх цэлы дзень валочыць»). Рэдзьку ўжывалі ў свежым выглядзе, а таксама са смятанай і тлушчам. Да культывацыі бульбы на тэрыторыі Беларусі шырока выкарыстоўвалася рэпа. Яе выкарыстоўвалі ў ежу варанай, паранай, смажанай, з маслам, смятанай, квасам. Яе, як і капусту, заквашвалі на зіму, а таксама падмешвалі ў хлебнае цеста ў гады дрэннага ўраджаю збожжавых.

Ужывалі боб, які гаспадыні садзілі на агародах. Яго парылі і пражылі. З гарбуза варылі кашу – гарбузянку, пашыраную на ўсёй тэрыторыі Беларусі.

Шырока выкарыстоўваўся ў традыцыйнай кулінарыі XIX – пачатку XX ст. мак, які кожная гаспадыня вырошчвала на агародзе. Перад ужываннем яго таўклі ў ступе або малолі ў церле. З ім выпякалі пірагі, вушкі, пасыпалі булкі, рабілі маканіну да галушак. З маку гатавалі самастойную страву – макоўнікі [5, с. 218]. У якасці прыправы да мясных страў (асабліва на велікодным стале) ужываўся хрэн.

З 2-й паловы XIX ст. адным з асноўных прадуктаў харчавання становіцца бульба. На тэрыторыі Беларусі бульбяныя стравы хутка занялі трывалае месца ў структуры народнай кулінарыі. Аднак у 1-й палове XIX ст. названы прадукт не меў шырокай распаўсюджанасці. У гэты перыяд бульба толькі пачынала актыўна ўжывацца, складваліся і фарміраваліся кулінарныя спосабы і прыёмы яе гатавання. І толькі ў 2-й палове XIX ст. этнаграфічныя матэрыялы даюць апісанне некаторых бульбяных страў. Яны не знайшлі прымянення ў святочна-абрадавай культуры. Гэта, верагодна, тлумачыцца адносна познім іх укараненнем у сістэму харчавання беларускага этнасу, калі асноўныя элементы народнай святочна-абрадавай культуры беларусаў былі ўжо сфарміраваны.

У класіфікацыі беларускай народнай кулінарыі бульбяныя стравы звычайна адносяць да агароднінных, але яны такія шматлікія і разнастайныя, што маглі б утварыць асобную групу. Бульбу ўжывалі ў вараным, печаным, смажаным і тушаным

выглядзе як самастойную страву і ў якасці кампанента. Бульбу дадавалі ў хлеб (бульбяны хлеб), яна выконвала ролю закалоты ў некаторых стравах («дзеля путранысці»), выкарыстоўвалася ў якасці прыпёкі пры прыгатаванні ляпнёў, з яе выраблялі бульбяныя крупы. Беларуская традыцыйная кухня захавала некалькі соцень рэцэптаў страў з бульбы, прычым для іх прыгатавання выкарыстоўвалася цэлая бульба (салонікі, вараная), часткова здробленая, гэта значыць парэзаная, пакрышаная на кавалкі (бульбяныя супы, тушаная), а таксама бульбяная маса (дранікі, бабка).

Можна меркаваць, што першапачаткова менавіта стравы з цэлай бульбы мелі шырокае прымяненне. Гэта тлумачыцца простай тэхналогіяй іх прыгатавання, а таксама тым, што часта для гэтага не патрабавалася іншых кампанентаў, якія не заўсёды меліся ў гаспадарцы селяніна. Таму найбольш ужывальнай была вараная абабраная або вараная ў лупінах бульба («у мундзірах», «у шалупінні», «цыганы» і г. д.).

Шырока ўжывалася цэлая абабраная бульба, звараная ў пасоленай вадзе або печаная. Яе даставалі з печы, клалі ў рэшата і трусілі, каб ачысціць ад вугельчыкаў. Елі печаную бульбу з цыбуляй, агуркамі, малаком, салам. Бульбу пяклі і ў вогнішчы («у начным») і называлі «печанка», «печанцы», «пячонікі» [2, л. 6, 15, 37, 89].

Значнае пашырэнне ў беларускай народнай кулінарыі набылі бульбяныя стравы са здробненай бульбяной масы.

Бульбяныя стравы з таркаванай масы – асаблівасць нацыянальнай кухні беларусаў. Разам з тым, названыя стравы па складзе кампанентаў і тэхналогіі прыгатавання падобныя да страў з кухняў многіх народаў Еўропы (напрыклад, польскай, славацкай, нямецкай). З таркаванай і клінковай масы ў беларускай кухні гатуюць дранікі (дзеруны), галушкі, бабку, клёцкі, бульбяныя бліны.

Для прыгатавання дранікаў у таркаваную масу дадаюць муку, яйкі, соль, перамешваюць і на патэльні пякуць у выглядзе аладак. Затым іх складваюць у чыгунок, паліваюць смятанай і ставяць у духавую печ. Дранікі могуць быць фаршыраванымі, дзе ў якасці начынкі выкарыстоўваецца мяса, грыбы, вараныя яйкі.

Бабка па тэхналогіі прыгатавання блізкая да дранікаў, але яна гатуецца ў закрытым посудзе ў духавой печы. Сустракаецца пад назвамі «бульбяная каша», «таркаванка», «маўчун», «дзед», «агульнік». На Магілёўшчыне вядома пад назвай «дранка» [7, с. 169].

Бульбяныя клёцкі гатавалі наступным чынам: таркаваную бульбу выціскалі праз клінок (клінковая маса) і з атрыманай масы качалі маленькія шарыкі. Іх кідалі ў кіпень і варылі да гатоўнасці. Бывала, што такія клёцкі забельвалі. Калі іх гатавалі з начынкай (мясам, фаршам, салам, грыбамі), то называлі «клёцкі з душамі» [6, с. 17].

З бульбяной масы гатавалі галушкі. У таркаваную бульбу дадавалі муку, качалі галушкі і варылі ў гаршку. Пасля гатоўнасці запраўлялі салам або растопленым маслам. Ужывалі ў гарачым выглядзе. На Магілёўшчыне такая страва зафіксавана намі пад назвай «цупкі» [7, с. 169].

У беларускай народнай кулінарыі вядомы стравы з патоўчанай адваранай бульбы (тоўчаная маса). Прычым іх назвы пры адной і той жа тэхналогіі прыгатавання могуць таксама адрозніваццa не толькі ў розных гісторыка-этнаграфічных рэгіёнах, але нават у суседніх вёсках. Найбольш пашыраныя назвы: камы (камякі, таўканіца, каша), каржы, бульбяная яечня, картафлянікі, гульбішнікі (бульбішнікі).

З патоўчанай масы гатавалі каржы, якія ўжывалі са смятанай або патоўчаным канапляным семем. Бульбяныя камы таксама адносяцца да ліку страў, што гатаваліся з патоўчанай масы. У некаторых выпадках камы яшчэ ставіліся на патэльні ў печ, каб утварылася скарынка. Бульбяную яечню гатавалі не толькі з адваранай і патоўчанай бульбы, але і з дробна пакрышанай сырой, у якую дадавалі малако, яйкі і тушылі да гатоўнасці [6, с. 20].

Для беларускай народнай кулінарыі XIX – пачатку XX ст. характэрна шырокае выкарыстанне розных відаў грыбоў. Іх ужывалі адваранымі, смажанымі, тушанымі, марынаванымі, салёнымі. Але найбольш распаўсюджанымі былі сушаныя грыбы: баравікі, падбярозавікі, падасінавікі, рыжыкі, валуі і г. д. Яны ішлі для заправы першых страў (супоў, капусты, юшкі і інш.), іх дадавалі да тушанай бульбы, у мясныя стравы, з рыжыкаў рабілі масла для падлівак.

Сярод традыцыйных мясных прадуктаў на Беларусі асноўнае месца займала свініна. Адзначаючы яе смакавыя якасці, беларусы казалі: «Няма смачней рыбы, як лінінка, і мяса смачней, чым свінінка».

Найбольш каштоўным лічылася свіное сала. Яго разразалі на кавалкі і засольвалі ў драўляных ночвах, складвалі ў скрыні, кублы, дзе яно захоўвалася. Са свіной крыві рабілі крывяную каўбасу – крывянку [4, с. 47]. Мяса таксама салілі і захоўвалі да палявых работ. Для Беларусі характэрна вэнджанне мяса. Звычайна вэндзілі свіныя шынкі (заднія і пярэднія лапаткі, на якіх пакідалі скуру). Каўбасы з’яўляліся толькі на святочным стале: на калядныя святы, Вялікдзень, вяселле, хрэсьбіны і г. д. Іх выкарыстоўвалі для прыгатавання традыцыйнай беларускай верашчакі.

З ачышчанага і прамытага свінога страўніка гатавалі «коўбік». Сустракаецца пад назвамі «багук», «каўбух», «каўдун», «кіндзюх», «кірук», «сальцісон», «трыбух».

Студзень характэрны для ўсёй Беларусі. На ўсходзе назва гэтай стравы – халадзец, халоднае. На захадзе, асабліва ў Панямонні, – квашаніна, на Віцебшчыне – «сцюдзень», а на Палессі такая страва зафіксавана пад назвай «дрыгва».

З мясных страў для традыцыйнай беларускай кулінарыі характэрна пячыста: вялікія кускі мяса, а часам і цэлыя тушкі малой жывёлы і птушкі, прыгатаваныя цалкам.

Верашчака адносіцца да групы складаных страў, бо гатавалася з прадуктаў расліннага і жывёльнага паходжання. Блізкай па тэхналогіі прыгатавання была поліўка. Мяса, а ў пост рыбу, грыбы варылі з прыправамі, а затым закалочвалі рэдкім мучным цестам, дадаўшы хлебнага ці бурачнага квасу. У некаторых рэгіёнах Беларусі поліўку гатавалі з жывёльнай крыві.

Акрамя мяса і мясных прадуктаў жывёлагадоўля давала малако і малочныя прадукты. У народнай кулінарыі беларусаў малако і прадукты з яго выкарыстоўваліся як забелы, закрасы, валогі ў многія стравы, у склад якіх уваходзілі мука, агародніна, грыбы.

У беларускай кулінарыі XIX – пачатку XX ст. ужывалася каровіна малако, у некаторых рэгіёнах (на Гродзеншчыне) – авечае. Местачкоўцы разводзілі коз і ўжывалі ў ежу казінае малако.

Ужывалася ў ежу кіслае малако (часам з кашай, бульбай). З кіслага малака рабілі тварог, які елі з малаком або смятанай, выкарыстоўвалі для начынкі мучных

вырабаў, з яго гатавалі сырнікі ў выглядзе невялікіх блінчыкаў-аладак: дадавалі крыху мукі, яйка і смажылі на патэльні, змазанай маслам або салам.

З адтопленага ў печы тварагу, пасля таго як яго адкінулі ў мяшочак, рабілі сыры. З малака рабілі смятану, а са смятаны гатавалі масла, якое збівалі ў маслабойцы. Маслёнка, што атрымлівалася пасля збівання масла, таксама выкарыстоўвалася. Яе пілі, дадавалі ў кіслыя стравы, змешвалі з тварагом, атрымліваючы маканіну для мучных страў.

У прыазёрных і прырэчных месцах важным дапаўненнем у штодзённым меню беларусаў была рыба. З раёнаў, дзе рыбалоўства займала значнае месца ў гаспадарцы, вылучаюцца Палессе і паўночна-заходняе Паазер'е [3, с. 19]. Рыбу ўжывалі вараную, печаную на агні або ў посудзе ў сялянскіх печах, вяленую на сонцы, марынаваную і салёную.

У памінальныя дні, а таксама ў час посту гатавалі рыбны студзень. Для гэтага варылася цэлая рыбіна і захалоджвалася ў тым самым посудзе, у якім варылася. З дробнай рыбы рабілі клёцкі – галкі. Для іх прыгатавання рыбу здрабнялі, перамешвалі з мукой, дадавалі ў дастатковай колькасці цыбулю, перац і варылі. Ужывалі галкі як у халодным выглядзе (часта даведзеныя да студзеня), так і ў гарачым (разам з булёнам, у якім яны варыліся). Там, дзе працякала хоць невялікая рэчка, лавілі ўюноў. Іх смажылі, сушылі ў печах, нанізаўшы на пруткі-меткі, а затым клалі ў боршч, суп ці проста елі пасаліўшы. Уюноў разам з іншай дробнай рыбай засольвалі ў бочках і ставілі ў клець.

Такім чынам, стравы залежаць ад кампанентаў, з якіх складаюцца. Традыцыйныя стравы ўжываліся ў штодзённым харчаванні, а таксама шырока выкарыстоўваліся ў святочна-абрадавым жыцці беларусаў.

ЛІТАРАТУРА

1. Архіў Інстытута мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору імя К. Крапівы Нацыянальнай акадэміі навук Беларусі (АІМЭФ НАНБ). – Ф. 6. Воп. 13. Спр. 67.
2. АІМЭФ НАНБ. – Ф. 7. Воп. 1. Спр. 1001.
3. Браім, І. М. Рыбалоўства ў Беларусі : гісторыка-этнаграфічны нарыс / І. М. Браім. – Мінск : Навука і тэхніка,1976. – 136 с.
4. Зеленин, Д. К. Восточнославянская этнография / Д. К. Зеленин ; примеч. Т. А. Бернштам [и др.]. – М. : Наука, 1991. – 511 с.
5. Літоўская гаспадыня / пер. з польск. мовы П. Р. Казлоўскага, В. В. Нядзвецкай ; прадм. А. І. Мальдзіса. – Мінск : Полымя, 1993. – 366 с.
6. Никифоровский, Н. Я. Очерки простонародного житья-бытья в Витебской Белоруссии и описание предметов обиходности / Н. Я. Никифоровский. – Витебск : Губернская тип., 1895. – [4], VIII, 552, CLIV с.
7. Навагродскі, Т. А. Народная кулінарыя Магілёўшчыны (на матэрыяле палявых этнаграфічных даследаванняў) / Т. А. Навагродскі // Этнаграфія Беларускага Падняпроўя : матэрыялы навук. канф., Мінск, 30 лістапада – 1 снежня 1999 г. / Магілёўскі дзярж. ун-т ; пад рэд. Л. А. Сугака. – Магілёў, 1999. – С. 167 – 173.
8. Навагродскі, Т. А. Эвалюцыя традыцый харчавання беларусаў у XIX – XX стагоддзях / Т. А. Навагродскі. – Мінск : БДУ, 2015. – 243 с.

РЕЗЮМЕ

В статье рассматриваются основные группы блюд, которые готовили в зависимости от составляющих компонентов. Описаны мучные, крупяные, овощные, грибные, мясные, молочные,

рыбные блюда, которые были распространены в традиционной культуре питания белорусов XIX – начала XX в.

SUMMARY

The article is devoted to the main groups of dishes that are prepared depending on the components. Flour, cereals, vegetables, mushroom, meat, dairy, fish dishes in traditional culture of food of Belarusians of the XIX – the beginning of the XX centuries are described.

Ненадавец Я. А.

ФУНКЦЫІ І СЕМАНТЫКА ПРАДУКТАЎ ПЧАЛЯРСТВА Ў НАРОДНАЙ МЕДЫЦЫНЕ БЕЛАРУСАЎ

Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі
(Паступіў у рэдакцыю 25.02.2019)

На працягу многіх стагоддзяў старажытныя людзі вымушаны былі супрацьстаяць шматлікім хваробам і эпідэміям. Зыходзячы з узроўню развіцця тагачаснай медыцыны, барацьба з цяжкімі захворваннямі грунтавалася на міфалагічных уяўленнях, калі хваробы персаніфікаваліся і ўздзейнічаць на іх, паводле старажытных поглядаў, можна было ў тым ліку і словам. Недзе ў той надзвычай аддаленай часавай прасторы і з'яўляліся замоўныя тэксты, накіраваныя на пазбаўленне ад усемагчымых хвароб. У той жа час узнікалі і самабытныя рэцэпты народнага лекавання. Адным з магутных лекавальных сродкаў лічыўся мёд і іншыя прадукты бортніцтва. З пакалення ў пакаленне перадаваліся рэцэпты, дзе выкарыстоўваліся названыя інгрэдыенты.

Многае з народных рэцэптаў паспеў запісаць А. Сержпутоўскі. У прыватнасці, даследчык зафіксаваў наступныя ўяўленні: *«...адзёр больш усяго дзярэ дзяцей. Каб хутчэй ён высыпаў, хворым даюць піць сыту з таго мёду, што пчолы збіраюць вясною з лазы да з лотаці»* [2, с. 212]; *«Гарло баліць гарэй усяго, як нашлюць ліхія людзі. Каб атрабіць, трээ дастаць шкурку зайца, якога задрала сава, й тою шкуркаю абвязаць горло й даваць піць сыту, звараную з мёду й павуціння»* [2, с.213].

У многіх рэцэптах народнай медыцыны прысутнічае веданне чалавечага арганізма, асноў антысептыкі, а таксама прычынна-выніковыя сувязі: *«Мізіперніца як хопіць які-небудзь палец на руцэ, дак разапрэ яго, бы сліву. Мізіперніцу лечаць, абмазваючы палец мёдам, прыкладваюць да яго печаную цыбулю, каб хутчэй прарвало, а часамі нават колюць палац протарам. Толькі перш чым калоць, трэ протар добрэ апякці на агні, каб нішто ліхое не прычапіласо да раны»* [2, с. 222].

Як адзначалася вышэй, пры лячэнні выкарыстоўвалі не толькі мёд, але і іншыя прадукты пчалярства. Напрыклад, пры лячэнні скулы рэкамендавалася ўжываць сумесь *«з воску, жывіцы й сала, каб хутчэй прарвало да выйшаў стрыжань. Потым скулу трээ трэйко абмыць расою, сабранаю з дзерава, а зімою зрабіць воду з інею, та скула хутко зажыве й больш не падкінецца»* [2, с. 222].

Для лячэння дзіця ад пярэпалаху ці іншых хвароб зафіксаваны нават такія парады: *«Пасля зімы мёртвых пчолак сабіраюць і заліваюць кіпяточкам. Даюць выпіць некалькі раз, успакаіваецца»* [1, с. 117]; *«Пчолак мёртвых насушыш, у баначку. Жар выграбаеш з грубкі, гарашчы, на тарэлку, у люмінівую міску. А тады становіш*

чалавеку паміж ног, штоб на ім не было верхняй адзежы, і абкрыць яго прасцінёй, і штоб ён стаяў, і пчол сухіх кідаць у жар тры разы (па дзве – па тры) і казаць:

Сколькі эцім пчолам гарэць,

Так рабу Божаму (імя) хварэць» [1, с. 404].

Многае ў народнай медыцыне грунтавалася на асацыятыўнасці, тоеснасці. Так, нашы продкі былі перакананы, што ўкус пчалы здольны дапамагчы ўкушанаму змяёй чалавеку. Узнікала асацыяцыя аб уздзеянні «джала» ў абедзвюх сітуацыях, а таксама, верагодна, вера ў тое, што яд «божай» пчалы здольны нейтралізаваць яд хтанічнай істоты. М. Федароўскі згадваў: *«Стралец Сямашка з Устроню ці чалавеку, ці жывёле, якіх укусіла змяя, даваў у галцы хлеба тры жывых пчалы, а потым замаўляў. Як быццам праз пару гадзін прападала пухліна ў вачах і чалавек пачынаў папраўляцца»* [1, с. 248]. У наш час зафіксавана падобнае ўяўленне: *«Ад укусу змяі ў хлеб пчолак жывых саджалі, давалі есці. Тыя качулачкі нада глытаць...»* [1, с. 250].

Мноства рэцэптаў, у аснове якіх знаходзіліся мёд, мядовыя растворы, вядомы ў народнай медыцыне з надзвычай даўніх часоў. Пры прыгатаванні такіх лекаў існаваў шэраг прадпісанняў, пры парушэнні якіх гаючая сіла мёду гублялася: *«Як своя слабость, больного поять солью с мёдом: Яки ты пан, така тоби честь. Як больны ны допыў соль с мёдом, неслы на смитнык до схода сонца и выливали...»* [1, с. 406].

Часта ў такіх парадах гаворка вялася пра воск, што асацыіраваўся ў першую чаргу з царкоўнымі свечкамі, царквой, са святымі. Адпаведна, гэты атрыбут, па народных уяўленнях (асабліва атрыманы з намоленых свечак) валодаў цудадзейнымі ўласцівасцямі *«Хворага акурваюць воскам з недапалкаў свечак, якія гарэлі перад цудоўным абразом у касцёле ці царкве»* [1, с. 399].

Асабліва папулярным было выкарыстанне воску ў выпадках, звязаных з моцным перапудам (асабліва дзяцей), з усялякімі «пярэпалахамі»: *«Дзіця садзяць каля парога тварам да дзвярэй. Спачатку моляцца Богу. Потым ліць у ваду расплаўлены воск. І пры гэтым чытаць малітвы»* [1, с. 656]. Такім чынам, відавочна, што ў традыцыйным лекаванні спалучаліся рэчыўны, акцыянальны і вербальны кампаненты.

Такое адзінства зафіксавана ў большасці апісанняў рэспандэнтаў: *«Ад іспуга нада на воду выліваць. Яна бярэ баначку, становіць на жар і патом кідаіць туды кусочак воску. Сама гаворыць і гаворыць, а ў яе ўжо ў місачцы стаіць вада налітая. І яна тады так канчае гаварыць, над галавой так дзяржыць і гаворыць, і бярэ воск і вылівае на воду, і выходзіць то сабака, то кот, ад чаго спужалась, тое і паказвае, а ўмрэ, так паказвае гроб. Нада ўсе суставы мыць этай вадой, пад каленкамі. Страшна так выгаварвае:*

Стаіць дуб, а на дубе том сядзяць пташкі кашлатыя, кудлатыя, чытаюць, выгаварываюць дзвінаццаць евангелляў.

О, як стане яна так страшна гаварыць, усё бажэственнае, і сільна нада Богу маліцца. Усё нада па парадку гаварыць. Мацер Божую просім крэпка, яна доўгая малітва» [1, с. 655].

Па павер'ях, асаблівай сілай валодала менавіта грамнічная свечка, што выратоўвала жыллё ад пажару, жывёлу ад хваробы. Выкарыстоўвалася яна і пры лячэнні дзяцей ад пярэпалаху. Пры гэтым адметнае значэнне таксама меў чалавек, які выконваў рытуал, а таксама дзень тыдня: *«Выліваюць на восак. Толькі трэба, каб першы ці апошні ў мацеры рабіў. У першую ці пасленнюю пятніцу месяца. Трэба*

грамнічная свечка. Бярэцца нямножка воска, каб растапіць можна было ў ложцы, і сподачак, нямножка вады і адліваць на левую сторану, над галавой, і казаць "Здаровась, Марыя". Той самы восак тры разы нада выліваць. Вылілі восак, ён застыў, набралі ў ложку і апяць растапілі, і зноў лі. Зрабілі ў пятніцу раніцай і вечарам, у суботу раніцай» [1, с. 655 – 656].

Грамнічная свечка згадваецца ў многіх варыянтах лекавання: *«Бабуля бярэ грамнічную свечку і кіпяціць у чарапку на агні. Я саджуся на парог. Бабуля стаіць ззаду за мной і трымае міску з вадой над маёй галавой. Чарпак з воскам трымае над міскай і гаворыць малітву. Вада ў місцы павінна быць чыстай, толькі набранай з калодзежа. Пасля малітвы бабуля вылівае воск у ваду, ставіць міску на стол, пераварочвае воск і глядзіць, каб разгледзець, каго я напалохаўся. Бабуля падыходзіць да мяне 3, 5, 7 альбо 9 разоў. Пасля кожнага раза я плюю за левае плячо тры разы. Пасля апошняй малітвы яна пераходзіць на другі бок парога і малым пальцам, апускаючы яго ў ваду, водзіць па маім твары. А затым па грудзях. Ваду вылівае на стыку плота. Усё гэта робіцца на сходныя дні да заходу сонца»* [1, с. 657 – 658].

І такія самабытныя «рэцэпты» існавалі па ўсёй тэрыторыі Беларусі. Часам побач з грамнічнай свечкай у іх выкарыстоўваецца вада не звычайная калодзежная ці крынічная, а таксама асвечаная ў царкве: «*Воск ростопіш, одріжаш од грумнічнай свічкы, укінеш у баночку, вон ростопіцца. Возьмеш свенцоное воды і выліваеш лякы і говорыш:*

Лякы-перэлякы, выходзьце всякы
На тую воду од гэтой дытыны,
Скоттячы, собаччы, людячы...

Усіх пэрэговорыш жывотных і выліваеш там і дывішся, што із воска зробіцца. І собака можэ быты на споды. І гэты воск сховаеш. Тры разы выліваеш, а восок сохраняеш, а воду выльеш» [1, с. 660].

З прыведзеных прыкладаў таксама відавочна, што магічна-лекавальныя дзеянні паўтаралі тры, сем або дзевяць разоў. Дадзеная акалічнасць, разам з асаблівай сілай вызначаных часавых перыядаў, падкрэслівае сакральнасць рытуалаў, дасведчанасць і асаблівую маркіраванасць людзей, якія іх выконвалі. У некаторых выпадках пярэпалах або іншая хвароба ўспрымаліся своеасаблівым вынікам непаслухмянасці: *«Наліць у кружку халоднай вады, у другую кружку растапіць воск. Дзіця пасадзіць тварам к захаду сонца. Над галавой у дзіцяці выліваць воск у кружку з вадой і гаварыць:*

Вылівайся, спалох, перапалох, за парог,
З касцей, з масцей, з жылачак, з кожы,
З рэцівага сэрца, з алай крыві, з буйной галавы.
Амінь.

Ваду выліць на ростані» [1, с.656].

Часам замова, што прамаўляецца падчас дзеянняў з воскам, мае дыялагічную форму: *«Пражагнаюся. Патэльнячкай з воскам над галавою:*

– Што вы робіця?

– Пярэпалахі выліваю.

– Вылівайце, вылівайце, каб іх не было.

– Няхай ідуць у лес ад (імя).

Угле палю, свянцона зельнячко ў патэльнячке й воск кідаю ў печ. Той, каму выгаварываю, сядзіць на парозе. Раблю тры вечары, па тры разэ, як зыдзе сонейка» [1, с. 656 – 657].

У асобных выпадках народныя знахары імкнуліся «запалохаць» хваробу, выгнаць яе. У гэтым выпадку таксама асаблівае значэнне мелі падабраныя словы і атрыбуты: *«Як сцямнее, над чалавекам трымаецца місачка з крынічнай вадой, у яе выліваецца растоплены воск (агаркі свечак) і гаворыцца:*

Чы ні адзін, чы ні два, чы ні тры, чы ні чатыры, чы ні пяць, чы ні шэсць, чы ні сем, чы ні восем, чы ні дзевяць, чы ні восем, чы ні сем, чы ні шэсць, чы ні пяць, чы ні чатыры, чы ні тры, чы ні два, чы ні адзін.

Паўтараецца ўсё тры разы. Амінь.

Вада выліваецца на вуліцу» [1, с.657].

Нароўні з воскам вада таксама мела істотнае значэнне. Лічылася, што яна здольная акумуліраваць усё добрае і дрэннае, а таму яе выліванне з жылой прасторы на вуліцу (у «чужую» прастору) абазначала пазбаўленне ад хваробы: *«Пярэпалах вылівалі. Бралі свечку на патэльнечку. Садзілі тварам да заходу сонца, перахрысцішся, малітву перагаворыш. Выліваеш на вадзічку. Вялікі спуд – многа вузлоў на воску. За раз 6-9 разоў выльеш. Потым яшчэ, каб на сходнія дні. За разоў дзевяць выліваеш. Каб усё сышло, пакуль не стане воск гладзенькі. Моліцца малітвачку. Каб ніякіх ні гузоў, нічога. Над галавой нада выліваць»* [1, с. 658 – 659].

Як бачна з прыведзенага прыкладу, такой жа здольнасцю акумуліраваць страхі і сурокі, адцягваць іх ад чалавека валодаў і воск. Адсюль яскравая апазіцыя «вузлаваты» (няроўны) – гладкі як атаясамліванне хваробы і яе выгнання: *«Кажуць от спачатку малітву "Отча наш" і "Здровась, Марыя".*

А затым ліюць разагрэты воск у міску з халоднай вадой над галавою спалоханага і кажуць вось такія словы:

Вылівайся, перапалох, з рук, з ног, усякі, усялякі, кацячы, сабачы, вялікі, малы. Як Бог паможа, то і я памагу.

Перахрысціцца пасля, і так разоў тры. На воску звычайна адлюстроўваецца тое, чаго спужаўся. А пасля вылівання перапалоху воск становіцца амаль гладкі» [1, с. 660].

Пасля лекавання «навошчаную» ваду вылівалі за вугал, на стык плота, пад дрэва, за хату, за хлеў, у «пустое» месца і г. д. Часам у замоўна-рытуальных дзеяннях прысутнічаў і парог: *«На парозе пасадзяць дзіця, як спалохаецца, над галоўкай вылівалі воск тры разы (рана, удзень і ўвечары) і казалі "Ойча наш" (не трэба было казаць "Амінь"). Потым воскам трыбушок пацерці, па ліцэ павадзіць. Ваду выліваць на парог паміж дзвярэй»* [1, с. 660]. Па народных уяўленнях, згаданае месца з'яўлялася міфічна-магічнай тэрыторыяй, якая заўсёды ў лекаванні выступала своеасаблівым медыятарам паміж светам жывых і продкаў: *«Ад пярэпалаху чартапалох парылі, курылі. Адсеівалі пярэпалах: садзіла малога на парог, над ім шаптала. На ушаку нажом зарэзвала крыжам, каб ад яго ўсё ліха адходзіла. Вылівалі восак тожа, бралі свечку, тым воскам паказвала, ад чаго спалохаўся, чы ад сабакі, чы ад ката. Ваду бралі свянцоную, на Крышчэнне што свяцілі, а той восак вылівалі па заходу слонца. У куточак послі вылівалі, дзе ніхто не ходзіць»* [1, с. 659].

Такім чынам, мёд і прадукты пчалярства (асабліва воск) адыгрывалі ў народным лекаванні важную ролю. Іх семантыка заключаецца ў прыналежнасці да сакральнай, Боскай сферы (па народных уяўленнях, пчала – Божая птушка). Гэта значыць, што менавіта гэтыя атрыбуты былі здольныя супрацьстаяць хваробе як прыналежнай хтанічнаму, іншаму свету.

ЛІТАРАТУРА

1. Народная медыцына / уклад. Т. Валодзінай. – Мінск : Беларуская навука, 2007. – 776 с.
2. Сержпутоўскі, А. К. Прымхі і забабоны беларусаў-палешукоў / А. К. Сержпутоўскі. – Мінск : Універсітэцкае, 1998. – 301 с.

РЕЗЮМЕ

В статье рассматривается роль и семантика продуктов пчеловодства в народной медицине белорусов. В давние времена, когда профессиональная медицина была не доступна простому человеку, знахари, лекари прибегали к заговорам, направленным на исцеление от всевозможных болезней, и в этих ритуалах использование мёда, воска играло важную роль.

SUMMARY

The article discusses the role of the bee, bee products in folk medicine of Belarusians. In ancient times, when traditional medicine was not available to common people, healers resorted to spells aimed at healing from all kinds of diseases. In these peculiar magic texts, the bee plays an important role.

Новак В. С.

КАЛЯНДАРНА-АБРАДАВЫ ФАЛЬКЛОР БРАГІНШЧЫНЫ:РЭГІЯНАЛЬНА-ЛАКАЛЬНЫ АСПЕКТ

Гомельскі дзяржаўны ўніверсітэт імя Ф. Скарыны

(Паступіў у рэдакцыю 07.03.2019)

Адметным каларытам адрозніваецца каляндарна-абрадавы фальклор Брагінскага раёна Гомельскай вобласці. У сістэме фальклорных жанраў мясцовай каляндарна-абрадавай паэзіі важнае месца адводзіцца зімовай, масленічнай, веснавой і летне-восеньскай абраднасці. Засяродзім увагу на зімовых і масленічных абрадах і звычаях. Заўважым, што на Брагішчыне 19 снежня адзначаецца свята «Мікольшчына». Да гэтага свята быў прымеркаваны абрад пераносу свечкі: «*Празнувалі Міколу 19 дзекабра. Праводзілася Мікольшчына – свята свечкі. Гаспадар, які меў абраз Міколы, угашчае гасцей і пераносіць потым абраз у другую хату»* (зап. ад Юліі Міхайлаўны Хвост, 1936 г. н., у г. п. Камарын)[1]. Паводле сведчанняў Антаніны Антонаўны Ласіцы, 1940 г. н., з гарадскога пасёлка Камарын, калі святкавалі Мікольшчыну, то выконвалі рытуал разбівання гаршка з кашай: *«Сразу білі кашу аб стол, вугал. Кожнаму давалі паспытаць кашы і казалі: “Васілёва каша ці Насціна каша? За етую кашу трэба было даваць грошы. Канчалі на тым, хто больш дасць грошай»*. Як адзначылі інфарманты, звычайна на гэтае свята збіралася вечарамі толькі моладзь, сталыя людзі хадзілі «на служэнне» ў царкву. Як правіла, са святам зімовага Міколы былі звязаны традыцыйныя паездкі вяскоўцаў да родзічаў: *«Так як*

[1] У артыкуле выкарыстаны матэрыялы архіва навукова-вучэбнай фальклорнай лабараторыі пры кафедры рускай і сусветнай літаратуры УА «Гомельскі дзяржаўны ўніверсітэт імя Францыска Скарыны».

калісь правілі празнікі, да ў каго была радня, дык яны ездзілі ўжо туда, прыглашаюць іх» (зап. ад Ганны Васільеўны Цярэшчанка, 1929 г. н., у в. Сялец).

У сістэме народнага календара Брагіншчыны ўстойлівае месца займае калядна-навагодні комплекс, які ўключае такія традыцыйныя кампаненты, як падрыхтоўка абрадавай стравы (куцці), хаджэнне калядоўшчыкаў і выкананне імі калядна-шчадроўных песень, адрасаваных гаспадару, гаспадыні, дачцэ, сыну, рытуальны дыялог заклікання марозу, варажба, прыкметы і павер'і, звязаныя з першай, другой і трэцяй куццёй.

Першую куццю, якую рыхтавалі перад Ражаством, называлі «беднай», варылі з пярлоўкі (*«Пярлоўку варылі, толькі пустую. Ставілі гэтую куццю і варылі кампот з сухафруктаў. Яе разводзілі і елі такое»* – зап. ад Наталлі Міхайлаўны Краўчанка, 1938 г. н., у в. Чамярысы). У вёсцы Дуброўнае таксама варылі посную куццю з пярлоўкі. Як адзначылі жыхары гэтай вёскі, у мясцовай традыцыі забаранялася куды-небудзь ісці пасля вячэры ў гэты дзень, каб захаваць спакой у сям'і: *«Павячэраем, гуляць не хадзілі нікуда, ета булі дома ўсе, штоб уся сям'я була дома, штоб усягда була ў доме спакойна, благопалучна і ціха»* (зап. ад Вольгі Якаўлеўны Міхаленка, 1932 г. н.).

Паводле ўспамінаў жыхароў вёскі Касачоў, у іх мясцовасці рыхтавалі куццю з абтоўчаных зярнят ячменю: *«Бралі ячмень, таўклі яго ў ступе, выносілі на мароз, каб перамерз, патом пераціралі, сыпалі ў варніцу і ставілі варыць у печ»* (зап. ад Марыі Якаўлеўны Мельнічэнка, 1944 г. н., Юліі Аляксееўны Прышчэп, 1932 г. н.).

Падчас святкавання Каляд у вёсцы Глухавічы адзначалі таксама першую, другую і трэцюю куццю, прычым *«варылі кашу толькі з пярлоўкі»* (зап. у в. Макаўе Гомельскага р-на ад Праскоўі Рыгораўны Маісеенка, 1920 г. н., перасяленкі з в. Глухавічы Брагінскага р-на). Трэцюю куццю ў гэтай вёсцы называлі «поснай», «беднай». Паводле сведчанняў інфарманта, *«сена клалі на кут і прыгаворвалі: "Хрыстос радзіўся ў сене"»*. Варажылі пра будучы ўраджай жыта: *«Бралі снапок саломы і ставілі ў кут, а потым на вячэру клалі пад скацерку і абівалі: сколькі будзе зярнят, столькі будзе ў хазяіна коп жыта»*.

У вёсцы Пучын з першай куццёй быў звязаны рытуал заклікання марозу, калі гаспадар прыгаворваў: *«Мароз, мароз, хадзі куццю есці.Ты у нас куццю паясі, а нам багаты ўраджай дасі. Цяпер не ідзеш? Не ідзі, як будуць сады і агурцы цвісці. Не ідзі, як і памідоры будуць расці»* (зап. у в. Міхалёўка Буда-Кашалёўскага р-на ад Варвары Данюк, 1932 г. н., перасяленкі з в. Пучын). У вёсцы Малажын, калі клікалі мароз на вячэру, то *«адчынялі дзверы і гукалі: "Мароз, мароз, хадзі з намі куццю есці" (тры разы)»* (зап. ад Тамары Тарасаўны Філон, 1946 г. н., у в. Малажын).

Паводле ўспамінаў жыхароў вёскі Пучын, у іх мясцовасці і казу вадзілі (*«У казу прыбіралі хлопца, яму надзівалі навыварат кажух. Каза ішла на чатырох нагах і ў хаці гаспадароў скакала, а другія хлопцы пелі: "Дайце казе круп, / Штоб не балеў пуп. / Дайце казе сала, / Штоб каза ўстала»*), і калядавалі з зоркай (*«Насілі зорку. Дзелалі яе як барабан, а па баках звёздачкі прыдзелвалі, етыя звёздачкі тарахцелі. Хлопцы неслі зорку і і вялі казу»* – зап. у в. Краснагорск Буда-Кашалёўскага р-на ад Марыі Філінавай, 1918 г. н., перасяленкі з в. Пучын Брагінскага р-на).

Паводле ўспамінаў жыхароў Брагіншчыны, казу вадзілі *«дзеткі ад 5 да 14-ці гадоў, аднаго з хлопцаў адзяваюць у вывернуты кажух, на галаву – вушы з зайца або рогі барана, сабіраюцца групамі і ходзяць па хатах, спяваюць:*

Ой, ты, козачка, не ляніся,
Вазьмі сярпок ды нажмі снапок,
Ідзі, каза, рагом,
Там жыта снапок» (зап. ад Аляксандры Мікалаеўны Курыленка, 1923 г. н., у в. Вязок).

У вёсцы Дуброўнае гурт дзяўчат і жанчын, якія шчадравалі, складаўся з такіх калядных персанажаў, як «урач», «дзед Мароз», «санітарка» і іншых. Абрад хаджэння з зоркай у гэтай мясцовасці ажыццяўляўся толькі гуртам хлопцаў і мужчын, якія, спытаўшы дазволу «паспяваць са звяздою», пасля выканання песні *«хазяіна з хазяйкаю садзяць на стулы і да паталка падкідаюць іх, падкідаюць і гавораць: "Хазяіна з хазяйкай на многае лета! Дай, Бог, пераждаць і на будучы год даждаць. Штоб у вашым доме була радасць, була здароўе, штоб у вас усё вялося: і худобка, і сям'я була здарова. Дай, Бог, вам усяго харошага!"»* (зап. ад Вольгі Якаўлеўны Міхаленка, 1932 г. н., у в. Дуброўнае).

У вёсцы Зарэчча 7 студзеня адзначалася першая куцця («посная»), якую рыхтавалі з ячменных або пшанічных круп. У гэты ж дзень адбываўся рытуал заклікання марозу: *«Хазяін выходзіў з куццёй на ганкі і казаў: "Дзед Мароз, ідзі гушчу есці"»* (зап. ад Марыі Дзмітрыеўны Протчанка, 1928 г. н.). Як і ў іншых мясцовасцях Гомельшчыны, рэшткі куцці аддавалі курам, каб добра неслі яйкі. Абрад калядавання (шчадравання) быў звязаны ў лакальнай традыцыі з другой куццёй. Вылучаліся два гурты калядоўшчыкаў: *«Пасля абеду, часоў з трох, дзеці бралі торбы і шлі шчадраваць, узрослыя – ужэ туды к вечару»* (зап. ад Раісы Фёдараўны Протчанка, 1944 г. н.).

Сярод найбольш распаўсюджаных сюжэтаў калядных песень адзначым наступныя: «Пане-гаспадару, ой, выйдзі на двор», «Ішоў Юрачка беражынкаю», «Ой, рана, рана, куры папелі». Апошнія два тэксты адрасаваныя сыну гаспадара і развіваюць любоўна-шлюбныя матывы.

Інфарматары з вёскі Малейкі падкрэслілі, што ў іх мясцовасці і «звязду» насілі, і казу вадзілі. Рытуал заклікання марозу на калядную вячэру выконвала гаспадыня. Акрамя кашы, адным з абавязковых атрыбутаў святкавання першай куцці з'яўляўся хлеб, які *«лажылі на першую куццю, і ляжаў аж да трэцяй»*. Сена, што знаходзілася на стале пад абрусам, звычайна *«патроху лажылі пад курэй, гусей, калі яны садзіліся, давалі карові, каб яна давала багата малака, кашу давалі мы курма, каб квакталі»*. Мясцовыя жыхары падкрэслілі, што *«на ўсе тры куцці звалі Мароза куццю есці»* (зап. ад Ганны Паўлаўны Краўчанка, 1935 г. н., у в. Малейкі).

Адметнай асаблівасцю абраду шчадравання, звязанага з другой куццёй, у вёсцы Новая Ёлча з'яўляецца падрыхтаваны жыхарамі гарбуз, у якім *«выразалі вочы, зубы. І запальвалі свечку. Свечку – у гарбуз, тады і вочы, і рот відныя»* (зап. ў г. п. Камарын ад Яўгеніі Васільеўны Анціпавай, 1918 г. н., Кацярыны Данілаўны Мартыненка, 1929 г. н., ураджэнак в. Новая Ёлча).

У вёсцы Новая Ёлча, як і ў вёсцы Зарэчча, спачатку шчадравалі дзеці, а потым ужо дарослыя. У мясцовы песенны рэпертуар калядоўшчыкаў былі ўключаны песні, адрасаваныя гаспадару («У нашага Івана вумная жана»), дзяўчыне («А ў руне, у руне, у крайняй свяцёлцы»), хлопцу («Прасіўся Іванка ў свайго таткі»): *«Прасіўся Іванка ў свайго таткі / Святы вечар. / Бацька пытаўся: "Каго ты любіш?" / Святы вечар. /*

Ці ты царэўну, ці каралеўну? / Я тую люблю, / Што па небу ходзіць / Святы вечар. / Што па небу ходзіць, / З месяцам гаворыць». Акрамя ваджэння казы, хадзілі ў гэтай вёсцы і са «звяздой»: *«...выразалі звязду з дрэва, красілі, а з гарбуза вынімалі сярэдзіну, выразалі вочы і рот, а ў сярэдзіну ставілі запаленую свечку і таксама насілі».* Цікавай была і варажба пра будучы ўраджай у вёсцы Новая Ёлча: *«14 студзеня рана жанчыны клалі на стол немалочаную салому, накрывалі абрусом і малацілі хто чым – хто лыжкай, хто кулаком, а потым счыталі зярняткі: чым больш намалоціш, тым большы будзе ўраджай»* (зап. ад Яўгеніі Васільеўны Анціпінай, 1918 г. н.).

На пытанне, хто хадзіў калядаваць, жыхары вёскі Буркі адказалі: *«Са звяздой хадзілі мужыкі, а жанчыны самі сабе хадзілі. Дзеці бегалі самі па сабе»* (зап. ад Ганны Адамаўны Шкурко, 1926 г. н.).

У структуры абраду калядавання (шчадравання) у вёсцы Карлаўка выразна акрэслены такія кампаненты, як уступная славесная формула з просьбай калядоўшчыкаў да гаспадароў дазволіць пашчадраваць (*«Добры вечар таму, / Хто ў гэтым даму! / Ці спіш, ці ляжыш, / Гавары з намі, добрымі людзямі, / Ці дазволіш, гаспадар, / Шчодрыка праспяваці?»*); прыгаворная формула-зварот да казы (*«Мы не самі ідзём, казу вядзём. / Ну-ка, козанька, расхадзісет-ка, ды ўсяму двару пакланісет-ка»*); выкананне песні «Го-го-го, каза, го-го-го, шэрая», у зместе якой адлюстравана магія заклікання добрага ўраджаю жыта, сямейнага шчасця (*«Дзе каза нагой, / Там жыта капой, / Дзе каза бяжыць, / Там жыта трашчыць, / Дзе каза топ-топ, / Там жыта сем коп, / Дзе каза рогам, / Там жыта стогам, / Дзе каза не бывае, / Там жыта палягае, / Дзе каза бывае, / Там шчасце завітае. / Дзе каза не бывае, / Там шчасце мінае»*); славесная формула, дзе гучаць тлумачэнне, чаму «каза ўпала, ссохла, прапала», і просьба ўзнагародзіць казу падарункамі (*«Дайце казе нашай сала, каб козанька ўстала, / Нашай козаньцы багата не трэба: / Два боханы хлеба, сем печ-перапеч, / Рэшата аўса, наверх каўбаса. / А шчэ аладкі, каб бокі былі гладкі»*); развітальныя славесныя прыгаворы, адрасаваныя калядоўшчыкам, з матывамі пажадання дабрабыту гаспадарам (*«Ты, каза-казішча, пакланіся гаспадарам. / Хай жывуць здаровымі з дзеткамі-галубкамі, / З сябрамі, з суседзямі ў карысці, у радасці, у добрым здароўячку»* – зап. ад Ефрасінні Фролаўны Петрусевіч, 1911 г. н.).

Такім чынам, для мясцовых калядных традыцый Брагіншчыны характэрны такія вузкалакальныя асаблівасці, як ваджэнне казы дзецьмі (в. Вязок), выкананне абраду шчадравання дзявочым і жаночым гуртамі (в. Дуброўнае), падкідванне калядоўшчыкамі пасля велічання са «звяздой» гаспадароў да столі (в. Дуброўнае), выкананне рытуалу заклікання марозу гаспадыняй (в. Малейкі), строгая рэгламентацыя выканання абрадавых дзеянняў сярод калядных гуртоў (в. Зарэчча, Дуброўнае, Новая Ёлча).

Засяродзім увагу на традыцыях святкавання Масленіцы, якая адносіцца да абрадаў пераходнага перыяду, што пацвярджаюць і самі жыхары: *«Масленіца праходзіць роўна нядзелю, якая так і завецца – масленічнай. Эта апошні празнік, які стаіць на перадмежжы зімы і вясны»* (зап. ад Ганны Севасцьянаўны Гайдук, 1922 г. н., у в. Лубенікі). «Са сваёй спецыфічнай абраднасцю Масленіца стаяла на мяжы двух цыклаў» [1, с. 40 – 41]. Структуру масленічнай абраднасці Брагіншчыны складаюць такія кампаненты, як падрыхтоўка абрадавай стравы – бліноў, звычай наведвання зяцем цёшчы, распальванне вогнішча, скокі праз вогнішча, падрыхтоўка і

спальванне саламянага пудзіла, звычай прасіць прабачэння, катанне на санках з гары, катанне на конях, віншаванне тых маладых людзей, якія нядаўна ўзялі шлюб, ушанаванне бабкі-павітухі, выкананне масленічных песень. Адным з найважнейшых элементаў у святкаванні Масленіцы было выпяканне бліноў, аб чым яскрава сведчаць палявыя экспедыцыйныя матэрыялы. Інфарманты з розных вёсак падкрэслівалі важнае магічнае значэнне, якое надавалася гэтай абрадавай страве. Напрыклад, жыхары вёскі Чамярысы імкнуліся спекчы як мага больш бліноў, каб забяспечыць добры ураджай зерневых культур: *«Казалі, хто боляй бліноў напячэ, дык тады ў таго і зярнавух боляй будзе»* (зап. ад Ганны Ільінічны Сніцарэнка, 1919 г. н.). Жыхары вёскі Лубенікі адзначылі, што *«на працягу ўсёй Масленіцы пеклі бліны. Да гэтых бліноў дабаўлялася масла»* (зап. ад Ганны Севасцьянаўны Гайдук, 1922 г. н.); *«На Масленіцу пяклі бліны з маслам»* (зап. ад Марыі Адамаўны Раманюк, 1930 г. н., у в. Буркі). Паводле ўспамінаў Марыі Ільінічны Савянок, 1943 г. н., з вёскі Сцежарнае, *«бліны былі ў кожнай хаце. Усе імі частаваліся»*. Як паведамілі жыхары вёскі Асарэвічы, асаблівае магічнае значэнне надавалі першаму спечанаму бліну, *«як знак павагі яго неслі ў чырвоны кут – продкам»* (зап. ад Ніны Аляксандраўны Богуш, 1939 г. н.). Невыпадкова першы спечаны блін, што сімвалізаваў сонца, *«на акно клалі ... каб запрасіць у хату сонейка»* (зап. ад Н. А. Богуш).

Здаўна ў гарадскім пасёлку Камарын на Масленіцу было прынята хадзіць у госці адзін да аднаго, а таксама меў месца звычай наведвання зяцем цёшчы: *«Усю сядміцу людзі хадзілі адзін к аднаму ў госці ... Абычай такі быў, што зяць ездзіў к цёшчы на бліны»* (зап. ад Таццяны Васільеўны Талкачовай, 1932 г. н.); *«Не забываліся схадзіць і к цешчы на бліны»* (зап. ад Праскоўі Паўлаўны Прыходзька, 1937 г. н., у в. Шкураты).

У вёсцы Чамярысы асобныя структурныя кампаненты абраду гукання вясны выконвалі менавіта на Масленіцу. Напрыклад, адметны з іх – гэта выбар дзяўчыны на ролю вясны: *«Дзеўку якую красівую вубіралі, надзявалі як вясной. Хлопцы рабілі з шалёўчын насілкі да насілі яе па дзярэўні, крычалі, што вясна прышла»* (зап. ад Ганны Ільінічны Сніцарэнка, 1919 г. н.). Як засведчылі Т. В. Валодзіна, Т. І. Кухаронак, І. Ю. Смірнова, у вёсках Дуброўнае і Новы Пуць Брагінскага раёна таксама «на Масленіцу працягваліся веснавыя карагоды і гульні, гуканне вясны: “На Масленіцу ўжо і пачыналі гукаць, ужэ растае сьнег, і пачыналі гукаць. Ужэ сьпявалі вясеньнія песьні” (Глафіра Лаўрыненка, 1934 г.н., в. Дуброўнае, Брагінскі раён. Зап. А.Боганевай); “А патом жа мы гулялі Масьленіцу, ого! Выходзілі, да такія там карагоды дзелалі, сьпявалі: “У карагодзе мы былі” (Анастасія Раманавец, 1932 г.н., в. Новы Пуць, Брагінскі раён)» [2, с. 161]. Адметным элементам мясцовага масленічнага абрадавага комплексу з’яўлялася катанне з гор: «Дзеці і моладзь рабілі горку са снегу, палівалі вадой і коўзаліся з гэтай горкі. Думалі, хто далей праедзе – у таго будзе доўгі расці лён» (зап. ад Таццяны Васільеўны Талкачовай, 1932 г. н., у г. п. Камарын). Такое ж аграрна-магічнае значэнне надавалася катанню дзяцей з горак і ў вёсцы Малейкі: *«Чым болей дзеці будуць на Масленіцу катацца на санках, тым лепшы будзе ўражай лёну»* (зап. ад Глафіры Мікалаеўны Лук’янавай, 1938 г. н.).

Спальванне саламянага пудзіла сімвалізавала развітанне з зімой: *«Увечары на поля ўсе ішлі зіму паліць. Рабілі пугала якоя з саломы да надзявалі яго. А тады ўжэ, як хлопцы дроў на поля навозяць, дак ідом яго паліць. Стаўба ў зямлю ўбівалі, да да яго*

тоя пугала прывязувалі і палілі. Гарыць тая зіма, а мы ўжэ пабяромся за рукі, станам кругам да ходзім каля яе» (зап. ад Ганны Ільнічны Сніцарэнка, 1919 г. н., у в. Чамярысы). Паводле ўспамінаў Надзеі Раманаўны Саракаумавай, 1948 г. н., з вёскі Шкураты, *«уся маладзёж пасабіраецца на селе, песні спеваюць, ідуць на самэ высоке место, зробяць чучэло, нарадзяць его, поднімуць, коб добрэ було відно, а потом запальваюць. Добрэ гуляюць, радуюцца, спеваюць прыпеўку:*

Масленіцу мы ждалі
Дэ ў окна погледалі.
І сыру набілі,
Шчэ й маслом полілі».

Аграрна-магічнае значэнне надавалі галавешкам, што заставаліся пасля вогнішча. З мэтай забеспячэння ўраджайнасці нівы *«галавешкія тыя з дроў па ўсяму полю раскідувалі»* (зап. ад Ганны Ільнічны Сніцарэнка, 1919 г. н., у в. Чамярысы).

У структуры масленічнага абрадавага комплексу Брагіншчыны меў месца звычай «аб'язджаць маладых коней», пры гэтым *«усю вупраж упрыгожвалі разнакаляровымі лентамі, на дугу вешалі званочкі і бубенчыкі»* (зап. ад Ганны Севасцьянаўны Гайдук, 1922 г. н., у в. Лубенікі).

Масленічны абрад пад назвай «калодка» – даволі распаўсюджаная з'ява ў фальклорна-этнаграфічнай спадчыне Гомельшчыны – сціпла прадстаўлены ў палявых экспедыцыйных запісах, зробленых у вёсках Брагінскага раёна. Напрыклад, зыходзячы з этнаграфічных апісанняў, у вёсцы Шкураты *«праводзіўся такі абрад паміж дзевок, які называўса "Калодкі". Дзеўкі падпіралі калодкамі ў хлопца, які не быў жэнаты і возраст у его быў не молоды. Дзеўкі хоцелі, коб он не вышоў з хаты і не прышоў к ім сватацца»* (зап. ад Надзеі Раманаўны Саракаумавай, 1948 г. н.).

Звычай прасіць прабачэння – адзін з найважнейшых момантаў у сістэме мясцовай масленічнай абраднасці. Як правіла, першым выконваў гэты рытуал гаспадар. Як адзначылі жыхары вёскі Лубенікі, *«у нядзелю з абеда ўсюды налажваліся провады Масленіцы. Усё сямейства прыходзіла за святочны стол. Скаромнае ў апошні дзень елі толькі да вечара. Паеўшы, гаспадар уставаў, выходзіў на хату і кланяўся ўсім сваім з сям'і, так ён прасіў прабачэння за ўсе сваі грахі і ашыбкі»* (зап. ад Ганны Севасцьянаўны Гайдук, 1922 г. н.).

Вядома была на Брагіншчыне і традыцыя наведвання і ўшанавання тых маладых, якія нядаўна ажаніліся: *«На Масленіцу праведвалі маладыя пары, якія ўзялі шлюб у час мясаеду»* (зап. ад Ганны Севасцьянаўны Гайдук, 1922 г. н., у в. Лубенікі).

Прааналізаваныя матэрыялы па зімовай і масленічнай абраднасці даюць магчымасць упэўніцца ў важнасці вывучэння іх мясцовай спецыфікі, бо, несумненна, выяўленыя лакальныя асаблівасці абрадавых з'яў узбагачаюць агульнаэтнічную фальклорна-этнаграфічную спадчыну.

ЛІТАРАТУРА

1. Земляробчы каляндар. Абрады і звычаі / уклад., сістэм. матэрыялаў і камент. А. І. Гурскага ; уст. арт. А. І. Гурскага, А. С. Ліса ; рэдкал. : А.С. Фядосік (гал рэд.) [і інш.]. – Мінск : Навука і тэхніка, 1990. – 405 с.

2. Традыцыйная мастацкая культура беларусаў : у 6 т. / ідэя і агул. рэд. Т. Б. Варфаламеевай. – Мінск : Вышэйшая школа, 2012. – Т. 6. Гомельскае Палессе і Падняпроўе : у 2 кн. – Кн. 1 / Т. В. Валодзіна [і інш.]. – 910 с.

РЕЗЮМЕ

В статье на богатом фактическом материале рассматриваются регионально-локальные особенности отдельных явлений календарно-обрядовой поэзии Брагинского района Гомельской области – колядно-новогодней и масленичной обрядности.

SUMMARY

The article deals with such regional and local certain phenomena features related to the calendar and ritual poetry of Bragin district, Gomel region as Christmas and Maslenitsa ceremonies.

Олюнина И. В.

ДОСТИЖЕНИЕ ЦЕЛЕЙ УСТОЙЧИВОГО РАЗВИТИЯ В ЭТНОЛОГИЧЕСКИХ ИССЛЕДОВАНИЯХ

Белорусский государственный университет

(Поступила в редакцию 19.02.2019)

24 января 2019 г. в Минске состоялся Первый Национальный форум по устойчивому развитию. Основная цель форума – проанализировать проделанную работу и наметить стратегические, институциональные и практические ориентиры по достижению Целей устойчивого развития (ЦУР) на кратко-, средне- и долгосрочную перспективы. Белорусские и зарубежные эксперты признали, что Беларусь занимает устойчивую позицию лидера по достижению Целей устойчивого развития, это подтверждают данные мониторинга за 2018 г.: 23 место из 156 стран. Приводя эти данные, Национальный координатор по достижению Целей устойчивого развития, заместитель председателя Совета Республики Марианна Щёткина подчеркнула, что такая позиция достигнута благодаря созданной архитектуре управления ЦУР и постоянному анализу прогресса на трёх уровнях – глобальном, национальном, региональном [7].

Ключевое понятие «устойчивое развитие» имеет аналоги в других языках: «sustainable development» (англ.), «ураўнаважанае развіццё» (бел.), «zrównoważony rozwój» (пол.), «développement durable» (фр.). Все эти синонимичные определения (размеренное, гармоничное, уравновешенное, поддерживаемое развитие) делают акцент на длительном, поступательном, поэтапном достижении состояния такого развития общества, в котором удовлетворяются потребности текущего поколения и не создаются угрозы для удовлетворения потребностей будущих поколений. В идеальной модели воображаемого будущего экономика служит обществу так, чтобы оно развивалось в безопасной экологической среде.

В процесс достижения ЦУР в Беларуси сегодня вовлечены все государственные органы, общественные и международные организации, создана национальная платформа для достижения и мониторинга данного процесса. 17 целей, принятых Генеральной Ассамблеей ООН в 2015 г. в рамках Повестки 2030, представляют собой баланс экономики, экологии и социального прогресса. В основе концепции Повестки 2030 находится пять компонентов: люди, процветание, планета, партнёрство, мир. Работа по достижению ЦУР, рассчитанная на ближайшие 15 лет, началась в Беларуси ещё в 2000 г. в рамках достижения Целей развития тысячелетия. Процесс имплементации задач по достижению ЦУР в программные документы идёт весьма

успешно на всех уровнях. Как заявил на форуме премьер-министр Беларуси Сергей Румас, в будущем подготовка любого нормативного правового документа будет осуществляться с учётом достижения ЦУР. В первую очередь, это Национальная стратегия устойчивого развития страны до 2035 г. (НСУР-2035), которую планируется подготовить в 2019 г. В НСУР-2035 будут имплементированы глобальные ЦУР с учётом актуальности и адаптированности применительно к условиям долгосрочного развития Республики Беларусь. Процесс имплементации проходит через фиксацию целей в документах, определяющих стратегические приоритеты регионального развития, затем – через практическую реализацию задач, отражение в целевых индикаторах развития, формирование системы мониторинга и внедрение её в практику, а также отражение ЦУР в критериях принятия управленческих и бизнес-решений.

Сегодня разрабатывается ряд стратегических документов, их реализация поможет в устойчивом развитии лесного хозяйства, туризма, обеспечит гармонизацию национальных стандартов с международными. С учётом требований повестки дня в области устойчивого развития уже скорректировано более половины действующих в стране государственных программ. В частности, это касается ГПНИ «Экономика и гуманитарное развитие белорусского общества» на 2016 – 2020 годы, одним из исполнителей которой является Белорусский государственный университет. Главная задача программы – теоретико-методологическое обоснование новой стратегии роста конкурентоспособности белорусской экономики с учётом вызовов и тенденций развития мирового хозяйства. В рамках достижения основной цели решается ряд задач: разработка механизмов и практических рекомендаций, направленных на повышение уровня социально-экономического и инновационного развития страны; разработка теорий белорусской государственности, процесса становления белорусской нации, формирования и развития её культуры, языка и литературы; научное обеспечение эффективного социально-экономического развития Республики Беларусь, приумножения человеческого (социально-демографического, интеллектуального, духовного, образовательного, культурного) капитала, сохранения и укрепления национальной идентичности в контексте вызовов современности и мировых интеграционных процессов.

На кафедре этнологии, музеологии и истории искусств исторического факультета БГУ выполняется задание 1.2.05.2 «Выявление региональных особенностей этнокультурного наследия Беларуси» подпрограммы 1.2.05 «Современные этнические традиции Республики Беларусь 2016 – 2020» программы «Экономика и гуманитарное развитие белорусского общества». Руководителем является Тадеуш Антонович Новогродский, доктор исторических наук, профессор, заведующий кафедрой этнологии, музеологии и истории искусств исторического факультета БГУ. Ежегодно сотрудниками кафедры выполняется ряд мероприятий. На 1 курсе студенты проходят этнографическую практику под руководством профессиональных этнологов – сотрудников кафедры. В этом случае реализуется сразу несколько ЦУР. Учебный процесс обеспечивает получение качественного образования (цель 4), учебная практика является возможностью применить полученные компетенции на практике. Этнология здесь выступает как система производства знаний и их внедрения в практическую деятельность. Таким

образом, происходит развитие фундаментальных исследований и конкурентоспособных прикладных НИОКР. В процессе практики студенты получают те навыки и компетенции, которые будут остро востребованы в ближайшие годы: методы командной работы, креативность, коллаборативность, коммуникативность, критическое мышление, решение проблем, принятие решений, готовность к непрерывному обучению, способность использовать информационно-коммуникативные технологии и т. д. При этом у студентов формируется активная гражданская позиция, вырабатывается личная и социальная ответственность [5].

В процессе прохождения практики студенты берут интервью у пожилых респондентов. Таким образом, выполняется цель 3 – укрепление социальной сплочённости общества путём признания потенциала пожилых людей и содействия расширению возможностей для их участия в жизни общества и экономике. Кроме того, в составе студентов и руководителей практики обеспечивается гендерный баланс (цель 5). Влиянию женщин-учёных на развитие белорусской этнологии посвящена научная публикация Т. А. Новогродского [4].

Организация практики проходит в тесном партнерстве с местными властями, учреждениями образования и культуры (цель 17). По итогам практики ежегодно готовится к печати научная публикация – сборник этнографических материалов, в котором описываются особенности региона. Это способствует региональной локализации ЦУР, развитию туристических кластеров, основанных на государственно-частном партнёрстве. Такой передовой и инновационный опыт иллюстрирует пример кластера «Муховецкая кумора» Брестской области, где туризм идёт по пути устойчивого развития – ответственного управления ресурсами с учётом удовлетворения культурных запросов туристов [6]. Студенты и преподаватели БГУ ежегодно участвуют в волонтёрских работах, направленных на сохранение локальных экосистем и содействие сбалансированному развитию регионов (цели 8, 9, 11, 14, 15) [8, с. 25].

В результате проведённой работы в отчётных публикациях сотрудников кафедры даётся характеристика основных элементов материальной, духовной и социальной культуры Беларуси на различных исторических этапах и в определённых историко-культурных регионах Беларуси. Учёными-этнологами определяются региональные особенности, оказавшие влияние на эволюцию этнокультурного наследия в Республике Беларусь. Полученные результаты актуальны и могут быть использованы для формирования туристической стратегии Беларуси с учётом историко-культурного наследия и исторической инфраструктуры страны, для решения задач регионального и местного развития туристической сферы Беларуси; для разработки учебных программ по подготовке специалистов в области туризма и охраны историко-культурного наследия Беларуси. Результаты исследований успешно используются в учебной работе Белорусского государственного университета, постоянно апробируются на республиканских и международных научных конференциях.

Региональные особенности, которые оказали влияние на эволюцию этнокультурного наследия в Республике Беларусь, раскрывают закономерности современных тенденций в подходах к сохранению этнокультурного наследия: стремление к самобытности и поиску новой идентичности при одновременной

ориентации на встраивание в общемировое развитие этнологии; ориентация на устойчивое развитие на региональном и местном уровне, обеспечение гармонии природной и урбанизированной среды, ревитализацию неэффективно используемых объектов и территорий, создание благоустроенных и привлекательных пространств возле объектов этнокультурного наследия.

Основные зависимости, обуславливающие региональные отличия этнокультурного наследия, состоят в степени воздействия идеологии и государственной политики на культуру; скорости экономических преобразований, урбанизации и миграции населения; изменениях в социальной структуре белорусского общества; повышении образовательного уровня; снижении роли традиционных способов трансляции культурного опыта; изменениях модели повседневной жизни.

Этнологические исследования, выполняемые в регионах Республики Беларусь, способствуют решению глобальных задач по сохранению культурного наследия на международном уровне [2] и основной проблемы ноосферной антропологии – достижению этноэкологического благополучия и устойчивого развития территории государств планеты [1, с. 84].

Таким образом, выполняя этнологические исследования в соответствии с приоритетными задачами Национальной стратегии по устойчивому развитию, сотрудники кафедры этнологии, музеологии и истории искусств исторического факультета БГУ вносят свой вклад в достижении общей задачи по повышению качества жизни населения на основе экономического роста и инновационного развития.

ЛИТЕРАТУРА

1. Мегаистория и глобальная эволюция : материалы симпозиума / под ред. Л. Е. Гринина, А. В. Коротаева. – Волгоград : Учитель, 2015. – 224 с.

2. Михайлец, М. А. Охрана культурного наследия на международном уровне / М. А. Михайлец. – Минск : БГУ, 2017. – 231 с.

3. Народная кухня Лепельшчыны / Т. А. Навагродскі, С. А. Захаркевіч, І. У. Алюніна. – Мінск : Колорград, 2017. – 528 с.

4. Новогродский, Т. А. Женщины-учёные в белорусской этнологии / Т. А. Новогродский // Женщины-учёные Беларуси и Казахстана : сб. материалов Междунар. науч.-практ. конф., Минск, 1-2 марта 2018 г. / редкол. : И. В. Казакова [и др.]. – Минск, 2018. – С. 64 – 66.

5. Олюнина, И. В. Инновационные методы подготовки специалистов по туризму: опыт исторического факультета БГУ / И. В. Олюнина // Женщины-учёные Беларуси и Казахстана : сб. материалов Междунар. науч.-практ. конф., Минск, 1-2 марта 2018 г. / редкол. : И. В. Казакова [и др.]. – Минск, 2018. – С. 68 – 69.

6. Олюнина, И. В. Туристический кластер как средство развития региона: проблемы и возможности / И. В. Олюнина // София : электронный научно-просветительский журнал. – 2018. – № 1. – С. 106 – 110.

7. Первый Национальный форум по устойчивому развитию. 24.01.2019. Минск. Видеозапись. – Режим доступа: https://www.youtube.com/watch?v=hj84QsLYTmY. – Дата доступа: 25.01.2019.

8. Стартовые позиции Беларуси по достижению Целей устойчивого развития : сб. материалов. – Минск : Рифтур Принт, 2017. – 132 с.

РЕЗЮМЕ

В статье рассматривается процесс имплементации Целей устойчивого развития (ЦУР) в программы национального развития. Анализируются особенности и перспективы достижения ЦУР в этнологических исследованиях на территории Республики Беларусь.

SUMMARY

In the article the process of implementing the Sustainable Development Goals (SDGs) in national development programs is considered. The features and prospects of achieving the SDGs in ethnological research in the territory of the Republic of Belarus are analyzed.

Паборцава К. В.

НАРОДНАЯ ДЭМАНАЛОГІЯ НАРАЎЛЯНШЧЫНЫ Ў СУЧАСНЫХ ЗАПІСАХ

Гомельскі дзяржаўны ўніверсітэт імя Ф. Скарыны

(Паступіў у рэдакцыю 26.02.2019)

Багаццем фантазіі народных вераванняў жыхароў Нараўляншчыны вылучаюцца апавяданні, прысвечаныя персанажам ніжэйшай міфалогіі. Архіўныя матэрыялы дазваляюць сцвярджаць, што больш шырока прадстаўлены звесткі пра ведзьму. Даследчыца славянскай міфалогіі Л. М. Вінаградава падкрэсліла, што «вобраз ведзьмы адносіцца звычайна да ліку больш або менш устойлівых і лёгка пазнаваемых у розных дыялектных павер'ях. Ён ідэнтыфікуецца на аснове такіх галоўных прымет, як – рэальная жанчына, якая знаходзіцца ў стасунках з нячыстай сілай, валодае звышнатуральнымі ўласцівасцямі і выкарыстоўвае іх у шкодных у адносінах да людзей мэтах» [1, с. 230]. У розных варыянтах мясцовых міфалагічных апавяданняў гучаць матывы, звязаныя са шкоднай дзейнасцю ведзьмы-жанчыны або мужчыны-ведзьмара (адбіралі малако ў кароў, рабілі заломы ў жыце). Паводле сведчанняў жыхароў вёскі Антонаў, ведзьма – гэта звычайная жанчына, якая адбірае у кароў малако: *«Оборочваліся ў абыкновенную жонку і молоко даілі»* (зап. ад Ніны Сямёнаўны Маргулец, 1946 г. н.)[1]; *«Жыла адна жанчына, што ператваралася, што карову сасала ці даіла»* (зап. ад Ульяны Іванаўны Скуратоўскай, 1942 г. н., у г. Нароўля). Што да шкоды ведзьмы на ніве, то *«говорылі, што поспорацца з адным, так ежлі ён што-то знае, дак ён якую-то такую завітку завівае, напрымер, завітку сожнеш, не замеціш, обмолоціш з яе зярно, то заболееш»* (зап. ад Евы Адамаўны Бычкоўскай, 1947 г. н., у в. Антонаў).

Хоць пра знешні выгляд ведзьмы былі зроблены адзінкавыя запісы, але яны даюць падставы меркаваць, што ведзьмай магла быць або звычайная жанчына (*«Ведзьма – гэта жанчына, якая не мае дакладнага ўзросту. У яе даўгія чорныя валасы»* – зап. ад Валянціны Сцяпанаўны Ломач у в. Канатоп), або ў знешнім вобліку гэтай істоты сумяшчаліся як антрапаморфныя, так і зааморфныя рысы (*«У яе былі длінныя чорныя валосся, і ўсягда яна насіла чорнае длінное плацце, а пад плаццем у яе быў хвост»* – зап. ад Ніны Цімафееўны Буйды, 1946 г. н., у г. Нароўля).

Паводле ўяўленняў мясцовых жыхароў, ведзьма па сваёй прыродзе была цесна звязана з нячыстай сілай: *«Ведзьмы – людзі, звычайна, жэншчыны, якія валодаюць*

[1] У артыкуле выкарыстаны матэрыялы навукова-вучэбнай фальклорнай лабараторыі пры кафедры рускай і сусветнай літаратуры УА «Гомельскі дзяржаўны ўніверсітэт імя Францыска Скарыны».

чорнай сілай, і яны служаць нячыстай сіле» (зап. ад Браніславы Станіславаўны Адаменка, 1937 г. н., у г. Нароўля); *«Яна (ведзьма) прыслужвае сатане»* (зап. ад Ніны Цімафееўны Буйды, 1946 г. н.).

Ведзьма, зыходзячы са сведчанняў інфармантаў, здольная ператварацца ў розных жывёл: жабу («Жаба такая шырокая, што рукой не ахапіць. Узяла лапату – бац – лапу адрубіла. … Ужэ назаўтра Хведора ўжо не можа хадзіць: палец адрубаны» – зап. у г. Нароўля ад Ганны Рыгораўны Бычкоўскай, 1941 г. н., прыехала з в. Смалегаўская Рудня); каня (*«Мі з братом навоз везлі, конь хорошы ў нас, увідзела яна, стала коняка – і ні туды, ні сюды»* – зап. ад Мікалая Пятровіча Жыгамонта, 1932 г. н., у в. Дзямідаў); вужа (*«Казалі, што вуж молоко п'е ў коровы, дык, можа, вядзьмак»* – зап. ад Н. В. Шмат, 1939 г. н., у в. Галоўчыцы); розных жывёл (*«Ведзьма робіць загаворы, можа па некалькі раз ператварацца ў розныя жывёлы»* – зап. ад Валянціны Сцяпанаўны Ломач у в. Канатоп).

Як засцерагаліся ад ведзьмаў? Гэтае пытанне даволі часта даводзілася задаваць падчас працы ў палявых экспедыцыях. Як правіла, у ролі своеасаблівых прадметаў-абярэгаў выступалі нож і соль. Паводле ўспамінаў жыхароў вёскі Канатоп, каб *«згнаць ведзьму з хаты, трэба ўваткнуць у касяк дзьвяры нож, які перад гэтым павінен быць асвечаны бацюшкай. Каб ведзьма забылася дарогу, то трэба ёй услед пасыпаць солі»* (зап. ад Валянціны Сцяпанаўны Ломач). Згодна з народнымі традыцыйнымі прадпісаннямі, з жанчынай, якую называлі ведзьмай, асцерагаліся сустракацца, імкнуліся не канфліктаваць, пазбягалі глядзець ёй у вочы: *«З ведзьмай не нада ругацца, бо яна магла праклясці чалавека, і нельга было глядзець ёй у вочы»* (зап. ад Ніны Цімафееўны Буйды, 1946 г. н., у г. Нароўля).

Сціплыя звесткі былі запісаны пра дамавіка, які, паводле ўяўленняў жыхароў Нараўляншчыны, «жыве ў каждай хаце», прычым, калі гэта істота чорнай масці, то *«любіць хазяіна з чорнымі валасамі, са светлымі ён не любіць тады. У мяне свой дамавой, з русымі валасамі»* (зап. ад Ганны Рыгораўны Бычкоўскай, 1941 г. н., у г. Нароўля). Звычайна ўяўлялі дамавіка ў выглядзе чалавека невялікага росту: *«Дамавік – гэта некі маленькі чалавечык, які жыве ў хаце. У яго маленькая барада»* (зап. ад Валянціны Сцяпанаўны Ломач у в. Канатоп). Іншы раз дамавік набываў воблік вужа: *«Дамавікі ў нас былі ў выглядзе такіх вужоў. Сядаюць есці, і вуж выпаўзае за стол»* (зап. ад Мікалая Пятровіча Жыгамонта, 1932 г. н., у в. Дзямідаў). Асноўная функцыя дамавіка – абараняць хату і яе гаспадароў: *«Калі дамавік жыве ў хаце, то ён будзе асцярагаць гэты дом ад усялякіх бед»* (зап. ад Валянціны Сцяпанаўны Ломач). Жыхары вёскі Антонаў лічылі, што дамавік – гэта істота, якая можа здзекваццa са свойскіх жывёл (можна меркаваць, што яе блытаюць з хлеўнікам): *«Козалі, як у коня грыва заплецена ў косу, то ето домовік заплёў»* (зап. ад Паліны Аляксандраўны Васіленка, 1935 г. н.); *«Як корова выйдзе мокра ўся, козалі, домовік гоняе. Домовы коням грывы заплятаў»* (зап. ад Яўгеніі Іванаўны Максіменка, 1949 г. н.). Як засведчыў Рыгор Уладзіміравіч Грачыца, 1956 г. н., з вёскі Дзямідаў, менавіта хлеў з'яўляўся месцам знаходжання хлеўніка, шкаданосныя дзеянні якога былі скіраваны супраць свойскіх жывёл, напрыклад, каровы, каня: *«Хлеўнікі заязжалі карову, каня, бывало за ноч заездзяць. Прыходзіць хазяін раніцай, і конь стаіць мокры, як на ім гайсалі»*.

Да ліку найбольш пашыраных народных вераванняў, звязаных з персанажамі ніжэйшай міфалогіі, адносяцца ўяўленні пра русалку, месцам жыхарства якой было жыта: *«Русалкі колісь у жыце сядзелі»* (зап. ад Яўгеніі Яўгенаўны Лаворанка, 1940 г. н., у в. Гажын); *«Колісь нас страшылі русалкамі, што ў жыце»* (зап. ад Рыгора Уладзіміравіча Грачыцы, 1956 г. н., у в. Дзямідаў).

Навуковую цікавасць выклікаюць версіі пра паходжанне русалак, прапанаваныя Л. М. Вінаградавай, якая, абагульніўшы значны фактычны матэрыял, запісаны падчас экспедыцыі ў раёнах Гомельска-Бранска-Чарнігаўска-Жытомірскага памежжа, адносіць да ліку найбольш устойлівых наступныя: русалкамі станавіліся душы дзяўчат, якія памерлі або нарадзіліся на Русальным тыдні; русалкі – гэта дзяўчаты, якія ўтапіліся; русалкі – нявесты, якія памерлі да свайго вяселля; русалкі – дзеці, якія памерлі да хрышчэння [1, с. 145 – 146]. Паходжанне русалкі ў мясцовых міфалагічных апавяданнях звязваюць з тымі людзьмі, якія ўтапіліся, што пацвярджаецца сціплымі фактычнымі матэрыяламі: *«Утопленікі, казалі, станавіліся русалкамі»* (зап. ад Рыгора Уладзіміравіча Грачыцы, 1956 г. н., у в. Дзямідаў); *«Русалкамі становілісь жэншчыны, што топіліся»* (зап. ад Яўгеніі Іванаўны Максіменка, 1949 г. н., у в. Антонаў).

Пры аналізе функцыянальнасці гэтай істоты таксама спашлемся на выказванне Л. М. Вінаградавай: «Асноўнай функцыяй палескай русалкі, магчыма, з'яўляецца менавіта абарона квітнеючых злакавых палёў або нават садзейнічанне квітненню і ўраджаю» [1, с. 157]. Адсюль вынікае матыў засцярогі, звязаны з забаронай прыходзіць на поле, *«колі жыта колосуецца, бо русалкі будуць бегці, бояліся»* (зап. ад Евы Адамаўны Бычкоўскай, 1947 г. н., у в. Антонаў). Вядомы факт амбівалентнасці гэтага персанажа ніжэйшай міфалогіі прадстаўлены ў асноўным толькі адным аспектам – шкодным ўздзеяннем русалкі: *«Пра русалак усягда казалі, што заказыча. Ловяць і казычаць»* (зап. ад Рыгора Уладзіміравіча Грачыцы, 1956 г. н., у в. Дзямідаў); *«Колісь нас страшылі русалкамі, што ў жыце, бо русалка заслокоча»* (зап. ад Яўгеніі Іванаўны Максіменка, 1949 г. н., у в. Антонаў). Толькі адзінкавыя запісы звестак пра русалку, зробленыя ў вёсцы Канатоп, пацвярджаюць тэзіс аб тым, што *«русалкі бываюць добрыя і злыя. Добрыя памагаюць рыбакам і ніколі нічога дрэннага ні робяць. А злыя зацягваюць людзей, у асабістасці прыгожых мужчын, а потым іх убіваюць»* (зап. ад Ніны Мікалаеўны Кулік).

Прыведзеныя матэрыялы па народнай дэманалогіі Нараўляншчыны пацвярджаюць, што і сёння ў памяці жыхароў гэтай мясцовасці захоўваюцца звесткі пра ведзьму, дамавіка, хлеўніка, русалку і іншых істот. Падкрэслім, што нават нешматлікія варыянты фрагментаў народнай духоўнай культуры, звязаных з асобнымі персанажамі ніжэйшай міфалогіі, даюць падставы ўпэўніцца ва ўстойлівасці захавання звязаных з імі народных павер'яў.

ЛІТАРАТУРА

1. Виноградова, Л. Н. Народная демонология и мифо-ритуальная традиция славян / Л. Н. Виноградова. – М. : Индрик, 2000. – 432 с.

РЕЗЮМЕ

В статье рассматриваются народные поверья о персонажах низшей мифологии – ведьмах, домовых, русалках и других, сведения о которых были записаны в полевых экспедициях на

территории Наровлянского района Гомельской области. Автор анализирует вышеназванные образы народной демонологии, опираясь на аутентичные материалы, представленные небольшим количеством фактических данных.

SUMMARY

The article deals with folk beliefs about the lower mythology characters – witches, brownies, mermaids and so on, information about which was recorded in field expeditions in the territory of Narovlyansky district, Gomel region. The author analyzes the above-mentioned images of folk demonology, based on authentic materials, represented by a small amount of factual materials.

Ракова Л. В.

ТРАДИЦИИ ВОСПИТАНИЯ ДЕТЕЙ В СОВРЕМЕННОЙ СЕМЬЕ НА БЕЛОРУССКО-РУССКОМ ПОГРАНИЧЬЕ

Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси

(Поступила в редакцию 11.03.2019)

В 2018 г. в рамках договора № Г18Р-065 от 30 мая 2018 г. «Трансграничная этнокультурная общность (по материалам белорусско-российского пограничья)» авторами проекта был проведён опрос 187 студентов трёх ВУЗов республики (Полоцкого государственного университета, Гомельского государственного университета им. Ф. Скорины, Могилёвского государственного университета им. А. Кулешова) по теме «Этнокультурные процессы на белорусско-русском пограничье».

Проведённый нами анализ опросных листов позволил проанализировать ряд важных составляющих семейных отношений студентов: взаимоотношения с родителями, старшими в семье, основные занятия членов семьи, когда они собираются вместе, степень участия молодёжи в домашнем труде, методы воспитания, применяемые родителями и планируемые молодыми людьми для использования в своей семье и другие.

Методы и формы педагогического воздействия на детей, как свидетельствуют письменные источники и опросы населения, многие века складывались на основе опыта предыдущих поколений. Как отмечал русский педагог К. Ушинский, «воспитание, созданное народом и основанное на народных началах, имеет такую огромную силу, которой нет в самых лучших системах, основанных на абстрактных идеях или заимствованных у другого народа» [3, с. 32]. Ценный опыт воспитания детей в традиционной семье белорусов заслуживает не только изучения, но и применения как главный источник духовно-нравственного воспитания молодого поколения в современности.

В XX в. в результате стремительного изменения структурной, социально-психологической, нравственно-этической характеристик семьи, механизмов трансляции культуры поколениям трансформировались типы семьи: на смену патриархальной семье прошлого пришли детоцентристская, где центром является ребёнок, и супружеская семьи. Современная белорусская семья испытывает трудности в трансляции культурных ценностей своего этноса молодому поколению, что затрудняет культурную идентификацию.

Сегодня уменьшается число людей, состоящих в браке, увеличивается число разведённых и никогда не состоявших в браке. Молодые рожают позже и меньше в обратнопропорциональной зависимости от уровня образования, поэтому в Республике Беларусь и в обследованных регионах доминируют однодетные семьи. Сдерживает репродуктивные установки, главным образом, экономический фактор (жильё, размер детских пособий, доступность детсадов, здоровье и др.). В определённой степени стимулом репродуктивного поведения части молодёжи сегодня являются предпринятые государственные меры по совершенствованию системы детских пособий, решению жилищных вопросов, а также трудовые гарантии родителям. В связи с опасением, что существует возможность опять столкнуться с падением рождаемости, в стране увеличены не только пособия матерям, но и материнский капитал, а также кредитование и частичное субсидирование семей, строящих квартиру, и т. п. В Республике Беларусь принята Государственная программа «Здоровье народа и демографическая безопасность Республики Беларусь на 2016 – 2020 гг.», а также «Программа непрерывного воспитания детей и учащейся молодёжи на 2016 – 2020 гг.». В стране проводится работа по повышению престижа семьи, оказания помощи, социальной, материальной, психолого-педагогической и другой поддержки молодым семьям.

Важную роль в сохранении и развитии национальной культуры, традиций воспитания может выполнить формирование национального самосознания, самоидентификации детей и молодёжи. В семье белорусов до середины XX в. эффективно осуществлялась «вертикальная» передача традиций от родителей к детям, реже – «горизонтальная», когда культурный опыт они получали от сверстников, а также с помощью непрямой трансмисии от соседей, учителей и т. п. Наше исследование на пограничье показало, что сегодня эти каналы изменились: вместе со школой и семьёй важными являются средства массовой информации как основной источник сведений для большинства опрошенных студентов. Вместе с тем различную культурную информацию родители нередко получают от детей, являющихся её носителями, что говорит об изменении в начале XXI в. информационного потока, который идёт не только от родителей к детям, но и в обратном направлении. Это предвидела в середине XX в. М. Мид [1, с. 358 – 361].

В современных семьях на белорусско-российском пограничье отмечаются черты проявления восточнославянских традиций воспитания детей и молодёжи. Как свидетельствуют материалы опроса, здесь сохраняются с разной степенью бытования многие жизнеспособные народные традиции: уважение к старшим, посещение родителей с детьми родственников (бабушек, дедушек, тетей, дядей и т. д.), к которым испытывают чувства симпатии, дружбы, согласия и которых они посещают в праздничные дни, дни рождения, на новоселье и другие даты.

На современную культуру воспитания детей и молодёжи на контактных территориях белорусско-русского пограничья определённое влияние оказывают ежегодные совместные культурные проекты, фестивали. Например, в 2013 г. в Бобруйской епархии прошёл традиционный фестиваль «Счастье в детях – 2013». Главной его задачей является создание положительных образов многодетной семьи, ориентация общества на популяризацию счастья материнства и ответственности отцовства, возрождение традиционных ценностей семьи. В День семьи, который в

Республике Беларусь отмечается ежегодно 15 мая, в пограничных районах Могилёвской, Витебской и Гомельской областей проводятся конкурсы на лучшую многодетную семью. Проходят и совместные межгосударственные детские фестивали и конкурсы. Участие детей в конкурсах, фестивалях, концертах не только демонстрация умений детей и молодёжи в народном искусстве, но и, что немаловажно, приобщение их к традициям народной культуры. Данные мероприятия способствуют формированию культурной исторической памяти народа, уважительного отношения молодёжи к старшим, воспитывают эстетический вкус, манеру и культуру поведения, имеют значительный духовный заряд.

В традиционной культуре определяющим фактором решения социальных проблем в семье был обычай, а её благосостояние связывалось с умением работать. Особое значение крестьяне придавали посильной помощи детей в хозяйстве: походам в лес за ягодами, грибами, хворостом, на луг – за щавелем, травами, цветами, кормлению домашней птицы и животных и т. п. С возрастом эти занятия усложнялись. Постепенно в процессе социализации происходило приучение детей к труду, который осознавался ими как важнейшая жизненная необходимость («так рабілі нашы дзеды»), передававшаяся от одного поколения другому как обычай или социальная норма. При этом данная установка культуры, традиция оставалась с детьми на всю жизнь. Социальные роли мужчины и женщины в обществе разграничивались. Дети ежедневно видели вклад матери и отца в благосостояние семьи, и это повышало авторитет родителей, способствовало послушанию: сыновья и дочери слушались главу семьи – отца – до вступления в брак и даже позднее [2, с. 119].

В современных семьях (преимущественно нуклеарных, состоящих из поколения родителей и 1-2 детей) отношения между мужем и женой больше партнёрские. При этом часто груз ответственности за семью перекладывается на женские плечи. Крайне негативной тенденцией современности можно считать инертность, безразличие отдельных родителей к судьбам детей. Авторитет современных родителей снижается из-за того, что результаты их труда на производстве дети не видят, а потому и не могут оценить его значимость. Усугубляется положение и тем, что почти четверть детей в республике, согласно статистике, рождается вне брака, и тогда роль воспитателя осуществляет в основном мать.

По данным нашего опроса, 81,2% респондентов выросли в полной семье с обоими родителями; 18,8% – в семьях с одним из родителей (чаще с матерью). На вопрос о том, кто в семье занимался воспитанием детей, большинство респондентов (167) отметило, что их воспитывала мать, 118 – отец. Небольшой удельный вес составляют семьи, где воспитанием занимались бабушка, дедушка, отчим, сестра и другие – 7 ответов.

Процесс воспитания в современной семье страдает не только из-за отсутствия помощи детей в домашнем труде, что объясняется чрезмерной занятостью их учёбой, посещением секций, играми в гаджетах и другим. Это, на наш взгляд, является реальным препятствием для полноценного развития и воспитания самого ребенка, так как дети впадают в явную зависимость от достижений научно-технического прогресса и виртуального мира. Не всем школьникам в полной мере доступны занятия

физкультурой и спортом. Серьёзную проблему сегодня создаёт то, что многие кружки, спортивные секции стали платными. Но приобщать детей к домашним обязанностям необходимо: уборка в своей комнате (собственного рабочего места), забота о домашних питомцах и другое. Детская помощь может быть разнообразной, но она практикуется не во всех семьях.

Роль старшего поколения (дедушек и бабушек) в семьях, особенно с малолетними детьми, была велика в традиционной культуре и возрастает в современности, так как повышает педагогический потенциал семьи. Бабушки и дедушки в отсутствие родителей следят за рациональным питанием внуков, контролируют их пользование интернетом, нередко детям поменьше помогают делать уроки и учить иностранные языки, водят в кружки, рассказывают сказки, могут поговорить по душам, выслушать ребёнка. Благодаря сосуществованию разновозрастных поколений передача радиций, знаний очень эффективна. Именно пожилые люди зачастую формируют духовную основу ребёнка, закладывали его систему ценностей.

Рисунок 1.

На вопрос: «Является ли для Вас образцом семья родителей?» – большинство опрошенных (53,6%) ответило положительно, для 24,4% – таковой не является и 22% респондентов затруднились ответить либо не определились с ответом (рисунок 1). Это симптоматично, поскольку свидетельствует о том, что современная семья не служит, как раньше, образцом для подражания для значительной части детей и, следовательно, не обладает достаточно высоким статусом. Кроме того, данное мнение может сигнализировать о существующих в семье проблемах. Однако большинство ответивших (131 человек) относится с уважением к родителям, соблюдает все их требования 41 человек. Не подчиняются родителям только 11 из числа опрошенных.

Среди важнейших ценностей семьи 85% студентов отметили любовь и поддержку родителей, а также заботу, взаимопонимание; 15% назвали важной материальную обеспеченность семьи. Преобладающее большинство опрошенных (171 из 187) ответило, что относятся к родителям в семье уважительно и соблюдают

все их требования. Другие признаки (забота, уют, взаимопомощь) занимают меньшее место в иерархии ценностей.

Как следует из ответов большинства респондентов (126 студентов), в их семьях совместно решают бытовые вопросы (уборка квартиры, поход в магазин, присмотр за младшими детьми и пр.), а также советуются по поводу непростых жизненных ситуаций, вместе с родителями проводит досуг 101 человек. Почти каждый четвёртый имеет собственные увлечения.

Важным для студентов был вопрос о методах воспитания, которые применялись к ним в родительской семье и превалировали в ней. В большинстве семей главными выступали: привитие детям моральных норм (138 ответов) и трудовых навыков (130 ответов). Поощрение чаще использовалось в семьях (121 человек), чем наказание (97 человек).

Рисунок 2.

Для выяснения авторитетности родительского мнения по поводу выбора партнёра при будущей женитьбе или замужестве, нами был задан вопрос: «Будете ли Вы учитывать (или учитывали) мнение родителей при заключении брака?». Больше трети студентов (36,5%) не собираются его учитывать; 31,5% опрошенных ответили, что будут прислушиваться к мнению родителей, но выбор сделают сами. Почти треть (30,4%) затруднилась ответить на этот вопрос.

По данным опроса, заметна миграционная стратегия студентов, которые планируют поменять место жительства, чтобы получить хорошую работу, достойную зарплату, большие возможности для отдыха и путешествий. 22,8 % планируют переехать в город (чаще большой) в пределах Республики Беларусь. Обращает на себя внимание тот факт, что 45,6% хотели бы уехать за границу. Только 18% из числа ответивших не планируют переезжать вовсе. Современная тенденция, характерная для части молодых белорусов в последние годы, продолжает развиваться. Это не может способствовать развитию нашего общества, так как уезжают наиболее образованные, энергичные, активные люди.

Исследование свидетельствует о том, что в условиях межкультурного взаимодействия славянских народов в исторической зоне перекрёстных культурных контактов наблюдалась высокая степень общности в традициях воспитания детей и

молодёжи у белорусов и русских. Она также заметна в сохранности приёмов и методов воспитания детей в зависимости от возраста, пола, структуры семьи и других параметров. При этом чем ближе к границе этнокультурного взаимодействия, тем больше сходства в приёмах воспитания детей и молодёжи, их трудовой активности и т. п. Методы и формы педагогического воздействия на детей, как свидетельствуют письменные источники и опросы населения, складывались на основе опыта предыдущих поколений. Поэтому важно изучать ценный опыт воспитания детей в традиционной семье, о чём свидетельствуют источники и опросы населения.

Этнокультурные границы, как известно, часто не совпадают с границами государственными или административными. В культурном пространстве белорусско-русского пограничья, как показывают наблюдения, историческая память сохраняется в традиционном межкультурном сообществе, хотя и в трансформированном виде. Белорусско-русское этнокультурное взаимодействие в различных пограничных зонах, как свидетельствует исследование, отличается высокой степенью общности не только диалектов, верований, мифологии, обрядности, но и народных традиций воспитания детей. Уровень интенсивности взаимодействия в культуре воспитания белорусов и русских, на наш взгляд, может различаться в определённых зонах этноконтактов. Возрастает роль проводимых конкурсов, фестивалей искусств, которые позволяют детям региона демонстрировать свои умения в народном творчестве, песенном и танцевальном искусстве, сохранении исторической памяти народов, традиционных культурных ценностей. Также мероприятия не только тесно знакомят с культурным наследием, традициями, но и воспитывают эстетический вкус, культуру поведения и прочее.

Исследование может быть основой для разработки концепции гражданско-патриотического воспитания в контексте идеологий обеих стран.

ЛИТЕРАТУРА

1. Мид, М. Культура и мир детства: избранные произведения / М. Мид ; пер. с англ. и коммент. Ю. А. Асеева; отв. ред. И. С. Кон. – М. : Наука, 1988. – 429 с.

2. Ракова, Л. В. Традиции воспитания детей в современной белорусской семье / Л. В. Ракова // Гісторыка-этнаграфічныя і дэмаграфічныя аспекты даследавання сям'і. Традыцыі і навацыі : зб. навук. арт. / рэдкал. : В. В. Даніловіч (гал. рэд.) [і інш.]. – Мінск, 2018. – С. 116 – 120.

3. Ушинский, К. Д. Собрание сочинений : в 11 т. / К. Д. Ушинский. – М. ; Л. : Академия педагогических наук РСФСР, 1948. – Т. 3. Педагогические статьи, 1862 – 1870. – 692 с.

РЕЗЮМЕ

В статье анализируются традиции воспитания детей в современной семье на основе результатов этносоциологического исследования, проведённого среди студентов трёх ВУЗов Республики Беларусь в 2018 г. по теме «Этнокультурные процессы на белорусско-русском пограничье».

SUMMARY

The article analyzes the traditions of raising children in a modern family, based on the results of ethnosociological research, conducted among students of 3-rd year of belarussian universities in 2018 on the topic «Ethnocultural processes on the Belarusian-Russian borderlands».

Раюк А. Р.

ЧЭШСКІ ВОПЫТ АДРАДЖЭННЯ Ў АСЭНСАВАННІ КАТАЛІЦКІХ ДВАРАН-КАНСЕРВАТАРАЎ БЕЛАРУСІ Ў КАНЦЫ XIX – ПАЧАТКУ XX СТ.

Беларускі нацыянальны тэхнічны ўніверсітэт

(Паступіў у рэдакцыю 04.03.2019)

У сваіх публікацыях пачатку XX ст. Антон Луцкевіч, адзін з лідараў Беларускай сацыялістычнай грамады, неаднаразова ўказваў на чэхаў як узорны прыклад адраджэння самабытнага нацыянальна-культурнага і дзяржаўнага жыцця славян, што пачыналася яшчэ ў XIX ст. [1, с. 61]. Між тым па-за ўвагай беларускіх даследчыкаў засталася значная роля каталіцкіх дваран-кансерватараў Беларусі ў асэнсаванні і папулярызацыі чэшскага вопыту.

У канцы XIX – пачатку XX ст. сярод мясцовых каталіцкіх дваран-землеўласнікаў Мінскае таварыства сельскай гаспадаркі (МТСГ) на чале з Эдвардам Вайніловічам стала ўзорным і цэнтральным у беларуска-літоўскіх губернях Расійскай імперыі: таварыства аб'ядноўвала ўплывовых землеўласнікаў-кансерватараў Мінскай губерні (а часта і іншых губерняў), валодала значным крэдытным фондам, мела шмат афіліятыўных структур, на яго ў сваёй дзейнасці арыентаваліся сельскагаспадарчыя таварыствы іншых беларуска-літоўскіх губерняў.

Патрыярхам прафесійнага беларусазнаўства ў 1880 – 1890-я гады стаў заможны маянтковец-каталік Аляксандр Ельскі (1834 – 1916), член МТСГ, літаратар, журналіст кансерватыўнага польскамоўнага санкт-пецярбургскага часопіса «Kraj» і першы сапраўдны беларускі энцыклапедыст, які звярнуўся да літаратурнай традыцыі Вінцэнта Дуніна-Марцінкевіча, спыненай у Беларусі пасля паўстання 1863 – 1864 гг. У лісце да сябра Яна Карловіча ад 16 (28) лютага 1890 г. А. Ельскі выказаўся аб будучым беларускага народа: «Свет знаходзіцца напярэдадні катаклізмаў, пасля якіх павінны прыйсці новыя грамадскія групоўкі. Ад гэтага паваротнага пункта пачнецца свабодны нацыянальны рух, дык і некалькімільённы беларускі народ разаўе свой дух у натуральным кірунку. Прыгадаем, у якіх фатальных акалічнасцях знаходзілася да нядаўняга часу чэшская мова: без літаратуры, амаль без мінулага і будучыні, а сёння – зіхаціць сярод першарадных моў свету і мае цудоўную параўнальна літаратуру і прэсу … Беларусь дачакаецца яшчэ свайго Шаўчэнкі» [2, с. 18 – 19]. Менавіта Ян Карловіч у хуткім часе возьмецца за арганізацыю выдання ў 1891 г. у Кракаве першага зборніка вершаў паэта-кансерватара і двараніна-каталіка Францішка Багушэвіча «Дудка беларуская», прадмова да якога (з указаннем і на ўзор чэхаў) стала маніфестам беларускага нацыянальна-культурнага адраджэння («Не пакідайце ж мовы нашай беларускай, каб не ўмёрлі!») і моцным штуршком развіцця прафесійнай беларускамоўнай культуры. У лісце ад 12 мая 1896 г. Эдвард Вайніловіч дзякаваў Аляксандру Ельскаму за прысылку беларускамоўных кніг і паабяцаў распаўсюдзіць іх сярод маянткоўцаў на пасяджэнні МТСГ, прызнаючыся ў любові да беларускай мовы: «Кожнаму гэтая мова мілая, кожны з нас засынаў у калысцы пад народныя песні нашых нянек, кожны на гэтай мове размаўляе з мясцовым сялянствам, а ўсе старажытныя родавыя дакументы звычайна напісаныя па-беларуску» [3, с. 105, 127].

Значны ўклад у пачатку XX ст. у фінансаванне беларускамоўных выданняў і фарміраванне сучаснай літаратурнай мовы зрабіла заможная дваранка-каталічка

Тэрэза Гардзялкоўская, муж якой (праз Ваньковічаў) быў не вельмі далёкім сваяком Эдварда Вайніловіча і важным членам МТСГ, хоць галоўныя маёнткі меў у Магілёўскай губерні. Сыны Гардзялкоўскай – Альгерд і Канстанцін – былі заможнымі прадпрымальнікамі, важнымі членамі Магілёўскага таварыства сельскай гаспадаркі і каардынавалі свае эканамічныя і палітычныя дзеянні з Эдвардам Вайніловічам [3, с. 197, 215, 238; 4, с. 219, 220, 248, 340]. Менавіта Канстанцін Гардзялкоўскі арганізаваў у сваёй вёсцы Сані (Магілёўская губерня) беларускамоўную школу, дзе па запрашэнні Гардзялкоўскага два з паловай месяцы (студзень – красавік 1908 г.) працаваў настаўнікам паэт Якуб Колас. А 25 сакавіка 1917 г. Канстанцін Гардзялкоўскі шчыра вітаў ад імя дваран-каталікоў Аршанскага павета пачаты ў Мінску З'езд беларускіх нацыянальных арганізацый, на якім быў створаны мінскі Беларускі нацыянальны камітэт, і выказаўся ў падтрымку палітычнай суб'ектнасці Беларусі [5, с. 268].

Сярод перакладзеных Тэрэзай Гардзялкоўскай на беларускую мову і фундаваных ёй кніг (для «Нашай хаты», «Нашай нівы» і «Лучынкі») асабліва вылучаецца (на фоне дзіцячай літаратуры) выдадзеная ў 1912 г. кніжка Максіміліяна Маліноўскага «Як багацеюць чэшскія сяляне», якая была практычным дапаможнікам, дзе падрабязна апісвалася, як з дапамогай добраахвотнага стварэння таварыстваў і кааператываў сяляне і гараджане Чэхіі (на той час часткай Аўстра-Венгрыі) павышаюць свой эканамічны дабрабыт і статус, а таксама развіваюць чэшскую культуру ва ўмовах дамінавання нямецкай культуры і капіталу. Падобныя спосабы прапаноўваліся ў кнізе незаможным беларускім сялянам і гараджанам. Гэта быў, па сутнасці, шлях «арганічнай працы», якой ужо ішлі з 1880-х гадоў мясцовыя каталіцкія дваране-землеўласнікі Польшчы, Літвы і Беларусі: з дапамогай салідарнага паляпшэння матэрыяльнага (эканамічнага) становішча і развіцця ўласнай культуры і сістэмы адукацыі супрацьстаяць этнічнай асіміляцыі і эканамічнай дэградацыі, а таксама рыхтавацца да атрымання дзяржаўнай незалежнасці. У эпіграфе кнігі М. Маліноўскага пазначалася: «Навукай к свабодзі, дружнай працай к дастаткам ісьці» [6, с. 3].

М. Маліноўскі напісаў кнігу па-польску пра вопыт чэшскага народа, але звяртаўся да беларускага народа («Чэхі прынялі хрысьціанскую веру раней за нас, беларусоў») [6, с. 3], а Тэрэза Гардзялкоўская пераклала яе на беларускую мову для «Нашай нівы». У кнізе выразна прасочваюцца аналогіі паміж прыгнечаным эканамічным і культурным становішчам чэхаў у Аўстра-Венгерскай імперыі і беларусаў у Расійскай імперыі, а аналагам немцаў і нямецкай культуры былі рускія і руская культура. Рабіўся заклік да вяртання да роднай мовы, якая захавалася толькі ў вясковым асяроддзі: «Над тую пару па гарадох і панскіх дварох не чутно было чэскай гутаркі. Усе навучыліся гаварыць паміж сабой па немецку, і толькі вёсковые людзі не забыліся бацькоўскай мовы ды ў песьнях сваіх успаміналі народных багатыроў … Толькі старые чэскіе кнігі расказывалі аб іх, толькі старыкі ў казках-легендах прыпаміналі народу аб даўным, мінулым. Прылучалося, аднак, што і на вёсках людзі чураліся свайго ды ахвотне ў немецкую скуру адзеналіся. І здавалося, што імя чэскае зусім згіне, ды пэўне так і было-бы, каб народ не стварыў сваіх прарокаў. Ратунак прыйшоў ад людзей з гарачым сэрцам, што узрасталі ў вёсцы і свой родны язык любілі» [6, с. 4]. Указвалася, што пасля 1861 г. Чэхія атрымала шырэйшыя правы самакіравання ў імперыі, але ў сойме Чэхіі ўсё роўна большасць была ў немцаў. Па

той прычыне «чэхі крапчэй узяліся за ўсялякую працу, каб набрацца сіл, разбагацець і па ўсіх нівах будзіць вольны чэскі дух усімі сваімі сіламі. Ды с такой натугай, так дружна сталі яны працаваць, што цяпер усе народы дзівуюцца таму, што яны здалелі зрабіць, усе павінны браць з чэхоў прыклад» [6, с. 5].

За прыклад браўся чэшскі вопыт самаарганізацыі («супольнай працы» і «самапомачы») у гарадскіх і вясковых грамадскіх таварыствах для «агульнай карысці» і грамадскага прагрэсу, аналагі якіх былі пераняты ў Швейцарыі: гаспадарчыя кааператывы (вырабу малака, памолу мукі, гадоўлі жывёлы, продажу прадукцыі і г. д.), крэдытныя таварыствы («пазычкова-зберэгацельныя касы»), страхавыя касы (у тым ліку з функцыямі пенсійных фондаў), грамадскія чытальні (з дадатковымі функцыямі клуба і форума), адукацыйныя і культурныя ўстановы (школы, музеі, спартзалы і інш.), храмы, дабрачынныя таварыствы і фонды (у тым ліку для друкавання букваро́ў і розных гаспадарчых дапаможнікаў, пабудовы тэатраў і г. д.), вясковыя станцыі электрычнага асвятлення, прататыпы прафсаюзных арганізацый з юрыдычнай кансультацыяй і іншае [6, с. 6 – 7]. Кніга М. Маліноўскага падрабязна апавядала пра эканамічныя і культурныя поспехі адной асобна ўзятай чэшскай вёскі Сані, у тым ліку пра выкарыстанне перадавой тэхнікі і тэхналогій [6, с. 19 – 27].

Прапагандысты кааператыўнага руху ў Беларусі намагаліся палепшыць долю сялянства і гарадской беднаты, каб запаволіць працэс разарэння дробных уласнікаў, павысіць эканамічны статус і дапамагаць адзін аднаму, у першую чаргу бяднейшым з боку больш заможных (у тым ліку ў захаванні і набыцці на рынку дадатковай зямлі). Кааператывы закупалі і прадавалі вялікія партыі прадукцыі, абмінаючы пасрэднікаў. Стварэнне падобных арганізацый было выклікана неразвітасцю ў Расійскай імперыі банкаўскай сістэмы, якая б забяспечвала эканоміку даступнымі крэдытамі; высокімі працэнтамі ў ліхвяроў (якімі пераважна былі яўрэі-шынкары ў вёсцы і крамары ў горадзе); слабасцю інфраструктуры і вузкасцю сацыяльных паслуг дзяржаўнай адміністрацыі; саслоўнымі адрозненнямі і дыскрымінацыйным становішчам асобных катэгорый насельніцтва і іншымі прычынамі.

Кніга М. Маліноўскага дэманстравала эвалюцыйны, мірны шлях дасягнення грамадскага прагрэсу і дабрабыту і стварэння падмурку для нацыянальнай незалежнасці без сацыялістычных эксперыментаў (скасавання права прыватнай уласнасці на зямлю), праз пашырэнне кола прыватных уласнікаў і стымуляцыю прадпрымальніцтва. Кніга ўказвала і на ролю заможных сельскіх і гарадскіх гаспадароў у арганізацыі кааператыўнага руху. Яны павінны былі з усёй сумленнасцю, адказнасцю і нацыянальным патрыятызмам дапамагчы зрабіць пачатак таварыствам і саюзам, каб падтрымаць сваіх менш заможных братоў [6, с. 5 – 11].

Пасля крызісу і ліквідацыі Расійскай імперыі (у выніку Лютаўскай рэвалюцыі) лідар МТСГ Эдвард Вайніловіч узначаліў у 1917 – 1921 гг. мясцовых кансерватыўных дваран-краёўцаў Беларусі ў працэсе змагання за рэалізацыю ідэі палітычнай суб’ектнасці беларуска-літоўскіх зямель (ці толькі Беларусі). Браты Альгерд і Канстанцін Гардзялкоўскія таксама падтрымлівалі намеры Эдварда Вайніловіча знайсці кампраміс з беларускімі сацыялістамі па аграрным пытанні.

У артыкуле 1927 г. Э. Вайніловіч указаў, што менавіта адмова ў 1920 – 1921 гг. польскіх нацыянальных дэмакратаў («эндэкаў») стварыць польска-беларускую унію прывяла да Рыжскага мірнага дагавору (1921), які падзяляў Беларусь на часткі і

ўключаў заходнебеларускія землі ў склад Польшчы ў статусе звычайных польскіх ваяводстваў.Э. Вайніловіч лічыў, што менавіта саюз дзвюх дзяржаў (Польшчы і Беларусі) быў бы аптымальным і ўзаемакарысным, даваў бы Беларусі выхад да мора і дапамагаў бы захоўваць заходнееўрапейскія традыцыі Рэчы Паспалітай, у першую чаргу, права прыватнай уласнасці – асновы правапарадку, прагрэсу і прадуктыўнай працы. На думку Э. Вайніловіча, распаўсюджванне сацыялістычных ідэй сярод беларускай інтэлігенцыі ішло з Расіі, а не Польшчы [7].

Э. Вайніловіч выказаўся катэгарычна супраць паланізацыі беларускамоўнага насельніцтва Заходняй Беларусі і ўказаў, што ў Рэчы Паспалітай шляхта Вялікага Княства Літоўскага (ВКЛ) ніколі не паланізавала беларускамоўных сялян. Ён нагадаў, што ў адрозненне ад украінскіх зямель Польскага Каралеўства, куды шляхта перасялілася з карэннай Польшчы, у Беларусі мясцовая шляхта ВКЛ была пераважна карэннага паходжання і з той прычыны блізкая па крыві мясцоваму сялянству і дробнай шляхце, якая ў паўсядзённым жыцці карысталася беларускай мовай. Э. Вайніловіч адзначыў, што сам паходзіць ад «беларускіх баяр» і што паланізацыя шляхты мела павярхоўны характар: беларуская мова не забывалася, а існавала побач з польскай і лацінскай, якія дапамагалі засвойваць набыткі заходнееўрапейскай культуры для сваёй карысці, што, напрыклад, рабілі нават зацятыя прыхільнікі праваслаўя (князі Астрожскія і Алелькавічы). Указаў, што Статут ВКЛ («векапомны твор Льва Сапегі»), шмат старадаўніх і пазнейшых дакументаў у ВКЛ былі напісаны на беларускай мове, а піянерамі беларускамоўнай літаратуры ў XIX ст. былі менавіта мясцовыя шляхціцы (З. Даленга-Хадакоўскі, Я. Чачот, У. Сыракомля, А. Ельскі і інш.), а не сяляне. Э. Вайніловіч даказваў, што адраджэнне беларускамоўнай літаратуры (нягледзячы на пэўнае яе згасанне з канца XVII ст. па сярэдзіну XIX ст. і рост уплыву польскай мовы ў культуры) з пачатку XIX ст. толькі нарастала, было падтрымана і працягвалася ў канцы XIX ст. літаратарамі ўжо з беларускамоўнага сялянства [7].

Адносна распаўсюджанага меркавання, што з цягам часу вынікам сумеснага жыцця з Польшчай стала пэўная лацінізацыя і паланізацыя вышэйшых колаў беларускага грамадства, Э. Вайніловіч выказаўся: «У прынцыпе гэта нармальная з’ява пры кантактах дзвюх культур рознага ўзроўню. Зрэшты, і вялікі Рым элінізаваўся, і нават грэчаскія багі зноў з’явіліся ў сваіх святынях. Так што няма нічога дзіўнага, што ў радаводах беларускай шляхты пасля Сямёнаў, Іванаў і Рыгораў XV і XVI стст. у пачатку XVII ст. з’явіліся Францішкі і Людвікі» [7]. І дадаў, што тая павярхоўная паланізаванасць беларускай шляхты не азначала, што нельга вярнуць ранейшую сітуацыю (status quo ante). Э. Вайніловіч прывёў у прыклад Чэхію, дзе дэнацыяналізацыя арыстакратычных радоў не была незваротнай стратай і дзе са стварэннем самастойнай чэшскай дзяржавы («павевы незалежнага быту») у 1918 г. адбываецца працэс дэгерманізацыі анямечанага дваранства: «На прыкладзе Чэхіі мы бачым, што гэтыя страты не з’яўляюцца непапраўнымі. Першыя ж павевы незалежнага быту вяртаюць status quo ante» [7]. Э. Вайніловіч лічыў, што тое самае магло б адбыцца ў наваствораній беларускай дзяржаве – дэпаланізацыя і беларусізацыя мясцовага дваранства і інтэлігенцыі (т. зв. «палякаў»).

Э. Вайніловіч таксама выказваўся за памяркоўную зямельную рэформу і памяншэнне падаткаў, лічыў, што польскія асаднікі ў Заходняй Беларусі не павінны

бясплатна атрымліваць зямлю ад урада, а толькі мець магчымасць набываць яе за свае грошы, дзякуючы ведам і прадпрымальнасці, і адзначыў, што ў часы Рэчы Паспалітай «Польшча ў сужыцці з Беларуссю ніколі не мела мэты паланізацыі гэтага краю – і цяпер мець яе не павінна, пакідаючы тую справу натуральнаму бегу рэчаў і развіццю культуры» [8]. У сваіх мемуарах Э. Вайніловіч нават указаў, які мог быць «натуральны бег рэчаў» ад прыбыцця польскіх пасяленцаў. У 1860-я гады маянткоўцы Слуцкага павета запрашалі польскіх работнікаў з аўстра-венгерскай Сілезіі, якія знаёмілі мясцовае насельніцтва з невядомымі да гэтага часу ў ваколіцах Слуцка прыёмамі сельскагаспадарчай працы: ворыва плугам, а не сахой; уборка збожжавых касой, а не сярпом і г. д. Э. Вайніловіч дадаваў: «Дзіўная рэч, аднак, як прыбышы з пястаўскіх ваколіц вельмі хутка паддаліся асіміляцыйнаму ўплыву мясцовага насельніцтва і ўжо ў другім пакаленні прынялі беларускую мову» [4, с. 12].

Такім чынам, не толькі беларускія сацыялісты, але і беларускія каталіцкія дваране-кансерватары надавалі вялікую ўвагу ў першую чаргу адраджэнню літаратурнага статусу беларускай мовы і пераходу дваран да сталага паўсядзённага яе ўжывання, а таксама праблеме матэрыяльнага дабрабыту. Галоўнымі спосабамі бачыліся ахова права прыватнай уласнасці, памяркоўная аграрная рэформа, скасаванне саслоўных адрозненняў, аднаўленне дзяржаўнасці, грамадскі кампраміс і салідарнасць, міжнацыянальны мір у краіне, фарміраванне нацыянальнай канцэпцыі гісторыі, развіццё сістэмы адукацыі і стварэнне спрыяльных умоў для прадпрымальніцкай дзейнасці. Ад чэхаў беларускія кансерватары імкнуліся пераняць культурны і эканамічны вопыт, а традыцыі дзяржаўнасці і спробы яе аднаўлення мелі ўласныя: паўстанні 1830 – 1831 гг. і 1863 – 1864 гг.; праект стварэння ВКЛ у 1811 г.; стварэнне ВКЛ у 1812 г. Напалеонам; праект стварэння Вялікага Княства Літоўска-Беларускага, прапанаваны дваранамі-кансерватарамі (галоўным чынам, членамі Мінскага таварыства сельскай гаспадаркі) у 1918 г.; спробы змянення сацыялістычнага характару БНР.

ЛІТАРАТУРА

1. Луцкевіч, А. Прадвесьнікі Адраджэньня / А. Луцкевіч // Выбраныя творы: праблемы культуры, літаратуры і мастацтва / А. Луцкевіч. – Мінск, 2006. – С. 59 – 62.
2. Ліс, А. Беларуская ідэя ў кантэксце адраджэння славян. 20 – 90-я гады XIX стагоддзя / А. Ліс // Цяжкая дарога свабоды: артыкулы, эцюды, партрэты / А. Ліс. – Мінск, 1994. – С. 3 – 27.
3. Смалянчук, А. Ф. Паміж краёвасцю і нацыянальнай ідэяй. Польскі рух на беларускіх і літоўскіх землях. 1864 – люты 1917 г. / А. Ф. Смалянчук. – СПб. : Неўскі прасцяг, 2004. – 406 с.
4. Woyniłłowicz, E. Wspomnienia. 1847 – 1928 / E. Woyniłłowicz. – Wilno : J. Zawadzki, 1931. – Cz. 1. – 368 s.
5. Смалянчук, А. Раман Скірмунт (1868 – 1939): жыццяпіс грамадзяніна Краю / А. Смалянчук. – Мінск : Зміцер Колас, 2018. – 700 с.
6. Як багацеюць чэскіе селяне / па-польску напісаў М. Маліноўскі ; пер. на бел. мову Зязюля. – Вільня : Віленская друкарня, 1912. – 45 с.
7. Woyniłłowicz, E. Granice Polski w 1771-m i w 1920-m roku (I) / E. Woyniłłowicz // Słowo. – 1927. – № 96. – S. 3.
8. Woyniłłowicz, E. Granice Polski w 1771-m i w 1920-m roku (II) / E. Woyniłłowicz // Słowo. – 1927. – № 97. – S. 3.

РЕЗЮМЕ

Статья описывает осмысление белорусскими дворянами-консерваторами чешского опыта национально-культурного возрождения и экономического прогресса в начале XX в. Указывается, что белорусские консерваторы стремились перенять новые методы и формы культурного и экономического прогресса, а традиции государственности и попытки её восстановления имели собственные.

SUMMARY

The article describes the comprehension by Belarusian conservative nobility of the Czech experience of the national-cultural revival and economic progress in the early twentieth century. It is stated that the Belarusian conservatives seeked to adopt new methods and forms of cultural and economic progress, but they had their own traditions of statehood and attempted to restore it.

Романенко И. В.

ВЛИЯНИЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНЫХ ТРАДИЦИЙ НА СОВРЕМЕННУЮ СОЦИАЛЬНУЮ КУЛЬТУРУ БЕЛОРУССКОЙ ДЕРЕВНИ

Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси

(Поступила в редакцию 14.03.2019)

Изменения, происходящие в современном обществе, связанные с экономической модернизацией и социально-политическими переменами, оказывают значительное влияние на процессы, происходящие в современной деревне. Профессиональная занятость населения – один из важнейших индикаторов, по которому можно судить о направлении развития общества и общественных преобразований, а также главный критерий эффективности проводимой в стране социально-экономической политики. Во многих странах занятость рассматривается как ключевая проблема, определяющая потенциал общества и его перспективы, поскольку именно в сфере занятости удовлетворяются жизненно важные потребности человека и реализуются его возможности. В ходе выполнения государственных программ возрождения и развития села на совещаниях и семинарах с участием руководства страны неоднократно ставились задачи поиска передового опыта работы в районах по социальному обустройству села, улучшению социального благополучия сельского населения. В этой связи проблема изучения современных профессиональных традиций населения деревни и их влияния на социальную культуру населённого пункта видится нам не только актуальной, но и практически значимой. При этом профессиональные традиции современного сельского населения не являлись объектом исследования в белорусской этнологии.

Целью данной статьи является изучение влияния профессиональных традиций на социальную культуру населения современной деревни. Будут рассмотрены такие элементы социальной культуры, как семейные династии и праздничные традиции.

Прежде чем перейти к непосредственному исследованию обозначенных аспектов, обратимся к термину «профессиональные традиции». Термин «традиция» в этнологии имеет несколько значений, причём друг друга исключающих. Так, возможно понимание термина «традиция» в узком значении, как наследие прошлого, которое принципиально не изменчиво, не гибко. Американский этнолог А. Ройс предлагает вообще исключить понятие «традиция» из этнологического словаря, считая, что оно ассоциируется с застывшими формами, косностью. Другие

исследователи, например, С. Айзенштадт, рассматривали традицию как нечто, находящееся в процессе постоянного изменения [1, с. 140]. В советской этнологии нередко термины «традиция» и «культура» считались синонимичными. Так, К. В. Чистов считал, термин «культура» обозначает сам феномен, а «традиция» – механизм его функционирования [1, с. 150]. Под профессиональными традициями в данной статье будут пониматься сложившиеся и передаваемые из поколения в поколение обычаи, профессиональные и моральные правила, обусловленные влиянием профессиональной среды, ставшие нормой поведения при выполнении профессиональной деятельности.

К наиболее древним профессиональным семейным династиям в современной белорусской деревне можно отнести потомственных ремесленников (ткачи, шаповалы, бондари и пр.), деятельность которых в советское время была прервана в связи с запретами на индивидуальную трудовую деятельность. Тем не менее, корни традиционных ремёсел сохранились и на сегодняшний день активно возрождаются. Примером такой династии может служить семья Масаниных из деревни Рясно Дрибинского района, которая уже несколько поколений занимается шаповальным ремеслом. Изготовленные изделия демонстрируются на выставках, продаются в магазине при Доме ремёсел, хранятся в фондах местного краеведческого музея [2, с. 147]. Представителем семейной династии шаповалов является и Т. Черепович (уроженка д. Дроздовка Горецкого р-на Могилёвской обл.) – научный сотрудник Дрибинского историко-этнографического музея, участник клуба «Шаповал», где она обучает детей валянию. Мастерству научилась у отца, которому с детства помогала валять валенки. Приобщила к данному ремеслу и своего супруга [3, с. 4; 4]. Е. Поклонская из деревни Половковичи Клецкого района – потомственная ткачиха, член Белорусского союза мастеров народного творчества, призёр областных конкурсов и международных выставок. Преподаёт в деревне Зубки в школе детских ремёсел. Мастерство переняла от матери, а сейчас передаёт свои навыки дочери. Ткёт пояса и другие изделия [5, с. 7; 6, с. 3]. М. Кукса – потомственный бондарь из деревни Зарица возле Гродно. Навыки бондарства получил от отца, а тот – от своего отца, который работал на Можейковском обозноколёсном заводе и умел делать не только деревянные колёса, но и домашнюю посуду. При заводе была бондарская школа, где М. Кукса получил документ об окончании курса обучения. Последние годы в свободное от работы время стал приобщаться к бондарству и его сын [7].

Профессиональные традиции современной белорусской деревни в большей степени сформировались в советский период, когда в процесс общественного производства было включено всё сельское население. Профессиональные семейные династии представлены сейчас в деревне в большей степени работниками сельского хозяйства, а точнее профессиями двух ведущих отраслей – земледельческой и животноводческой. Среди них – потомственные комбайнеры, полеводы, животноводы, операторы машинного доения [8, с. 1; 9, с. 6; 10, с. 2].

В целях совершенствования профессионального мастерства, повышения квалификации и престижа сельскохозяйственных профессий в обществе в республике проводятся различные конкурсы и соревнования районного, областного и республиканского уровня, а также акции, конкурсы и праздники.

Так, в 2017 г. прошёл республиканский конкурс «Белорусский мастер-2017» по профессии «оператор машинного доения», организованный силами Республиканского комитета Белорусского профсоюза работников агропромышленного комплекса. От каждой области в нём участвовало четыре оператора, двое из которых – в возрасте до 31 года. Конкурс состоял из четырёх заданий: визитной карточки участника (представление команды от области); комплексной проверки теоретических знаний по предметам профессионального компонента; разборки и сборки доильного аппарата и технологии машинного доения [11]. Комитетом по сельскому хозяйству и продовольствию Брестского облисполкома организуется областной конкурс на лучшую среди молочно-товарных ферм и комплексов Брестской области [12, с. 3]. В Гомельской и Минской областях силами профсоюза работников агропромышленного комплекса проводится акция «Наш животновод» и другие [13, с. 3; 14].

Чествование работников сельского хозяйства и признание их заслуг также обычно происходит в рамках профессиональных праздников. Анализ данных СМИ позволил выделить несколько наиболее популярных праздников данной категории в современной белорусской деревне.

Одним из главных праздников в современный период являются День работников сельского хозяйства и Дожинки. Истоки первого праздника восходят к советской эпохе. В 1966 г. был провозглашен Всесоюзный день работников сельского хозяйства. Он праздновался ежегодно во второе воскресенье октября. В 1986 г. Всесоюзный день работников сельского хозяйства был объединён с Днём работников пищевой промышленности и получил название День работников сельского хозяйства и перерабатывающей промышленности агропромышленного комплекса. Праздновать его стали в третье воскресенье ноября. Этот же день сохранился и в суверенной Беларуси. День работников сельского хозяйства и перерабатывающей промышленности АПК утверждён Указом президента Беларуси от 10 ноября 1995 г. Он получил статус общенационального праздника. В его рамках проводится народный обряд Дожинок, который приобрёл форму фестиваля-ярмарки тружеников села. Согласно Государственной программе по возрождению села, с 1996 г. это мероприятие как республиканский фестиваль-ярмарка работников села государственного уровня организуется в Беларуси ежегодно. Первые Дожинки прошли в 1996 г. в городе Столине Брестской области, где ещё с советских времен на границе Беларуси и Украины, у монумента Дружбы, осенью традиционно устраивали праздник-ярмарку, так называемый «Полесский кирмаш». На время праздника на центральных улицах города и в парке разбивали шатры, устанавливали декоративные заборы из лозы. Именно на этих осенних ярмарках в Столине и был фактически создан сценарий сегодняшних Дожинок. Главными в уборке урожая были механизаторы, работники зернотоков и другие. Как и раньше, жнеи с серпами выступают обязательными участниками праздника «дожинки», сохранился «дожиночный сноп», венок из колосьев, каравай из зерна нового урожая. Дожиночный сноп обычно вручают руководителю хозяйства. Венками, хлебом-солью приветствуют лучших мастеров уборочной. Дополняют праздник концерты художественной самодеятельности [15].

С 2014 г. формат праздника был изменён на локальный. Дожинки стали организовываться в одном из районных центров Беларуси каждой областью

самостоятельно, за исключением городов областного подчинения и тех, где они уже проводились. Чествование тружеников села проходило в начале осени, и можно было подвести итоги на основании валовых объёмов собранного зерна, его урожайности, но такие важные показатели, как эффективность продаж, полученный доход, оставались неучтёнными. Поэтому было решено перенести награждение на республиканском уровне лучших аграриев на начало календарного года. Данная церемония проводится во Дворце Независимости, главными участниками праздника являются руководители перерабатывающих и обслуживающих хозяйств, фермеры, передовики сельхозпроизводства, заслуженные работники этой сферы [16, с. 1].

Лучших аграриев продолжают чествововать и в День работников сельского хозяйства и перерабатывающей промышленности АПК в областных городах. Например, в могилёвском Доме культуры в ноябре 2018 г. проходила праздничная церемония, на которой были подведены итоги областного соревнования за достижение высоких показателей на уборке урожая зерновых и зернобобовых в 2018 г. Лучшим хозяйствам и победителям республиканского смотра-конкурса «Землепользование высокой культуры земледелия, благоустройство машинных дворов, животноводческих ферм и комплексов» за 2018 г. были вручены трактора МТЗ. В рамках праздника проводилась выставка-ярмарка народного творчества «Ураджай талентаў Магілёўшчыны», где труженики села и мастера-ремесленники со всей области демонстрировали плоды своего труда [17, с. 2].

Ещё одним значимым праздником в жизни сельчан является День деревни, который обычно или отмечается в день рождения населённого пункта, или приурочивается к престольному празднику. В этот день также награждают лучших работников различных отраслей народного хозяйства и ветеранов труда. Целями праздника является поднятие престижа деревни и сельских тружеников, сохранение традиций и пропаганды истории родного края. К этому дню жители деревни обычно серьёзно готовятся: приводят в порядок дворы и улицы, организовывают концерты, выставки, ярмарки и т. д. [18, с. 4].

Специфичным для сельской местности является Всемирный день сельских женщин, который отмечается 15 октября. Идея праздника зародилась в 1995 г. в Пекине на IV Международной конференции ООН. На официальном уровне событие было закреплено Генеральной Ассамблей ООН в резолюции № A/RES/62/136 от 12 февраля 2008 г. «Улучшение положения женщин в сельских районах». В Беларуси данный праздник отмечается после Дня матери, поэтому поздравляют не только лучших работниц различных отраслей народного хозяйства из всех регионов страны, но и работающих и многодетных матерей. Всё же этот праздник не получил широкого отклика в сельском обществе [19, с. 2].

Среди профессиональных праздников, которые отмечаются в деревне, можно выделить День работников социальной защиты (5 января), День работников культуры (второе воскресенье октября), День библиотек (15 сентября), День кооперации (6 июля). В эти дни чествуют лучших работников отрасли, вручают им почётные грамоты, организуют различного рода мероприятия [20, с. 1; 21, с. 1].

В качестве примера можно привести празднование Дня библиотек в Гродненском районе в 2018 г. В этот день чествовали библиотекарей со стажем, начинающих сотрудниц и ветеранов библиотечного дела, а также проводились

различные мероприятия. В Квасовском центре культуры была проведена литературная ярмарка. В Одельской сельской библиотеке организован фототеатр. В Подлабенской, Ратичской и Сопоцкинской библиотеках функционировало литературное подворье «Очумелые ручки», где можно было отправиться в «книгосветное путешествие», полюбоваться вышитыми картинами, поделками, выставкой открыток, угоститься знаменитыми сопоцкинскими пончиками [22, с. 3].

Исходя из сказанного выше, можно сделать вывод, что современные профессиональные традиции оказывают влияние на такие элементы социальной культуры, как семейные династии и праздничные традиции сельского населения. Для современной деревни в большей степени характерны профессиональные династии, сформированные в советский период, а также наблюдается возрождение дореволюционных потомственных династий ремесленников. Влияние профессиональных традиций нашло отражение в таких специфических для деревни праздниках, как День работников сельского хозяйства и перерабатывающей промышленности АПК и Дожинки, День деревни, Всемирный день сельских женщин, а также праздниках, связанных с определённой профессией.

ЛИТЕРАТУРА

1. Лурье, С. В. Историческая этнология : учебное пособие для ВУЗов / С. В. Лурье. – М. : Академический проект : Гаудеамус, 2004. – 624 с.
2. Тяпкова, А. И. Местечки Беларуси. Этнологическое исследование / А. И. Тяпкова. – Минск : Белорусская наука, 2018. – 187 с.
3. Кисляк, О. Овчинка выделки стоит / О. Кисляк // СБ. Беларусь сегодня. – 2010. – 27 октября. – С. 4.
4. Череповец Татьяна Михайловна. Мастера. Шаповальство // Могилёвский методический центр народного творчества и культурно-просветительской работы [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://mogomc.by/ru/informaczionnyijrazdel/mastera/shapovalstvo/cherepovich.htm. – Дата доступа: 10.03.2019.
5. Гусев, Н. Доходное ремесло / Н. Гусев // СБ. Беларусь сегодня. – 2009. – 2 апреля. – С. 7.
6. Янчур, А. Бабушкины узоры / А. Янчур // СБ. Беларусь сегодня. – 2007. – 27 августа. – С. 3.
7. Швед, В. В. Кукса Михаил Михайлович / В. В. Швед // Вандроўка ў этнаказку [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://ethno-tour.grsu.by/ru/ethnic-tourism-sights-by/folk-crafts/carpentry-and-coopering/94-kuksa-mikhail-mikhajlovich. – Дата доступа: 11.03.2019.
8. Гладкова, Е. Воротынские мастера надоев – лучшие в районе! / Е. Гладкова // Трыбуна працы. – 2015. – 3 марта. – С. 1.
9. Лазюк, С. Один в поле воин. Если он – потомственный хлебороб / С. Лазюк // СБ. Беларусь сегодня. – 2013. – 24 января. – С. 6.
10. Лазюк, С. Лучший оператор по наследству / С. Лазюк // СБ. Беларусь сегодня. – 2013. – 5 марта. – С. 2.
11. Лучших операторов машинного доения определят в Горках // Могилёвский областной исполнительный комитет [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://mogilev-region.gov.by/news/luchshih-operatorov-mashinnogo-doeniya-belarusi-opredelyat-v-gorkah/. – Дата доступа: 11.03.2019.
12. Курец, А. Н. Никто не хотел уступать / А. Н. Курец // СБ. Беларусь сегодня. – 2018. – 6 ноября. – С. 3.

13. Дубовец, О. Лучших работников молочно-товарных ферм чествовали в торжественной обстановке в рамках акции «Наш животновод» / О. Дубовец // Маяк. – 2018. – 13 февраля. – С. 3.

14. В Смолевичском районе чествовали животноводов // Регионы. Лента новостей [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://1prof.by/news/feed/dcfd4a750a3e7a1.html. – Дата доступа: 03.03.2019.

15. От Дожинок к государственному празднику. День работника сельского хозяйства отметят в Беларуси 19 ноября // Агросфера [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://agronews.com/by/ru/news/agrosfera/2017-11-13/den-selskogo-hozjajstva. – Дата доступа: 03.03.2019.

16. Торжественное чествование передовиков агропромышленного комплекса Республики Беларусь // Новополоцк сегодня. – 2018. – 12 февраля. – С. 1.

17. Гаранинова, Д. От зари до рекордов / Д. Гаранинова // СБ. Беларусь сегодня. – 2018. – 20 ноября. – С. 2.

18. Силивончик, А. День деревни собрал земляков в Николаевке / А. Силивончик // Светлагорскія навіны. – 2018. – 14 июля. – С. 4.

19. Зубкова, М. Есть женщины в наших селеньях / М. Зубкова // СБ. Беларусь сегодня. – 2015. – 16 октября. – С. 2.

20. Януш, О. 5 января – День работников социальной защиты / О. Януш // Полымя. – 2018. – 5 января. – С. 1.

21. Мухачева, А. Работники торговли Быховщины отметили профессиональный праздник / А. Мухачева // Галасы Прыдняпроўя. – 2019. – 14 марта. – С. 1.

22. В Гродненском районе чествовали библиотекарей со стажем, начинающих сотрудниц и ветеранов библиотечного дела // Перспектива. –2015. – 18 сентября. – С. 3.

РЕЗЮМЕ

Статья посвящена влиянию профессиональных традиций на социальную культуру белорусской деревни на современном этапе. Автором рассмотрены такие элементы социальной культуры, как семейные профессиональные династии и праздничные традиции, связанные с профессиональной деятельностью современного сельского населения Республики Беларусь.

SUMMARY

The article is devoted to the influence of the professional tradition in the Belarusian village social culture at the present stage. The author considers these elements of social culture, as family and professional Dynasty festive traditions associated with the professional activity of contemporary rural population of the Republic of Belarus.

Станкевіч А. А.

СІНАНІМІЧНЫЯ ПАЎТОРЫ ЯК СРОДАК СТРУКТУРНА-СЕМАНТЫЧНАЙ АРГАНІЗАЦЫІ ПАЗААБРАДАВАГА ПАЭТЫЧНАГА ТЭКСТУ

Гомельскі дзяржаўны ўніверсітэт імя Ф. Скарыны

(Паступіў у рэдакцыю 13.02.2019)

Вусная народнапаэтычная творчасць, якая мае адметныя нацыянальныя, культурныя і моўныя асаблівасці і найбольш поўна захавала ў розных формах архаічныя элементы традыцыйнай духоўнай спадчыны, адыграла важную ролю ў фарміраванні нацыянальнай самасвядомасці і менталітэту беларускага этнасу. Прыкметнае месца ў традыцыйным песенным фальклоры беларускага народа займае пазаабрадавая паэзія, якая вызначаецца разнастайнасцю жанраў і шматпланавасцю тэматыкі [1, с. 6].

Як адзначаюць фалькларысты, сіла ўздзеяння пазаабрадавай лірычнай песні ў тым, што яна перадае пачуцці і перажыванні, сугучныя, блізкія, зразумелыя многім людзям, вылучаецца глыбінёй, багаццем і разнастайнасцю чалавечых эмоцый, захапляе нас высокай мастацкасцю, здзіўляе паэтычнай вобразнасцю і прыгажосцю мелодыі [2, с. 465 – 466].

Прадметам нашай увагі з'яўляецца структурна-семантычная і змястоўна-сэнсавая арганізацыя пазаабрадавага дыскурсу.

Як заўважыў Н. С. Гілевіч, «сярод стылёва-моўных сродкаў мастацкай выразнасці вялікае месца ў народнай лірыцы займаюць рознага віду паўторы (таўталогія). Маюцца на ўвазе такія сінтаксічныя канструкцыі, у якіх непасрэдна звязваюцца словы аднаго і таго ж кораня ці словы-сінонімы» [3, с. 148].

Адной з асаблівасцей фальклорнага тэксту даследчыкі называюць выкарыстанне сінанімічных сродкаў як структурна-семантычнага спосабу арганізацыі паэтычнага маўлення [4, с. 221].

Сінанімія, як лічыцца, факт адначасова лексіка-семантычнай і сінтаксічнай сфер мовы. У навуковай літаратуры яна нярэдка кваліфікуецца як семантычны, змястоўны паўтор, што выконвае ўзмацняльна-выдзяляльную ролю, функцыю актуалізацыі лексічнага значэння і павышае ўздзеянне на адрасата [5, с. 15].

Як паказвае прааналізаваны фактычны матэрыял, сінонімы рознай часцінамоўнай прыналежнасці з'яўляюцца адным з самых актыўных лексічных сродкаў стварэння сэнсавай цэласнасці і структурнай звязнасці народнапаэтычнага пазаабрадавага тэксту. Яны найчасцей выкарыстоўваюцца як аднародныя члены сказа, што ўваходзяць у склад адной сінтагмы і ўзмацняюць адзін аднаго.

Даволі часта ў сінанімічныя адносіны ўступаюць дзеяслоўныя формы, якія акцэнтуюць увагу на дзеянні: *«Як зачула, зачула яе маці, Стала плакаць, стала* ***плакаць*** *і* ***рыдаці****»* [1, с. 70]; *«А чаго ж ты* ***плачаш****, а чаго ж ты* ***тужыш****, / Няўжо ты на свеце адну мяне любіш?»* [1, с. 129].

Актыўна выкарыстоўваюцца сінанімічныя назоўнікі, што перадаюць разнастайнасць намінацыі пэўных з'яў: *«Ох, і стой, мой конь, да тае пары, Да тае пары,* ***пары-ўрэмечка****... / Пакуль дзевачка па ваду прыдзе»* [1, с. 118]; *«Ой,* ***гора*** *маё да й* ***бяздолейка*** *маё. Скараціла я здароўейка сваё»* [1, с. 207].

Прыметнікі, найчасцей кароткія, падкрэсліваюць пэўную якасць: *«Як паехаў мілы ў дарогу, / Мяне кінуў* ***бальну, нездарову****»* [1, с. 238]; *«Што ж ты, хлапчыначка, / Нявесел сядзіш? /* ***Нявесел****,* ***нярадасцен****, Зажурыўшыся?»* [1, с. 55]; *«Ідзе войска* ***незмярное, / Незлічонае****, страшное»* [2, с. 486].

Прыслоўі і дзеепрыслоўі лагічна вылучаюць акалічнасны дэтэрмінант: *«Мне* ***трудненька****, мне* ***нудненька*** */ Тут ноч начаваці»* [1, с. 212]; *«Выйшла, стала пад вярбою / Ды дзівіцца ў воду. / –* ***Цяжка****, маці,* ***важка****, маці, Што й дала ўроду»* [2, с. 503]; *«Ой, мароз, мароз, не змарозь мяне... / Ў паходзе* ***йдучы, маршыруючы****»* [1, с. 214]; *«Яе долечка з балота ідзе, /* ***Абмачыўшыся, абрасіўшыся****»* [1, с. 13].

Выкарыстоўваюцца таксама сінанімічныя гукапераймальныя словы: *«****Стук-бразь*** *у акеначка: / – Выйдзі, сэрца, на ганачак, / Дай каню вады»* [1, с. 95]; *«****Стуку-груку, / Стуку-груку*** *на памосце»* [2, с. 495].

Да сінанімічных паўтораў, на наш погляд, можна аднесці гіпера-гіпанімічныя формы, якія даволі часта сустракаюцца ў пазаабрадавых песнях. Гэта ў першую чаргу

назоўнікі (*«Нахіліўся **клён-дзераўца** / Пад маё акенца, / Я думала: нялюб стаіць, / Ажно – маё сэрца»* [1, с. 126]; *«Узялі **вяроўку-пянькоўку**, / Прывязалі Янку да ганку»* [1, с. 336]; *«**Золатам, дукатамі** / Будзем ім плаціць, / К сабе на дажыначкі / Будзем іх прасіць»* [2, с. 496]); дзеяслоўныя і аддзеяслоўныя формы (*«Ой, пайду ў лес **гукаць**, / Свае маманькі **шукаць**. / Паслухала, не паняла, / Заплакала і пайшла»* [8, с. 26]; *«Пайду я, **гукаючы**, / Сваю долю **шукаючы**»* [8, с. 41].

Сінанімічны паўтор у паэтычным тэксце выконвае таксама важную структураўтваральную ролю. Сінанімічныя формы могуць быць размешчаны ў межах адной сінтагмы (*«**Растужылася, расплакалася** / Сувячора малодачка малада»* [1, с. 82]) або ахопліваць некалькі сінтагм (*«Бог дай, долячка, на агні **згарэла**, / Як ты, долячка, замуж хацела. / Бог дай, долячка, на агні **спылала**, / Як я, маладая, замуж папала»* [1, с. 184]). У розных сінтагмах можа выкарыстоўвацца парная сінанімія як адной часцінамоўнай прыналежнасці (*«А што людзечкі **гаворацъ** – / Нас з табой **разводзяць**, / А што суседзі **навучаюць** – / З табой **разлучаюць**»* [1, с. 157]), так і рознага граматычнага афармлення (*«Пралягала там дарожанька, / Дарожанька **запушчоная**. / **Шлях-дарожанька** не торная, / **Не торная, не праезжая**»* [2, с. 474]).

Сінанімічныя лексемы, як адзначаецца ў літаратуры, найчасцей заключаны ў паралельныя сінтаксічныя канструкцыі, і гэта, у сваю чаргу, садзейнічае яшчэ большаму збліжэнню сэнсаў і ўтварэнню сінанімічных пар лексем [4, с. 230]. У сувязі з гэтым важнай формай узмацнення і ўпарадкавання агульнага сэнсу за кошт сінанімічных сродкаў з'яўляюцца паралельныя сінтаксічныя канструкцыі, якія ўзмацняюць эквівалентнасць сэнсу частак канструкцый, што знаходзяцца ў парадыгматычных адносінах [4, с. 221]. Гэта датычыць, як правіла, дзеяслоўных форм. Пры гэтым сінонімы, якія ўключаюцца ў розныя сінтагмы, называюць адначасовыя дзеянні некалькіх асоб або іх аналагічны стан: *«У татачкі слёзы **коцяцца**, / А ў мамачкі, як рака, **льюцца**»* [1, с. 185]; *«Матка плача, **выпраўляючы**, / Сястра плача, **праважаючы**»* [1, с. 62]; *«Ой, **спіцца** мне, / **Дрэмлецца** мне. / А свёкар ідзе па сенях, / **Стучыць, гручыць** і гаворыць»* [1, с. 181]; *«**Надаскучыла** мне, малойцу, / На чужыне жывучы. – / **Надаела** ж мне, малодачцы, / Міленькага ждучы»* [1, с. 211].

Сустракаюцца ў паралельных сінтаксічных канструкцыях выпадкі супастаўлення дзеянняў, паводзін або стану асоб з рэаліямі жывой прыроды: *«**Пакінь, перастань**, / Зязюля, кукаваці. / **Пакінь, перастань**, / Матуля, бедаваці»* [1, с. 179]; *«**Сохне-вяне** з ружы кветка / Ў зялёным садочку. **Занядужыла** дзяўчына, / Не спіць шосту ночку»* [1, с. 116]; *«Ой, белая бярозачка, / Чаго **дыміш**, чаго **курышся**? / Маладая дзяўчыначка, / Чаго **плачаш**, чаго **журышся**?»* [1, с. 157].

У групе сінанімічных паўтораў у пазаабрадавай паэзіі паводле іх колькасці адзначаюцца наступныя тыпы: адна сінанімічная пара (*«Ой, **шуміць, гудзе** да й нагаечка / Ля майго белага цела»* [1, с. 226]); дзве пары сінонімаў (*«**Зірну, гляну** ў ваконца / Проціў яснага сонца: / Ці не **ўвіджу**, ці не **ўбачу** / Я свайго чарнаброўца?»* [1, с. 125]); тры пары (*«Ой, **лятаў-палятаў** ды сівы гарол... / А ўдагон яму ясен сакол: / – **Пагадзі-пастой** ты, сівы гарол, / А дзе ж **быў-жыраваў** ты, сівы гарол?»* [2, с. 538].

У дзеяслоўнай сінанімічнай парадыгме вылучаюцца розныя лексіка-семантычныя палі. У іх складзе:

– дзеясловы маўлення (*«А мне людзі **кажуць**, а мне ўсе **гаворацъ**, / Што да цябе, мая міла, другія прыходзяць»* [1, с. 218]);

– руху (*«**Хадзіў-блудзіў** казак па даліне / Ды прыблудзіў к маладой дзяўчыне»* [1, с. 71]; *«Нас **пагоняць, павядуць**, / Па казармах разашлюць»* [1, с. 55]; *«Ох ты, сынку мой, сынок, / Нашто так **ківаешся**, / Што на коніку **хістаешся**?»* [2, с. 538]);

– фізіялагічнага і эмацыянальна-псіхічнага стану (*«Не **плач**, не **журыся**, малады казачак»* [1, с. 123]; *«Не **спіцца** мне, моладзе. / І не **дрэмлецца**, / Толькі мне мой міленькі / І ва сне сніцца»* [1, с. 203]; *«Як **затужа**, як **заплача** маладзец, / Сваю торбачку збіраючы»* [1, с. 68]);

– фізічнага ўздзеяння (*«Салдат каня праязджае, / Шабелькаю **агонь крэсіць**, / Хустачкаю **паджыгае**»* [1, с. 74]; *«Ой, пайду я, пайду / У вішнёвы садочак. / **Вышчыплю, выламлю** / З каліны лісточак»* [2, с. 513]);

– гукаў жывой і нежывой прыроды (*«Што ў бары **трашчыць** ці то **ломіцца**? – / Сястра да брата ў госці едзіць»* [1, с. 15]; *«Як **засвішча, зашчабеча** салавей, / Ў цёмным лесе на каліне седзячы»* [1, с. 67]; *«І **стучыць**, і **гучыць**, / Дробны дожджык ідзе»* [1, с. 347]).

Сінонімы могуць мець рознае структурнае афармленне, у выключнай большасці гэта рознакаранёвыя лексічныя адзінкі тыпу «хадзіць – брадзіць», «кажуць – гавораць». Зрэдку сустракаюцца аднакаранёвыя сінонімы: *«А не я ж яго палюбіла – / Палюбіла маці. / Ды й **сказала, прыказала** / Рушнічкі даваці»* [1, с. 137]. Даволі значнай па колькасці з'яўляюцца прэфіксальныя дзеясловы з сінанімічнымі асновамі тыпу «разводзяць – разлучаюць», «спылала – згарэла», «растужылася – расплакалася». У словаўтваральным афармленні падобных сінонімаў удзельнічаюць прэфіксы:

ад- (*«**Адчыніся**, ваконачка, **адапрыся, Адклікніся**, матулечка, **адзавіся**»* [1, с. 69]);

да- (*«Хадзіў, хадзіў ясен месячык па небу, / Лічыў, лічыў зорачкі на небе, / Не **далічыўся**, не **дасчытаўся** зорачкі адной: / – А дзе ж мая зорачка заруець? / А заруець зорачка на небе»* [8, с. 21]);

з- (с)- (*«Бог дай, долячка, на агні **згарэла**, /...на агні **спылала**»* [1, с. 184]);

за- (*«Ой, **закурэла**, ой, ды **задымела** / Ды сырымі дрывамі. / Ой, няма як выйсці ды на свет белы / Нам за варагамі»* [8, с. 51]; *«А заўтра рана чуць святочак / **Загалосіць** уся мая сям'я. / **Заплача** маці і мая сястра, / Заплача брат і мой айцец»* [8, с. 54]; *«А **запіўся, загуляўся** бел малойчык, / Ад таварышчэй ён астаўся»* [8, с. 63]; *«Як **затужа**, як **заплача** маладзец, / Сваю торбачку збіраючы»* [1, с. 68]);

раз- (рас-) (*«Сабіраліся суседзі / Чытаці, пісаці: / А што гэтаму дзіцяці / Ды за долю даці? / **Расчыталі, распісалі** – / Ў салдаты аддаці»* [1, с. 61];

у- (*«Ці не **ўвіджу**, ці не **ўбачу** / Я свайго чарнаброўца?»* [1, с. 125]).

У складзе сінанімічных паўтораў некаторыя блізказначныя лексічныя адзінкі кваліфікуюцца як лексічныя дублеты. Найчасцей гэта дзеяслоўныя формы: *«А там стаіць стара хатка. / **Стукні, грукні** ў вароцейка, / Ці не выйдзе стара бабка»* [1, с. 74]; *«**Хаджу-браджу** каля ставу, / Вады не дастану. / Цераз цябе, казачэнька, / Палучыла славу»* [1, с. 116]; *«А мне мамка міла ад веку да веку: / Як мяне насіла – цяжынька хадзіла, / Як мяне раджала – **канала-ўмірала**, / Мяне гадавала – ночкі недаспала»* [1, с. 269]. Зрэдку – субстантыўныя: *«Ой, валэ мае, валэ, / Валэ крутарогі, / Да й аб'ездзіў я на вас / Ўсе **сцежкі** й **дарогі**»* [1, с. 162].

Як адзначаюць даследчыкі мовы фальклорных твораў, у сінанімічных дзеяслоўных парах нейтралізацыя значэнняў, ці іх семантычная эквівалентнасць, прыводзіць да ўзнікнення спараных лексічных адзінстваў [4, с. 227]. Такія

сінанімічныя пары ў беларускай пазаабрадавай паэзіі мэтазгодна аднесці да своеасаблівых устойлівых фальклорных формул. Гэта часцей дзеяслоўныя сінанімічныя формы (*«А выйду я за вароцечка, / **Зірну-гляну** на балоцечка»* [1, с. 188]; *«Трудна мне **быці-жыці** на чужыне: / Ніхто ка мне ў госці не заедзе»* [1, с. 235]; *«**Любіліся-кахаліся**, / Як галубкі ў стрэсе»* [1, с. 110]; *«Ой, ляцелі гусі / Ды з-пад Белай Русі, / **Селі** яны, **палі**, / На ціхім Дунаю»* [2, с. 513]); субстантыўныя формы (*«А няма ў мяне ні **роду-плоду**, / Толькі ё ў мяне адзін братачка, / Ды і тэй мяне у пір не заве, / У пір не заве ды прыказвае»* [1, с. 186]; *«Ты дзяржы свой **вум-розум** / У сваёй галоўцы»* [1, с. 117]). Парныя семантычна эквівалентныя нераскладальныя сінанімічныя лексічныя адзінствы тыпу «быці-жыці», «вум-розум», якія даволі часта сустракаюцца ў пазаабрадавых песнях, даследчыкі лічаць блізкімі да таўталагічных выразаў, у сувязі з чым падобную сінанімію называюць семантычнай таўталогіяй [6; 7].

Такім чынам, сінанімічныя паўторы з'яўляюцца адным з самых актыўных лексічных сродкаў стварэння сэнсавай цэласнасці і структурнай звязнасці народнапаэтычнага пазаабрадавага твора. Яны не толькі садзейнічаюць структурна-семантычнай арганізацыі фальклорнага тэксту, але і адначасова выконваюць узмацняльна-выдзяляльную ролю і функцыю актуалізацыі лексічнага значэння сінанімічных намінатыўных адзінак, павышаюць выяўленчую выразнасць і экспрэсіўны патэнцыял паэтычнага дыскурсу.

ЛІТАРАТУРА

1. Лірычныя песні / уклад. і рэд. Н. С. Гілевіча. – Мінск : Выд-ва БДУ, 1976. – 464 с.
2. Беларускі фальклор : хрэстаматыя / склад. : К. П. Кабашнікаў [і інш.]. – Мінск : Вышэйшая школа, 1985. – 749 с.
3. Гілевіч, Н. С. Паэтыка беларускай народнай лірыкі: слова і вобраз. Паэтычны сінтаксіс. Гукапіс і рыфма / Н. С. Гілевіч. – Мінск : Вышэйшая школа, 1975. – 288 с.
4. Невская, Л. Г. Синонимия как один из способов организации фольклорного текста / Л. Г. Невская // Славянское и балканское языкознание. – М., 1983. – С. 221 – 233.
5. Шумилова, А. А. Синонимия как ментально-языковая категория : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.02.01 / А. А. Шумилова. – Кемерово, 2009. – 24 с.
6. Невская, Л. Г. Тавтология как один из способов организации фольклорного текста / Л. Г. Невская [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://mirznanii.com/a/269768/tavtologiya-kak-odin-iz-sposobov-organizatsii-folklornogo-teksta. – Дата доступа: 12.02.2019.
7. Евгеньева, А. П. Очерки по языку русской устной поэзии в записях XVII – XX вв. / А. П. Евгеньева. – М.-Л. : Изд.-во АН СССР, 1963. – 348 с.
8. Пазаабрадавыя песні : метадычныя ўказанні і ілюстрацыйны матэрыял да правядзення фальклорнай практыкі студэнтаў I курса філалагічных факультэтаў / склад. : В. В. Прыемка [і інш.] ; пад рэд. Т. А. Марозавай. – Мінск : БДУ, 2010. – 138 с.

РЕЗЮМЕ

Статья посвящена описанию синонимических повторов как активному способу структурно-семантической и содержательно-смысловой организации внеобрядового дискурса, который способствует созданию смысловой целостности и структурной связности народнопоэтического текста. В статье на материале внеобрядовой поэзии рассматриваются семантика, структура, частеречная характеристика, синтаксические функции и стилистическая роль синонимических повторов.

SUMMARY

The article is devoted to the description of synonymic repetitions as an active method of structural-semantic and content-semantic organization of non-ritual discourse, which contributes to the creation of semantic integrity and structural coherence of the folk-poetic text. The article deals with the semantics, structure, part-speech characteristics, syntactic functions and the stylistic role of synonymic repetitions on the material of non-ritual poetry.

Уласевіч Р. М.

ФОРМЫ БАЎЛЕННЯ ВОЛЬНАГА ЧАСУ Ў АСЯРОДКУ ШЛЯХТЫ БЕЛАРУСКІХ ЗЯМЕЛЬ ВЯЛІКАГА КНЯСТВА ЛІТОЎСКАГА Ў XVIII СТ.

Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт

(Паступіў у рэдакцыю 14.03.2019)

Вывучэнне формаў баўлення вольнага часу шляхты беларускіх зямель Вялікага Княства Літоўскага (ВКЛ) дазваляе больш дэталёва і глыбока разгледзець надзённыя патрэбы, ментальнасць і адваротны бок паўсядзённага жыцця шляхты XVIII ст. Акрамя таго, разгляд дадзенай праблемы дае магчымасць звярнуць увагу на ролю маёмаснага стану, адукацыі і знешніх культурных уплываў на арганізацыю вольнага часу ў шляхецкім асяродку. Вынікі даследаванняў па акрэсленай тэматыцы могуць быць выкарыстаны у турыстычнай і медыйнай сферы для папулярызацыі культурнай спадчыны Беларусі.

Упершыню да дадзенай праблематыкі звярнуўся ў манаграфіі «Dzieje obyczajów w dawnej Polsce Wiek XVI – XVIII» польскі этнограф Я. С. Быстронь. Частка працы была прысвечана праблеме арганізацыі вольнага часу у грамадстве Рэчы Паспалітай XVI – XVIII стст. [8]. Некаторыя звесткі пра розныя формы баўлення вольнага часу падае ў энцыклапедыі А. Брукнер [6; 7]. Сярод беларускіх даследчыкаў да дадзенай тэмы першым звярнуўся А. І. Мальдзіс у манаграфіі «Беларусь у люстэрку мемуарнай літаратуры XVIII стагоддзя: Нарысы быту і звычаяў». Разам з разглядам паўсядзённага жыцця аўтар паказаў уплывы Асветніцтва і тагачасных шляхецкіх традыцый на арганізацыю вольнага часу мемуарыстаў [2]. У 6 томе выдання «Беларусы» дадзеную тэматыку разгледзела В. М. Бялявіна. Яна вылучыла такія формы баўлення вольнага часу як каляндарныя святы, удзел у сеймiках, прыезд у госці, паляванне, свецкія святы, банкеты, сямейныя ўрачыстасці, магнацкі тэатр і іншыя [1].

Асноўныя крыніцы, выкарыстаныя для напісання артыкула, – мемуарная літаратура і матэрыялы эпісталярнай спадчыны Яленскіх. Першая група ахоплівае па часе канец XVII – пачатак XIX ст.: дыярыўшы Крыштафа Завішы (1666 – 1721) і Міхала Казіміра Радзівіла «Рыбанькі» (1702 – 1762), а таксама ўспаміны Ежы Кітовіча (1727 – 1804), Юліяна Урсына Нямцэвіча (1757 – 1841), Яна Дуклана Ахоцкага (1768 – 1848) і Адама Чартарыйскага (1770 – 1861).

Адной з першых і рапаўсюджаных форм правядзення вольнага часу ў шляхціцаў было паляванне. Дадзенай справе прысвячалі час з канца лета па зіму. Гэта падрабязна можна прасачыць на прыкладзе нататак К. Завішы, які старанна запісваў свае прыгоды на паляванні. Згодна з успамінамі шляхціца, паляваць пачыналі са жніўня, бо з 43 згаданых паляванняў пяць прыходзяцца якраз на гэты месяц. Пік забавы прыходзіўся на кастрычнік (10 з 43 выездаў). Далей колькасць паляванняў

зніжалася (у лістападзе і снежні). Уздым адбываўся ў студзені – 8 паляванняў з 43. У той жа час існавалі дні, калі паляванне не дазвалялася рэлігійнымі прадпісаннямі [13, с. 33 – 76]. Падобная забава патрабавала грунтоўнай падрыхтоўкі і часу: палявалі з раніцы да вечара. Аднак меліся і свае адметнасці. Напрыклад, М. К. Радзівіл згадваў пра пачатак палявання а трэцяй гадзіне ночы [5, с. 58]. Працяг палявання па часе мог быць розны: ад аднаго дня да цэлага тыдня, адпаведна, з перапынкамі, як згадвае К. Завіша: «Над Нёманам цэлы тыдзень паляваў, але не меў шчасця: касулі паўцякалі і зайцаў мала ўпаляваў; сабак пагубляў» [13, s. 34].

У асноўным палявалі на мядзведзяў, зайцоў, ліс, казуль і птушак. Зразумела, што паляванне на мядзведзя патрабавала большай арганізацыі. Паляванне на ліс, зайцоў ці казуль было менш складанай справай, і таму паляўнічы мог адзін ці ў малой кампаніі шукаць сваю здабычу. Як згадваў К. Завіша, «4 лістапада (1769 г. – *Р. У.*), будучы ў рэферэндара, паляваў з ім за Жыровічамі, на адным участку над гасцінцам бытэньскім забілі мы мядзведзя, то бок я сам сваёй рукой, і дзве казулі ... назаўтра ліску і некалькі зайцоў» [13, s. 71]. Як бачна, аўтар падкрэслівае тое, што менавіта ён забіў мядзведзя, тым самым паказваецца значнасць здабычы гэтай жывёлы сярод паляўнічых.

Пра спосабы палявання на ваўкоў згадваў ва ўспамінах Ю. У. Нямцэвіч. Мемуарыст апісаў канструкцыю пасткі на воўка ў выглядзе ямы, прыкрытай саломай, над якой на жардзіне ў якасці прыманкі замацоўвалася гусь або качка. Ваўкоў, што траплі ў падобную пастку, пасля цкавалі сабакамі і забівалі [12, s. 20]. Таксама згадваецца такі спосаб, як паляванне з парасём: «Маладыя кавалеры сядалі на санкі, узяўшы некалькі штуцараў і парасё з сабой. Круцілі парасё за хвост, віск яго, прыемны ваўкам, заклікаў іх заўсёды. У той час моладзь страляла ў некалькі з іх» [12, s. 20].

Акрамя вольнага часу паляванне патрабавала адпаведнага рыштунку і выдаткаў. Напрыклад, К. Завіша занатаваў, што падчас аднаго з візітаў у ваяводы мінскага М. Сесіцкага той яго добра прыняў і даў для палявання: «сабак гончых зграі дзве, паміж імі сабаку сышчыка, зграю хартоў, мушкет і аўса даў мне бочак дваццаць» [13, s. 59].

Сярод магнатаў і заможнай шляхты мелі папулярнасць урачыстыя камандныя гульні – карузэлі, якія давалі магчымасць не толькі бавіць вольны час, але і ўдасканальвацца ў вайсковай справе. Па сутнасці, гэта спаборніцтва ў валоданні зброяй. Гульня праводзілася сярод некалькіх камандаў. Сведчанні аб правядзенні для шляхты забаў, якія дазвалялі мужчыне паказаць свае здольнасці ў валоданні зброяй, уменні трымацца на кані, праявіць лідарскія якасці і прадэманстраваць сілу, пакінуў у дыярыўшы М. К. Радзівіл: «Дзень імянінаў маіх; набажэнства справіў у касцёле Св. Міхала, спавядаўся і камунію прымаў; абед у замку, і вельмі многа гасцей меў я; па абедзе адправіўся карузэль, толькі чатыры банды кавалераў, у кожнай бандзе шэф і чацвёра кавалераў; першую вёў мой сын Януш, другую мой сын Караль, трэцюю П. Карніцкі, паручнік петыгорскі знаку кашталяна Віцебскага, чацвертую вёў п. Нарніцкі, харунжы гусарскі знаку князя маршалка в. В.К.Л.; тыя тады кавалеры са сваемі бандамі бегалі да пярсцёнка, дзірыт кідалі, шпадаю па-нямецку, а па-польску шабляй спярша галовы сціналі, потым з зямлі Сырэну бралі» [5, с. 208 – 209]. Такім

чынам, з паведамлення мемуарыста вынікае і тое, што дадзеныя гульні праводзіліся на разнастайныя святы і былі кампанентам праграмы святкаванняў.

У XVIII ст. сярод шляхты былі распаўсюджаны розныя настольныя гульні, якія мелі шырокую папулярнасць у мужчын і жанчын. Ю. У. Нямцэвіч згадваў: «Пасля абеду гулялі ў шашкі, вечарам у мар'яша, панцэролю, контра, трышака» [12, s. 4]. Е. Кітовіч называў такую гульню, як «плішкі», якая, зыходзячы з апісання, была дастакова старой і пачала знікаць у 1-й трэці XVIII ст. Карысталася папулярнасцю сярод дробнай шляхты і гайдукоў і мела наступныя правілы: «Плішкі былі чатыры дзеркачы з бярозавых розгаў парэзаных, расплятали на дзве паловы, на палову дзюйма ў даўжыню, такія, як прут. Кожная плішка – адзін бок плоскі, другі закруглены; кідалі імі з рукі на стол, хто кінуў да пары, дзве на адзін бок вывернуўшы, той выйграў; каму трапілі тры на адным баку, а чацвёртая на іншым, той прайграў; хто ж выкінуў усе чатыры на адным плоскім баку, той браў падвойную стаўку» [10, s. 378].

Шырокае распаўсюджванне сярод шляхты мелі косці, асабліва падчас сеймікаў: «Што толькі не чакала пана, у станцыях сабраўшыся адзін з другім, абыгрывалі адзін аднаго на грошы ў косці». Касцей было чатыры, на іх наносіліся лічбы ад аднаго да трох, а таксама дзесяць – так званы «трышак». Таксама меліся пустоты; у залежнасці ад камбінацыі выкінутых костак гульцы вырашалі, хто выйграў, а хто не ўзяў стаўку [10, s. 379].

Але сапраўдны «пераварот» адбыўся, калі з'явіліся картачныя гульні, якія не патрабавалі складаных камбінацый і былі адносна простымі. Карты ў шляхецкім асяродку вядомыя з 2-й паловы XVII ст., аднак з-за праблем з іх набыццём і складанасці гульнявых камбінацый яны не набылі асаблівага распаўсюджвання. З'яўленне такіх гульняў, як «рус», «фараон» і «трышак», зрабіла карты папулярнымі сярод шляхты і іншых саслоўяў. [10, s. 378].

Найбольш папулярнай была гульня «фараон». Як адзначаў Е. Кітовіч, «так усім падабалася, ён (фараон. – *Р. У.*) ва ўсіх кампаніях, балях і нават каралеўскіх пакоях прымаўся» [10, s. 379]. Пры гэтым аўтар акцэнтуе ўвагу на вялікай хуткасці распаўсюджвання карт сярод насельніцтва. На кон ставіліся вялікія сумы грошай і таксама маёмасць: «Калі на адну (карту. – *Р. У.*) можна было ставіць і тысячу чырвоных злотых, і сто тысяч, і праз адну ноч можна было дастаткова заможнаму сыну шляхціца, выпраўленаму да двара або да службы, прайграцца да кашулі. Вялікімі панамі авалодаў нейкі шалёны гонар прайграваць у карты па некалькі тысяч чырвоных злотых у адной кампаніі». Справы, звязаныя з даўгамі, даходзілі нават да судоў [10, s. 379].

Шляхціц, які не ўмеў гуляць у карты, выглядаў у вачах іншых шляхціцаў «не ў добрым свеце»: «З паноў жа вялікіх і панічоў, хто не ведаў карт, хто не мог пахваліцца, што падчас публікі ў Варшаве, або падчас кантрактаў у Львове, або на трыбуналах не прайграў ці не выйграў у карты сто аднаго і другой тысячы, а меў на тое фартуну, таго прымалі за грубіяна» [10, s. 382].

Як бачна, такія гульні патрабавалі значных выдаткаў і ў пэўнай ступені былі небяспечнымі. Больш заможная шляхта і магнаты гулялі ў фараона, а шляхціцы, што жылі ў вёсках, – у больш складаныя і спакойныя азартныя гульні. Я. Быстронь тлумачыць гэта наступным чынам: «Шляхта вясковая, якая трымалася старых звычаяў і без ахвоты глядзела на гарадскую распусту, баранілася ад фараона, прыняўшы яго за

д’ябалаву выдумку, і найбольш ахвотна гуляла ў мар’яша, што распаўсюдзіўся з саскіх часоў; хоць ніколі не меў рысаў святасці, трымаўся доўга і трывала. Была гэтая гульня спакойная, таксама і ў кляштарах дапушчаная; стаўкі былі надта нізкія, нярэдка гулялі і без грошай» [8, s. 208].

Прыход да ўлады ў ВКЛ саксонскай дынастыі прынёс у асяродак магнатаў і шляхты заходнееўрапейскую моду на арганізацыю вольнага часу. Дадзеныя ўплывы праяўляюцца ў такой форме баўлення вольнага часу, як баль, пераняты ў французскага каралеўскага двара. Балі даваў кароль з нагоды розных урачыстых падзей, а таксама магнаты і заможная шляхта. Дадзенае мерапрыемства патрабавала вялікіх выдаткаў, бо неабходна было мець вялікія залы для танцаў, вячэры і дэсерту, гульні ў карты, шэраг пакояў для жанчын, буфета з посудам, і г. д. [8, s. 243].

Іншым новаўвядзеннем каралеўскага двара былі маскарады. Спачатку каралеўская сям’я праводзіла іх у прыватным доме, пасля пачалі здымаць палац. Калі звярнуць увагу на час правядзення, то тут значную ролю адыгрываў каляндар і рэлігійны фактар. Праводзілі маскарады з кастрычніка да пачатку адвенту і пасля запустаў. Мерапрыемства магло збіраць да 6 000 чалавек, бо звычайна прадавалася такая колькасць білетаў [8, s. 343].

Дадзеная форма баўлення вольнага часу атрымала развіцце ў 2-й палове XVIII ст. у прыватнаўласніцкіх гарадах ВКЛ, уладальнікі якіх былі прыхільнікамі заходнееўрапейскай культуры. Вядома, што маскарады праводзілі Г. Ф. Радзівіл у Слуцку, М. К. Агінскі ў Слоніме, А. Тызенгаўз у Гродна. Абавязковым патрабаваннем з’яўлялася пераапрананне ў маскарадныя касцюмы. Гэта, у сваю чаргу, спрыяла ўзнікненню пры палацах магазінаў маскараднага адзення [1, с. 242].

З 2-й паловы XVIII ст. ідэі Асветніцтва трапляюць у магнацкі асяродак, сведчаннем чаго з’яўляецца жыццё шляхты і магнатаў у сталіцы Рэчы Паспалітай – Варшаве. Культурнае жыццё сталіцы канцэнтравалася ў магнацкіх палацах і мела замкнуты элітарны характар. Напрыклад, гэта былі салоны А. К. Чартарыйскага, Э. Браніцкай, і нават кароль збіраў літаратараў на абеды па чацвяргах [11, s. 150 – 154].

Пад уплывам ідэй Асветніцтва магнатэрыя захаплялася тэатрам. Магнаты самі выходзілі на сцэну ў якасці акцёраў. Напрыклад, А. Чартарыйскі адзначаў удзел у прыватных тэатральных пастаноўках сваіх родных: «Гралі раз у яе (Сапежынай падканцлеравай. – *Р. У.*) оперу “Калонія”, у якой выступалі княгіня Радзівілава, з дому Пшэздзецкіх, з вельмі прыгожым голасам, мая матка, пан Война, пазнейшы пасол у Рыме і генрал артылерыі Бруль. Другім разам прадстаўлялі “Андрамаху”, сыграную маладой княгіняй Сангушкавай, што брала ўрокі ў знакамітай драматычнай артысткі ў Парыжы. Ролю Герміёны ўзяла другая княгіня Сангушкава, пазнейшая княгіня Насау; Арэста іграў князь Казімір Сапега, пазнейшы маршалак канфедэрацыі 3 мая; Піра – малады швейцар пан Гляйцэ, а яго сябра – князь Калікст Панінскі. Трагедыя не аказал на мяне ніякага ўражання; памятаю толькі грэчаскі строй князя Сапегі і рымскі пана Гляйцэ» [9, s. 18].

Другая палова XVIII ст. з’яўляецца часам распаўсюджвання перыядычнага друку. Замест рукапісных газет, пашыраных у пачатку стагоддзя, з’яўляюцца друкаваныя выданні, што змяшчалі інфармацыю пра жыццё ў краіне: «Kurier Litewski», «Gazeta Grodzieńska» і іншыя. Асноўнай аўдыторыяй, на якую арыентаваліся выданні, была шляхта. Перыядычны друк, адпаведна, аказваў уплыў і

на паўсядзённае жыццё. У структуру дня ўносіліся карэктывы. Чытанне прэсы стала адной з формаў баўлення вольнага часу. Пра гэта ў мемуарах згадваў Ю. У. Нямцэвіч: «Не памятаю калі, пачаў вучыцца чытаць у сем год, падаецца, ведаю дакладна, што чытаў газеты варшаўскія бацьку майму; былі газеты, якія асвячалі самыя цікавыя і палемічныя здарэнні, як прыпамінаю няпраўду і пераважна плёткі» [12, s. 10]. Газеты былі адным са сродкаў даведацца пра падзеі з замежжа. Напрыклад, адзін з Яленскіх у лісце, напісаным у канцы 1750-х – пачатку 1760-х гадоў, паведамляў аб падзеях Сямігадовай вайны мазырскаму гараднічаму Самуэлю Яленскаму: аб вялікіх стратах прускага войска і палоне прускіх генералаў аўстрыйскім войскам. Пры гэтым адзначаў прысутнасць расійскіх войскаў у Княстве: «У Коўна маскалёў да васьмідзесяці тысяч знаходіцца, у Вільню некалькі генералаў прыбыло. Казакоў і калмыкаў шмат» [3, арк. 69 – 70]. Часам у лістах паведамляецца пра дасланне газет, што мае больш выразную тэндэнцыю ў апошняй трэці XVIII ст. Напрыклад, А. Яленская ў 1785 г. пісала да мужа: «Пасылаю тры штукі газет мінулага тыдня, а за гэты адну» [3, арк. 169 адв.].

У канцы XVIII – пачатку XIX ст. пад уплывам урбанізацыйных працэсаў шляхта выбірае горад як месца для правядзення вольнага часу (наведванне кірмашоў), а таксама для вырашэння эканамічных пытанняў, што і адбывалася на сакавіцкіх кантрактах у Мінску. У гэты перыяд збіралася дастакова шмат шляхціцаў, таму дадзеная форма вырашэння эканамічных спраў патрабавала адпаведнага ўладкавання. Вольны час на кантрактах шляхта бавіла за картачнымі гульнямі і застоллямі. Напрыклад, Я. Д. Ахоцкі апісаў у сваіх успамінах кантракты ў Дубна, калі шляхта збіралася ў палацы Панінскага. Ужо зранку гасцей частавалі разнастайнымі стравамі і напоямі: «...сталы ў пакоях застаўляліся штофамі данцыгскай гарэлкі, вустрыцамі, міногамі, галандскімі селядцамі, швейцарскімі сырамі, у такіх велізарных кругах, як колы экіпажа. Усе елі і пілі што ім падабалася, калі закуска з’ядалася, падавалі другі сняданак» [4, с. 30]. Па ўласных падліках мемуарыста і чутках таго часу, кожны такі сняданак каштаваў не менш за трыста чырвоных злотых. Пасля абеду надыходзіў час, калі шляхта, якая сабралася ў палацы Панінскага, гуляла ў карты. Для гэтага выстаўлялася каля дваццаці сталоў [4, с. 30].

Такім чынам, большая частка магнатэрыі на працягу XVIII ст. стала не толькі пераймаць, але і ўкараняць тэндэнцыі заходнееўрапейскай моды ў грамадства. У першую чаргу гаворка ідзе пра ўзнікненне такіх новых формаў баўлення вольнага часу, як тэатры, салоны, балі і маскарады. Пад уплывам ідэй Асветніцтва з 2-й паловы XVIII ст. становіцца папулярным чытанне газет. Нароўні са старымі формамі баўлення вольнага часу, такімі як паляванні і настольныя гульні, шырокае распаўсюджванне атрымліваюць азартныя гульні, якія дзякуючы сваёй даступнасці і прастаце ахопліваюць шырокія колы насельніцтва. Аднак сярэдняя і дробная шляхта, якая мела менш сродкаў і вольнага часу, аддавала прыярытэт забавам, што не патрабавалі значных выдаткаў.

ЛІТАРАТУРА

1. Бялявіна, В. М. Саслоўныя формы баўлення вольнага часу / В. М. Бялявіна // Беларусы / рэдкал. : А. І. Лакотка [і інш.]. – Мінск, 2002. – Т. 6. Грамадскія традыцыі / В. Ф. Бацяеў [і інш.]. – 606 с.

2. Мальдзіс, А. І. Беларусь у люстэрку мемуарнай літаратуры XVIII стагоддзя: нарысы быту і звычаяў / А. І. Мальдзіс. – Мінск : Мастацкая літаратура, 1982. – 256 с.
3. Нацыянальны гістарычны архіў Беларусі. – Ф. 1636. Воп. 1. Спр. 120. Перапіска паміж членамі сям'і Яленскіх.
4. Охотский, Я. Д. Рассказы о польской старине: записки XVIII в. : в 2 т. / Я. Д. Охотский. – 1874. – СПб. : Тіп. П. П. Меркульева, 1874. – Т. 1 – 336 с.
5. Радзівіл, М. К. Дыярыўш Князя Міхала Казіміра Радзівіла, ваяводы віленскага, гетмана Вялікага Княства Літоўскага / М. К. Радзівіл // Спадчына. – 1996. – № 1. – С. 195 – 223.
6. Brückner, A. Encyklopedia staropolska : w 2 t. / A. Brückner. – Warszawa : Nakładem Księg. Trzaski [etc.], 1939. – T. 1. A – M. – 955 s.
7. Brückner, A. Encyklopedia staropolska : w 2 t. / A. Brückner. – Warszawa : Nakładem Księg. Trzaski [etc.], 1939. – T. 2. N – Z. – 1070 s.
8. Bystroń, J. S. Dzieje obyczajów w dawnej Polsce Wiek XVI – XVIII : w 2 t. / J. S. Bystroń. – Warszawa : Państwowy In-t Wydawniczy, 1960. – T. 1. – 517 s.
9. Czartoryski, A. E. Pamiętniki ks. Adama Czartoryskiego i korespondencya jego z cesarzem Aleksandrem I : w 2 t. / A. E. Czartoryski. – Kraków : Spółka Wydawnizca Polska, 1904. – T. 1. – 284 s.
10. Kitowicz, J. Opis obyszajów i zwyczaów za ponowania Augusta III / J. Kitowicz. – Kraków : Krakowska Spółka Wydawnicza, 1925. – XXXIII, 408 s.
11. Kostkiewiczowa, T. Od obiadów czwartkowych do klubów i gabinetów lektury. O przemianach życia kulturalnego stanisławowskiej Warszawy / T. Kostkiewiczowa // Stanislaw August i jego Rzeczpospolita. Dramat państwa, odrodzenie narodu / red. A. Sołtys, Z. Zielińska. – Warszawa, 2013. – S. 110 – 151.
12. Niemciewicz, J. U. Pamiętniki czasów moich / J. U. Niemciewicz. – Lipsk : F. A. Brockhaus, 1862. – 323 s.
13. Pamiętniki Kszysztofa Zawiszy, wojewody mińskiego (1666 – 1721). – Warszawa : J. Bartoszewicz, 1862. – 427 s.

РЕЗЮМЕ

В статье на примере мемуарной литературы и эпистолярных источников рассматриваются формы проведения свободного времени шляхтой белорусских земель Великого Княжества Литовского в XVIII в.

SUMMARY

The article examines the forms of free time by the nobles of the Belarusian lands of the Grand Duchy of Lithuania in the XVIII century using the example of memoirs and epistolary sources.

Хазанава К. Л.

ЗААМОРФНЫЯ ВОБРАЗЫ Ў БЕЛАРУСКІХ ПРЫКАЗКАХ І ПРЫМАЎКАХ

Гомельскі дзяржаўны ўніверсітэт імя Ф. Скарыны
(Паступіў у рэдакцыю 13.02.2019)

Беларускія прыказкі і прымаўкі з'яўляюцца самым актыўна функцыянальным складнікам беларускага фальклору. Парэміі выкарыстоўваюцца носьбітамі мовы штодзённа, у грамадскім і асабістым жыцці, безадносна да выканання пэўных абрадаў. Прыказкі і прымаўкі праяўляюць у скарбніцы вуснай народнай творчасці адносную незалежнасць, бо іх ужыванне не так шчыльна звязана з творамі іншых фальклорных жанраў, што можна заўважыць адносна, напрыклад, песень, якія прызначаны да адметных абрадавых дзеянняў і (або) прадугледжваюць наяўнасць некаторых вакальных і паэтычных здольнасцей выканаўцаў і складальнікаў. Прыказкі і прымаўкі ўжывае кожны чалавек. Гэтыя выслоўі дапамагаюць трапна і хутка

абазначыць рэаліі, што патрабуюць шматслоўнага тлумачэння і абмеркавання. Дзякуючы выкарыстанню парэмій многія з'явы і працэсы не толькі набываюць абазначэнне, але і адразу адметным чынам характарызуюцца. Гэта становіцца магчымым за кошт спалучэння ў народных выслоўях многіх стылістычных адметнасцей (адна з найважнейшых – іншасказанне).

Іншасказанне – выраз, які ўтрымлівае схаваны сэнс. Даследчыкі вылучаюць розныя тыпы і формы іншасказання. Сярод іх – алегорыя, метафара, сінекдаха, гіпербала, перыфраза [1].

Бясспрэчна, не ўсе беларускія прыказкі і прымаўкі заснаваны на іншасказанні. У беларускім парэмійным фондзе фіксуецца некаторая колькасць адзінак, якія фармулююць высновы дакладна і не маюць схаваных падтэкстаў: *«Прыйшоў нястатак, забраў астатак»* [2, с. 53]; *«У запас не пад'ясі»* [2, с. 55].

Аднак, як справядліва адзначыла А. А. Станкевіч, даследуючы азначэнні прыказак і прымавак, «усе яны падкрэсліваюць пераноснае значэнне, метафарычнасць, алегарычнасць, іншасказальны характар многіх парэмій» [3, с. 295]. Праз іншасказанне ў беларускіх парэміях «пэўнае назіранне, сентэнцыя або павучанне выражаюцца алегарычна, праз сімвал, метафару, алюзію, алагізм, гульню слоў і іншыя лексіка-семантычныя сродкі выяўленчай выразнасці» [3, с. 295]. Пры гэтым «у аснове прыказкавай алегорыі ляжыць аналогія паміж абстрактным паняццем і канкрэтным прадметам, які стварае іншасказальны вобраз гэтага паняцця» [3, с. 296]. А «метафарычнае бачанне прадметаў і з'яў аб'ектыўнай рэчаіснасці ў народных афарызмах даволі часта выражаецца праз пэўныя аналогіі, заснаваныя на падабенстве прадметаў і з'яў аб'ектыўнай рэчаіснасці» [3, с. 297].

Склад вобразаў, які народнае мысленне ўключыла ў прыказкі і прымаўкі, даволі разнастайны. Выклікаюць увагу беларускія прыказкі і прымаўкі, дзе задзейнічаны вобразы жывёл.

Мэта артыкула – характарыстыка зааморфных метафар у беларускіх прыказках і прымаўках.

Пры значнай колькасці беларускіх правербіяльных выразаў, у якіх узгадваюцца жывёлы, шырыня ахопу вобразаў жывёльнага свету ў парэміях не надта вялікая. Натуральна, што ў выслоўях часцей называюцца жывёлы, добра знаёмыя складальнікам фальклорных твораў. Значная колькасць беларускіх прыказак і прымавак згадвае свойскіх жывёл, што актыўна выкарыстоўваліся ў гаспадарцы.

Папулярны прыказкавы вобраз – конь: *«Галодны і каня з капытамі з'есць»* [2, с. 41]. Конь у парэміях закліканы выклікаць асацыяцыі з сілай, магутнасцю, трываласцю і паслухмянасцю: *«Адным канём усё поле не аб'едзеш»* [2, с. 11]; *«Каб конь ведаў аб сваёй сіле, то б ніхто яго ў рукі не ўзяў»* [2, с. 15].

За гэтай свойскай жывёлай у народных выслоўях хаваюцца фізіялагічныя і маральныя якасці асобы. Пра чалавека, што стаміўся ад доўгай работы, кажа прыказка: *«Быў конь, ды з'ездзіўся»* [4, с. 102]. Аб маральным узаемаўплыве людзей адзін на аднаго даводзіць выраз: *«Пастаў двух коней разам, яны масці сваёй не зменяць, а нораў адзін у аднаго пярэймуць»* [2, с. 17].

У парэмійным фондзе беларусаў адзначаюцца прыказкі і прымаўкі пра вала. Выслоўі ўзгадваюць фізічную сілу жывёлы і важнасць яе ў гаспадарцы: *«Дужы вол,*

ды волі не мае» [2, с. 14]; *«З аднаго вала дзвюх скур не дзяруць»* [2, с. 44]; *«Сем сёл – адзін вол»* [2, с. 54].

Яшчэ адна важная жывёла ў гаспадарцы – карова. Вобраз гэтай жывёлы ў прыказках выкарыстоўваецца як іншасказальнае найменне маёмасці: *«Было на кароўку, будзе і на вяроўку»* [2, с. 40]; *«Не галодная карова, калі пад носам сена»* [2, с. 50]. Фізіялогія жывёлы апісваецца пры намёку на былое багацце: *«Было і сала, ды карова языком злізала»* [2, с. 40]. Выслоўе з найменнем маладой істоты кажа пра недахоп сіл для барацьбы: *«Бадалася цяля з дубам»* [4, с. 787].

Блізкія па змесце да названых прыказкі і прымаўкі выкарыстоўваюць вобраз казы: *«Адну **казу** маю і тую штодзень падымаю»* [2, с. 36]. Вобраз казы стаў асновай іншасказальнасці аб сацыяльнай несправядлівасці: *«Каза дзярэ лазу, казу дзярэ пастух, пастуха дзярэ пан, пана дзярэ юрыст, а юрыста – чарцей трыста»* [2, с. 25]. Гэтая прыказка трапіла пад увагу В. Дуніна-Марцінкевіча. Беларускі драматург XIX ст. выкарыстаў варыянт выслоўя ў мове фарса-вадэвіля ў адной дзеі «Пінская шляхта»:

Гдзе унадзіцца юрыста,
Вымеце хату дачыста,
Такіх дзіваў нагаворыць,
Так многа кручкоў натворыць,
Што, пачасаўшы затылак,
Не рассупоніш памылак.
Не дасі, − цябе замучыць.
Добра стара казка вучыць:
Дзярэ каза ў лесе лозу,
Воўк дзярэ у лесе козу,
А ваўка − мужык Іван,
А Івана − ясны пан,
Пана ўжо дзярэ юрыста,
А юрысту − д'яблаў трыста! [5].

У беларускіх прыказках сустракаецца вобраз свінні. Натуральна, што зварот да гэтай свойскай жывёлы ў парэміях мае на мэце выклікаць асацыяцыі з багаццем і вялікай маёмасцю: *«У каго свіння тлустая, у таго і каша гўстая»* [2, с. 56]. У некаторых выразах вобраз свінні становіцца суб'ектам параўнання: *«Тады гэта ўдасца, як свінні з поля будуць шагам ісці»* [2, с. 54]; *«Тады будзеш багаты, як стане парсюк рагаты»* [2, с. 54].

Дастатковая колькасць беларускіх парэмій заснавана на вобразе сабакі, які можа выступаць аб'ектам параўнання: *«Пан суда баіцца, як сабака мухі»* [2, с. 30]; *«Ані хлеба, ні табакі – прападаем, як сабакі»* [2, с. 38]. Таксама сабака згадваецца ў прыказцы, заснаванай на вобразным паралелізме: *«Сабака касматы – яму цёпла, чалавек багаты – яму добра»* [2, с. 32].

Жывёлы, шкодныя для гаспадаркі, узгадваюцца ў адзінкавых варыянтах: *«Не здохне мыш у арудзе»* [2, с. 50].

У беларускіх парэміях часта фіксуюцца зааморфныя метафары, якія расказваюць пра паводзіны і якасці людзей. Вобразы асобных дзікіх звяроў больш за іншых папулярныя ў прыказкавым фондзе беларускага фальклору. Многія прыказкі

прысвечаны ваўку і мядзведзю – жывёлам, якія ў вялікай колькасці насялялі беларускія лясы і якія выклікалі страх, але разам з тым і павагу чалавека. У прыказках згадваецца сіла і хітрасць мядзведзя: *«З мядзведзем дружы, а стрэльбу дзяржы»* [2, с. 14]; *«Лепей з мядзведзем павітацца, як з панам знацца»* [2, с. 26]. Заўважылі беларускія прыказкі і незалежны нораў звера: *«І мядзведзю кальцо ў губу запраўляюць»* [2, с. 24]; *«І мядзведзя скакаць наўчаць»* [2, с. 24]. Акрамя таго, мядзведзь увасабляе асобу незалежную, магутную як фізічна, так і маральна: *«Два мядзведзі ў адной бярлозе не зімуюць»* [4, с. 158].

Вобраз воўка ў большасці фальклорных выразаў мае негатыўную ацэначнасць. Праз яго стваральнікі прыказак выражаюць адмоўнае стаўленне да людзей з дрэнным характарам: *«У яго сталоўка, як у воўка: дзе ўварве, а дзе ўхопіць»* [2, с. 57]. Вобраз воўка ў парэміях часта звязаны з лесам: *«Воўча натура да лесу цягне»* [2, с. 21]; *«Лепей з ваўком у лесе стрэцца, як на панскай печы грэцца»* [2, с. 26]. У некаторых прыказках абыгрываецца дзікі нораў звера: *«На воўка стрэльбу рыхтуй, а не пугу»* [2, с. 15]. Адметны метафарычны вобраз адзначаецца ў выслоўі, якое творча асэнсоўвае народнае ўяўленне пра спадчыннасць адмоўных учынкаў: *«Што робіць воўк, тое і ваўчаняты»* [2, с. 36].

Вобраз лісы не настолькі пашыраны ў беларускіх прыказках, як названыя вышэй зааморфныя вобразы. Адметна, што характарыстыка жывёлы ў прыказках адрозніваецца ад яе апісання ва ўсходнеславянскіх казках, дзе ліса звычайна выступае махляркай і ўвасабляе хітрасць, ліслівасць. А ў прыказцы вобраз лісы апавядае пра лёгкае жыццё асобы ў выпадку наяўнасці спрыяльных абставін: *«І лісіца бліны пячэ, калі цеста на патэльню цячэ»* [2, с. 46].

Некаторыя беларускія парэміі звяртаюць увагу на зайца. Гэты зааморфны вобраз выкарыстоўваецца ў прыказках пры неабходнасці ўказаць пра хуткасць (*«Зайца ногі ратуюць»* [4, с. 199]) і нядбайнасць (*«Зайцы яму поле гноюць»* [2, с. 44]). Фізіялогія жывёлы ўказваецца ў прыказкавым параўнанні: *«Такое сала, як у зайца пер'е»* [2, с. 54].

У некаторым сэнсе прыказкавы вобраз зайца антанімічны вобразам каровы або свінні, якія сімвалізуюць наяўнасць маёмасці і багацця. Па творчай волі аўтараў-складальнікаў беларускіх парэмій вобраз зайца асэнсоўваецца з адсутнасцю набыткаў, а таксама з неразумным і непраўдзівым самахвальствам: *«У яго дамоў, як у зайца ламоў»* [2, с. 57].

Больш рэдкія на беларускіх прасторах жывёлы ўвайшлі ў вобразны свет адзінкавых прыказак: *«У аленя рогі вялікія, ды не цяжкія: ён іх сам носіць»* [2, с. 55]. Вобраз аленя ў беларускіх парэміях – гэта высакароднасць, незалежнасць, упэўненасць.

Беларускія народныя выслоўі праяўляюць разнастайнасць у выкарыстанні зааморфных вобразаў у метафарах. Сярод парэмій адзначаюцца сінанімічныя выразы з аднолькавай сінтаксічнай структурай і падобным семантычным складам пры адрозненні зааморфнага вобразнага напаўнення. Пра спрадвечную важнасць для беларускіх гаспадароў асенняй пары з багатым ураджаем вобразна апавядаюць прыказкі: *«Увосень і кабан паросен»* [2, с. 55]; *«Увосень і верабей багаты»* [2, с. 55].

У іншых сінанімічных прыказках з аднолькавай сінтаксічнай структурай праяўляюцца семантычныя разыходжанні якраз за кошт звароту да розных

зааморфных вобразаў: *«Як быка ні кармі, а ўсё малака не дасць»* [2, с. 36]; *«Як ваўка ні кармі, ён усё ў лес глядзіць»* [2, с. 36]. У першай з прыведзеных прыказак іншасказальна апавядаецца пра безвыніковасць намаганняў плёну ад некаторых асоб. Другая прыказка ў параўнанні з першай мае дадатковую канатацыю – указанні на адмоўныя намеры гэтых асоб. Негатыўная ацэначнасць узнікае менавіта дзякуючы ўвядзенню іншага зааморфнага вобраза.

Для беларускага парэмійнага фонду ўласцівы выслоўі з некалькімі зааморфнымі вобразамі, што адлюстроўваюць антаганістычныя адносіны. Як правіла, у прыказках і прымаўках дзейнічаюць ужо сфарміраваныя і правераныя на функцыянальнасць у многіх фальклорных творах зааморфныя пары. Часцей за іншыя сустракаецца мадэль «драпежнік – ахвяра». На гэтай супрацьпастаўленасці заснавана прыказка з даволі рэдкім для беларускіх парэмій зааморфным вобразам: *«Хто ла́сіцай стане, таго мышы баяцца будуць»* [2, с. 34]. Часцей за ўсё сустракаюцца наступныя пары: воўк – каза (*«Воўк казе не таварыш»* [4, с. 114]); воўк – кабыла (*«Кабыла з воўкам цягалася – хвост да грыва асталася»* [2, с. 25]); воўк – авечка (*«Адрыгнуцца ваўку авечыя слёзы»* [2, с. 20]).

Зааморфная вобразная пара «воўк – авечка» даволі характэрная для ўсходнеславянскага фальклору (напрыклад, выраз *«воўк у авечай скуры»*) і часта выкарыстоўваецца ў творах мастацкай літаратуры (камедыя А. М. Астроўскага «Ваўкі і авечкі»).

Вобраз воўка ўжываецца не толькі ў зааморфнай вобразнай мадэлі «драпежнік – ахвяра», але і ў пары «сабака – воўк». Гэтыя вобразы выступаюць у прыказках, дзе важна падкрэсліць падобнасць, але няроўнасць персанажаў: *«Хваліў сабака воўка, што круціць хвастом лоўка»* [2, с. 34].

У сваю чаргу, вобраз кошкі ў беларускіх прыказках мае арнітаморфную пару. Аднак у такіх выслоўях адсутнічае супрацьпастаўленне: *«Восенню і ў кошкі ляпёшкі, і ў вераб'я піва»* [2, с. 40]; *«От багат Цімошка: певень ды кошка»* [2, с. 52].

Парнымі зааморфнымі вобразамі ў беларускіх прыказках выступаюць вол і заяц: *«Вала з'ядуць, пакуль зайца заб'юць»* [2, с. 21].

Праведзены аналіз паказвае дастатковую ўвагу беларускіх парэмій да свету фаўны. У народных выслоўях часцей дзейнічаюць жывёлы, добра знаёмыя беларусам, тыя, што жывуць у прасторы чалавека або насяляюць беларускія лясы. У парэміях падкрэслена выяўляецца традыцыйнае для народнай творчасці замацаванне за кожным вобразам жывёлы іншасказальнае абазначэнне пэўных уласцівасцей, рыс характару і паводзін чалавека, а таксама адносін да іх грамадства. Зааморфныя вобразы ў большасці беларускіх парэмій прапануюць аналагічную іншым фальклорным і літаратурным жанрам (казкам, байкам) алегарычную аснову: мядзведзь – сіла, воўк – жорсткасць. Беларускаму парэмійнаму фонду ўласціва семантычна-стылістычнае вар'іраванне за кошт выкарыстання розных жывёльных вобразаў. У некаторых беларускіх народных выслоўях дзейнічае некалькі жывёл. Вобразнасць многіх беларускіх прыказак заснавана на супрацьпастаўленні жывёльных вобразаў. За кошт зааморфных метафар беларускія парэміі канцэнтравана і дакладна выражаюць складаны змест. Іншасказальнае захоўванне за вобразамі жывёл якасцей і паводзін чалавека робіць прыказкі і прымаўкі больш запамінальнымі, эмацыянальнымі і выразнымі.

ЛІТАРАТУРА

1. Чернец, Л. В. Поэтические тропы / Л. В. Чернец, И. Н. Исакова // Теория литературы: анализ художественного произведения [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.philol.msu.ru/~tezaurus/library.php?view=d&course=3&raz=4&pod=2&par=1. – Дата доступа: 29.01.2019.
2. Рапановіч, Я. Н. Беларускія прыказкі, прымаўкі і загадкі. – 2-е выд., дап. і перапр. – Мінск : Вышэйшая школа, 1974. – 384 с.
3. Станкевіч, А. А. Іншасказанне як форма выражэння зместу ў беларускіх прыказках і прымаўках / А. А. Станкевіч // Кодима: історія і культура порубіжжя східної і західної цивілізацій. Одеські етнографічні читання : зб. наук. праць. – Одеса, 2016. – С. 293 – 301.
4. Лепешаў, І. Я. Тлумачальны слоўнік прыказак / І. Я. Лепешаў, М. А. Якалцэвіч. – Гродна : ГрДУ, 2011. – 667 с.
5. Дунін-Марцінкевіч, В. Пінская шляхта / В. Дунін-Марцінкевіч [Электронны рэсурс]. – Рэжым доступу: http://knihi.com/Vincent_Dunin-Marcinkievic/Pinskaja_slachta.html. – Дата доступу: 02.02.2019.

РЕЗЮМЕ

В белорусских пословицах и поговорках проявляется традиционное для фольклора закрепление за каждым образом животного иносказательного обозначения определённых свойств характера и особенностей поведения человека. Зооморфные образы в паремиях предлагают аналогичную другим фольклорным жанрам аллегорическую основу. Белорусскому паремийному фонду свойственно семантико-стилистическое варьирование за счёт использования разных образов животных. Образность некоторых белорусских паремий основана на противопоставлении зооморфных образов. Благодаря зооморфным метафорам белорусские пословицы и поговорки точно и образно выражают сложное смысловое содержание.

SUMMARY

The traditional for folklore the fixing for each image of an animal the allegorical designation of certain properties of the character and characteristics of human behavior is shown in Belarusian proverbs. Zoomorphic images in the paremias offer an allegorical basis similar to other folk genres. The Belarusian Paremean Fund is characterized by semantic-stylistic variation through the use of the different images of animals. The imagery of some Belarusian paremias is based on the opposition of zoomorphic images. Thanks to the zoomorphic metaphors the Belarusian folk paremias express the complex semantic content exactly and figuratively.

Цітавец А. В.

ДУХОЎНАЯ СПАДЧЫНА СТОЛІНШЧЫНЫ (ПА МАТЭРЫЯЛАХ АРХІВА ЦЭНТРА ДАСЛЕДАВАННЯЎ БЕЛАРУСКАЙ КУЛЬТУРЫ, МОВЫ І ЛІТАРАТУРЫ НАН БЕЛАРУСІ)

Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі
(Паступіў у рэдакцыю 14.03.2019)

У фальклорным архіве Інстытута мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору імя К. Крапівы – сучаснага філіяла ДНУ «Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі» захоўваецца даволі значная колькасць запісаў фальклорна-этнаграфічных матэрыялаў, зробленых у Столінскім раёне Брэсцкай вобласці. На Століншчыне ў розныя гады працавалі як у індывідуальным, так і ў планавым парадку вядомыя фалькларысты з акадэмічнага інстытута

К. П. Кабашнікаў, Л. М. Салавей, Г. А. Барташэвіч, А. І. Гурскі, А. С. Ліс, М. С. Шушкевіч, У. М. Сысоў.

Асноўная частка фальклорна-этнаграфічных матэрыялаў была запісана ў 1969 г. У пасляваенны час традыцыйная народная культура яшчэ знаходзілася на стадыі свайго актыўнага бытавання. У тыя часы па-ранейшаму бытаваў амаль поўны спектр фальклорных жанраў, якім валодалі і карысталіся інфарматары розных узроставых груп, пачынаючы ад дзяцей і заканчваючы сталымі людзьмі.

У экспедыцыі 1969 г. акадэмічныя супрацоўнікі наведалі 9 вёсак раёна. У прыватнасці, у вёсках Глінішча, Беражное, Радчыцк працавала Л. М. Салавей. Значная колькасць яе запісаў прадстаўлена як уласна вясеннімі, так і прымеркаванымі да гэтай пары года карагоднымі песнямі. Сустракаюцца таксама карагодныя песні без прымацаванасці да канкрэтнага часу. Збіральнікам занатавана і некалькі балад. У тэматычным плане яны вылучаюцца маральным імператывам, скіраваным у першую чаргу да бацькоў дзяўчат шлюбнага ўзросту. У гэтым бачацца пэўныя элементы звычаёвага права. Бацькі павінны клапаціцца пра сваю дачку з тым, каб яна выйшла замуж у цноце, а для гэтага трэба прытрымлівацца пэўных маральна-этычных норм паводзін. Вясельная паэзія прадстаўляе амаль ўвесь абрадавы цыкл мясцовага вяселля. Вясельна-абрадавы комплекс з'яўляецца сакральным і па форме, і па змесце, але гэта не азначае, што ў ім няма месца жартоўнаму пачатку. Наадварот, жартоўная плынь у вяселлі якраз павінна падмацаваць яго сакральнае значэнне, каб аберагчы маладую сям'ю ад ўздзеяння нядобрых, варожых сіл і ўплываў. Пра гэта і сведчыць даволі значная колькасць жартоўных тэкстаў у запісах Л. М. Салавей, сярод якіх шмат дыялогаў сватоў. Варта таксама адзначыць прысутнасць у мясцовай традыцыі песні, якая магла выконвацца як у любы час, так і ў час вяселля. Дамінуе ў гэтым творы жаданне маладой, каб у новай сям'і яе добра прынялі і каб ёй добра жылося: *«Каб залвіцы былі, як сястрыцы»*.

Даволі шмат лічылак і апісанняў дзіцячых гульняў, запісаных ад малодшых інфарматараў. Яны ўваходзяць у агульнанародны фонд дзіцячага фальклору, хоць, напрыклад, назіраюцца цікавыя мясцовыя адрозненні. Агульнавядомай на Беларусі з'яўляецца лічылка «Выйшаў месяц із тумана». Але ў мясцовай традыцыі першы радок лічылкі гучыць як «Вышэл немец із тумана», што можна патлумачыць сітуатыўнай алюзіяй, асаблівасцю дзіцячай памяці.

У трох вёсках (Фядоры, Харомск, Альшаны) працавалі А. С. Ліс, М. С. Шушкевіч. Для іх запісаў характэрным з'яўляецца больш-менш дакладная пашпартызацыя тэкстаў, хоць яна не да канца вытрыманая. Найбольшая колькасць тэкстаў была запісана збіральнікамі ад Марыны Гунько, а таксама ад Аўхімкі Мельніковіч. Адзначаецца значная колькасць запісаў веснавой паэзіі.

Калі разглядаць дадзеную паэзію ў храналагічнай паслядоўнасці, то веснавая традыцыя на Століншчыне пачынаецца перыядам уступлення ў Вялікі пост, з якім адначасова пачыналася гуканне вясны. На Століншчыне таксама бытавалі вяснянкі, якія выконваліся ў час веснавой паводкі. Збіральнікі занатавалі даволі рэдкую традыцыю бытавання такой веснавой песні, якую выконвалі жанчыны, калі неслі страву сваім працаўнікам, што аралі поле. Сустракаюцца і адзінкавыя запісы траецкіх песень, у тым ліку куставых. Так, занатавана куставая песня, што, як можна меркаваць па змесце, прызначалася гаспадыні. Паколькі ў «куста» ручкі і ножкі маленькія, то яму

(ёй, дзяўчыне) трэба даць панскія рукавічкі і чаравічкі. Што тычыцца веснавых песень, то збіральнікам пашанцавала запісаць надзвычай ёмкі і багаты ў сэнсава-змястоўным плане твор «Весна-красна, што ти вынесла?». Разам з гаршком мёду Вясна вынесла старым дзідам «по рососи» («росоха» – кій), пастушкам – па кіёчку, маладзіцам – «по колибелі», старым бабам – па кудзелі, «…А дивочкам да по веночку».

Цікавасць уяўляюць запісы, у якіх апяваюцца летні і асенні земляробчыя цыклы. Запісаў з гэтай тэматыкай не вельмі шмат, але яны красамоўна сведчаць пра паўнату і багацце народнага жыцця. Да такіх запісаў адносяцца песні, звязаныя з касавіцай, зборам ягад, малацьбой ячменю. Таксама занатавана даволі шмат лірычных песень, балад, нярэдка пазначаных збіральнікамі як лірычныя. Ёсць запіс балады, якая выконвалася ў летні час, відавочна, збіральнікі прымеркавалі выкананне гэтай балады да летняй пары з падказкі інфарматараў. Адзінкавыя тэксты баладных песень занатаваны ад інфарматараў-мужчын. Так, балада «Чарнаморац» была запісана ад Фёдара Мельніковіча (58 гадоў), а баладная лірычная «Ой, сябіно, сябінонько» – ад Аляксандра Пачуйкі (53 гады). Наяўнасць сярод інфарматараў мужчын, як можна меркаваць, сведчыць аб бытаванні на Століншчыне такой традыцыі выканання меласу, як аднагалосы мужчынскі спеў.

Што тычыцца запісаў зімовай паэзіі, то збіральнікі занатавалі тэкст шчадроўкі, прысвечанай гаспадару. У ёй узвялічваецца гаспадар, апрануты ў новую шубу, адзначаецца яго багацце, выражанае ў наяўнасці «калітачкі» з чатырма грошамі. Шчадравальнікі просяць гаспадара іх адарыць: *«…Сёму-тому по сылетечку, / А нам, дядько, по пирожечку»*. На заканчэнне шчадроўкі гурт просіць даць ім і «канец каўбасы». Гэты тэкст адрозніваецца ад іншых шчадровак апісаннямі гаспадара і яго шубы, а таксама назвамі пачастункаў, якія хацелі б атрымаць шчадравальнікі. Для гэтай, як і многіх іншых шчадровак, агульным з'яўляецца просьба атрымаць «канец каўбасы».

Сярод запісаў сямейна-абрадавай традыцыі нямала тэкстаў вясельных і хрэсьбінных песень. Вясельныя песні прысвечаны розным этапам абраду. Сярод іх прысутнічаюць тэксты, прысвечаныя маладой-сіраце. Цікавай з'яўляецца вясельная песня, якая выконвалася, калі малады выпраўляўся ў дарогу па маладую. Гэта надзвычай моцны па сваім эмацыянальна-псіхалагічным настроі, філасофскай глыбіні зместу, шчыльных сувязях з навакольным светам твор народнага меласу. Бласлаўляючы сына ў дарогу, маці яго *«месяцам падперазала, зоркаю зацягнула, долею абярнула»*.

У адной з хрэсьбінных песень згадваецца старадаўняя традыцыя – абавязковая падзяка парадзіхі пасля бяседнага пачастунку бабцы-павітусе, «кумонькам», дзецям заловак і ятровак, свекрыві і свёкру, а таксама ўсёй радзіне:

– Ой, дзякуй табе, моя бабонька,
За твої руки.
За твої руки.
Шчо ти приняло мойе дитятко
На свої руки.
На свої руки.

Такім жа чынам парадзіха ддзякавала ўсім вышэйпералічаным дзеючым асобам.

Даволі шырока прадстаўлена лірычная паэзія. Да яе можна аднесці тэксты разнастайнай жанравай прыналежнасці. Тут і песні баладнага тыпу, і ўласна балады, і творы, прымеркаваныя да розных гаспадарчых клопатаў. Гэтыя творы аб'ядноўвае ў адно цэлае адпаведны эмацыянальна-псіхалагічны настрой, філасофскае асэнсаванне жыццёвых праблем і стасункаў. Пра няспраўджаныя спадзяванні спяваецца ў рэкруцкай песні «У неділю рано»:

У неділю рано,
Вельмі пораненьку,
Кувала зовзуля
Вельмі жалосненько.

Гэто не зовзуля,
Гэто рідна мати,
Не хотіла сина
До войска оддати.

Маці спадзявалася ўвосень ажаніць сына, «нивісточку взяти». Аднак знаходзіць маладога рэкрута раненым у полі і з вялікім жалем пытаецца ў яго: *«…Ой, синку, мій синку, / Шчо ж ти завоёвав, / Шчо з правой рученьки / Шаблі не выймовав»*. У гэтых радках чуецца вялікі клопат пра тое, каб у дзяцей усё складвалася добра, каб іх жыццё было накіравана на стваральную працу.

Сярод інфарматараў А. С. Ліса і М. С. Шушкевіча старэйшымі па ўзросце з'яўляліся Дар'я Туцкая (1906 г. н., в. Фядоры), Мар'я Гром (1907 г. н., в. Альшаны), Наталля Пукала (1908 г. н., в. Фядоры).

У вёсцы Глінка Столінскага раёна з групай жанчын, сярод якіх было два інфарматары 1912 г. н. (Арына Трафімаўна Ворах, Надзея Герасімаўна Ярашэвіч), працаваў А. І. Гурскі. Ад гэтых інфарматараў была занатавана даволі значная колькасць вясельных і траецкіх песень. Вясельныя запісы прадстаўлены пераважна тэкстамі, якія выконваліся ў час запоінаў, ад'езду ў царкву і вяртання з яе пасля вянчання. Важнай асаблівасцю песень, якія выконваліся ў час запоін, з'яўлялася наяўнасць падзелу паміж галоўнымі дзеючымі асобамі ўрачыстасці – маладым і маладой. Так, выконвалася асобная песня маладому, у якой гаварылася, што хлопца *«запіў увесь яго род, а напярод яго татачка»*. Такі ж самы твор выконваўся для маладой, дзе таксама яе «запіў увесь яе род», але з наступным адрозненнем, што «напярод усяго роду яе запіла мамачка». Для твораў, якія спяваліся пасля вяртання з вянчання, характэрным з'яўляецца ўслаўленне, хвала родаў маладой і маладога.

Тэкстам траецкіх песень уласцівы зварот да Прасвятой Багародзіцы з тым, каб яна спрыяла ўраджаю пасеянага зерня. Характэрнай для іх з'яўляецца таксама порсьба да гаспадара, каб ён падараваў спявачкам па залатому, даў Ку́сту «на панчошкі і чаравічкі».

Сустракаюцца запісы восеньскай і чумацкай песень. Значным з'яўляецца корпус лірычных песень, якія выконваліся ў любы час. Ад інфарматараў школьнага ўзросту запісана значная колькасць загадак. Яны характарызуюцца разнастайнасцю тэматыкі, дасціпнасцю і прымушаюць чалавека, не знаёмага з мясцовымі традыцыямі, надоўга задумацца, каб знайсці правільную адгадку. Напрыклад, цікавай з'яўляецца загадка пра павуціну: *«Белая світа не рукамі сшыта»*. З гэтага ж шэрагу і наступная

загадка: *«Без рук, без сякеры, а хату зробіць»*. За адгадку інфарматарам пазначана птушка (маецца на ўвазе, што птушка зробіць гняздо-«хату» «без рук і без сякеры»).

Сярод запісаў загадак А. І. Гурскага сустракаюцца і такія тэксты, якія могуць мець шмат варыянтаў адгадкі. Да іх можна аднесці наступную загадку: *«Ляжыць страла пасярод двара, да кожнага двара пасынкі папускала»*. У якасці адгадкі інфарматар назваў дарогу.

У вёсках Радчыцк і Беражное Століншчыны працавала Г. А. Барташэвіч. Сярод яе інфарматараў былі людзі сталага веку, а таксама шмат дзяцей. Менавіта ад апошніх збіральнік занатавала значную колькасць тэкстаў дзіцячага фальклору рознай жанравай прыналежнасці: лічылкі, дражнілкі, прыгаворы, калыханкі, загадкі, апісанні гульняў і песні, якія выконвалі дзеці ў Шчодры вечар (на Каляды).

Запісы дзіцячых гульняў, зробленыя збіральнікам, вылучаюцца шырынёй тэматыкі, функцыянальным прызначэннем і скіраваны на розныя бакі развіцця дзяцей: хуткасць рэакцыі, кемлівасць, спрытнасць. Сярод іх нямала дасціпных гульняў, напрыклад, «У блутанку», «Баба сеяла гарох», «Гусі», «Чорны люд». Паказальным з'яўляецца той факт, што самаму малодшаму інфарматару, які хадзіў шчадраваць, было толькі 9 гадоў. Пры гэтым іх пажаданні-зычэнні гаспадарам хаты былі «дарослымі» і накіроўваліся на спрыянне плёну ў гаспадарчай дзейнасці і дабрабыту ў доме. Па заканчэнні выканання шчадроўкі малыя інфарматары, як і дарослыя, прасілі ў адказ гаспадароў чым-небудзь іх адарыць.

Ад старэйшых інфарматараў Г. А. Барташэвіч зафіксавала вясельныя, веснавыя, траецкія, летнія, жніўныя, асеннія, шчадроўскія, салдацкія, чумацкія песні. Занатаваны збіральнікам і прыклады песень, якія выконваліся ў любы час, а таксама ў бяседзе («бяседныя»). Што тычыцца апошніх, то яны выконваліся, з аднаго боку, гуртам, з другога – маглі мець самую розную функцыянальна-гаспадарчую і грамадска-абшчынную прымеркаванасць.

Століншчына адносіцца да Палескага рэгіёна, для якога характэрна наяўнасць у веснавым вербальна-абрадавым комплексе куставых песень. Так, у адной з іх гурт просіць гаспадароў адарыць «Куст», які невялічкі, ручкі-ножкі ў яго маленькія. А яму трэба купіць «казловыя чаравічкі». Першыя – абед гатаваці, другія – па ваду хадзіці, а трэція – да касцёла хадзіць.

Куставая традыцыя Століншчыны па сваёй прыродзе шматфункцыянальны феномен. «Куста» вадзілі толькі жанчыны, а за галоўнага героя дзейства выбіралі маладую незамужнюю дзяўчыну. Такі своеасаблівы жаночы пачатак з'яўляецца характэрным і для іншых рэгіёнаў Беларусі. Для поўначы Беларусі такім «жаночым» святам з'яўляўся Аўлас (Улас) у чацвер на масленічным тыдні. Таксама такім жа «жаночым» святам выступала ваджэнне русалкі і пахаванне стралы.

Адна з апошніх вандровак акадэмічных фалькларыстаў на Століншчыну была ў 1993 г., калі там працаваў У. М. Сысоў – у вёсках Беражцы і Стахава. Сярод яго запісаў знаходзяцца калядныя песні, пераважна шчадроўкі. Гэтыя творы вылучаюцца цікавымі эпітэтамі. Так, у адной з песень сцвярджаецца, што гаспадар апрануты ў «шубу шубалёвую», гэта значыць сабаліную. А ў гэтай шубы ёсць «калыточка», у якой маецца «сэм сэляжычкуў». Далей у шчадроўцы спяваецца: *«…Сёму-тому па сэляжэчцы, / А нам, дзядзюхно, хоць по млынчыку»*. Потым гаспадара запрашаюць выйсці на «юлоньку», каб ён пачуў, «як у хмарцы» гудзіць, «Прэчыста ідэ». Прачыста

ідзе – пчолак вядзе. А «пчолкы мэдыстыі» нясуць «мэды солодыстыі». Далей шчадроўка падыходзіць да сваёй кульмінацыі: *«Мэды сытыты, сыны жэныты, / Свэчкы сукаты, дочкы оддаваты»*. Святы ж Васіль хадзіў па полі – жыта і пшаніцу радзіў. І заканчвалася шчадроўка адмысловым пажаданнем: табе, дзядзька, шчадрэц, а нам каўбасы канец і млынец. Гэтую шчадроўку У. М. Сысоў запісаў у 1993 г. у вёсцы Беражцы Столінскага раёна ад Ганны Герасімовіч, 1923 г. н. Дадзены твор цікава параўнаць з варыянтам шчадроўкі, запісаным у 1969 г. Г. А. Барташэвіч у вёсцы Радчыцк Столінскага раёна ад Люды Кавальскай, 12 гадоў.

У гэтай шчадроўцы ў дзядзькі (гаспадара) шуба шубалёвая, але на ёй «чындакора», дзе «сем семяжэнь». Гаспадара запрашаюць выйсці на «на гулоньку» паслухаць, як пчолкі гудуць – «медкі вёзуць». Далей гучыць кульмінацыйнае: *«Меды сыціцы, сыны жоніці, / Свечкі сукаці, дочкі отдоваці»*. Большую развітасць набывае і апісанне гаспадарчай дзейнасці святога Васіля, а таксама яе вынікі: з аднаго каласка – жыта місачка, а са снапочка – жыта бочачка.

Гэтыя дзве шчадроўкі, запісаныя з храналагічнай разбежкай у 25 гадоў, з'яўляюцца варыянтнымі творамі, у якіх шмат агульнага, але ёсці і вельмі істотныя цікавыя адрозненні. Гэта дазваляе меркаваць, што ў яшчэ недалёкім мінулым калядныя традыцыі, у тым ліку і шчадраванні, актыўна бытавалі і мелі разгалінаваную і вельмі змястоўную і разнастайную вербальную будову.

Вяртаючыся да запісаў У. М. Сысова, адзначым наступнае. У іншай сітуацыі за выкананую калядку просяць пірог. Мяркуючы па змесце шчадровак, яны выконваліся дзецьмі, але пажаданні-зычэнні іх былі цалкам дарослымі. Што і не дзіўна, бо ў іх зычылі дабрабыту, плёну гаспадару і яго сям'і (каб пчолкі раіліся, сыноў каб жанілі, дачок аддавалі). За выкананыя шчадроўкі гаспадар адорваў шчадравальнікаў «каляднікам». Калі мяшок быў поўны, гэтыя «каляднікі» дзялілі на ўсіх гуртоўцаў. Занатавана У.М. Сысовым і калядная песня з выразным маральна-этычным падтэкстам. У ёй спяваецца пра тое, што Гасподзь ходзіць па зямлі і выпрабоўвае людзей на чысціню думак і дзеянняў. Зразумела, што тэксты падобнага кшталту маглі выконвацца не толькі ў калядную пару.

Запісы вясельных песень, зробленыя У. М. Сысовым, таксама вылучаюцца сваімі маральна-этычнымі і эмацыянальна-псіхалагічнымі змястоўнымі кантэкстамі. У іх дамінуюць матывы падзякі бацькам, суму па бесклапотным жыцці ў бацькоў, невядомай, але такой непазбежнай будучыні, атрыманне нявестай благаслаўлення ад маці ісці на пасад. Зафіксаваны таксама шэраг песень, якія выконваліся ў любы час (абы-калі).

Што ні двор, то свой прыгавор. Што ні вёска, то свая абыдзёнка. Што ні край, то свой звычай. Гэтая думка цалкам адносіцца і да Століншчыны з яе найбагацейшымі скарбамі духоўнай спадчыны.

РЕЗЮМЕ

В статье характеризуются материалы духовной культуры Столинского района Брестской области, которые хранятся в фольклорном архиве Центра исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси. Данные материалы анализируются с учетом местной специфики.

SUMMARY

The article characterizes the materials of spiritual culture of the Stolin district of Brest region, which are stored in the folklore archives of the Center for the Belarusian Culture, Language and Literature researches of the National Academy of Sciences. These materials are analyzed, taking into account local specificities.

Чжан Иньлин

ИСТОРИОГРАФИЯ ПО ИССЛЕДОВАНИЮ КИТАЙСКОЙ ДИАСПОРЫ В БЕЛАРУСИ

Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси
(Поступила в редакцию 12.03.2019)

После установления в 1992 г. дипломатических отношений между Китайской Народной Республикой и Республикой Беларусь экономическое, политическое и социальное сотрудничество непрерывно и поступательно развивается. С 2018 г. между двумя странами начал действовать безвизовый режим. В этой связи ожидается увеличение интенсивности взаимных миграций между Китаем и Беларусью. Китайскую диаспору в Беларуси, как и белорусскую диаспору в Китае можно рассматривать как важный ресурс, способный повысить эффективность внешней политики и экономических связей двух стран. На территории Беларуси достаточно длительный период наблюдается интерес к элементам этнокультурных традиций Китая: произведениям китайской философии, литературы, поэзии, живописи, культуре потребления чая, кулинарии, учению и практикам фэн-шуй, цигун, ушу [1]. Исследование аспектов межкультурного и межэтнического взаимодействия народов Беларуси и Китая, взаимного обогащения и развития национальных традиций, изучение истории этого взаимодействия, является важной проблемой как белорусского, так и китайского народоведения.

Первая волна миграции выходцев из Китая на территорию современной Беларуси относится ко времени Первой мировой войны. Русским историком Н. А. Поповым были исследованы причины миграции китайцев в тот период [2]. В 1910-е годы некоторая часть жителей Китая приняла решение эмигрировать в Россию, чтобы кормить семьи. С 1914 г. по 1917 г. на работах в европейской части Российской империи было использовано не менее 150 тысяч китайцев. На территории современной Беларуси они занимались лесоразработками. Однако условия жизни и работы были сложными. Поэтому китайцы, как и другие представители пролетариата, стали участниками акций протеста. В августе и сентябре 1916 г. в посёлке Бородинцы (в 23 км от Орши) и недалеко от Минска начались их выступления, не увенчавшиеся успехом [2, с. 19 – 21].

Революционные события сплотили китайских и белорусских рабочих в борьбе за власть Советов. Белорусский исследователь С. В. Мартинович в своей статье рассмотрел соытия, в которых принимали участие китайские интернационалисты в борьбе за установление советской власти в Витебской и Гомельской областях в 1917 – 1920 гг. [3].

Опираясь на архивные материалы, В. М. Мацель пишет о деятельности китайцев в 1920-е годы в Беларуси, в частности, на Витебщине [4]. К 1 октября 1928 г. в Витебском округе было создано 2 китайских коллективных хозяйства. Наиболее

успешным стал опыт работы китайской артели «Марковичи». Она была организована в Николаевском сельсовете членом КП(б)Б Чжан Ванфу. Он служил в Красной армии, после Гражданской войны вместе с другими китайцами основал коммуну [4, с. 11]. Ряд исторических документов связан с именем Михаила-Син Судзи, заместителя председателя. Летом 1944 г. Син пропал без вести на войне. Однако и в настоящее время в городе Витебске живут его потомки [5].

Архивные материалы свидетельствуют, что вначале в коллектив объединилось 7 китайских семей – всего 30 человек. В колхозе имелось лишь 17 га земли (2 га пахоты, 5 га луга, 8 га сада и 2 га леса), при наличии в составе членов хороших садоводов и огородников на общем собрании было решено избрать производственное направление. Начав в тяжёлых условиях, в результате значительных усилий китайская артель в первые годы играла роль образца настоящего хозяйствования [6, л. 19 – 23]. По свидетельству С. Н. Ходина, хорошие навыки в огородничестве принесли колхозникам прибыль. Коллектив рассчитался за заём, купил необходимую технику и скот [7, с. 154].

В период 40-х годов XX в. также имеются документальные свидетельства о проживании китайцев в Беларуси. В 1998 г. вышла книга И. И. Васюкевича, где рассказывается о том, что 17 июня 1941 г. группа детей прибыла в посёлок Новоельня (около Дятлово) на Гродненщине для отдыха, но через несколько дней дети попали в плен, среди них находилась Чжу Минь (дочь маршала Чжу Дэ). После войны девочка чудом осталась живой [8, с. 154]. Китайский писатель Сяо Цзиньюань взял интервью у Чжу Минь и изложил её историю и сопутствующие события военного периода [9, с. 14].

Яркой страницей истории китайцев в Беларуси является участие китайского летчика Тан Дуо в боевых действиях в составе 3-го Белорусского фронта, отличившегося в боях за освобождение Минска. Китайский журналист Е Цзефу собрал информацию об этом бойце и его подвигах. 3 июля 1944 г. Тан участвовал в боях против фашистов за Минск, за что был награждён орденом Ленина [10].

Образование Нового Китая в 1949 г. открыло новые страницы истории китайцев в Белорусской ССР. 3 октября 1949 г. Советский Союз и КНР установили дипломатические отношения. С тех пор плодотворное сотрудничество между Беларусью и Китаем получило развитие. Архивные материалы являются одним из доступных источников по исследованию китайских граждан в Беларуси в период 1950 – 1960-х годов. В Белорусском государственном архиве кинофотофонодокументов сохранились фильмы, являющиеся свидетельством событий и фактов того периода (1953 г., 1956 г., 1957 г.) [11 – 13]. Кинодокументалисты зафиксировали, как китайская делегация знакомится с белорусским автопромом на МАЗе, хлеборобами колхоза в Бобруйской области; как китайские специалисты проходят производственную практику на Могилёвской фабрике, где белорусские работницы учат китаянок производству шёлкового волокна на новых машинах; как китайские рабочие на Минском станкостроительном заводе перенимают советский опыт; как китайская делегация знакомится с планом строительства Минска.

В фондах Национального архива Республики Беларусь (НАРБ) сохраняются документы МИД по вопросу о культурной связи БССР с Китаем. В течение 1955 – 1963 гг. в БССР присутствовали не только дипломатические делегации, но и

представители различных общественных слоёв [14]. На основе архивных источников В. Г. Шадурский представил в своей статье обзор международных культурных мероприятий. Белорусы познакомились с китайскими фильмами, оперой, живописью, книгами и физкультурой [14].

Чтобы удовлетворять потребность в высококвалифицированных специалистах для нового Китая, по данным китайского учёного Чжан Цзяньхуа, в 50 – 60-е годы XX в. КНР отправила не менее 8 000 студентов в советские города, в том числе Минск. Данный факт свидетельствует об установлении прочных официальных культурных связей между СССР и Китаем [15].

В 1960 – 1970-е годы в отношениях между СССР и Китаем существовали определённые сложности. Только после «оттепели» двухсторонние связи начали восстанавливаться. Активно развивалось в начале 1990-х годов сотрудничество в гуманитарной сфере. В 1992 – 1993 гг. в Беларусь из Китая было доставлено в виде гуманитарной помощи значительное количество лекарств противорадиоционного действия и медицинского оборудования. С августа 1992 г. группа специалистов по китайской традиционной, клинической и радиационной медицине работала по оказанию помощи населению Беларуси. Врач Чжао Жуйцинь, участник этих событий, опубликовала статью о своей работе в Беларуси. Она также заметила, что в Минске ушу и цигун уже пользовались популярностью [16]. Основные этапы и закономерности рапространения в Беларуси китайского ушу и цигун были рассмотрены в работе А. Викт. Гурко [1, с. 419 – 434].

В Беларуси также начали распространяться такие практики, как иглоукалывание и массаж. На рынке в специализированных местах продавалось маточное желе пчёл с женьшенем и лечебные пластыри [17].

После распада СССР в 1992 г. Китай и Беларусь установили дипломатические отношения. Наступил новый период взаимодействия двух стран. На современном этапе в Беларуси проживает достаточно большое количество китайских студентов. С развитием Болонского процесса белорусское образование пользуется в Китае хорошей репутацией. Активный рост количества китайских студентов в Беларуси начался с середины 1990-х годов. По данным В. М. Мацеля, в 1998 г. в белорусских ВУЗах занималось более 500 китайских студентов [4, с. 133]. А данные в Китае показывают, что в 2013 г. только в БГУ училось 890 китайских студентов [18]. Спустя 6 лет это количество, несомненно, возросло. Кроме учёбы, китайские студенты в свободное время занимаются изучением этнокультурных традиций белорусов. Есть сведения об отдельных попытках студентов вырать овощи и сою в белорусских условиях [20].

В распространении китайского языка и культуры и укреплении двухсторонних отношений большую роль играет Институт Конфуция. Сегодня в Беларуси существует три подобных учреждения. Белорусы разных возрастов (от 6-7 до 40 лет) посещают курсы китайского языка, способствующего укреплению дружественных отношений и взаимопонимания. В последнее время наблюдаются также случаи межнациональных браков.

Культура Китая вызывала заметный интерес в белорусском обществе в 1990-х годах. Так, А. Вл. Гурко отметила восприятие китайских праздничных традиций в

современном белорусском обществе. В особенности это связано с празднованием Нового года по китайскому календарю [1, с. 435 – 446].

На современном этапе наиболее полное исследование механизмов адаптации китайцев в белорусском обществе и отличительных черт китайской культуры было проведено С. Л. Сакумой. В его кандидатской диссертации рассматривается формирование современной диаспоры китайцев в Беларуси и особенности этнокультурной адаптации [20].

Таким образом, выделяется пять групп источников по истории китайской этнической группы в Беларуси: материалы архивов Республики Беларусь и КНР, включая архивы кино- и фотодокументов, историческая литература, работы белорусских и китайских этнологов и историков, мемуарная литература, материалы СМИ Республики Беларусь и КНР.

На основании приведённых выше источников обозначим 4 этапа формирования китайской этнической группы в Беларуси:

1. Период Первой мировой войны (1914 – 1918) – китайцы трудились на лесоразработках Беларуси. Сложные условия труда явились причиной их участия в революционной борьбе за власть Советов.
2. В 1920 – 1940-е годы китайцы участвовали в строительстве белорусских колхозов, вносили вклад в развитие белорусского хозяйства и участвовали в войне с фашизмом, проявляя мужество и героизм.
3. В 1949 – 1990-е годы китайская миграция, в основном, происходила под влиянием политической ситуации. В СССР шла подготовка кадров для развития китайского общества. В Беларусь приезжали студенты, стажёры-специалисты, дипломаты, работники литературы и искусства. Их работа в Беларуси способствовала развитию двухсторонних отношений в разных областях.
4. С 1992 г. до настоящего времени китайская миграция в Республику Беларусь приобрела регулярный характер. Количество студентов, специалистов, официальных лиц, туристов динамично увеличивается. Студенческая общность по-прежнему является самой представительной частью китайской диаспоры.

ЛИТЕРАТУРА

1. Этнокультурные процессы Центральной Беларуси в прошлом и настоящем / А. Вл. Гурко [и др.] ; науч. ред. А. Викт. Гурко. – Минск : Белорусская наука, 2016. – 539 с.
2. Попов, Н. А. Они с нами сражались за власть советов / Н. А. Попов. – Л. : Лениздат, 1959. – 195 с.
3. Мартинович, С. В. Китайские интернационалисты в борьбе за установление советской власти в Беларусии (1917 – 1920) / С. В. Мартинович // Беларусь у XIX – XXI стагоддзях: этнакультурныя традыцыі і нацыянальна-дзяржаўныя працэсы : зб. навук. арт. – Гомель, 2017. – С. 96 – 101.
4. Мацель, В. М. Становление и развитие дружественных белорусско-китайских отношений / В. М. Мацель. – Барановичи : Барановичская укрупнённая тип., 2004. – 189 с.
5. Син Дзудзи: Чем занимались китайцы в Витебске и почему произошел китайский мятеж под Оршей [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://vkurier.by/132172. – Дата доступа: 02.02.2019.
6. Материалы обследования китайского колхоза «Марковичи» // Национальный архив Республики Беларусь (НАРБ). – Ф. 701. – Оп. 1. – Д. 111.
7. Ходзін, С. М. Беларуская вёска ў міжваенны час: шляхі і формы савецкай мадэрнізацыі

(1921 – 1939) / С. М. Ходзін. – Мінск : БДУ, 2014. – 240 с.
8. Васюкевич, И. И. Трагедия белорусского «Артека» / И. И. Васюкевич. – Минск : Полибиг, 1998. – 233 с.
9. Е, Цзефу. Китайский лётчик в Великой Отечественной войне / Цзефу Е // История китайской партии. – Шэньян, 2009. – № 11. – С. 13 – 16. (на китайском языке)
10. Киножурнал «Навіны дня». – 1953. – № 18.
11. Киножурнал «Савецкая Беларусь». – 1956. – № 10.
12. Киножурнал «Савецкая Беларусь». – 1957. – № 5.
13. НАРБ. – Ф. 907. Оп. 1. Д. 300, 303, 357, 548, 721.
14. Шадурский, В. Г. Белорусско-китайские общественно-культурные связи (1949 – 1966) // Беларусь – Китай: история, традиции, опыт, перспективы : труды Междунар. конф., Минск, 23-26 июня 2008 г. – Минск, 2008. – Вып. 3 : в 2-х ч. – Ч. 1. – С. 58 – 66.
15. Чжан, Цзяньхуа. Китайские студенты СССР в 50 – 60 гг. прошлого года и образ СССР в их глазах / Цзяньхуа Чжан // Journal of Overseas Chinese History Studies. – 2018. – № 1. – P. 52 – 60.
16. Чжао, Жуйцинь. Развитие гигиены и здравоохранения Республики Беларусь / Жуйцинь Чжао // Journal of Medical Research. – 1994. – № 2. – P. 1 – 2.
17. Го, Цзинхуа. Китайские лечебные травы в Беларуси / Цзинхуа Го, Цзинин Фу // Journal of Traditional Chinese Medicine Management. – 1994. – № 5. – P. 44 – 63.
18. Lu, Congyuan. Guiding the Road Bridging the World Overseas Chinese and One Belt One Road Initiative / Congyuan Lu, Rihan Huang. – Beijing : Social Sciences Academic Press, 2016. – 318 p.
19. Мо, Ян. Белорусские рынки в моих глазах / Ян Мо // Экономика России, Восточной Европы и Центральной Азии. – Пекин, 2000. – № 10. – С. 41 – 44. (на китайском языке)
20. Сакума, С. Л. Особенности этносоциальной адаптации вьетнамцев, китайцев, корейцев и японцев в Беларуси в 1980 – 2011 гг. / С. Л. Сакума. – Минск : Белорусская наука, 2014. – 123 с.

РЕЗЮМЕ

В статье рассмотрены источники, связанные с изучением китайской диаспоры на территории Беларуси. Данная работа основана на использовании широкой базы литературы. В качестве источников выступают архивные материалы, научная и научно-популярная литература, материалы Интернета.

SUMMARY

The article considers resources related to Chinese in Belarus. The work is based on the wide use of literature, including archival materials, scientific literature, popular scientific literature and Internet materials.

Шарая О. Н.

«КУСТ (КУ́СТА) ВОДОЙ НЕ ОБЛИВАЛИ» (К ВОПРОСУ О СЕМАНТИКЕ ЗАПАДНОПОЛЕССКОГО ОБРЯДА «ВОЖДЕНИЯ КУ́СТА»)

Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси
(Поступила в редакцию 15.03.2019)

Первые сведения об обряде «вождения Ку́ста» появились в работе Л. Голембиовского «Gry i zabawy» в 1831 г. Позже появилась гипотеза К. В. Вуйцицкого о сходстве обрядов Додола и Куст [22]. Эта гипотеза включала в себя предположение о возможной связи обряда Куст с магией вызывания дождя, поскольку в балканском обряде Додола главную фигуру обряда, наряженную в зелень девушку, обливали водой. Однако в XIX в. аналогичные действия в отношении убранной в зелень главной фигуры обряда Куст эмпирически зафиксированы не были [16, с. 34].

Обряды Додола и Куст рассматривал Д. Фрэзер в книге «Золотая ветвь». Додольский обряд им был рассмотрен в главе «Магический контроль над погодой», а кустовой обряд – в главе «Пережитки культа деревьев в современной Европе» [21, с. 72 – 73, 128]. Как показал Д. Фрэзер, обряд Додола проводился во время засухи, в рамках обряда хозяйка дома выливала ведро воды на наряженную в зелень девушку – Додолу. Мотивировки действий и песни девушек, участниц обряда, также были связаны с магией вызывания дождя. Обряд Куст Д. Фрэзер рассматривал как календарный обряд и с вызыванием дождя не связывал. В конце 30-х годов XX в. Д. К. Зеленин сделал вывод, что «ни в песнях, ни в поверьях нет никакого намека на связь “куста” с вызыванием дождя» [6, с. 59].

В конце 70-х годов XX в., когда начались современные исследования обряда «вождения Ку́ста» в Западном Полесье, гипотеза о связи этого обряда с магией вызывания дождя повторно появилась в научной литературе. В статье «К реконструкции древнеславянской духовной культуры (лингво-этнографический аспект)», которая была опубликована в докладах советской делегации на VIII Международном съезде славистов в 1978 г. (Загреб-Любляна), Н. И. Толстой и С. М. Толстая отмечали: «…наличие подобного обряда, именуемого “кустом”, в Полесье на Пинщине с довольно чёткой и ограниченной локализацией и с временной приуроченностью к Троице … с рядом характерных деталей (ряженье в листву, обливание водой, пение песен, одаривание исполнительниц) не позволяет его считать чисто балканским и склоняет к выводу о праславянском его происхождении» [11, с. 375]. Однако достоверных эмпирических данных, подтверждающих «обливание водой» в обряде «куст», авторы не привели.

В 1972 г. в журнале «Народна творчість та етнографія» была опубликована статья С. А. Китовой, в которой представлены результаты исследования кустового обряда в деревне Сварицевичи Дубровицкого района Ровенской области Украины [8]. В 1973 г. в разделе «Каляндарна-абрадавая паэзія» сборника «Беларускі фальклор у сучасных запісах. Брэсцкая вобласць. Традыцыйныя жанры» было приведено описание варианта кустового обряда и текстов кустовых песен («Куставыя, сёмушныя песні») с комментариями Р. М. Ковалёвой [5, с. 51 – 103, 270 – 280]. В этих работах рассматривалось несколько вариантов обряда, зафиксированных в Беларуси, однако вопрос о современных границах ареала обряда Куст, функциональной природе и др. оставался открытым.

Комплексное исследование обряда «вождения Ку́ста» на Беларуси и Украине по специально разработанной программе было проведено в 90-е годы XX в. О. Н. Шарой. В результате полевых исследований получена новая информация об обряде «вождения Ку́ста» в 55 населённых пунктах, в том числе 44 населённых пунктах в Беларуси, 11 – на Украине [14, с. 309; 15, с. 123 – 124]. Исследования, проведённые в 90-е годы XX в., позволили впервые определить современный ареал обряда «вождения Ку́ста», перейти на новый уровень понимания его семантики [12 – 15; 17; 19]. Это исследование позволило сделать вывод, что сохранившийся в живом бытовании обряд «вождения Ку́ста» в Беларуси и Украине – единое по своему происхождению, семантике и функционированию явление.

В ходе проведения полевого исследования информантам в ареале обряда «вождения Ку́ста» в соответствии с программой исследования задавали вопрос:

«Обливали ли женщину (девушку), которая убрана в зелень (Куст), водой?». Все опрошенные информанты дали ответ «Нет», при этом ответы были даны уверенно, однозначно, без трудностей и сомнений [13; 15, с. 143 – 144]. Таким образом, на основе полученных данных было показано, что в ареале обряда «вождения Ку́ста» главную фигуру обряда и участников, её сопровождающих, водой не обливали [13, с. 85 – 86; 15, с. 143 – 145].

Другими авторами на основе локально ограниченных данных также не подтверждалась связь обряда «вождения Ку́ста» с магией вызывания дождя. С. А. Китова в 1972 г., исходя из данных, полученных на Украине, отмечала: «…на наш взгляд, Куст не имеет ничего общего с магией вызывания дождя» [8, с. 73]. В другой работе (1983) она отмечала, что «Волынский “Куст” … не связан с ритуальными действиями, направленными на вызывание дождя» [9, с. 106]. В 2008 г. в учебно-методическом пособии для студентов Р. М. Ковалёва отметила, что обряду Куст не присуща магия вызывания дождя [7, с. 95].

В 1999 г. в словаре «Славянские древности» была опубликована статья С. М. Толстой «Дождь», где отмечалось: «Обливание составляет главный элемент специальных обрядов вызывания Д. – ю.-слав. “додолы” и “пеперуды” и в.-слав. “куста”, в которых по селу от дома к дому водят девочку, увешанную зеленью, и поливают её у каждого дома водой, чтобы вызвать Д.» [10, с. 108]. Утверждение, что в обряде «куст» главную фигуру обряда поливали водой, ошибочно.

Попытку доказать наличие связи этого обряда с магией вызывания дождя предпринял минский лингвист Н. Антропов. В отличие от предшественников, которые ограничились умозрительными утверждениями, лингвист приводил примеры, якобы доказывающие связь обряда с магией вызывания дождя. Важно отметить, что Н. Антропов лично не наблюдал обряд «вождения Ку́ста» в живом бытовании, лично не проводил опросов информантов в населённых пунктах, где сохранился обряд в живом бытовании.

В 2003 г. в Минске Н. Антроповым была опубликована работа «Надзённая задача беларускай этналінгвістыкі (аб працы над “Беларускім этналінгвістычным атласам”)», в которой основное внимание уделялось теме магии вызывания дождя, исходя из материалов «Белорусского этнолингвистического атласа» (БЭЛА). Автор отмечал: «Актуальным, бясспрэчна, з’яўляецца пытанне: а што ўжо зараз можа даць сістэматызацыя і картаграфаванне матэрыялаў БЭЛА? Бярэм на сябе смеласць сцвярджаць – вельмі многа» [1, с. 47]. Для иллюстрации возможностей материалов БЭЛА Н. Антропов выбрал вопрос: «Што рабілі ў час засухі, каб пайшоў дождж (рабілі абход, ткалі спецыяльны ручнік (ноччу ці днём?) …» [1, с. 47]. В перечень обрядовых действий, связанных с магией вызвания дождя, Н. Антропов включил позицию «куст» [1, с. 48]. Что понимал автор под словом «куст», в статье не пояснялось. Обзор имеющейся к тому времени литературы по проблеме, в том числе монографической, в этой публикации отсутствовал.

В другой статье Н. Антропова «Белорусские этнолингвистические этюды: 2. Вызывание дождя (акциональный код)» (2004), опубликованной в Москве, также были представлены материалы о магических действиях вызывания дождя. В разделе «I. Специфические обрядовые действия» Н. Антропов утверждал, что имело место «обливание… “куста” (парня и девушки): 251» [2, с. 194]. В разделе «II.

Неспецифические обрядовые действия» представлен следующий текст: «6. “Куст”: обряжение девушки и парня зеленью (зелёными ветками) и обливание их водой: 251» [2, с. 199]. Из списка обследованных населённых пунктов, представленного в статье, следует, что номером 251 отмечена деревня Оброво Ивацевичского района Брестской области. В двух рассматриваемых статьях автора 2003 г. (Минск) и 2004 г. (Москва) речь идёт об одном и том же явлении, о том, что якобы наряженных в зелень парня и девушку обливали водой. Однако сведения представлены предельно схематично, нет данных о том, кем была получена информация, нет данных о времени проведения обряда. Признать удовлетворительными эти данные нельзя. В связи с чем возникает вопрос об их достоверности.

Через десять лет после первой публикации Н. Антропова, в 2013 г., в московском издательстве «Индрик» была опубликована работа автора «Белорусские этнолингвистические этюды: 3. “Куст” (часть первая)» (далее – «Этюды» (2013)). В «Этюдах» (2013) вопрос о том, что якобы обряд «вождения Ку́ста» связан с вызыванием дождя, рассматривался в разделах «I. Приуроченность» и «III. Основные действия». В разделе «I. Приуроченность» Н. Антропов отмечал, что якобы в деревне Оброво Ивацевичского района Брестской области имела место окказиональная приуроченность обряда Куст к засухе [3, с. 167]. В отличие от рассмотренных выше публикаций 2003 и 2004 гг., в «Этюдах» (2013) в разделе «I. Приуроченность» лингвист привёл некоторые дополнительные сведения из деревни Оброво. Характерно, что эти данные, якобы доказывающие связь обряда Куст с вызыванием дождя, приведены автором не в основном тексте, а в ссылке [3, с. 167]. Также обращает на себя внимание то, что ответ информанта из деревни Оброво представлен не на полесском говоре, а на русском языке: «“Украшали девушку и парня зелёными ветками и поливали их водой, если засуха была не слишком сильной и было чем поливать” (Архив БЭЛА)» [3, с. 167]. Полученные нами от информантов в результате полевого исследования в деревне Оброво Ивацевичского района данные показали, что обряда «вождения Ку́ста» в этой деревне не было. Полевое исследование в деревне Оброво проводилось нами дважды: в 1989 и 2011 гг.

В разделе «III. Основные действия» Н. Антропов отмечал: «Обливание Куста и участников процессии водой; иногда и вбрасывание Куста в ближайший водоём (за пределами основного ареала (н. п. ружанского микроареала (Федеровский; тексты см. в Приложении)» [3, с. 168]. Таким образом, новацией, в отличие от публикаций 2003 и 2004 гг., было то, что Н. Антропов в «Этюдах» (2013) уже утверждал, что обливали водой не только главную фигуру обряда Куст, но и участников обрядовой процессии.

Кроме деревни Оброво в работе Н. Антропова рассматривались населённые пункты Николаево и Жиличи Каменецкого района Брестской области, в которых якобы имело место обливание водой главной фигуры обряда «вождения Ку́ста». Лингвист отмечал, что в деревне Жиличи «“На Троицу ходыли до рички, там з рички вытягвали *плешник* [аир. – *Н. А.*], абвивали им дзяўчыну и ходыли па сялу, полывалы яе вадой” (Архив БЭЛА)» [3, с. 168]. Полученные нами в результате полевого исследования в деревне Жиличи Каменецкого района Брестской области данные показали, что обряда «вождения Ку́ста» в этом населённом пункте не было. Опрошенные информанты категорически отрицают наличие здесь традиции на Троицу или в другое время украшать девушку зеленью, водить по деревне, поливать

водой: «У нас такóго нэ булó», «Нэ булó» и т. д. В «Этюдах» (2013) отмечается, что в деревне Николаево Каменецкого района Брестской области «“После Пасхи в чэтвéрг обливалы дзи́ўчыну вадой и водыли па силý” (Архив БЭЛА)» [3, с. 167]. Согласно полученным нами данным в результате интервью, информанты в деревне Николаево категорически отрицают наличие в этом населённом пункте традиции «вождения Кýста», вождения по селу девушки, наряженной в зелень, и поливания её водой: «Не, у нас такóго нэ булó»; «Нэ булó такóго»; «Не, не». Таким образом, в деревнях Оброво Ивацевичского района, Жиличи и Николаево Каменецкого района Брестской области не было обряда «вождения Кýста», а также обрядовых действий с обливанием водой наряженной в зелень обрядовой фигуры [18].

В выводах «Этюдов» (2013) лингвист приводит данные из деревни Вяз Пинского района Брестской области, из диалектологического сборника (2005), в котором отмечалось: «4. **Засуха**. Во врэ́мья зáсухі украшáють на **Трýйцу** ді́вку: вэнцá рóблять і надэвáе на гóлову. І воны́ спывáють, пуд кáжду хáту. Гэ́то булó днём – кустá вóдять» [3, с. 170; 20, с. 333]. Этот текст требовал критического рассмотрения. В приведённом фрагменте было неправильно поставлено ударение в слове «куста». В деревне Вяз Пинского района Брестской области, как и во всём современном ареале обряда, ударение в данном слове падает всегда на первый слог («кýста») [14, с. 307 – 332; 15, с. 129]. Как следует из текста в диалектологическом сборнике, для того чтобы обряд проводился, необходимо было сочетание двух условий – праздника Троицы и обязательно засухи в этот день. В действительности этот обряд проводился ежегодно только на Троицу, независимо от условий природного характера. Отсутствие или наличие засухи в этот день не имело никакого значения. В то же время автор «Этюдов» (2013), ссылаясь на данные из сборника, качество которых вызывает вопросы относительно их достоверности, сделал однозначный вывод об окказиональной приуроченности обряда [3, с. 167, 170]. Однако календарная приуроченность обряда к Троице в деревне Вяз не вызывает сомнения, что подтверждается результатами проведенных нами полевых исследований. В данном населённом пункте информанты также категорически отрицали обливание водой главной фигуры обряда «вождения Кýста»: «Такы́ почóт нам був. О, водóю? Поня́ття такóго нэ булó… Тут усі́, трэ́ба да і усё́ ходы́ты. Кýста коб облылы́ б, то нэхтó нэ пошóв бы»; «Почóтно, э́то ужэ́ такэ́, у-у-у, вік нэхтó нэ чы́пыть…».

Не являются подтверждением гипотезы К. В. Вуйцицкого и данные М. Федоровского, которые приводит Н. Антропов в приложении к «Этюдам» (2013). Подробно этот вопрос был рассмотрен в научных публикациях [13; 15, с. 124; 16, с. 54 – 59]. Таким образом, используемые в «Этюдах» (2013) данные о якобы связи обряда «вождения Кýста» с магией вызывания дождя недостоверны и искажают представление об аутентичной традиции.

В тезисах доклада на XV Международном съезде славистов в городе Минске (20-27 августа 2013 г.) «“Ваджэнне Кýста” ў кантэксце праблематыкі беларуска-іншаславянскіх (-неславянскіх) этналінгвістычных адпаведнасцей» Н. Антропов повторил рассмотренные выше примеры, утверждая, что основной доминантой обряда «вождения Кýста» являлась магия вызывания дождя [4, с. 28]. Как показал проведённый анализ и данные полевых исследований в современном ареале бытования обряда «вождения Кýста», мнение Н. Антропова о связи семантики обряда

«вождения Ку́ста» с обливанием водой, о том, что обряд носит окказиональный характер, не соответствует действительности. Рассмотренные выше примеры искажения минским лингвистом аутентичной традиции связаны с использованием недостоверных, фиктивных данных. Главную фигуру обряда «вождения Ку́ста» водой не обливали, утверждение о связи данного обряда с магией вызывания дождя ошибочно.

ЛИТЕРАТУРА

1. Антропаў, М. Надзённая задача беларускай этналінгвістыкі (аб працы над «Беларускім этналінгвістычным атласам») / М. Антропаў // Праблемы ўсходнеславянскай этналінгвістыкі : матэрыялы Першай міжнар. навук. канф., Мінск, 25-26 красавіка 2003 г. / уклад. В. Ліцьвінка. – Мінск, 2003. – С. 46 – 54.
2. Антропов, Н. П. Белорусские этнолингвистические этюды: 2 Вызывание дождя (акциональный код) / Н. П. Антропов // Язык культуры: семантика и грамматика : к 80-летию со дня рождения академика Никиты Ильича Толстого (1923 – 1996) / отв. ред. С. М. Толстая. – М., 2004. – С. 190 – 216.
3. 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.
4. Антропаў, М. П. «Ваджэнне Ку́ста» ў кантэксце праблематыкі беларуска-іншаславянскіх (-неславянскіх) этналінгвістычных адпаведнасцей / М. П. Антропаў // XV Міжнародны з'езд славістаў = XV Международный съезд славистов = XV International Congress of Slavists, Мінск, 20-27 жніўня 2013 г. : тэзісы дакладаў : у 2 т. / рэдкал. : А. А. Лукашанец (гал. рэд.) [і інш.]. – Мінск, 2013. – Т. 1. Мовазнаўства. – С. 28 – 29.
5. Беларускі фальклор у сучасных запісах. Брэсцкая вобласць. Традыцыйныя жанры /склад. В. А. Захарава. – Мінск : Выд-ва БДУ, 1973. – 304 с.
6. Зеленин, Д. Тотемы-деревья в сказаниях и обрядах европейских народов / Д. Зеленин. – М. ; Л. : Б. и., 1937. – 79 с.
7. Кавалёва, Р. М. Лакальна-рэгіянальныя парадыгмы беларускага фальклору : вучэбна-метадычны дапаможнік для студэнтаў філалагічных факультэтаў спецыяльнасці 1-21 05 01 «Беларуская філалогія» : у 3 ч. / Р. М. Кавалёва. – Мінск : БДУ, 2008. – Ч. 1. Заходнепалескія куставыя песні. – 151 с.
8. Кітова, С. «Водіння Куста» на Поліссі / С. Кітова // Народна творчість та етнографія. – 1972. – № 3. – С. 67 – 73.
9. Китова, С. А. «Вождение Куста» в Волынском Полесье / С. А. Китова // Полесье и этногенез славян : предварительные материалы и тезисы конф. – М., 1983. – С. 106 – 107.
10. Толстая, С. М. Дождь / С. М. Толстая // Славянские древности : этнолингвистический словарь : в 5 т. / под общ. ред. Н. И. Толстого. – М., 1999. – Т. 2. Д – К. – С. 106 – 111.
11. Толстой, Н. И. К реконструкции древнеславянской духовной культуры (лингво-этнографический аспект) / Н. И. Толстой, С. М. Толстая // Славянское языкознание : доклады советской делегации / VIII Междунар. съезд славистов, Загреб-Любляна, сентябрь 1978 г. – М., 1978. – С. 364 – 385.
12. Шарая, В. М. Семантыка абраду «ваджэнне Куста» / В. М. Шарая // Весці Нацыянальнай акадэміі навук Беларусі. Серыя гуманітарных навук. – 1996. – № 4. – С. 69 – 76.
13. Шарая, В. М. Функцыянальная прырода абраду Куст / В. М. Шарая // Весці Нацыянальнай акадэміі навук Беларусі. Серыя гуманітарных навук. – 1999. – № 3. – С. 84 – 88.
14. 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. – Мінск, 2001. – С. 307 – 332.
15. Шарая, О. Н. Ценностно-нормативная природа почитания предков / О. Н. Шарая. – Минск : Технология, 2002. – 249 с.

16. Шарая, О. Н. Западнополесский обряд «вождение Ку́ста» 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.

17. Шарая, В. М. Абрад «ваджэнне Ку́ста»: функцыянальная прырода, аксіялогія, трансфармацыя / В.М. Шарая // Нарысы гісторыі культуры Беларусі : у 4 т. / А.І. Лакотка [і інш.] ; навук. рэд. А. І. Лакотка. – Мінск, 2016. – Т. 3. Культура сяла XIV – пачатку XX ст. – Кн. 2. Духоўная культура. – С. 196 – 227.

18. Шарая, О. Н. Проблемы методологии и достоверности данных при картографировании так называемых «кустовых фиксаций» / О. Н. Шарая // Пытанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі / НАН Беларусі, Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі ; навук. рэд. А.І. Лакотка. – Мінск, 2017. – Вып. 22. – С. 407 – 413.

19. Шарая, В. Каляндарныя абрады ўшанавання продкаў у традыцыйнай культуры беларусаў: праблемы і перспектывы даследавання / В. Шарая // Acta Albaruthenica. – Warszawa, 2018. – Т. 18. – С. 317 – 332.

20. Шмат, Д. М. Тэксты з вёскі Вяз Пінскага раёна / Д. М. Шмат // Скарбы народнай мовы : дыялекталагічны зб. / НАН Беларусі, Ін-т мовазнаўства імя Я. Коласа ; рэд. Л. П. Кунцэвіч. – Мінск, 2005. – С. 332 – 334.

21. Фрэзер, Д. Д. Золотая ветвь / Д. Д. Фрэзер ; послесл. С. А. Токарева. – 2-е изд. – М. : Политиздат, 1983. – 703 с.

22. Wojcicki, K. W. Kronika literacka / K. W. Wojcicki // Biblioteka Warszawska. – Warszawa, 1851. –Т. 4. – S. 361 – 362.

РЕЗЮМЕ

В статье рассмотрена проблема достоверности данных, используемых при определении семантики западнополесского обряда «вождения Ку́ста». С учётом проведённых автором многолетних полевых исследований обряда показано, что его главную фигуру – Ку́ста – водой не поливали, что утверждение о связи обряда «вождения Ку́ста» с магией вызывания дождя ошибочно и основано на недостоверных данных.

SUMMARY

The problem of reliability of the data used for determination of the West-Polesye «vozhdenie Kústa» rite semantics has been considered in the article. By taking into consideration multi-year on field author's research it has been shown that its leading figure Kústa was not watered, that the allegation on the reference of «vozhdenie Kústa» rite to the rainmaking magic is erroneous, and it is based on untrue data.

РАЗДЗЕЛ IV
ПРАБЛЕМЫ ЗАХАВАННЯ КУЛЬТУРНАЙ СПАДЧЫНЫ

Барвенава Г. А.

РЫТУАЛ ХРЫШЧЭННЯ І ПЕРАХРЫШЧВАННЯ НА БЕЛАРУСКАЙ ЗЯМЛІ Ў ЭПОХУ СЯРЭДНЯВЕЧЧА

Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі
(Паступіў у рэдакцыю 15.03.2019)

Сярэднявечча на землях Беларусі – час прыняцця хрысціянства. У дадзеным артыкуле нас цікавяць не столькі гістарычныя даты і асобы, колькі рытуал хрышчэння, адмаўлення ад хрысціянства, рытуальныя месцы і прадметы.

Як і ў іншых еўрапейскіх краінах, дапамагалі ахрысціць язычнікаў місіянеры. Прыняцце хрысціянства на Беларусі звязваюць з 986 г., калі Торвальд Вандроўнік (Þorvaldr Koðránsson; ? 950 – 1002) – герой скандынаўскай «Сагі пра хрышчэнне» («Kristni saga») – разам з паплечнікам Стэўнірам Торгільсанам прыбыў у Полацк (ст.-сканд. Palteskja) па даручэнні патрыярха канстанцінопальскага Мікалая II Хрысаверга як паўнамоцны прадстаўнік Візантыі. Торвальд памёр у Полацку каля 1002 г., «Сага» кажа, што «там ён пахаваны на высокай гары ў царкве Іаана Хрысціцеля, і яны называюць яго святы» [15]. Адначасова з розніцай у два гады, да 988 г., прыняцце хрысціянства як дзяржаўнай рэлігіі было ажыццёўлена ў Кіеўскім княстве князем Уладзімірам [12]. Яго жонка княгіня Рагнеда прыняла хрысціянства ў 990 г. і заснавала першы на тэрыторыі Беларусі кляштар у Заслаўі. У 992 г., у час праўлення князя Ізяслава, утворана Полацкая епархія.

Місіі працягваліся. Так, Бруна фон Кверфурт, або Кверфурцкі (ням. Bruno von Querfurt; ? 974 – 1009) быў адукаваным, прагрэсіўным чалавекам, жыццёвыя і місіянерскія шляхі якога прайшлі праз Магдэбург, Монтэ Касіна, Рым, Равену, Венгрыю, двор польскага караля Баляслава, Кіеў, Тураў. Для плённай місіянерскай дзейнасці Бруна ў 1002 г. атрымаў тытул *Archiepiscopus gentium* ад Папы Рымскага Сільвестра II. З Турава Бруна адправіўся ў сваю апошнюю місію і загінуў на мяжы Русі і Літвы [6].

Пачатак сапраўднага распаўсюджвання ў старажытнабеларускіх княствах хрысціянства праслаўляе Сафійскі сабор у Полацку (пабудаваны ў 1030 – 1060 гг., асвячоны ў 1066 г.). Храм быў знешняй дэкларацыяй моцнай Полацкай дзяржавы, якая самастойна выбірае палітыку і веравызнанне. Такое ж значэнне мела пабудова храмаў і кляштараў у Полацку і іншых гарадах, асветніцкая дзейнасць Еўфрасінні Полацкай [5].

Малюнак 1. Хрышчэнне русаў. Мініяцюра з сярэднебалгарскага перакладу летапісу Канстанціна Манасія. 1345 г.

Сам рытуал хрышчэння апісаны ці адлюстраваны ў пісьмовых помніках рэдка (малюнак 1). У Кіеве, паводле «Аповесці мінулых часоў», гараджан ахрысціла духавенства, прысланае Канстанцінопальскім патрыярхам Мікалаем II Хрысавергам, у водах Дняпра ці Пачайны [9]. Рытуал хрышчэння ў водах ракі (мора, возера) праводзілі па аналогіі з хрышчэннем Хрыста на рацэ Іардан. У Евангеллі ад Іаана (3:23) запісана, што Іаан Хрысціцель хрысціў у Яноне «таму што там было шмат вады». Для хрышчэння не мела значэння колькасць вады, таму ў шматлікіх мастацкіх творах эпохі Рэнесанса, барока хрышчэнне Хрыста падаецца наступным чынам: Хрыстос стаіць у неглыбокім вадаёме, вада яму даходзіць да шчыкалатак, а Іаан Хрысціцель палівае галаву Хрыста з далоняў або з невялікай пасудзіны. Абмыванне вадой стала знешнім знакам пакаяння і духоўнага абнаўлення.

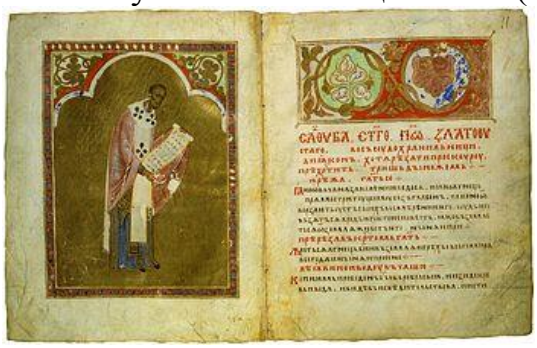
На мініяцюры Радзівілаўскага летапісу хрышчэнне княгіні Вольгі ў Канстанцінопалі (957) падаецца не ў рацэ, а ў купелі, якая мае форму шасцігранніка і, хутчэй за ўсё, зроблена з мармуру (малюнак 2). Такія купелі знаходзіліся ў храмах, але хрысцілі ў іх толькі прадстаўнікоў княжацкіх сямей або знатных людзей. Астатнія жыхары княстваў, верагодна, падчас рытуалу стаялі ў водах мясцовых рэк, азёр ці іх сімвалічна палівалі вадой.

Малюнак 2. Хрышчэнне Вольгі ў Канстанцінопалі. Мініяцюра з Радзівілаўскага летапісу. XV ст.

Хрышчэнне, як важны, знакавы момант жыцця чалавека, візуальна падкрэслівалі не толькі абмываннем вадой, але і пераапрананнем у чыстае светлае адзенне. Пострыг у манахі быў звязаны з пастрыжэннем валасоў, пераапрананнем у цёмныя адзенні без аздабленняў. Пострыг выконвалі святочна, абавязкова пры сведках, і гэты абрад меў выразную сімволіку адмаўлення ад свецкага жыцця, цялесных жаданняў. Будучага манаха пры сведках пераапраналі, стрыглі валасы ці галілі галаву, бо доўгія валасы, светлае адзенне былі адзнакай свецкага жыцця. Так, заснавальнік Кіева-Пячорскага манастыра Феадосій Пячорскі, калі вырашыў сысці ў манаства, памаліўся, астрыг валасы і змяніў баярскае адзенне на чорныя рызы: *«...по обычаю молитвовавъ, и остриже, и въ черны ризы облече»*. А для таго, каб даказаць сям'і цвёрдасць свайго намеру, утаптаў у бруд светлае баярскае адзенне: *«...онъ втоптал въ грязь светлыя одежды»* [4]. Жанчын таксама пастрыгалі коратка, маглі сімвалічна адрэзаць толькі пасму валасоў.

«Нынѣ небеса просвѣтишася, отъ темныхъ облакъ, яко вретища съвлекъшися … и светлым воздухомъ славу господню исповѣдаютъ», – словы Кірыла Тураўскага ў новую нядзелю пасля Пасхі да 1174 г. [14]. Хрысціянскія веды, урачыстасць, багацце святарскага строю падчас рытуалаў, у тым ліку хрышчэння, карыстаючыся метафарамі К. Тураўскага, вызвалялі паству ад цемры, хмар, пераапраналі іх душу з цёмнага «врецішча» (грубага адзення) у светлыя строі. Царкоўныя цырыманіялы

прадугледжвалі святочныя, багатыя ўборы святароў: *«светьлыя и пьстрыя и златыя ризы»*; *«ризу творяху жерцю о(т) злата и синеты багряница и червленица»* [7, с. 87]. Колеравая гама, цёплыя гарманічныя спалучэнні колераў, кампаненты і аздабленне святарскага адзення, мадэліроўка постаці пры дапамозе ўбору адлюстраваны на мініяцюрах «Служэбніка Варлаама Хутынскага» канца XII ст. (малюнак 3).



Малюнак 3. Хутынскі служэбнік. Аркушы 10-11. Канец XII – пачатак XIII ст. Дзяржаўны гістарычны музей, Масква

Прыняцце хрысціянства было звязана з адмаўленнем ад пакланення язычніцкім багам. Язычніцкія ідалы, выкананыя з дрэва, спальвалі або спускалі па рацэ. Так, Бруна, калі з 18 спадарожнікамі пайшоў з місіяй з горада Турава і ўступіў на зямлю язычнікаў (па адной з версій, літоўцаў), то быў схоплены і прыведзены да князя, якога стаў угаворваць ахрысціцца. Атрымаўшы адмову, Бруна спаліў язычніцкіх ідалаў, і за гэта сам быў асуджаны на спаленне. Аднак распаліць вогнішча пад Бруна не атрымалася, што палічылі за знак. Пасля гэтага князь вызваліў Бруна і разам з 300 набліжанымі, хутчэй, сваёй дружынай, прыняў хрышчэнне. Ва ўладаннях іншага князя Бруна быў схоплены 9 сакавіка 1009 г. і абезгалоўлены, а яго 18 спадарожнікаў павешаны (малюнак 4). Галаву Бруна кінулі ў раку (р. Ятранка ў Гродзенскай вобл.; у Дарэўскім прыходзе Баранавіцкага дэканату Пінскай дыяцэзіі лічылі, што Бруна загінуў менавіта ў іх мясцовасці), сімвалічна адмаўляючы хрысціянскае хрышчэнне і ачышчаючы зямлю ад няпрошанага святара. Пасля смяротнага цырыманіялу ідалаў і людзей даставалі з вады. Ідалы вярталіся на мінулае пачэснае месца або знаходзілі сабе наступнае, а целы святароў прадавалі. Так, рэшткі Бруна і яго спадарожнікаў былі выкуплены тураўскім князем Святаполкам, разам з якім знаходзіўся біскуп Райнберн, ці польскім каралём Баляславам. У 1024 г. Бруна кананізавалі.

Малюнак 4. Смерць Бруна, фрэска з абацтва Святога Крыжа на Лысай гары. Польшча

У раннім Сярэднявеччы хрысціянамі была пераважна эліта беларускага грамадства. Гэта дазволіла неаднаразова сцвярджаць пра быццам добрыя намеры хрышчэння [8]. Напрыклад, асноўнай мэтай нямецкія браты-рыцары дэкларавалі хрышчэнне язычнікаў, а на справе імкнуліся захапіць частку ўлады і зямель полацкіх каралёў і іх васалаў у Кукеносе і Герцыке па Дзвіне, у вусці Дзвіны, на беразе Балтыкі і атрымаць даходы ад гэтых зямель і гандлёвых шляхоў. Аўтар «Хронікі Лівоніі» Генрых Латвійскі апавядаў пра дзейнасць трох епіскапаў: Мейнарда, які пачаў пропаведзь і хрышчэнне ў 1186 г. але «не было ні аднаго, хто б прыняў хрысціянства»; Бертольда (1196 – 1198), які зразумеў, што адных пропаведзяў для поспехаў каланізацыі мала і прыцягнуў ваенную сілу ў Лівонію, але загінуў у баі з лівамі; Альберта (1199 – 1208), 29 гадоў епіскапства якога было прысвечана «хрысціянізацыі» або падпарадкаванню зямлі падуладных Полацку ліваў і эстаў. Усе апісаныя гады епіскапы вымушаны былі лічыцца з даўнім падпарадкаваннем усходніх ліваў і іншых паўночна-ўсходніх народаў рускім каралям Кукенойса – Вячку, Герцыкэ – Усеваладу і іх сюзэрэну, каралю Полацка Уладзіміру.

Не толькі хрышчэнне, але і расхрышчванне і перахрышчэнне былі звязаны з вадой. «Хроніка Лівоніі» ўтрымлівае інфармацыю пра абрад расхрышчвання, адмаўлення ад хрысціянскай веры: *«…выходзячы з звычайных лазняў, сталі аблівацца вадой у Дзвіне, гаворачы: “Тут мы рачной вадой змываем ваду хрышчэння, а разам з ёй і само хрысціянства; прынятую намі веру мы кідаем і адсылаем наўздагон саксам, якія сыходзяць”»* [3, с. 65].

Язычніцкая вера нашых продкаў была трывалай, з распрацаванымі рытуаламі, што канстатавалі сярэднявечныя пісьменнікі, і гэта дапамагло захавацца асобным рытуалам праз стагоддзі. Вада з’яўлялася важнейшым атрыбутам многіх рытуалаў. Яна магла сімвалізаваць раку жыцця і смерці, пазбаўлення, ачышчэння ад варожага. Нават абрынутага ідала «высылалі» вадой на плыце. Так, «Хроніка Лівоніі» апісвае, што выразаную з дрэва чалавечую галаву, прымацаваную да галіны, *«лівы прынялі за саксонскага бога і, думаючы, што гэтым наводзіцца на іх паводка і мор, наварылі, па іх звычаю мёду, пілі разам і, параіўшыся, знялі галаву з дрэва, звязалі плыт з бярвення, паклалі на яго галаву таго ўяўнага бога і разам з верай хрысціянскай адправілі за мора, наўздагон тым, хто сыходзіў у Гатландыю»* [3, с. 65]. Пры гэтым мастацкае адлюстраванне бога не знішчылі (як ідалаў у Кіеве), а з павагай або баязлівасцю «адправілі» плаваць на плоце.

Неаднаразовае хрышчэнне і перахрышчванне ў Сярэднявеччы было неабходна з мэтай выжывання, па палітычных прычынах і г. д. Славянскія каралі, князі дзеля бяспекі маглі пахрысціць ці перахрысціць падпарадкаваны народ у хрысціянскую веру. Пісьмовыя помнікі толькі канстатуюць гэты факт, але не апісваюць абрад перахрышчвання: *«…асадзілі замак Одэнпэ і біліся там восем дзён... У сувязі з тым, што ў замку не хапала вады і ежы, абложаныя прасілі міру ў рускіх. Тыя згадзіліся на мір, хрысцілі некаторых з іх сваім хрышчэннем, таксама атрымалі чатырыста марак нагат»* [3, с. 95 – 96]. У Сярэднявеччы прыняцце хрысціянства неаднаразова сумяшчалася з грашовым узнагароджваннем, дамовамі пра гандаль, падаткі ці іншыя матэрыяльныя ўмовы.

Для полацкіх каралёў і іх васалаў хрышчэнне падуладных ім народаў не было прынцыповым пытаннем. Яны апекаваліся мірам і дабрабытам падуладнага народа і

сябе, напрыклад, падчас мірных перагавораў у Герцыку з епіскапам Альбертам пытанне хрышчэння закраналася: *«Кароль полацкі ... спрабуючы то ласкай, то суровасцю з пагрозамі пераканаць біскупа, прасіў яго адмовіцца ад вадохрышча ліваў і сцвярджаў, што ў яго ўладзе або хрысціць рабоў яго ліваў, або пакінуць нехрышчонымі. Бо рускія каралі, скараючы зброяй які-небудзь народ, звычайна клапоцяцца не пра пераход яго да хрысціянскай веры, а пра пакору ў сэнсе выплаты падаткаў і грошай. Але біскуп … цвёрда заявіў, што ад пачатага не адступіць … Але супраць выплаты даніны каралю ён не пярэчыў»* [3, с. 135, 140 – 141]. Хрышчэнне і перахрышчванне мелі месца яшчэ не адно стагоддзе на нашай зямлі. Верагодна, дзякуючы ў тым ліку веры ў моц рачной вады, крыніцы, веры ў сілу рытуалаў, нямала рудыментаў язычніцтва захавалася на тэрыторыі Усходняй Еўропы да нашага часу.

Хрышчэнне непасрэдна было звязана з захопам зямель, даходамі, дзесяцінамі на царкву. Так у «Пасланні папы Аляксандра IV магістру і братам Тэўтонскага ордэна» ад 1260 г. адзначана: *«...вы нястомна непакоіцеся аб тым, каб распаўсюдзіць каталіцкі абрад як на ўсходзе, так і ў Прусіі і Лівоніі і ў сумежных з імі землях... каб вы ажыццяўлялі гэта усё з вялікай стараннасцю. Таму мы, слухаючы вашы просьбы, усе землі, замкі, вёскі і гарады і іншыя месцы ў Русціі, якія... зможаце адабраць у іх... па праве прызнаем ўласнасцю святога Пятра і пасля таго, як яны прымуць абрад хрысціянскі, аб'яўляем пад асаблівай пратэкцыяй і абаронай апостальскага прастола на вякі вякоў і даруем іх вам і дому вашаму з усімі правамі, і даходамі, і дзесяцінамі навекі ў вольнае валоданне... Але мы жадаем, каб біскуп і іншыя служыцелі царквы або клірыкі вышэй згаданай Русціі, назаўжды вярнуўшыся да адзінства веры і падпарадкавання святой рымскай Царквы, ужо не належалі б да грэчаскіх схізматыкаў, і не служылі б ганебна іх абразам, і распусцілі ўсіх іх духоўных асоб»* [11].

Беларускія князі хрысціліся і перахрышчваліся з адной галіны хрысціянства ў іншую не толькі ў залежнасці ад унутраных поглядаў, але і па палітычных абставінах. У мэтах паляпшэння знешнепалітычнага становішча Вялікага Княства Літоўскага вялікі князь Міндоўг усталяваў адносіны з Папам Рымскім і прыняў каталіцтва (1251). Са згоды Папы Рымскага Інакенція IV Міндоўг быў каранаваны каралём Літвы, такім чынам, дзяржава атрымала прызнанне ў якасці паўнапраўнага еўрапейскага каралеўства. На каранацыі, якая адбылася 6 ліпеня 1253 г., прысутнічалі магістр Лівонскага ордэна Андрэй Сцірланд, арцыбіскуп прускі Альберт Суэрбер, дамініканскія і францысканскія манахі. Цырымонію правёў епіскап Хэлмна Гейдэнрэйх. Пазней, у 1260 – 1263 гг., Міндоўг адмовіўся ад хрысціянства і сяброўства з крыжакамі, здзейсніў некалькі спусташальных для апошніх паходаў у Лівонію, Прусію і Польшчу. У студзені 1263 г. ён спаліў валоданне Гнезненскага арцыбіскупа ў Кульмскай зямлі. Сын Міндоўга Войшалк адмовіўся ад каралеўскага тытула, прыняў пострыг у праваслаўным манастыры ў Галічы, а ў 1255 – 1258 гг. адправіўся ў паломніцтва на Афон. Беларускія землі неаднаразова называліся язычніцкімі, князі адмаўляліся ад веры, і таму ў адказ Папам Рымскім былі неаднаразова абвешчаны крыжовыя паходы супраць Літвы. Так, 7 жніўня 1255 г. Папа Рымскі Аляксандр IV абвясціў у Польшчы, Чэхіі і Аўстрыі падобны крыжовы паход. Яны аб'яўляліся таксама ў 1257, 1260 і 1261 гадах.

Адначасова ішоў працэс падзелу зямель і паствы паміж каталікамі і праваслаўнымі [13, с. 737]. Пры князі Віцені ў 1300 г. ці 1317 г. была заснавана мітраполія Вялікага Княства Літоўскага з цэнтрам у Навагрудку, якая падпарадкоўвалася канстанцінопальскаму патрыярху і ўключала біскупства Полацка і Турава. У 1354 – 1356, 1378 – 1380 гадах мітрапаліт Літвы меў тытул мітрапаліта «Усяе Русі». З 1415 па 1596 гг. літоўскія мітрапаліты афіцыйна называліся мітрапалітамі літоўскімі, кіеўскімі і ўсяе Русі: *«Церковъ Восточная набоженства Греческого и Русского, которая (ахъ!) некгдысь… отъ единости светоѣ Римскоѣ церкви хвѣялася»* [1, с. 56].

Наступны этап, які таксама сведчыў пра хрышчэнне знаці і насельніцтва Вялікага Княства Літоўскага ў хрысціянскую веру, было хрышчэнне вялікага князя літоўскага Ягайлы ў 1386 г.: *«Почали лахове слати с кракова къ великомѳ кназю агаилоу абы принал крещеніе старого рима»* [2, л. 449]; *«Почала креститиса Литва ѳ Ладъскую вѢру, або Рымскую»* [10, с. 322]. З гэтага часу зноў пайшло пераразмеркаванне маёмасці і прыбыткаў ад яе, дзесяцін: *«вси костелы и ихъ арцискупове, бискупове, преложеные и иные особы костелные звычаю Римскоѣ церкви заживають и зъ нихъ веселяться»* [1, с. 56]. Паказное хрышчэнне вялікага князя Ягайлы стала вяршыняй доўгага і складанага працэсу прыняцця хрысціянства ў Сярэднявеччы, падзелу сфер уплыву.

Такім чынам, з часоў Сярэднявечча на беларускіх землях хрышчэнне ў хрысціянскую веру, адмаўленне ад хрышчэння, перахрышчванне былі звязаны ў першую чаргу з вадой. Падчас хрышчэння сімвалічна стаялі ў вадзе ракі або іншага вадаёма, знатныя акуналіся ў храмавую купель, святар акрапляў галаву вадой. Падчас адмаўлення ад хрышчэння вадой змывалі хрышчэнне, а святароў маглі забіць і пусціць па рачной вадзе. Хрышчэнне і перахрышчванне непасрэдна былі звязаны з эканомікай, палітыкай, падзелам даходаў ад зямель і гандлёвых шляхоў, прыбытку з дзесяцін, сфер уплыву.

ЛІТАРАТУРА

1. Акты, относящиеся к истории Западной России, собранные и изданные археографической комиссией. – Спб. : Тип. II отделения Собственной Е. И. В. канцелярии, 1846. – Т. 1. 1340 – 1506. – 375 с.
2. Віленскі спіс летапісу канца XV ст. Рукапіс // Цэнтральная бібліятэка Акадэміі навук Літвы. – Ф. Бх. Адз. зах. 49. Л. 437 – 450.
3. Генрих Латвийский. Хроника Ливонии / пер. С. А. Аннинского [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.vostlit.info/Texts/rus11/Heinrich_Liv_2/frametext1.htm. – Дата доступа: 14.03.2019.
4. Житие преподобного отца нашего Феодосия, игумена Печерского [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://lib2.pushkinskijdom.ru/tabid-4872. – Дата доступа: 14.03.2019.
5. Житие... преподобной Евфросинии [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://lib.pushkinskijdom.ru/Default.aspx|tabid=10128. – Дата доступа: 14.03.2019.
6. Латиноязычные источники по истории Древней Руси: Германия, IX – первая половина XII в. / сост. и пер. М. Б. Свердлов. – М. ; Л. : Ин-т истории СССР, 1989. – 206 с.
7. Лукина, Г. Н. Предметнобытовая лексика древнерусского языка / Г. Н. Лукина. – М. : Наука, 1990. – 180 с.
8. Матузова, В. И. Крестоносцы и Русь. Конец XII в. – 1270 г. / В. И. Матузова, Е. Л. Назарова. – М. : Индрик, 2002. – 450 с.

9. Повесть временных лет / подг. текста, пер., коммент. О. В. Творогова [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://lib2.pushkinskijdom.ru/tabid-4869. – Дата доступа: 14.03.2019.
10. Полное собрание русских летописей, изданное по высочайшему повелению археографической комиссией. – СПб. : Тип. Э. Праца, 1907. – Т. 17. Западнорусские летописи. – 649 с.
11. Послание папы Александра IV магистру и братьям Тевтонского ордена [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://www.castle.lv/hroniki/paps-bulli.html. – Дата доступа: 14.03.2019.
12. Рапов, О. М. Русская церковь в IX – первой трети XII в. Принятие христианства / О. В. Рапов. – М. : Высшая школа, 1988. – 416 с.
13. Русская историческая библиотека, издаваемая Постоянной историко-археографической комиссией АН БССР. – СПб. : Б. и., 1903. – Т. 20. Литовская метрика. – Т. 1. Книги судных дел. Кн. 1 – 3 / ред. П. А. Гильтенбрандт. – VII, 50, 258 с.
14. Старажытная беларуская літаратура (XII – XVII стст.) / уклад., прадм., камент. І. Саверчанкі. – Мінск : Кнігазбор, 2010. – 605 с.
15. Kristni saga [Electronic resource]. – Mode of access: https://norse.ulver.com/src/biskup/kristni/on.html. – Date of access: 14.03.2019.

РЕЗЮМЕ

В статье на примере летописных источников рассмотрены особенности принятия христианства и перекрещивания на средневековых белорусских землях.

SUMMARY

In article on the example of annalistic sources features of adoption of Christianity and crossing on medieval Belarusian lands are considered.

Белаш С. А.

РОЛЬ МАСТЕРОВ В ФОРМИРОВАНИИ БЕЛОРУССКОЙ ШКОЛЫ ХУДОЖЕСТВЕННОГО СТЕКЛА

Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси
(Поступила в редакцию 15.03.2019)

Во 2-й половине XX в. художественное стеклоделие развивалось в тесной взаимосвязи с механизацией и автоматизацией производства, новыми технологиями варки и окрашивания стекла, что оказывало влияние на образно-пластический вид изделий. Вместе с тем, в формировании белорусской школы художественного стекла 1960-х годов, несмотря на существующие технические новшества, значительную роль играли художники, определяющим оставалось значение мастера. Одним из выдающихся мастеров гутного стекла стеклозавода «Неман», разработавшим свой художественный стиль, являлся Анатолий Фёдорович Федорков [4, с. 179].

Однако впервые увидев стекольное производство, он не думал, что станет ведущим мастером, получит Гран-при и большую золотую медаль 1973 г. на Международной выставке стекла и фарфора «Яблонец-73» в Чехословакии. Будучи ребёнком, Анатолий Фёдорович побывал на экскурсии на стеклозаводе. Под впечатлением от увиденного мальчик поставил перед собой цель – стать стеклодувом. Определился поначалу учеником, долго изучал все стадии и процессы работы в цеху. Был «подносчиком», «грельщиком», «баночником», работал на заводах Львова, Винницы и других городов Советского Союза. Учился у разных мастеров, перенимая

в их профессии всё лучшее. Перечитал множество книг о стекле, керамике, фарфоре, побывал в музеях разных стеклозаводов, запасниках Эрмитажа [3, с. 81].

Анатолия Федоркова не интересовали пластически-скульптурные свойства стеклянной массы. Он посвятил себя выявлению возможностей её декоративных, полихромных свойств за счёт соединения стекла с различными по химическому составу стекломассами. Когда в конце 1950-х годов было изобретено цинкосульфидное стекло (его добавка в хрусталь придаёт изделию опаловый цвет), мастер попробовал применить открытие в другом качестве: использовать способность стекла давать чётко читаемый рисунок. Специалиста привлекали главным образом декоративные свойства сульфидного стекла как материала. Увидев безграничные возможности, заключённые в нём, Анатолий Фёдорович начал экспериментировать [4, с. 179].

А. Федорков разработал авторскую технику декорирования цветного и бесцветного свободно формированного стекла сульфидно-цинковыми нитями, которыми мастер, как кружевами, покрывал изделия [4, с. 66]. Тонкими горизонтальными нитями наносил цинкосульфидное стекло на горячую хрустальную вазу и, пока нити не застыли, специально заготовленным крючком оттягивал их в задуманном порядке. На остывшей вазе вырисовывались ниспадающие бело-голубые гирлянды. Эта технология близка египетской технике расплавленного нитяного узора [3, с. 81], но отличалась особым эффектом, неповторимостью рисунка, как бы движущегося в массе стекла. А. Федорков увлекался техниками древнего стеклоделия: технологией венецианской филиграни и декорами египетских бальзамариев.

Отдавая дань мастерству и умению египетских и венецианских мастеров, специалист не стал на путь копирования их технологии. В процессе эксперимента родились новые декоративные возможности, так как А. Ф. Федорков оперировал не обычным, а сульфидным стеклом. Именно это обстоятельство привело его к открытию в 1968 г. очередных декоративных свойств данного стекла [4, с. 179]. Оказалось, что в сочетании с бесцветным хрусталём сульфидная нить становилась чёрной. Это давало неожиданный декоративный эффект: на фоне бесцветного хрусталя появлялись филигранные чёрные нити, свободно пересекающиеся в стекле. Если у венецианской филиграни рисунок был строго симметричный и чёткий, заранее уложенный из различных цветных стеклодротов, то сульфидное стекло давало возможность получать импровизационно-свободный рисунок, лёгкий, без чётких контуров, как бы полутоновой. А. Федорков выбирал основной цвет (в большинстве своём голубой и красный), а нитяной декор выполнял только сульфидными нитями либо совмещал их с синими. Именно эту декоративную технику мастер и назвал «неманская нить». Рисунок чаще всего использовался в виде развёрнутого бутона четырёх- и шестилепесткового цветка [2, с. 38 – 39].

В 1969 г. А. Федорков использовал новый декоративный приём с применением сульфидного стекла. Рисунок на его изделиях достигался накладыванием по тулову сосуда цветных стеклянных нитей с последующим прочёсыванием их вверх и вниз специальным «гребешком», за счёт чего на фоне сосуда образовывался геометрический зигзагообразный узор. Этот же приём под названием «фляндровка» широко применяют белорусские гончары. Свойство сульфидного стекла – «наводить»

цвет при соприкосновении с обычным стеклом – значительно обогащало декоративные возможности изделий, изготовленных таким методом. Мастер наносил сульфидные нити на каплю раскалённого стекла, так называемую «баночку», и, не отходя от гутной печи, перед выдуванием из неё определённой формы, «прочёсывал» сульфидное стекло крючком вокруг капли и только потом начинал выдувать. Получаемый таким образом узор хоть и был похож на египетский, но в художественном отношении являлся более совершенным и «стеклянным», потому что накладывался на прозрачное стекло, через которое проходил свет. Его лучи помогали создать воображаемое пространство вокруг рисунка и определённую глубину, подчёркивая слоистое размещение узора в толще стенок. А. Ф. Федорков выявил новые художественные возможности материала, опираясь на древние техники [4, с. 180].

Мастера привлекали декоративные свойства сульфидного стекла, он понял, что им можно «рисовать» в горячем виде по стёклам иного химического состава. Большинство мастеров и художников начало использовать живописные свойства сульфидного стекла, возможности получения полутоновых живописных эффектов различных цветов, но А. Ф. Федорков пошёл своим путём. Он работал один, без помощников, без предварительных эскизов, создавая сразу в материале изделие, композицию которого держал в памяти [4, с. 180]. Мастер сам и тиражировал свои произведения небольшими сериями.

Технология А. Ф. Федоркова напоминает природный биологический процесс раскрытия бутона и превращения его в цветок. Округлые лепестки свободно располагаются на криволинейных поверхностях блюд, кубков, кувшинов, горлачей, мисочек или ваз и создают изображение цветка, охватывающего лепестками сосуд [4, с. 182].

Анатолий Федорков очень любил реку Неман. Летом нередко выезжал к нему встречать утреннюю зарю. Наверное, здесь пришла идея создать набор из предметов под названием «Цветок» [3, с. 81]. Мастер использовал народные посудные формы, но декорировал их «цветущими» мотивами. Комплект состоял из двух низких мисочек и вазы, которая напоминала белорусскую посуду под названием «слоик» и предназначалась для солений или хранения варенья. Делали её из керамики и стекла. Дно мисочек несколько расширено, их суженные устья традиционно «заделаны» наружу петлеобразным ободком. Нитяной опаловый узор цветка мастер-стеклодув разместил на тёмно-дымчатом фоне дна так, чтобы лепестки плавно «перетекали» и на стенки сосудов. Цельность тёмной формы и бело-серого декора подчёркивалась контрастным цветом светлых прожилок на лепестках [4, с. 182]. Анатолий Федорков использовал свойство сульфида менять опаловый цвет на дымчатый при соединении с бесцветным хрусталём. Поэтому снаружи тёмно-серый цветок смотрелся внутри серебристо-серым. Сквозной орнамент, заключённый в стеклянные стенки, благодаря свету становился активным создателем формы и пространства в ней [4, с. 181]. Предметы напоминали берестяные плетёные лукошки с лепестковым орнаментом на дне. Кажется, что сама природа создала это красивое по выразительности и простоте изделие [3, с. 81]. В 1973 г. комплект «Цветок» был отмечен Гран-при на первом Триеннале стекла в городе Яблонец (ЧССР) [4, с. 182].

Придуманные орнаментальные и флористические рисунки мастер постоянно обогащал. После создания блюд с волнистообразным орнаментом и цветочным рисунком Анатолий Федорков начал декорировать такими же орнаментами и цветами традиционные для Беларуси посудные формы, как стеклянные, так и керамические, используя серо-серебристые и чёрные цвета, которые более соответствовали керамическим прототипам, особенно образцам чернолощёной и задымлённой посуды [4, с. 182].

Позже мастер начал использовать более яркую палитру, набирая на «баночку» основной красный или жёлтый цвет и декорируя его синими, голубыми и сульфидными нитями, часто совмещая несколько нитяных цветов в одном предмете. Такую яркую палитру он использовал только для народных посудных форм [4, с. 183].

Для новой палитры А. Федорков разработал и новые узоры, которые представляли собой вибрирующий ромбический орнамент, как бы укрывающий сосуд. В таких орнаментах мастер подчёркивал филигранную сложность орнаментального плетения. Многослойность цвета (бело-молочные нити на первом плане, синие – на втором, красные – на третьем, образующие ромбы), одновременно придавала орнаменту глубину. В этом декоре также образовывались цветовые метаморфозы внутри стекла, будто залитого ярким красным цветом: бело-молочная нить превращалась в светло-красную, синяя – в тёмно-синюю [4, с. 183 – 184].

В области формотворчества Анатолий Федорков почти не экспериментировал, обыгрывая хорошо известные формы традиционной гончарной посуды: мисок, тарелок, кувшинчиков [1, с. 228]. Изделия мастера просты по форме, но декоративно спокойны благородной окраской, вспыхивающей, словно искрами, серебристыми нитями. Простота и естественность произведений А. Ф. Федоркова покорили посетителей на выставке советского стекла в Японии. Его настенное блюдо, украшенное «неманской нитью», было высоко оценено своеобразным голосованием зрителей: наибольшим количеством шариков, опущенных в понравившееся изделие. Японцы, для которых красота и естественность – понятия тождественные, выразили желание приобрести это блюдо для музея [3, с. 84].

Произведения мастера привлекают неповторимостью декоративного решения, органичным единством формы и декора, своеобразием художественного видения. Анатолий Федорков – участник многих зарубежных выставок. Творческого успеха он достиг благодаря не только виртуозному владению «неманской нитью» и непревзойдённой красотой её узоров, но и органичному слиянию формы и декора, определившему пластическую природу его произведений. А. Федорков создал свой неповторимый стиль декорирования стеклянных изделий, который стал художественным явлением не только белорусского и советского, но и мирового художественного стекла. Его произведения сочетают пластичность форм, цветовую контрастность тона и филигранность декора. Постоянный поиск новых решений, творческий подход к делу, виртуозное исполнение задуманного, глубокое знание свойств стекла позволили мастеру-художнику создать новое направление в декорировании изделий [4, с. 185].

ЛИТЕРАТУРА

1. Беларусы / рэдкал. : А. І. Лакотка [і інш.]. – Мінск : Беларуская навука, 2005. – Т. 8. Дэкаратыўна-прыкладное мастацтва / Я. М. Сахута. – 351 с.
2. Герасимович, Н. Ф. Неманская нить / Н. Ф. Герасимович // Стекло и керамика. – 1978. – № 11. – С. 38 – 39.
3. Курманович, И. С. Мастерство, фантазия, щедрость / И. С. Курманович. – Минск : Полымя, 1984. – 144 с.
4. Яницкая, М. М. Художественное стекло Советской Белоруссии / М. М. Яницкая. – Минск : Наука и техника, 1989. – 208 с.

РЕЗЮМЕ

В статье рассматриваются вопросы формирования белорусской школы художественного стекла и роль мастеров в этом процессе. Описан путь профессионального становления одного из ведущих мастеров стеклозавода «Неман» Анатолия Фёдоровича Федоркова, его творческие поиски и наиболее значительные работы.

SUMMARY

The article deals with the formation of the Belarusian school of art glass and the role of masters in this process. Describes the path of the professional development of one of the leading masters of the glass factory «Neman» Anatoly Fedorovich Fedorkov, his creative search and the most significant work.

Берташутэ Р.

ОПЫТ ВОССОЗДАНИЯ В ЛИТОВСКОМ МУЗЕЕ НАРОДНОГО БЫТА ПАМЯТНИКА САКРАЛЬНОЙ АРХИТЕКТУРЫ – ДЕРЕВЯННОГО КОСТЁЛА ИЗ МЕСТЕЧКА САСНАВА

Литовский музей народного быта «Румшишкес»

(Поступила в редакцию 15.03.2019)

Литовский музей народного быта «Румшишкес» основан в 1966 г. В экспозиции скансена было запланировано создание особого сектора, который представит посетителям традиционное литовское местечко с рыночной площадью, торговыми лавками, домами ремесленников, общественными зданиями. В соответствии с разработанным проектом с 1980-х годов городская площадь постепенно формировалась из зданий, перевозимых из разных городов Литвы, или их копий. Импульсом для успешного проведения работ стало включение в 2000 г. музейного местечка в программу Целей развития тысячелетия.

Архитектурной доминантой традиционного местечка является храм. В ходе полевых исследований подходящего для перевозки в музей здания деревянного костёла найти не удалось, поэтому появилась идея восстановить костёл из утраченного наследия народного зодчества. Поиск необходимой документации и иконографического материала был труден, поскольку ни в период между войнами, ни в послевоенный период не уделялось достаточного внимания инвентаризации и фиксации памятников архитектуры. В XIX и XX веках многие деревянные храмы были перестроены в кирпиче, многие сожжены во время войн. Поскольку они не были исследованы или зафиксированы, то бесследно исчезли из истории архитектуры.

Наконец, были найдены сделанные в 1939 г. рисунки и фотографии костёла в местечке Саснава (Мариямпольский уезд, Литва), который соответствовал параметрам и характеристикам храма в ансамбле музейного местечка. Одним из самых сильных

аргументов в пользу решения восстановить данный костёл был тот факт, что имеющиеся исторические, иконографические и архивные материалы в комплексе с данными натурных исследований позволяли воссоздать объект сакрального зодчества, который относится к уже исчезнувшему типу храмов.

Рисунок 1. Боковой фасад костёла в Саснаве. Фото 1939 г.

Рисунок 2. Вид костёла со стороны входа. Фото 1939 г.

Первоначально в Саснаве в 1817 г. по разрешению царского правительства была построена часовня Святой Марии на кладбище, на высоком берегу реки Сасна [1]. Около 1864 – 1867 гг. здание было тайно расширено [2], и храм приобрёл восьмиугольный объём впечатляющих размеров (длиной 27,50 м и шириной 16,40 м). Около 1890 г. к диагональной юго-западной стене пристроен прямоугольник, трёхгранный притвор и ризница. Здание из часовни превратилось в костёл, которому в 1904 г. был дан статус приходского.

Описания, рисунки и фотографии показывают, что это был гармоничный по композиции памятник народного зодчества, возведённый местными мастерами. Брёвна доставлялись из соседних лесов. Внешний фундамент храма был каменный, с высоким плинтом в алтарной части. Стены вытесаны из сосновых брёвен, с прямыми углами, с внешней стороны обшиты вертикальными досками. Четыре пары восходящих колонн разделяли внутреннее пространство на три нефа. Колонны держали продольные и поперечные балки, на них устанавливались стропила, наружные концы которых покрывались профилированными досками. Восьмиугольная крыша была крыта дранкой. Невысокая шестиугольная башня со слегка выпуклой пирамидальной кровлей возвышалась в задней части конька крыши. Стены башни опирались на раму. Над пресвитерием была ещё одна башня [3].

Внутри нижняя часть стен украшалась досками тёмного цвета, верхняя – покрывалась тканью и бумажными обоями. Полы были сделаны из толстых широких неокрашенных досок, в потолке доски в средней части образовывали орнамент «ёлочка». Потолок имел несколько отверстий, над которыми располагались вентиляционные каналы.

Главный алтарь, позже перевезённый в костёл в Патилчяй, представлял собой лаконичную необарочную композицию. Образ Святой Троицы находился в центре белого золотого ретабула. По обеим сторонам трансепта располагались маленькие алтарики, а на левой стороне – украшенный баптистерий. В часовне был алтарь Святой Девы Марии, около боковых стен часовни и костёла стояли конфессионалы. Рядом с ризницей находился алтарь святого Георгия. В центральном нефе стояли два ряда скамеек. Над центральным алтарём висела свечная люстра, а в пресбитерии были установлены фонари. На главном входе две колонны поддерживали хоры с органом. Около входа располагался массивный гранитный камень для освящённой воды. Он, а также 14 барельефов Крестного пути перенесены в новый кирпичный храм в местечке Саснава.

Костёльный двор был окружён забором, а в трёх углах располагались небольшие часовенки. Кладбище располагалось на западе от костёла, дорога шла с севера. К востоку от костёла, примыкая к ограде, стояла каркасная колокольня с четырёхскатной крышей. В колокольне была четвёртая часовня, на вершине висели три колокола (во время Первой мировой войны реквизированы армией), а внизу находился медный барабан.

Деревянный костёл функционировал до завершения строительства в 1936 г. нового кирпичного костёла, а в 1952 – 1954 гг. был разобран. Литургические объекты интерьера переместились в новый костёл либо в другие святыни региона [4]. На основании исторических источников и свидетельств людей были выявлены и возвращены в пространство восстановленного в музее костёла алтари, исповедальни, скамейки, текстиль, картины и другие вещи, став подлинными свидетелями истории.

Целесообразность восстановления и реставрации костёла Саснава в музее было непросто доказать. Специалисты по охране памятников часто подвергают сомнению значимость реконструированных зданий, основываясь на принципах принятой в 1964 г. Венецианской хартии, где говорится, что ценность постройки определяется подлинным первичным материалом. Однако оценка здания включает в себя множество аспектов, и подлинность материала не всегда является приоритетом. По мнению английского теоретика Дэвида Ловенталя, понятие подлинности в области наследия очень хрупко и в большей степени зависит от общественного восприятия и понимания, чем от подлинного материала или окружающей среды [5].

Согласно существующим международным документам, определено пять ключевых стратегий сохранения культурного наследия. Из них реконструкция требует обоснования, основанного на сохранившихся аутентичных фрагментах, документах, логических выводах и аналогиях [6]. В 1980 – 1990-е годы реконструкция деревянных зданий (в основном, сожжённых храмов) трактовалась как фальсификация истории. Со временем оценка менялась, и в документе аутентификации NARA (Япония, 1994 г.) было предложено применять её более гибко, в зависимости от специфики каждой страны. В Японии и Скандинавии, где много деревянного наследия, в практике восстановления памятников приоритет отдаётся живой традиции мастерства, а старые ремесла и технологии рассматриваются как неотъемлемая и одна из важнейших частей

культурного наследия. С современной точки зрения, в целом, здание более важно, чем его материальность, а стоимость живой структуры больше, чем ценность века [7, p. 26].

В Рижской хартии (2000) также подчёркивается потенциал исторической реконструкции для сохранения и раскрытия значения культурного наследия. Подлинность понимается как критерий качества, выражающий дух объекта и традиции того времени. Одним из основных условий восстановления утраченных культурных ценностей является соответствующая исследовательская и историческая документация. Таким образом, реконструкция здания позволяет восстановить многие аутентичные компоненты объекта, такие как функция, форма, мастерство, технологии строительства, материалы и т. д. Для восстановления применяется методология реставрационных работ. Для придания объекту максимальной исторической ценности разрешено использование аналогов и добавление недостающих элементов. Результат и окончательное значение здания зависят от проектных и строительных работ, архитекторов, конструкторов и мастеров, от компетенции ремесленников и финансовых возможностей. Даже если мы считаем, что восстановленный объект культурного наследия – это только исторический образ прошлого, а не подлинная культурная ценность, он может выполнять как социальную, так и другие, не менее важные функции [8, p. 14], особенно в настоящее время, когда риск потерь деревянного наследия значителен. Правильно выполненные реставраторами работы служат целям образования и сохранения культурной самобытности, привлекают внимание к историческим объектам на национальном и международном уровне.

Во время подготовки проекта реконструкции костёла Саснава было дополнительно изучено более 80 деревянных храмов, а также проанализированы ситуационные планы и примеры аналогичных комплексов. Ансамбль сакральных зданий заполняет восточную часть площади музейного местечка. Эта ориентация и ландшафт соответствует размещению *in-situ* в Саснаве.

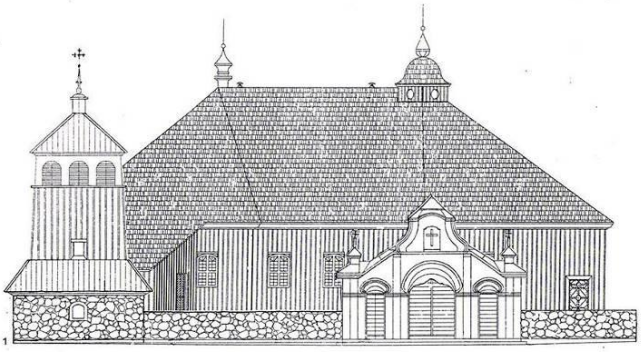


Рисунок 3. Церковный ансамбль Саснавы. Автор Д. Пикшрене. Архив Музея народного быта Литвы

Колокольню и малые архитектурные формы было решено воссоздать по аналогам с целью показать общий характер литовской сакральной архитектуры. Так, в комплекс костёла вошла колокольня из Лауксодис, которая нижней каменной частью соединяется с линией ограждения. Деревянная часть вверху сужается и заканчивается открытой галереей с четырёхскатной крышей со щипцом. В непосредственной близости от колокольни находятся массивные каменные барочные церковные ворота, прототипом которых стали ворота утраченного храма в Шаукенай. В южном углу, по примеру Стаклишки, было спроектировано кирпичное здание для хранения

погребальных принадлежностей. В заборе планируется установить 14 часовен для демонстрации скульптур, созданных народными мастерами. Сочетание камня и дерева в разных объектах: костёле, колокольне и заборе с воротами – создаёт уникальный выразительный ансамбль.

Рисунок 4. Вид на ансамбль в музее. Фото 2010 г.

При создании экспозиции в музеях-скансенах возникает вопрос, насколько привезённые из разных мест здания и архитектурные элементы, которые красиво, но искусственно соединены в один ансамбль, отражают историческую правду. Чтобы воссоздать исторический контекст, этот «сборный» метод всегда используется в музейной практике. В каждом случае это определённая творческая интерпретация, вызывающая споры и дискуссии, и только благодаря знаниям и опыту можно согласовать концепции эстетики и подлинности.

Начатое в 2007 г. возведение костёла было доверено мастерам из местечка Вилькии, работающим по старинным технологиям. Плотники применяли традиционные инструменты, что является гарантией качества и аутентичности, также пришлось использовать современные инструменты, так как сроки финансирования жёстко регламентировали время проведения работ. Все работы по декорированию костёла продолжались примерно год после того, как были заложены стены.

Реконструкция костёла стала базой для международного проекта «Специализация традиционных ремёсел в сохранении европейского деревянного наследия», в рамках которого прошла столярная-плотницкая мастерская (18.05.2008 – 31.05.2008). Девять мастеров из Литвы, Норвегии, Германии, Словакии и Польши применили свои навыки работы широким топором при строительстве стен церкви и колонн на основе исторических фотографий. Практика и дискуссии дали новые знания в области традиционных ремёсел и в сфере реновации деревянного наследия на международном уровне. Сегодня для многих стран актуальным является не только сохранение находящихся под угрозой ценностей, но и расшифровка накопленной информации и возрождение живой традиции. Необходимы мастера, которые могут работать как реставраторами, так и учителями.

Реконструкция Саснавского костёла в музее соответствовала опыту и тенденциям других стран [8, p. 140 – 141]. Одной из основных задач восстановления костела являлось сохранение ценности объекта через создание соответствующей среды, полной взаимосвязи церковных и городских зданий с максимальным использованием аутентичных материалов и технологий.

Деревянный костёл Саснава восстановлен на основании исторических исследований, иконографических материалов и аналогов. С учётом имеющейся документации, архитектурной и символической ценности здания, контекста окружающей среды и практики восстановления памятников прошлого в Европе восстановление старой Саснавской церкви в музее было оправданно.

В настоящее время реконструированный костёл является действующим храмом прихода Румшишкес, а посетители музея посещают памятник архитектуры, максимально идентичный аутентичному зданию костёла в Саснаве.

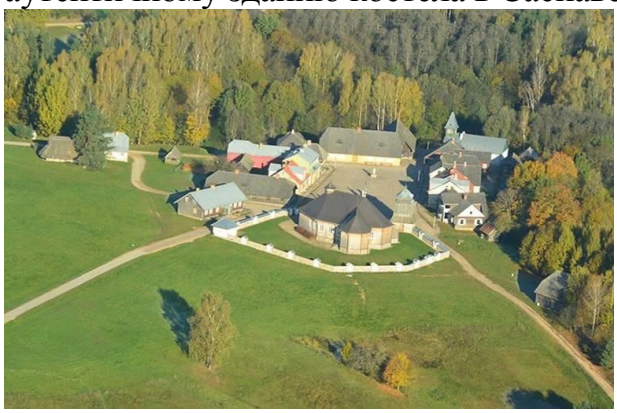


Рисунок 5. Местечко с реконструированным костёлом из Саснавы. Фото 2016 г.

ЛИТЕРАТУРА

1. Литовский центральный государственный архив. – Ф.1676. Оп. 1. Д.164. Л. 12.
2. Misius, K. Lietuvos katalikų bažnyčios: žinynas / K. Misius, R. Šinkūnas. – Vilnius : Pradai, 1993. – 487 p.
3. Ilgūnas, G. Sasnava: Kraštas ir žmonės / G. Ilgūnas. – Marijampolė : Piko valanda, 2005. – 244 p.
4. Arlauskienė, B. Sasnavos bažnyčios ir parapijos istorija / B. Arlauskienė. – Vilnius : Baltijos kopa, 2002.
5. Lowenthal, D. Authenticity: Rock of Faith or Quicksand Quagmire? / D. Lowenthal // Conservation. The GCI Newsletter. – 1999. – Vol. 14, № 3. – P. 5.
6. Hygen, A. S. Preservation and safeguarding of cultural heritage monuments and sites: diving into international cultural heritage charters and conventions without drowning / A. S. Hygen // Wooden Architecture in Northen Europe : proceedings of the International Conference, Szczecin, 9-10 September 2003. – Szczecin. – P. 58.
7. Larsen, K. E. Architectural Preservation in Japan / K. E. Larsen. – Trondheim : Tapir Publishers, 1994. – 204 p.
8. Glemža, J. R. Nekilnojamojo kultūros paveldo apsauga ir tvarkymas / J. R. Glemža. – Vilnius : Vilniaus dailės akad. leidykla, 2002. – 240 p.

РЕЗЮМЕ

В Литовском музее народной архитектуры и быта восстановлен утраченный ценный памятник архитектуры – деревянный костёл из местечка Саснава (1817). Костёл спроектирован в комплексе с окружением: церковный двор с забором и воротами, колокольня и небольшой дом для похоронных принадлежностей. Деревянный храм из Саснавы был восстановлен на основе исторических исследований, иконографических материалов и аналогов.

SUMMARY

From the very beginning of Lithuanian Open Air Museum it was decided to restore the lost valuable architectural monument. Wooden Sasnava church was selected. The temple was built in 1817. It was very important to designe the church in the complex, together with its surroundings: a churchyard with a fence and

gates, a bell tower and a small house for the funeral supplies. The wooden church of Sasnava has been restored on the basis of historical studies, iconographic materials and analogs.

Голубенко М. Н.

НЕГАТИВНЫЙ АФФОРДАНС МЕДИУМА В ИСКУССТВЕ: К ПОСТАНОВКЕ ПРОБЛЕМЫ

Национальная академия руководящих кадров культуры и искусств (Киев)
(Поступила в редакцию 20.02.2019)

Любой вид искусства является медиа-специфическим [4, с. 36]. Существование конкретных медиумов и сделало возможным выделение (специализацию) из единого синкретического пространства отдельных видов искусства, которые впоследствии вступили в обратный процесс — синтеза. Такие формы искусства, как современный кинематограф или компьютерная игра, являются глубоко синтетическими в смысле множества задействованных там технологий и профессий.

Если взглянуть глубже, то наиболее фундаментальная дихотомия искусств на пространственные и временные возникла в результате постижения априорных форм «бытия-в-мире» (в кантовском смысле), выступающих первыми медиумами – «интерфейсом», с помощью которого человеческое сознание конструирует реальность. Другие медиумы (фонетический алфавит, звукозапись или телевидение) только модулируют пространственно-временные отношения, структурируя их по определённым «правилам», закодированным в их материальной природе и нашем способе использования данных медиумов.

Вопрос об «отношениях» искусства с собственным материалом и инструментарием (возможности материальных медиумов), является сложным и отчасти риторическим. Если сузить фокус взгляда к более локальному контексту, можно утверждать, что существуют:

1. Возможности медиума, которые составляют «онтологию» определённого вида искусства, то есть физически делают его возможным. Например, киноплёнка обладает гибкостью, длиной, прозрачностью и способна удерживать статическое изображение. Это позволяет с помощью кинопроектора создавать иллюзию «движущегося образа».

2. Специфические для определённого вида искусства возможности медиума. Данные возможности апеллируют к принципам структурирования пространства-времени и являются своеобразной «надстройкой» над предыдущим иерархическим уровнем. Очевидно, что киноплёнка как физический медиум не является гарантом того, что всё на ней зафиксированное однозначно можно считать искусством. Как утверждают киноведы, анализируя теорию медиаспецифичности, такими чертами кино является не только и не столько «движущийся образ», а то, без чего не обходится ни один фильм, – монтаж и плановость [5, с. 294]. Это отличает художественный фильм как произведение искусства от простой фиксации событий на киноплёнку.

3. Возможности (или невозможности), которые выступают как специфические ограничения, накладываемые пространственной конфигурацией и функционалом самого медиума. Именно это в определённом смысле и «оформляет» произведение искусства, помещая его в конкретный пространственно-временной фрейм. Таким

фреймом является рама картины, продолжительность записи на компакт-диске, информационный объём книжной страницы и тому подобное.

4. Специфические «аберрации» – искажения, которые вызывает медиум вследствие собственной непрозрачности. Если воспользоваться метафорой поверхности или экрана, данные искривления выступают «пятнами на экране». Один из основных постулатов медиа-теории говорит о том, что рефлексию любого медиума можно осуществлять только с точки зрения более совершенного медиума, в свете которого и становятся видимыми собственно аберрации его предшественника. Находясь «внутри» определенного медиума, мы не можем полноценно судить о его «месседже».

Возможность рефлексии определённого медиума позволяет осуществить спекулятивную процедуру его анализа в совокупности двух составляющих: «поверхности» и субмедиального пространства. Сама процедура выделения этих структурных элементов свидетельствует о том, что нечто в медиуме становится более понятным, «выходит на поверхность». Впоследствии эти элементы (условно – аберрации поверхности) становятся предметом не только анализа, но и синтеза. Их контролируемое воспроизводство не является элементом «ностальгического дискурса», а служит актом «кенозиса» – показательного уничтожения собственной авторской речи в пользу «языка» медиума. Согласно медиатеории Бориса Гройса, происходит субъективация автора и достигается эффект медиальной «откровенности» [2, с. 182].

Взаимодействие человека с миром вещей (материальной составляющей культуры) сложно описать какой-либо одной теорией. Человек практически не воспринимает вещи *per se* (в совокупности лишь их физико-химических свойств). М. Фуко говорил, что дискурс – это «насилие над вещами». У вещей всегда есть определённая ментальная «надстройка», которая относится к миру символов и идей, то есть всех тех дополнительных смыслов, которые позволяют вещам функционировать как знаки, фетиши, тотемы, произведения искусства и другие социальные конструкты. Акторно-сетевая теория, например, утверждает вещи в их праве быть «а́кторами» (носителями социального действия) наравне с одушевлёнными существами.

Одной из психологических теорий, описывающей взаимодействие человека с миром вещей, является теория аффордансов. Сам термин «аффорданс» (англ. *affordance* – «возможность») впервые возникает в трудах американского психолога Джеймса Гибсона, основателя экологического подхода в психологии и одного из влиятельных теоретиков XX в. в области психологии визуального восприятия [6, с. 120]. Впервые термин находит теоретическое обоснование в книге «The Ecological Approach to Visual Perception» (1979). В ней Д. Гибсон обращается к Курту Коффке (немецкий психолог, основатель гештальтпсихологии), отметившему специфическое качество вещей, которые своим внешним видом как бы побуждают человека к определённым действиям и «навязывают» собственный смысл.

Д. Гибсон характеризует аффорданс как специфическое качество отношения между человеком и вещью; возможности, которые предоставляет окружающая среда с учётом человеческой анатомии [6, с. 123]. Таким образом, аффорданс возникает в результате деятельностного взгляда на мир; направленности сознания не на

пассивные качества вещей, а на возможные действия и последствия; видение мира не как «данность», а как «потенцию». Д. Гибсон приводит несколько простых примеров: если есть плоская твёрдая поверхность без существенного наклона, человек может находиться на этой поверхности и передвигаться по ней. Вода даёт возможность плавать, но на ней нельзя стоять / ходить.

Аффорданс означает совокупность всех действий, которые возможны по отношению к данному предмету. Эти действия могут иметь разные последствия (как положительные, так и отрицательные). Из множества действий, которые предусматривает аффорданс, некоторые являются более очевидными, другие – в меньшей степени. Одни из них допустимы для «культурного мира», другие неприемлимы. Если элементарные аффордансы преимущественно бинарные («да/нет»), то во многих случаях допустимость тех или иных действий основывается не на физических свойствах вещей («то, что можно поднять» или «то, на чём можно стоять»), а на социальных конвенциях.

В англоязычной психологической литературе существуют определённые различия в терминологии теории аффордансов. Рассматриваемое ключевое понятие получило несколько отличную от оригинала интерпретацию в книге Дональда Нормана «The Design of Everyday Things» (1988), где фокус смещён от физического взаимодействия к интенциональной стороне проблемы. Так, по мнению Д. Нормана, аффорданс является тем, что прежде всего воспринимается субъектом как возможность. Это восприятие зависит от первоначальной цели, задач, идеологических установок и предыдущего опыта субъекта, а не только и не столько от его анатомии (как живого вида) и физических способностей [7, с. 11]. Современное содержание понятия «аффорданс» (с учётом довольно широкой сферы его употребления, особенно в практике дизайна) является достоянием именно нормановской интерпретации.

Если аффорданс означает возможность, то его антиподом является анти-аффорданс. У каждой вещи есть свои характерные «невозможности». Так, стекло предоставляет возможность смотреть сквозь него, но составляет препятствие для движения материи. Человек может ездить на автомобиле, но вряд ли сможет поднять его руками. То, что невозможно для человека, может быть возможным для других биологических видов или природных явлений.

В результате дальнейшего развития теории аффордансов (в частности, применения её положений в дизайне) появились такие термины, как мульти-аффорданс, псевдо-аффорданс, скрытый аффорданс и тому подобное. Нас интересует термин «негативный аффорданс», поскольку, согласно нашей гипотезе, именно он является одной из движущих сил в искусстве, особенно в эпоху электронных медиа. Сам термин не является широко распространённым. У Д. Гибсона под негативным аффордансом понимаются действия, которые могут привести к негативным последствиям для человека.

Социологи употребляют также понятие «сценарий» (inscription), который непосредственно описывает, что с предметом нужно делать. Часто сценарий буквально прописан в инструкции пользователя. Иногда сценарий является неявным, обусловленным определёнными социокультурными факторами. То, что не подпадает

под сценарий, можно назвать негативным аффордансом, хотя эта граница довольно подвижна. Мы будем использовать данный термин именно в таком значении.

Вопрос аффорданса в искусстве – это компонент более масштабного вопроса об отношениях искусства с собственным инструментарием. Одним из первых, кто совершил глубокую философскую рефлексию «инструментальности» как одной из модальностей человеческого «бытия-в-мире», был Мартин Хайдеггер. Бóльшая часть вещей, с которыми мы имеем дело в качестве «средства», не присутствует в нашем сознании. Как пишет один из основателей спекулятивной метафизики Грэм Харман, вещи «погружены в мглистую подземную область» [3, с. 46]. Инструменты являются в своём роде «невидимыми» – именно эта прозрачность и позволяет им быть «подручными». Мы замечаем инструменты только тогда, когда они не способны выполнять свою непосредственную функцию. Следовательно, явление нам вещей в их «подручности» автоматически исключает из сознания всю полноту их феноменального бытия.

Искусство, как одна из самых идеалистичных и «демиургических» сфер человеческой деятельности, также пытается «вынести за скобки» собственный инструментарий. Важным компонентом идеологии искусства (по крайней мере, в классические времена сильного «авторского» дискурса) является иллюзия творения *ex nihilo*. Искусство, в отличие от науки, не желает эксплицировать все промежуточные этапы создания произведения. Это также является сильным компонентом субъективации «автора».

В 1960-е годы концепция «смерти автора» была довольно революционной. Лишь впоследствии стало ясно, что «смерть автора» является стратегией утверждения авторства. Вероятно, первым, кто эксплицитно заявил об этом, стал Борис Гройс. В серии философских трудов («О новом», «Под подозрением» и «В потоке») он осветил сложные отношения, возникающие между сферами валоризованного и профанного; между «архивом» и внешним миром; субъектом авторского дискурса и силами, пытающимися его десубъективировать. В теории Б. Гройса «смерть автора» означает отказ от «собственного» дискурса в пользу «языка» самого медиума, своеобразный «кенозис» – самопожертвование. Автор, свидетельствующий о собственной добровольной смерти, как пишет Б. Гройс, не может не вызывать доверия [2, с. 184].

С приходом первой волны авангарда в искусстве в начале XX в. «экспликация» инструментария стала одной из ведущих стратегий. Арнольд Шёнберг стал автором едва ли не первой в истории техники композиции, положив в основу написания музыки не «полёт гениальной фантазии», а серию произвольно выбранных звуков и совокупность технологических приёмов дальнейшего развёртывания данной серии. Бытие всякого инструмента, который функционирует по назначению, опирается на культурную границу между его «сценарием» и отрицательным аффордансом. Иными словами, данная граница и является самим инструментом. В этом смысле, отрицательный аффорданс – часть того же «мглистого подземелья», куда феномены углублены своим «горизонтом».

Проблема негативного аффорданса заключается в том, что он не является определённым, детализированным. Он всегда находится в неясных сумерках и непредсказуемо выходит наружу. Нужно чётко осознавать, что инструментарий не может быть уничтожен, так как он не принадлежит к миру вещей и не является

физической данностью. Инструментальность – это модальность бытия. Именно это имел в виду Г. Харман, когда писал, что «инструмент и сломанный инструмент составляют всю вселенную Хайдеггера» [3, с. 48]. Инструментальность – не что иное, как эффект «самосокрытия» бытия.

Что происходит, когда мы сознательно используем инструменты не по назначению? То, на что падает интенциональный взгляд нашего сознания, автоматически становится «причастным» к нам, вступает с нами в определённое «отношение», некоторым образом вписывается в нашу картину мира.

Когда мы открываем неизвестные доселе качества определённого инструмента, можно предположить, что мы выводим из сферы «потаенного» нечто скрытое. Этот процесс называется экспликацией. Может показаться, что мы наконец-то «позволяем вещам быть самим собой». Однако таким образом мы только разветвляем «сеть инструментальности», которая представляет собой знаковую систему с семантическими связями между вещами по принципу их “подручности”» [3, с. 47]. Апеллируя к тому, что «сегодня всё становится эстетичным», Б. Гройс выделяет два типа эстетизации: посредством дизайна (наделение вещей привлекательными качествами для потребителя) и через помещение в музейный архив (что автоматически изымает вещи из профанного мира, наделяя вместо этого определённым привилегированным положением и несколько удлиняя их физическое бытие) [1, с. 71].

Отрицательный аффорданс также является элементом дизайна, своеобразной «полезной невозможностью», которая при показательной процедуре «экспликации» создаёт иллюзию «разоблачения» инструментария с последующим функционированием его в качестве «сломанного инструмента» (но совсем в другом контексте, чем «бесполезные вещи» в музее). Сломанный инструмент парадоксально оказывается иногда более полезным, чем исправный. Отрицательный аффорданс ни в коей мере не является «ограничением» инструментария. Но также неправильно было бы рассматривать его просто как источник «некоторых эстетических сдвигов», направленных на «обновление системы выразительных средств искусства» (как об этом обычно пишут искусствоведы). С этой точки зрения аффордансы вряд ли можно поделить на «приемлемые» и «неприемлемые». Имеет смысл только подвижная граница между тем, что скрывает медиум, и тем, что дезавуирует медиум, позволяя увидеть аберрации его «поверхности».

Любой медиум имеет собственное «содержание». В иерархической структуре медиа это содержание можно считать только в свете более совершенного медиума, который, имея доступ к «аберрациям поверхности» своего предшественника, может имитировать его несовершенство посредством «экспликации» – демонстрации скрытых качеств, ранее либо остававшихся незамеченными, либо воспринимавшимися нерефлексивно. Отрицательный аффорданс медиума становится востребованным в те времена, когда возникает необходимость в субъективации его более современного потомка. Так, «смерть автора» в пользу «языка» самого медиума является как раз значимой стратегией авторства. С точки зрения медиатеории, в сложных отношениях искусства с собственным материалом и инструментарием есть два магистральных направления. Первое из них связано с попыткой сделать медиум более «прозрачным», представив самого художника в образе «демиурга». Второе

проводит подобную операцию с самим художником, выдавая его только за «промежуточный медиум», скромными силами которого в мир приходит «нечто вечное и неуничтожимое». Сегодня обе стратегии успешно используются как в практике *Contemporary Art*, так и в массовом искусстве.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гройс, Б. В потоке / Б. Гройс. – М. : Ad Marginem, 2018. – 208 с.
2. Гройс, Б. Под подозрением: феноменология медиа / Б. Гройс. – М. : Художественный проспект, 2006. – 200 с.
3. Харман, Г. Четвероякий субъект: Метафизика вещей после Хайдеггера / Г. Харман. – Пермь : Гиле-пресс, 2015. – 152 с.
4. Carrol, N. The Philosophy of Motion Pictures / N. Carrol. – Malden : Blackwell Publishing, 2008. – 256 p.
5. Gaut, B. A Philosophy of Cinematic Art / B. Gaut. – Cambridge : Cambridge University Press, 2010. – 338 p.
6. Gibson, J. The Ecological Approach to Visual Perception : Classic Edition / J. Gibson. – New York : Psychology Press, 2015. – 346 p.
7. Norman, D. The Design of Everyday Things : Revised and Expanded Edition / D. Norman. – New York : Basic Books, 2013. – 368 p.

РЕЗЮМЕ

Статья посвящена негативному аффордансу медиума в искусстве. Аффорданс рассматривается как важный инструмент в стратегии субъективации автора. Методология статьи включает обращение к медиатеории Б. Гройса, инструмент-анализу М. Хайдеггера, теории аффордансов и спекулятивному реализму.

SUMMARY

The article is devoted to the negative affordance of the medium in art practice. Affordance is seen as an important tool in the author's subjectivation strategy. The methodology of the article includes an appeal to B. Groys's media theory, M. Heidegger's analysis of tools, theory of affordances and speculative realism.

Гурченко А. И.

ТРАДИЦИОННОЕ НАРОДНОЕ ТВОРЧЕСТВО И ИДЕИ БЕЛОРУССКОГО НАЦИОНАЛЬНО-КУЛЬТУРНОГО ВОЗРОЖДЕНИЯ НА РУБЕЖЕ XIX – XX ВВ.

Белорусский государственный университет культуры и искусств

(Поступила в редакцию 11.03.2019)

Фольклоризм как метод воплощения фольклора в искусстве Беларуси насчитывает уже более века развития. Он формировался в контексте всей истории культуры нашей страны, но, вместе с тем, имеет собственную специфику. Теоретической основой для осуществления процесса воплощения фольклорных традиций в искусстве является массив знаний о традиционном народном творчестве, который десятилетиями кропотливо нарабатывался несколькими поколениями исследователей. В этой связи актуальным является обращение к вопросам осмысления фольклора в разные исторические периоды. Проблемное поле данной статьи ограничивается вопросами изучения музыкального фольклора в знаковый для белорусской художественной культуры период рубежа XIX – XX в.,

характеризующийся укреплением в обществе идей национально-культурного возрождения и повышенным вниманием к традиционной народной культуре как маркёру национального своеобразия.

На территории Беларуси 1870 – 1890-е годы характеризуются волной возрожденческих настроений, наметивших пути формирования национальной идеи. На этом фоне исследователями велось активное накопление знаний о белорусском фольклоре. Рассматривая опыт осмысления аутентичной песенной традиции, отметим работы П. Шейна [1], М. Довнара-Запольского [2] и других. Научный интерес представляет «Белорусский сборник» Е. Романова, седьмой выпуск которого посвящён музыкальному фольклору. Для его подготовки этнограф пригласил молодого композитора Н. Чуркина, зафиксировавшего, обработавшего и гармонизировавшего песенные напевы и танцевальные мелодии, представ впервые в своей творческой карьере в качестве фольклориста [3].

Знаковым явилось глубинное осмысление песенного материала в работе Н. Янчука, посвящённой свадебному обряду, зафиксированному в селе, уроженцем которого являлся автор [4]. В этой связи Т. Якименко подчёркивает: «Опыт Н. Янчука 1886 г. по масштабности и многогранности охвата проблем, по системному видению места мелоса в традиционной народнопесенной культуре, предопределению перспективных направления народоведческой науки (типологический и комплексный подход к систематизации материала) имеет исключительное значение» [5, с. 26]. Автор также акцентирует внимание на вкладе в науку этого энциклопедически глубокого и разносторонне образованного фольклориста и этнографа, заложившего своими исследованиями основу аналитического подхода к осмыслению песенных традиций белорусов такого уровня, которого белорусская фольклористика на этапе становления ещё не знала. Ценным является то, что в работах, посвященных белорусскому фольклору, Н. Янчук дифференцировал песни по жанрам, в нотных транскрипциях текстологически детально отражал особенности аутентичного первоисточника, сопровождая музыкальный текст ёмкими и содержательными комментариями. После публикации исследования, где описывался свадебный обряд родного села, Н. Янчук был рекомендован в члены Отдела этнографии Общества любителей естествознания, антропологии и этнографии при Московском университете, а с 1887 г. стал секретарём данного отдела и редактором журнала «Этнографическое обозрение», в котором за весь период издания (1889 – 1916 гг.) были широко представлены исследования на белорусском материале (М. Довнар-Запольский, Н. Никифоровский, Е. Романов, Н. Шейн и др.).

Вклад Н. Янчука в белорусскую фольклористку состоит ещё и в том, что по его инициативе при Этнографическом отделе Императорского Общества любителей естествознания, антропологии и этнографии Московского университета была организована Музыкально-этнографическая комиссия. Учёный на протяжении всего периода её функционирования (1901 – 1921 гг.) являлся бессменным председателем комиссии и редактором изданий, где был представлен в том числе и белорусский музыкальный фольклор. Комиссия занималась осуществлением экспедиционной деятельности в разных регионах Российской империи, в состав которой входили белорусские земли, а также последующим научным осмыслением накопленных материалов, проведением концертов и лекций фольклорной тематики,

рецензированием и публикацией научных изысканий о традиционном народном творчестве.

Так, в Москве с 1893 г. Этнографическим отделом Общества, а с 1901 г. его Музыкально-этнографической комиссией регулярно проводились публичные этнографические концерты, в программы которых были включались и белорусские народные песни и наигрыши. Анализ программ данных мероприятий и протоколов заседаний комиссии, на которых обсуждались организационные вопросы, показал, что этнографическими (максимально точно отражающими особенности фольклорных традиций тех или иных регионов) они не являлись [6, с. 67 – 71]. Аутентичные музыканты приглашались комиссией редко, зачастую лишь на закрытые её заседания, где научные доклады иллюстрировались исполнением носителей традиции или экспедиционными аудиозаписями. Что же касается программ публичных этнографических концертов, то музыкальный материал включённых в них композиций был представлен слушателям в художественной обработке, исполнялся оперными солистами и хором как без сопровождения, так и под аккомпанемент фортепиано или симфонического оркестра. Значительная часть программ публичных этнографических концертов содержит примеры композиторского фольклоризма (авторские произведения А. Бородина, М. Мусоргского, Н. Римского-Корсакова и др.). Помимо профессиональных исполнителей в мероприятиях принимали участие любительские коллективы. Так, 29 ноября 1901 г. на концерте выступил объединенный хор любителей и хор Вспомогательного общества купеческих приказчиков под руководством члена комиссии В. Калинникова. Источниками музыкального материала для представленных зрителям гармонизаций белорусских народных мелодий являлись публикации О. Кольберга, З. Радченко, П. Шейна, Н. Янчука и других.

На этапе зарождения идеи проведения данных мероприятий наряду с задачами популяризации устного народного творчества предполагалось посредством концертов предпринять сбор денежных средств для организации экспедиций. Однако из-за низкой стоимости входных билетов на концерты средства были собраны незначительные. Тем не менее, для популяризации фольклора и идеи народности искусства публичные этнографические концерты стали знаковым событием в художественной жизни Москвы конца XIX – начала XX в.

Внимание к фольклорным традициям на рубеже веков привело к возникновению идеи о необходимости введения в систему образования этнохудожественного направления. Так, анализ протоколов заседаний Музыкально-этнографической комиссии показал, что в процессе их проведения присутствующими систематически поднимался вопрос о необходимости оптимизации содержания профессионального образования и включения в учебный процесс дисциплин, направленных на изучение музыкального фольклора. В ходе неоднократных дискуссий на эту тему члены комиссии пришли к заключению о целесообразности формирования кафедр народной музыки, которые могли бы организовывать спецкурсы для учащихся консерваторий, университетов и музыкальных училищ, а также всех желающих [6, с. 64 – 66]. В документе подчёркивалась значимость данного направления для актуализации содержания образования в соответствии с новыми тенденциями в искусстве и предлагалось в рамках учебных дисциплин наряду с

проблемами, касающимися анализа средств выразительности, музыкальной формы и других вопросов, изучать специфику воплощения фольклорных традиций в искусстве. Ещё до публикации документ был разослан в Советы консерваторий, музыкальных училищ, университетов, крупным музыкальным и общественным деятелям в качестве предложения о включении наработанного наукой массива знаний о фольклоре в систему образования разных уровней. Кроме того, комиссия инициировала издание серии сборников русских народных песен для сферы школьного образования. Первый выпуск был одобрен Министерством народного просвещения в качестве учебного пособия по пению для младшего школьного возраста и издан в 1904 г.

Не были обделены вниманием исследователей и музыкальные инструменты белорусов. Однако в связи с этим этноинструментовед И. Назина подчёркивает, что до начала 1890-х годов традиционный музыкальный инструментарий белорусов, так же, как и инструментальная музыка, рассматривались иследователями в контексте всей духовной культуры народа [7]. Автор отмечает, что по своей сути это были этнографические описания, раскрывавшие особенности быта и культуры того или иного региона. Первым исследованием, специально посвящённым музыкальным инструментам белорусов, явился очерк Н. Никифоровского о дуде, скрипке и исполнителях на этих инструментах как носителях устной традиции Витебщины [8]. Если Н. Никифоровский в работе «Дудар и музыка» (1892) только обратил внимание на тенденцию закрепления гармони в традиционной культуре белорусов и вытеснения ею скрипки и дуды, то в статье Е. Романова «Вымирающий инструмент» (1910) данная проблема обозначена уже довольно остро [9]. Белорусская дуда – это не единственный инструмент, о котором писал Е. Романов. В одной из работ автор проанализировал детские музыкальные инструменты белорусов, специфику изготовления, бытования и игры на них [3]. Белорусским традиционным народным инструментам посвящена также работа А. Грузинского, в которой рассматривается быт профессиональных нищих-старцев, репертуар и их музыкальный инструмент – колёсная лира [10]. Ценные сведения об использовании в обрядах белорусов традиционных народных инструментов представленны в исследованиях П. Шейна [1; 11].

Во 2-й половине XIX в. фольклористы и этнографы начали работу по сбору белорусских традиционных народных музыкальных инструментов, которые впоследствии вошли в коллекции музеев Беларуси и России. Более того, белорусские инструменты составили экспозиции ряда крупных выставок, среди которых Первая всероссийская географическая выставка (Москва, 1893 г.). Как подчёркивает И. Назина, многие коллекции белорусских музыкальных инструментов после экспонирования на крупных выставочных форумах на территорию Беларуси возвращены не были, а переданы в крупные музеи России [7]. В этой связи ценные сведения об инструментарии белорусов приведены в каталоге А. Маслова, включающем изображения и некоторые технические характеристики отдельных белорусских традиционных народных инструментов, находящихся в Дашковском этнографическом музее [12].

Что касается опытов осмысления инструментальной музыкальной традиции белорусов, то появившиеся в распоряжении учёных новые для рубежа веков технические средства вопроизведения звука сделали в фольклористике переворот. Так, благодаря возможности аудиофиксации учёные-слависты Ф. Коллеса и К. Мошинский собрали и обработали большой экспедиционный материал полесских песен и инструментальных

наигрышей, который лишь в 1995 г. был издан в научной реконструкции крупного украинского этномузыколога С. Грицы [13]. Наряду с новыми методами работы с первоисточником фольклористы продолжали использовать слуховую фиксацию аутентичного музыкального материала. Так, в одном из выпусков многотомника М. Федоровского «Lud białoruski» представлены западнобелорусские песни и наигрыши, записанные профессиональным скрипачом И. Трачиком по результатам совместных экспедиций 1877 – 1905 гг. с композитором Я. Карловичем [14]. М. Федоровским, автором идеи этого монументального издания о традиционной культуре белорусского народа, только музыкальному наследию белорусов посвящено три тома, в которых опубликовано более 5000 аутентичных первоисточников. В знак благодарности за проделанный труд на могильной плите, установленной Варшавским научным сообществом этому выдающемуся исследователю, написано: «Михаил Федоровский. Этнограф. Автор "Lud białoruski"». 1853 – 1923».

Идеи поиска идентичности белорусского народа нашли отражение в публикациях первой национальной газеты «Наша ніва», где были широко представлены фольклорные материалы. Народное творчество позиционировалось в них как отражение этнического самосознания, источник для разработки национального стиля, развития художественной культуры и её самобытности. За годы существования этого знакового для волны национально-возрожденческого движения общественно-политического, научно-просветительского и литературно-художественного издания (1906 – 1915 гг.) на его страницах были опубликованы многочисленные аутентичные фольклорные первоисточники, обработки и стилизации народных песен, сказок, легенд, пословиц и поговорок, материалы о традиционных обрядах белорусов. Публикации «Нашай нівы» внесли весомый вклад в популяризацию белорусского фольклора, что в значительной степени способствовало подъёму национального духа. В издании регулярно публиковались рецензии и аналитические статьи о первых исполнительских коллективах и проектах фольклорно-этнографической направленности, отзывы о проведении выставок, в рамках которых была представлена традиционная народная культура белорусов.

Таким образом, на рубеже XIX – XX в. на волне возрожденческих настроений в обществе исследователями были накоплены ценные сведения о белорусском фольклоре, характер изложения которых вначале носил описательный характер, однако постепенно развился до уровня научного осмысления. Наработанный материал заложил основу массива знаний о фольклоре, что может явиться теоретическим основанием для его воплощения в искусстве.

ЛИТЕРАТУРА

1. Материалы для изучения быта и языка русского населения Северо-Западного края : в 3 т., собранные и приведённые в порядок П. В. Шейном. – СПб. : Тип. Имп. академии наук, 1902. – Т. 3. – 535 с.

2. Довнар-Запольский, М. Песни пинчуков: с приложением карты северной части уезда и статьи о говоре / М. Довнар-Запольский // Белорусское Полесье : сб. этнографических материалов / М. Довнар-Запольский. – Киев, 1895. – Вып. 1. – 203 с.

3. Романов, Е. Белорусский сборник / Е. Романов. – Вильно : Б. и., 1910. – Вып. 7. Белорусские народные мелодии. Песни сезонные, обрядовые, игровые, танцы, духовные стихи. – 44 с.

4. Янчук, Н. Малорусская свадьба в Корницком приходе Константиновского уезда Седлецкой губернии / Н. Янчук. – М. : Тип. А. А. Карцева, 1885. – 118 с.

5. Якименко, Т. Предпосылки этномузыкологической мысли и утверждение музыкальной фольклористики в конце XIX – начале XX в. / Т. Якименко // Белорусская этномузыкология: очерки истории (XIX – XX вв.) / З. Можейко [и др.] ; под ред. З. Можейко. – Минск, 1997. – С. 9 – 22.

6. Протоколы заседания Музыкально-этнографической комиссии за 1901 – 1906 гг. и приложения к ним // Труды Музыкально-этнографической комиссии, состоящей при Этнографическом отделе Императорского общества любителей естествознания, антропологии и этнографии : в 4 т. / Императорское общество любителей естествознания, антропологии и этнографии. – М., 1906. – Т. 1. – VIII, [2], 543, 82 с.

7. Назина, И. Этноинструментоведение как специальная дисциплина / И. Назина // Белорусская этномузыкология: очерки истории (XIX – XX вв.) / З. Можейко, Т. Якименко, Т. Варфоломеева и др.; Под ред. З. Можейко. – Минск, 1997. – С. 199 – 234.

8. Никифоровский, Н. Я. Дудар и музыка / Н. Я. Никифоровский // Этнографические обозрение. – М., 1892. – Кн. 13 – 14, № 2 – 3. – С. 170 – 202.

9. Романов, Е. Р. Вымирающий инструмент / Е. Р. Романов // Виленский календарь. – Вильно, 1910. – С. 123 – 131.

10. Грузинский, А. Е. Из этнографических наблюдений в Речицком уезде Минской губернии / А. Е. Грузинский // Этнографическое обозрение. – 1891. – № 4. – С.142 – 156.

11. Белорусские народные песни с относящимися к ним обрядами, обычаями и суевериями, с приложением объяснительного словаря и грамматических примечаний : сб. П. В. Шейна. – СПб. : Тип. Майкова, 1874. – 566 с.

12. Маслов, А. Л. Иллюстрированное описание музыкальных инструментов, хранящихся в Дашковском этнографическом музее в г. Москве / А. Л. Маслов // Труды Музыкально-этнографической комиссии, состоящей при Этнографическом отделе Императорского общества любителей естествознания, антропологии и этнографии : в 4 т. / Императорское общество любителей естествознания, антропологии и этнографии. – М., 1911. – Т. 2. – С. 248 – 250.

13. Музичний фольклор з Полісся у записах Ф. Колесси та К. Мошинського / упорядк., вступ. ст. та прим., пер. з польск. С. Й. Грица. – Київ : Музична Україна, 1995. – 413 с.

14. Federowski, M. Lud białoruski : materiały do etnografii słowiańskiej zgromadzone w latach 1877 – 1905 / M. Federowski. – Warszawa : Państ. Wydaw. nauk, 1960. – Uzupełnienie do t. 6. Pieśni frywolne i taneczne. – 75 s.

РЕЗЮМЕ

В статье рассматривается специфика осмысления фольклора в контексте белорусского национально-культурного возрождения рубежа XIX – XX вв. Выявляются глубинные причины возникновения интереса к этому яркому и самобытному явлению культуры со стороны творческой интеллигенции, учёных и общественных деятелей.

SUMMARY

The article discusses the specificity of understanding of folklore in the context of the development of the Belarusian national and cultural revival of the turn of the XIX – XX centuries. The deep reasons for the emergence of interest in this bright and original cultural phenomenon from the creative intelligentsia, scholars and public figures are revealed.

Жихарко Ж. М.

ПРИРОДНЫЙ КАМЕНЬ В АРХИТЕКТУРЕ И ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОМ ИСКУССТВЕ БССР

Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси
(Поступила в редакцию 20.12.2018)

Художественная культура Беларуси на протяжении советского периода белорусской истории (1919 – 1991) развивалась в тяжёлых условиях. Экономический упадок послереволюционного периода; Великая Отечественная война и немецкая оккупация, принесшие катастрофические разрушения и значительные человеческие потери; трудные послевоенные годы восстановительных работ – основные вехи, которые пришлось пережить белорусскому народу на протяжении нескольких десятилетий. Тем не менее, советский период – это время активного развития белорусской художественной культуры, когда было создано множество выдающихся произведений, несмотря на тотальный контроль творческой деятельности и господство официальной советской идеологии во всех сферах культурной жизни. Кроме того, бурное развитие пропаганды монументализма послужило толчком для начала широкого применения изделий из камня в архитектуре и декоративно-прикладном искусстве Беларуси.

После Октябрьской революции 1917 г. существенно снизились объёмы использования природного камня в качестве строительного и отделочного материала, что было связано с остановкой камнедобывающей и камнеобрабатывающей промышленности, так как карьеры России и Украины бездействовали, транспорт для доставки камня отсутствовал. После восстановления народного хозяйства и возрождения производства основная часть каменного сырья направлялась на обеспечение нужд Ленинграда и Москвы и только затем – других городов, поэтому масштабное применение камня в Беларуси началось только после Великой Отечественной войны.

Тем не менее, в довоенный период природный камень всё же применялся в архитектуре и декоративно-прикладном искусстве Беларуси. Как правило, камень (в основном, различные породы гранита или мрамора) использовался в архитектурной отделке общественных и административных зданий, создании мемориальных комплексов. Например, при строительстве Дома правительства в Минске (1930 – 1934 гг., арх. И. Лангбард) в оформлении интерьеров достаточно широко применялся мрамор и гранит (для облицовки и декорирования стен, отделки полов некоторых помещений, лестниц, холлов, залов). Здание ЦК КПБ (1941 г., арх. В. Вараксин, А. Воинов) было построено на трёхметровом цоколе из полированного гранита.

В 1933 г. перед Домом правительства БССР в Минске был установлен памятник В. И. Ленину (скульпт. М. Манизер, арх. И. Лангбард). Постамент памятника был облицован чёрным полированным лабрадоритом – высококачественным поделочно-облицовочным камнем, известным также под названием «павлиний глаз», крупные залежи которого имеются в Украине. Вероятно, выбор авторов монумента был неслучайным: в то время украинские лабрадориты широко применялись для отделки множества пьедесталов и постаментов по всей территории СССР; его использовали при облицовке станций метро в Москве (1935), а позже – метрополитенов Ленинграда

(1955), Тбилиси (1966) и Баку (1967); применяли в отделке здания Верховного Совета в Киеве (1939). Украинские лабрадориты в числе других пород были использованы в отделке Мавзолея на Красной площади в Москве (1930) [1].

Развитие белорусской художественной культуры в послевоенный период проходило в условиях активных восстановительных работ, ускорения темпов строительства крупных городов и административных центров и характеризовалось усилением монументальных тенденций, что в целом способствовало увеличению объёмов художественного использования природного камня. На протяжении 1944 – 1991 гг. архитектура Беларуси развивались по следующим направлениям: строительство новых жилых районов вокруг исторически сложившихся центров городов; создание архитектурных ансамблей на главнейших магистралях и городских площадях; возведение памятников и мемориалов, посвящённых Великой Отечественной войне 1941 – 1945 гг. и видным деятелям; строительство Минского метрополитена. Эти же направления обусловили развитие национальной художественной камнеобработки.

По мере ввода в строй камнедобывающих предприятий на территории советского государства начались поставки декоративного камня преимущественно в виде полированных плит. Изделия из камня –декоративного, долговечного и конструктивного материала – использовали для архитектурного оформления зданий и сооружений различного назначения.

Важную роль сыграл камень в декорировании интерьеров ГУМа в Минске (1946 – 1951 гг., арх. Л. Милеги, Р. Гегарт): гранитом разных цветов и текстур выложены полы и ступени торгового центра; плитами полированного мрамора белого цвета и светло-бежевых оттенков с серыми вкраплениями облицованы колонны и стены. Колонны центральных галерей декорированы резными мраморными плитами, образующими пилястры с глубокими каннелюрами.

Множество примеров общественных зданий 50 – 80-х годов XX в., дошедших до нас практически в неизменном виде, свидетельствуют о широком применении камня как высококачественного облицовочного материала с богатыми декоративными возможностями. Театры и кинотеатры, музеи и библиотеки, дворцы культуры и спорта, вокзалы и значимые торговые объекты, административные здания и крупные предприятия общественного питания (не только в Минске, но и в областных городах, а также во многих райцентрах) зачастую оформлялись с применением природного камня. Так, в оформлении фасада минского Комаровского рынка (1979) использован гранит. Богатые интерьеры Государственного театра музыкальной комедии (1981 г., арх. А. Ткачук, В. Тарновский) декорированы природным камнем. Отделка фасадов и интерьеров минского автовокзала «Восточный» (1983 г., арх. Л. Погорелов, Л. Кустова, В. Ягодницкий) выполнена с применением белого мрамора. Архитектурное декорирование крупных помещений Минского дворца пионеров и школьников (1986) построено на использовании в больших объёмах гранита и белого мрамора, композиционно и колористически контрастирующих между собой. Таких примеров много, их объединяет то, что камень (при минимальных затратах на уход и содержание) на сегодняшний день не теряет актуальности, несмотря на то, что декоративное оформление этих зданий создавалось 30-60 лет назад.

В послевоенные годы советского периода продолжилось формирование облика столицы нашей республики, и в данном процессе камень занимал не последнее место. В это время большое внимание уделяется созданию различных архитектурных ансамблей на основных магистралях и городских площадях с применением природного декоративного камня.

Архитектурный ансамбль площади Победы в Минске (до 1954 г. – Круглая площадь) формировался на протяжении нескольких десятилетий, начиная с 1939 г. Только в 1984 г. площадь была перепланирована и приобрела современный вид. Композиция декоративного оформления как наземного, так и подземного уровня построена с масштабным применением природного камня: белым мрамором облицован Мемориальный зал (нижний уровень), гранитом выложены лестницы; массивными гранитными блоками оформлены симметричные выходы лестничных маршей на площадь; на самой площади установлены гранитные блоки с надписями, посвящёнными городам-героям. Монумент Победы (1954 г., арх. Г. Заборский, В. Король) также облицован камнем. Основной материал обелиска – серый гранит, привезённый из Украины (хотя считается, что первоначально предполагалось облицевать памятник белым мрамором с розовым оттенком). Ступенчатый стилобат отделан чёрным лабрадоритом. Благодаря сочетанию чёрных и серых камней ансамбль площади выглядит целостным и упорядоченным, а его художественно-декоративное оформление соответствует месту и содержанию [2, с. 384].

Ансамбль Октябрьской площади города Минска (до 1984 г. – Центральная площадь) также формировался на протяжении десятилетий. Площадь была вымощена гранитной брусчаткой. В 1952 г. здесь установили (а в 1961 г. демонтировали) памятник И. В. Сталину (скульпт. З. Азгур, А. Бембель, А. Глебов, С. Селиханов), постамент которого был облицован плитами полированного тёмного камня (предположительно гранита); второй пояс каменных плит декорирован национальным орнаментом контрастного цвета. В 1957 г. со стороны Центрального сквера был возведён гранитный парапет, на котором расположилась правительственная трибуна (1957 г., арх. Я. Заславский), отделанная красным гранитом различных фактур: грубым «рваным» камнем в нижнем уровне, шлифованным в среднем и полированным в верхнем ярусе перил и горизонтальных поверхностей. За пределами площади со стороны улицы Я. Купалы линию гранитного парапета и ограды сквера продолжает облицованная гранитом подпорная стена.

Твёрдым, прочным и при этом экономически приемлемым гранитом различных цветов облицованы цоколи и порталы большинства зданий, в том числе жилых домов, возведённых вдоль основной магистрали Минска – проспекта Независимости, а точнее, его части, застроенной до 1955 г. Несомненно, камень сыграл свою роль в формировании выдающегося архитектурного облика проспекта от площади Независимости до площади Победы.

Закономерным можно считать тот факт, что природный камень в формировании городских архитектурных ансамблей имел наибольшую сферу применения в столице. Тем не менее, декоративные природные камни использовались по всей республике, а при создании мемориалов, посвящённых Великой Отечественной войне, а также памятников видным деятелям – повсеместно. Таких монументов, постаменты и различные архитектурные элементы которых

изготавливали из разнообразных пород камня, было создано немало по всей территории нашей страны.

Наиболее значительным и широко известным из них был и остаётся мемориальный комплекс «Хатынь», открытый в 1969 г. (арх. Ю. Градов, В. Занкович, Л. Левин, скульпт. С. Селиханов). В оформлении мемориала использован гранит (лабрадорит), привезённый из карьеров Украины, а также белый мрамор, доставленный из России. Полированные поверхности, природные рисунки и колористика белого мрамора и чёрного гранита, их контрастирование позволяют легко считывать задумку авторов: белый мрамор как символ чистоты, свободы и непокорности; чёрный гранит – олицетворение скорби и вечной памяти. Художественно-эстетическое воздействие всего мемориального ансамбля достаточно мощное, и камень здесь играет свою роль и имеет определённое значение в этом едином гармоничном слиянии скульптуры, зодчества, природной среды, художественного слова, звуков и цветового решения мемориального комплекса.

Традиции использования камня в отделке помещений ярко и удачно проявились при строительстве и декорировании первой очереди Минского метрополитена. В 1984 г. была открыта первая линия в составе восьми станций («Парк Челюскинцев» – «Институт культуры»), оформление которых выполнено на высоком художественно-эстетическом уровне и характеризуется широким применением мрамора и гранита в качестве основного декоративно-облицовочного материала. Архитектурно-художественное оформление интерьеров станций проектировали такие институты, как «Метрогипротранс», «Минскметропроект», «Минскпроект» и «Белгоспроект». Мрамор и гранит для минского метро обрабатывался на Минском заводе облицовочных плит, а отделочные работы по камню производили специалисты Союзметроспецстроя совместно с белорусским мастерами [3, с. 13].

Свойственное для камня сочетание практических и эстетических свойств обусловило и сделало традиционным его использование в облицовке всех стен и мощении полов вестибюлей, подземных переходов и пешеходных тоннелей метрополитена, поскольку никакой другой материал не мог конкурировать с природным камнем по износостойкости, прочности и одновременно художественной выразительности и декоративности.

Что касается оформления перронных залов, здесь присутствует вариативность в применении материалов. Каждая станция уникальна и по-своему интересна, в каждой из них воплощён конкретный идейно-тематический и художественный замысел, где сочетаются различные материалы и породы, разнообразные оттенки камня, объединённые в единый ансамбль и призванные донести ту или иную художественную идею. Действительно, в оформлении станций первой очереди строительства Минского метрополитена, проектирование которых осуществлялось ещё в советский период (1970-е гг.), главенствующая роль, как и во всём советском искусстве, принадлежала именно идеологическому содержанию. Возможно, именно в этом и заключается как художественная ценность, так и секрет успеха этих творений – это не просто декорирование и облицовка помещений. Это выдающиеся произведения искусства, не безыдейные по содержанию, но имеющие в своей основе поток значимой информации, выраженный яркими художественными и декоративно-монументальными средствами.

В оформлении станций активную роль играет отделка природным камнем, его цвет и фактура, а также синтез с другими материалами: металлом, деревом, керамикой, стеклом. Полы подземных помещений вымощены гранитными плитами различных цветов в разнообразных сочетаниях. Стены большинства залов и вестибюлей облицованы мрамором. Особое внимание уделено отделке колонн: они зачастую являются основой идейно-художественных ансамблей станций колонного типа [4, с. 587 – 588]. Это особенно ярко выразилось в оформлении перронного зала станции «Площадь Победы» с его беломраморными колоннами-салютами (арх. Б. Ларченко, Б. Школьников, худ. В. Стельмашонок, В. Довгало); в идее бело-золотистых колонн-факелов станции «Октябрьская» на фоне плоскорельефного резного панно из светлого мрамора на тему истории СССР на торцевой стене перронного зала (арх. Ю. Вдовин, Ю. Григорьев, Е. Леонович, В. Телепнёв, худ. А. Кузнецов, Л. Агаджанян). Красотой пород камня выделяется оформление станции «Академия наук» (арх. А. Зензин, М. Пирогов, худ. В. Чурило, С. Соколов), для отделки колонн которой выбран мрамор с высокими декоративными свойствами: серого цвета с контрастными белыми «облаками» и полосами. Распил каменных плит и их укладка выполнены с одинаковым (горизонтальным) направлением текстуры, создающим чёткий и динамичный рисунок, направленный вперёд и, по всей видимости, символизирующий стремительное развитие белорусской науки.

Высокими художественными качествами характеризуется оформление стен перронного зала станции «Московская» (арх. Л. Погорелов, Л, Кустова, Ю. Ивахнишин, худ. В. Стельмашонок, В. Довгало). На путевых стенах созданы картины в мраморе на тему «Москва – столица СССР». Уникально выполненные в технике флорентийской (бесшовной) мозаики, эти панно являются подлинными шедеврами монументально-декоративного искусства. Светлым фоном для них служит облицовка стен белым мрамором, в который инкрустированы плитки и фрагменты различного размера серого мрамора тёмных и светлых оттенков. Авторы панно, словно живописцы, писали эти картины камнем, тщательно подбирая нужный оттенок, фактуру, направление волокон и текстурный рисунок камня и аккуратно подгоняя каждый кусочек по размеру, соединяя их в цельную композицию, в которой отчётливо читаются шедевры московской архитектуры.

Неслучайно строительство минского метро называли стройкой века: это сооружение эпохально и отражает суть той эпохи – идейность, монументализм и некоторый пафос при одновременной эмоциональной сдержанности и строгости. Станции Минского метрополитена – это богатое наследие, оставленное белорусам. И не только из-за обилия и масштабности использования ценных пород отделочного природного камня, но и благодаря удачным решениям композиционных замыслов его художественного применения.

Таким образом, в художественной культуре БССР, особенно во 2-й половине XX в., природный камень (в частности, мрамор и гранит) всё чаще стал использоваться в оформлении фасадов и интерьеров общественных зданий, входных групп, вестибюлей, лестниц, колонн, облицовке стен. В советский период, особенно после Великой Отечественной войны, применение природного камня в архитектуре и декоративно-прикладном искусстве Беларуси интенсивно набирало обороты и получило широкое распространение. Советский минеролог и геохимик А. Е. Ферсман

справедливо утверждал: «Камень – не предмет роскоши, тщеславия или богатства, камень – практически выгодный материал, исключительный по своей прочности, неизменяемости, неувядающей окраске» [5, с. 8]. Деятели советского искусства понимали, что при всём многообразии традиционных и современных облицовочных материалов нет ни одного такого, который мог бы конкурировать с природным камнем по своим техническим характеристикам, долговечной нерушимости и декоративным возможностям. Художественные изделия из камня, ранее доступные только представителям знатных и богатых фамилий, в советское время повсеместно применялись при отделке и декорировании зданий и построек различного назначения, оформлении городских архитектурных ансамблей и монументально-декоративных сооружений.

ЛИТЕРАТУРА

1. Митрофанов, Г. К. Облицовочные и поделочные камни СССР / Г. К. Митрофанов, И. А. Шпанов. – М. : Недра, 1970. – 200 с.
2. Архітэктура Беларусі : энцыклапедычны даведнік / рэдкал. : А. А. Воінаў [і інш.]. – Мінск : БелЭн, 1993. – 620 с.
3. Павлович, В. Ю. Минское метро / В. Ю. Павлович. – Минск : Полымя, 1984. – 39 с.
4. Энцыклапедыя літаратуры і мастацтва Беларусі : у 5 т. / рэдкал. : І. П. Шамякін (гал. рэд.) [і інш.]. – Мінск : БелСЭ, 1986. – Т. 3. – 750 с.
5. Зискинд, М. С. Декоративно-облицовочные камни / М. С. Зискинд. – Л. : Недра, 1989. – 225 с.

РЕЗЮМЕ

В статье освещаются вопросы эволюции форм и стилистики изделий из камня в художественной культуре БССР. Рассматриваются примеры применения природного камня как строительного и отделочного материала, сырья для изготовления произведений декоративно-прикладного искусства, а также для декорирования и отделки мемориалов и памятников.

SUMMARY

The article presents the evolution of the forms and style of stone products in art culture of BSSR. The examples of natural stone as a building and finishing material, raw materials for the manufacture of decorative and applied works of art, as well as decoration and decoration of memorials and monuments.

Кенигсберг Е. Я.

НАУЧНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ОСМЫСЛЕНИЯ КУРАТОРСКИХ ПРАКТИК СОВРЕМЕННОГО ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА

Белорусская государственная академия искусств
(Поступила в редакцию 14.12.2018)

Изменения, происходящие в международном художественном поле вследствие распространения кураторского мышления и образа действия, являются предметом научного интереса исследователей. Некоторые аспекты кураторской деятельности рассматриваются в статьях белорусских искусствоведов М. Г. Борозны, В. И. Жука, М. Л. Цыбульского, Е. Ф. Шунейко, Т. Р. Кучинского-Парового, Е. Н. Русакевич, А. В. Бижик и других. Тем не менее, в отечественном искусствоведении в настоящее время не существует полного специального проблемно-ориентированного исследования, которое ставило бы своей целью анализ проектно-художественной

деятельности кураторов в современном изобразительном искусстве 2-й половины XX – начала XXI в.

В зарубежном искусствоведении можно найти достаточно большой массив научных материалов, рассматривающих вопросы возникновения профессии куратора, стратегии кураторской работы, наиболее крупные кураторские выставки и т. д.

Творческая и проектная деятельность основоположника профессии куратора Харальда Зееманна подробно исследована и описана в научных трудах зарубежных искусствоведов. Ему посвящены научные труды немецких авторов Ханса-Йоахима Мюллера «Harald Szeemann. Ausstellungsmacher» («Харальд Зееманн. Производитель выставок») [11], Сёрена Граммеля «Ausstellungsautorenschaft. Die Konstruktion der auktorialen Position des Kurators bei Harald Szeemann. Eine Mikroanalyse» («Авторство выставки. Конструкция аукториальных позиций куратора у Харальда Зееманна») [7], швейцарских искусствоведов и кураторов Тобиа Беццола и Романа Курцмайера «Harald Szeemann – with by through because towards despite. Catalogue of all Exhibitions 1957 – 2003» («Харальд Зееманн – несмотря ни на что. Каталог всех выставок 1957 – 2003») [4], российского искусствоведа М. В. Бирюковой «Проблема куратора как автора художественно-эстетической концепции в западном искусстве 1970-х годов. Харальд Зееман и Кассельская Документа5» [1], португальской исследовательницы Марианы Рокетте Тейшейра «The exhibition as means of personal expression. Harald Szemann's "Grandfather: A pioneer like us" (1974)» («Выставка как средство персональной экспрессии. "Дедушка: такой же первооткрыватель, как и все мы" (1974) Харальда Зееманна») [14] и другие. Отдельно следует отметить объёмную книгу «Harald Szeemann: Museum der Obsessionen» («Харальд Зееманн: Музей обсессий») [8], изданную в Цюрихе (Швейцария) в 2018 г. в сотрудничестве с американским «Getty Research Institute» и включающую статьи историков искусств, искусствоведов и кураторов Беатрис фон Бисмарк (Германия), Дорис Чон (США), Каролин Христов-Бакарджиев (США), Филиппа Кайзера (Германия/США), Меган Р. Льюк (США), Гленна Филлипса (США), Пьетро Риголо (Италия/США), Марианы Рокетте Тейшейра (Португалия). Тщательно продуманное, хорошо структурированное и богато иллюстрированное издание – удачный пример воссоздания философского, жизненного, исследовательского и проектно-художественного мышления выдающегося куратора современности, оказавшего влияние как на процессы становления и развития кураторской деятельности, так и современное искусство в целом.

Немецкий куратор Каспер Кёниг не ограничивается каким-либо одним видом искусства. Имея широкий спектр практик, он заложил основу для интермедиальных, междисциплинарных форм кураторской деятельности. Метод проектно-художественного мышления К. Кёнига на примере политического, культурного и кураторского контекста его важнейших выставок («Westkunst», «von hier aus», «Skulptur Projekte Münster») и проектов («A37 90 89», «Städelschule/Portikus», «Museum Ludwig») раскрывает немецкий исследователь Флориан Вальдфогель в монографии «Aspekte des Kuratorischen am Beispiel der Praxis von Kasper König» («Аспекты кураторского на примере практики Каспера Кёнига»), изданной в Германии в 2016 г. [16].

Арнольд Рюдлингер, руководитель Кунстхалле Берна и Базеля (Швейцария), в своё время открыл европейскую сцену для американского искусства абстрактного экспрессионизма и представил широкой публике искусство молодых швейцарских художников. А. Рюдлингер является автором ряда значимых выставок, показавших крупнейшие художественные течения XX в. Его кураторская деятельность исследована в монографии искусствоведа и куратора Беттины фон Майенбург-Кампелл «Arnold Rüdlinger. Vision und Leidenschaft eines Kunstvermittlers» («Арнольд Рюдлингер. Видение и страсть художественного посредника») [15].

В отличие от разделения кураторов по роду деятельности на музейных и свободных (или институциональных и независимых), британский куратор и арт-критик Алекс Фаркуарсон предлагает собственную классификацию, выделяя тип так называемого «перформативного куратора», рассматривающего процессы в развитии и запускающего такие процессы, в результате чего в каждом проекте формируются авторские уникальные контексты. Алекс Фаркуарсон изучает роль куратора, структуру и значение выставок, ставших предметами многочисленных дискуссий; задаётся вопросом о вновь возникающем союзе перформативного куратора и реляционного художника [6].

Уте Мета Бауэр, немецкий куратор, профессор, декан Школы изящных искусств Королевского колледжа искусств (Лондон, Великобритания) в качестве свободного куратора работает на стыке современного искусства, кино, видео и звука. Вследствие своего обширного опыта она входит в состав многих влиятельных творческих и научных советов, определяющих международную культурную политику, в том числе она руководит Советом по изобразительному искусству Института имени Гёте. У. М. Бауэр в 2002 г. была сокуратором «Documenta 11» в Касселе, в 2004 г. – художественным руководителем 3-й Берлинской биеннале современного искусства. Она являлась комиссаром Павильона Северных стран (Норвегия, Швеция, Финляндия) на 50-й Венецианской биеннале (2003), руководителем участия Норвегии на 26-й биеннале в Сан-Пауло (Бразилия). В 2013 г. У. М. Бауэр стала директором-основателем Центра современного искусства Сингапура. Книга У. М. Бауэр «Kuratorische Praxis: Interviews und Gespräche» («Кураторские практики: интервью и разговоры») [3] построена по диалогическому принципу. В отдельных главах («Институции», «Академия», «Кураторство»), а также в ряде интервью, вошедших в книгу, рассмотрены профессиональные вопросы кураторской и творческой деятельности автора.

Выставочное пространство становится пространством кураторского решения с помощью искусствоведческой аргументации экспозиционного построения пространства и последовательности размещения работ, заданных интервалов между работами и между работами и посетителями, программ включения пространства галереи, авторских экскурсий по выставке. Пространственное измерение кураторской выставки является специфической областью научного исследования Натали Хоуп О'Доннелл, старшего куратора Munch Museum в Осло (Норвегия). В кандидатской диссертации «Space as Curatorial Practice: the exhibition as a spatial construct» («Пространство как кураторская практика: выставка как пространственная конструкция»), защищённой в 2016 г. и изданной как монография [9], автор на примере трёх тематических выставок-исследований («Ny kunst i tusen år» – «Тысяча

лет нового искусства», «Vår verden av ting – Objekter» – «Наш мир вещей – Объекты», в сотрудничестве с Х. Зееманном, «Norsk Middelalderkunst» – «Норвежское средневековое искусство»), реализованных в 1970 – 1972 гг. в Хенни-Онстад-Кунстсентр, вблизи Осло, выявляет их пространственные решения.

В современных искусствоведческих исследованиях музейные и выставочные пространства не считаются местами, служащими только для демонстрации или сохранения произведений искусства, напротив, они воспринимаются как активные пространства для производства. Кураторская практика, руководствуясь критической позицией, предлагает такие форматы выставок и образовательные стратегии, которые рассматривают участие как критический рефлекс.

Современные кураторские стратегии, разработанные с учётом институциональной критики 1960-х и 1970-х годов, изучает датская исследовательница Шарлотте Престегаард Шварц [12].

Вопросы современного кураторства исследует Доротее Рихтер, руководитель постдипломных программ по кураторству в Высшей школе дизайна и искусства Цюриха (Швейцария). Она является одним из инициаторов создания «Curating Degree Zero Archive» – архива критических кураторских практик более чем ста кураторов современности. Д. Рихтер выступила соучредителем интернет-платформы *www.on-curating.org* и её печатной версии – журнала *OnCurating.org*, где представлены современные критические подходы к этому виду деятельности. В сотрудничестве с Центром искусств и медиатехнологий (ZKM, Карлсруэ, Германия) Д. Рихтер работает над проектом «CURATING politics of display, politics of site, politics of transfer and translation», задачей которого является формирование видеоархива интервью современных кураторов. В рамках проекта записано более 70 детальных видеоинтервью с кураторами, среди которых Петер Вайбель, Ханс Ульрих Обрист, Рене Блок и другие. Идея заключается в выявлении кураторского дискурса не только как дискурса философского, но как политического, как средства взаимосвязи и структурирования практики и теории. Отдельные интервью из этой серии опубликованы на интернет-платформе *OnCurating.org* [13].

Роль кураторства в течение десятилетий изучает Нора Стернфельд, профессор по специальности «Кураторство и медиаискусство», руководитель кураторской программы CuMMA в Университете Аальто (Хельсинки, Финляндия) и содиректор магистерской программы выставочной теории и практики *ecm – educating/curating/managing* в Университете прикладного искусства Вены (Австрия). Особое внимание она обращает на процессы изменения понимания функции кураторства, связанные с рефлексивными противоречиями и критическими позициями внутри общества и институций.

Теорию и практику различных подходов к культурному производству изучает Беатрис фон Бисмарк, руководитель магистерской программы «Культуры кураторского» в Высшей школе графики и искусства книги (Лейпциг, Германия). Области её текущих исследований включают концепцию творчества, эстетический, социальный и политический потенциал кураторского действия, последствия глобализации культурного поля.

Исходя из широкого поля дисциплин и профессионального опыта Б. фон Бисмарк, А. Видокле, И. Рогофф, Н. Стернфельд, Д. Рихтер изучают вариабельность теории и

практики, выявляют важнейшие события последних лет в сфере кураторства, анализируют условия (дисциплинарные, институциональные, экономические, политические и региональные), вследствие которых искусство и культура становятся общедоступными. Эти вопросы рассматривались на научной конференции «Cultures of the Curatorial» («Культуры кураторского»), состоявшейся в 2010 г. в Высшей школе графики и искусства книги, где реализуется магистерская программа подготовки кураторов «Культуры кураторского». Материалы конференции были изданы в 2012 г. [5].

Профессор Колледжа Голдсмит (Великобритания) Жан-Поль Мартинон, рассматривая динамику преобразования значения и функции кураторской деятельности последних десятилетий, фокусирует особое внимание на различии между «куратором» и «кураторским»: если «кураторство» представляет собой диапазон профессиональных практик, связанных с созданием выставок и других способов отображения, то «кураторский» действует на совершенно другом уровне – как широкопрофильное исследование на организованном им самим пространстве, и как источник накопления и передачи знаний [10].

Российский искусствовед и куратор В. Мизиано настаивает на понимании «кураторства как живого знания, где теоретическая методология неотторжима от реального опыта». [2, с. 9]. Утверждая, что «по своей природе кураторская практика не столько антиинституциональна, сколько внеинституциональна» [2, с. 24], В. Мизиано, как и большинство исследователей, использует исторически сложившееся разделение на независимого куратора и музейного куратора. Изучая темы интернационализации выставочной деятельности, экономической и политической глобализации, В. Мизиано останавливается на моменте перехода кураторских практик от интернациональных к глобальным и на представлении России на глобальной сцене. Новые масштабы презентации проектов современного искусства привели к появлению новых кураторских методик, переходу от единоличного кураторства к работе кураторских групп.

Деятельность куратора не может рассматриваться вне этического начала, поскольку кураторский выбор – всегда компромисс, а кураторский проект нередко приводит к конфликтам. По словам В. Мизиано, «делать выбор – это и есть суть кураторской профессии. И выбор этот является не только эстетическим, но и этическим, поскольку он всегда осуществляется внутри социальных связей» [2, с. 198]. Цикл лекций В. Мизиано, объединённый в книгу, даёт возможность понять специфику кураторской деятельности как составную часть глобальной системы современного художественного процесса.

Отметим также ряд проблемно-ориентированных статей российских авторов: искусствоведа, куратора, кандидата искусствоведения С. В. Хачатурова; куратора Музея современного искусства «Гараж» и арт-критика В. Н. Дьяконова; доктора философских наук, доцента кафедры современного искусства Российского государственного гуманитарного университета (Москва) Кети Чухров и других.

Таким образом, к основным позициям современных исследователей по научным проблемам осмысления кураторских практик современного искусства следует отнести темы проектно-художественной деятельности, стратегий и функций кураторства в современном международном художественном поле, а также изучения проектов выдающихся персоналий международной сцены современного искусства.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бирюкова, М. В. Проблема куратора как автора художественно-эстетической концепции в западном искусстве 1970-х годов. Харальд Зееман и Кассельская Документа5 : дис. … канд. искусств. : 17.00.09 / М. В. Бирюкова. – СПб., 2008. – 193 с.
2. Мизиано, В. Пять лекций о кураторстве / В. Мизиано. – М. : Ад Маргинем Пресс, 2015. – 232 с.
3. Bauer, U. M. Kuratorische Praxis: Interviews und Gespräche / U. M. Bauer. – Köln : König, 2012. – 221 S.
4. Bezzola, T. Harald Szeemann – with by through because towards despite. Catalogue of all Exhibitions 1957 – 2003 / T. Bezzola, R. Kurzmeyer – Zürich : Editon Voldemeer ; Wien ; New York : Springer, 2007. – 759 p.
5. Cultures of the curatorial : [based on the Conference «Cultures of the Curatorial» at the Hochschule für Grafik und Buchkunst, Academy of Visual Arts Leipzig, January 22-24, 2010 / Beatrice von Bismarck [et al.] – Berlin : Sternberg Press, 2012. – 376 p.
6. Farquharson, A. I curate, You curate, We curate / A. Farquharson // Art Monthly. – 2003. – Vol. 269. – P. 7 – 10.
7. Grammel, S. Ausstellungsautorenschaft. Die Konstruktion der auktorialen Position des Kurators bei Harald Szeemann. Eine Mikroanalyse / S. Grammel. – König : Frankfurt/Main, 2005. – 64 S.
8. Harald Szeemann: Museum der Obsessionen / B. von Bismark [et al.] ; ed. : G. Philipps, P. Kaiser. – Zürich : Scheidegger & Spiess Verlag, 2018. – 416 S.
9. Hope O'Donnell, N. Space as Curatorial Practice: the exhibition as a spatial construct / N. Hope O'Donnell. – Oslo : School of Architecture & Design, 2016. – 284 p.
10. Martinon, J.-P. The curatorial: a philosophy of curating / J.-P. Martinon [et al.]. – London : Bloomsbury Academic, 2013. – 280 p.
11. Müller, H.-J. Harald Szeemann. Ausstellungsmacher / H.-J. Müller. – Ostfildern : Hatje Cantz Verlag, 2006. – 168 S.
12. Præstegaard Schwartz, Ch. Kritisk Kuratering. Udstillingspraksis udviklet i perspektiv af 1960-og 1970'ernes institutionskritik / Ch. Præstegaard Schwartz // Nordisk Museologi. – 2016. – № 6. – P. 95 – 104.
13. Richter, D. Introduction. OnCurating.org / D. Richter, N. Mabaso [Electronic resource]. – Mode of access: http://www.on-curating.org/issue-22-43/introduction-d-richter-n-mabaso.html#.Wu2yG6SFPIU. – Date of access: 05.05.2018.
14. Roquette Teixeira, M. The exhibition as means of personal expression. Harald Szemann's «Grandfather: A pioneer like us» (1974) / M. Roquette Teixeira. – Los Angeles : The Getty Research Institute, 2014. – 180 S.
15. von Meyenburg-Campell, B. Arnold Rüdlinger. Vision und Leidenschaft eines Kunstvermittlers / B. von Meyenburg-Campell. – Zürich : Scheidegger & Spiess Verlag, 1999. – 224 S.
16. Waldvogel, F. Aspekte des Kuratorischen am Beispiel der Praxis von Kasper König / F. Waldvogel. – München : Edition Metzel, 2016. – 416 S.

РЕЗЮМЕ

Кураторская проектно-художественная деятельность недостаточно широко рассматривается в отечественной искусствоведческой литературе. В статье впервые проведён анализ ряда изданий, позволивший выявить основные направления зарубежных научных исследований кураторских практик современного изобразительного искусства.

SUMMARY

Curatorial project and art activities are not widely dealt with in the national art history literature. The article for the first time analyses a number of publications, which made it possible to reveal the main directions of foreign research of curatorial practices of contemporary fine art.

Мазур В. П.

УНИКАЛЬНЫЙ ФРАГМЕНТ СТЕНОПИСИ XVIII ВЕКА ИЗ ЦЕРКВИ СВЯТОГО НИКОЛАЯ В СЕЛЕ СИНЯВА[1]

Национальная академия руководящих кадров культуры и искусств (Киев)
(Поступила в редакцию 15.03.2019)

Украинская церковная деревянная архитектура эпохи барокко – самобытное и самодостаточное явление, отличающееся ярко выраженной стилистикой, единство которой прослеживается на всех украинских этнических землях. Интерьеры церквей – росписи, иконостасы как комплексы икон и образа на стенах взаимодействовали с единой богословско-догматической программой и архитектурой.

Николаевская церковь в селе Синява Рокитнянского района Киевской области расположена среди современных сельских зданий. Храм был сооружён в 1730 г. на месте прежней сожжённой деревянной церкви 1665 г. В плане церковь имеет форму креста с пятью куполами. Такое планирование деревянных сакральных памятников на территории Украины преобладало в местностях, имевших административное или военное значение. На Правобережье Украины в большей степени сконцентрированы трёхсрубные в плане церкви с тремя куполами [18, с. 118 – 120].

Николаевская церковь в селе Синява упоминается в авторитетных изданиях по краеведению и истории архитектуры – в публикации «Сказания о населённых местностях Киевской губернии» Л. Похилевича [9, с. 414], работах историков-архитекторов Г. Павлуцкого [8, с. 104 – 105], П. Юрченко[18,с. 116, 117 – 122], Г. Шевцова [17, с. 326, 328 – 329], интернет-публикациях, посвящённых современной реконструкции храма жителями села [12].

В экспедиции 2018 г. в село Синява Рокитнянского района Киевской области нами была выполнена фотофиксация проведения реставрационных работ, касающихся прежде всего экстерьерной части храма. Проблематика подобной реставрации актуальна для обсуждения научным сообществом и общинами церквей с привлечением специалистов из сфер реставрации, сохранения художественного культурного наследия, а также Министерства культуры Украины. Осуществлялась и фотофиксация внутренней части храма, в частности, были сделаны подробные фото фрагмента стенописи в верхней части первоначальной зашивки купола в боковом приделе деревянной церкви Святого Николая 1730 г. (рисунок 1).

Рисунок 1.

[1] Автор выражает благодарность экспертам произведений искусства Татьяне Тимченко и Владимиру Цитовичу.

На территории Украины существует ряд удачных реставрационных проектов, направленных на сохранение культурного наследия прошлых эпох. Один из них – «Сохранение и реставрация стенописи церкви Святого Юрия в Дрогобыче» (Львовская область), выполненный за счёт грантовых средств, предоставленных Посольским фондом США. Проект был осуществлён специалистами ГП «Укрзападпроектреставрация» Оксаной Садовой и Олегом Ришняком. Хорошей сохранности этого объекта украинского народного деревянного зодчества способствовала его принадлежность к музейному фонду Украины. Данная достопримечательность включена в Список объектов всемирного наследия ЮНЕСКО [14].

Ещё один пример удачной реставрации – сохранение культурного наследия общиной церкви Непорочного зачатия Девы Марии в селе Вислобоки Бусского района Львовской области. Реставрационные работы в этой церкви выполнялись в 1989 – 1990 гг. специалистами ГП «Укрзападпроектреставрация» [2]. В связи с увеличением количества прихожан к аутентичному архитектурному плану западной стороны церкви был пристроен один нартекс (бабинец). Эта пристройка, подобные которой наблюдаются в ряде старинных деревянных церквей Украины, была выполнена по решению церковной общины. Уникальности стенописи указанной церкви посвящены статьи П. Жолтовского [3, с. 92, 97], А. Сидора [12, с. 479 – 483], В. Мазур [5, с. 108 – 109].

Деревянные церкви западного региона Украины имеют определённое количество сохранившихся *in situ* комплексов настенных росписей. Существуют и такие фрагментарные комплексы росписей, относительно которых искусствоведы так и не пришли к единому мнению: были ли они полностью выполнены художниками прошлых веков. Одним из таковых является фрагмент стенописи в церкви Воскресения Христова в посёлке городского типа Старая Соль Львовской области, найденный учёными в 2018 г. В архитектурном пространстве этой церкви данный фрагмент играл роль акцента в верхней части росписей [11, с. 110]. По топографии размещения в храмовом пространстве он близок фрагменту рассматриваемой нами в этой статье росписи церкви Святого Николая в селе Синява.

Монументальная живопись в деревянных церковных ансамблях Центральной Украины – это фрагменты, большинство из которых мы можем датировать XIX в. Существует общепризнанная теория, объясняющая отсутствие росписей в деревянных церквях XVIII в. на этой территории: практически все изображения религиозных сюжетов старались выполнить в виде икон, которые можно было бы легко унести с собой в случае угрозы вражеского набега.

Тем не менее, деревянные храмы Левобережья поражали своим величием. Как свидетельствуют архивные фотографии, одним из главных артефактов в этих храмах были величественные иконостасные комплексы, а также отдельные фрагменты росписей в верхней части первоначальной зашивки центрального купола или боковых приделов храма. Изображения отдельных фрагментов росписей сохранились благодаря фотофиксации церквей, выполненной Стефаном Таранушенко на территории Левобережной Украины в 1920 – 1930-х годах: фрагменты росписи первоначальной зашивки верха центрального купола и боковых приделов церквей Святой Троицы в селе Пакуль (1710), Покрова Пресвятой Богородицы в селе Зеньков

(1759), Вознесения в посёлке городского типа Березна (1759), Покрова Пресвятой Богородицы в селе Синява (1775), Святого Юрия в Лебедине (1765) [15, с. 141, 329, 354 – 355, 392, 437]. Однако в силу того, что эти изображения сохранились только на чёрно-белых архивных фотографиях, невозможно их точно датировать. В верхних частях зашивки центральных и боковых приделов храма присутствовали мотивы декоративной отделки, например, в церкви Святого Николая в селе Новые Млины (1760-е гг.) [15, с. 402].

В своём большинстве иконостасные комплексы, росписи и другие памятники изобразительного и декоративного искусства, сохранившиеся в интерьере деревянных церквей, имеют наслоения более поздних обновлений и реставраций. Поздними обновлениями такого рода был затронут и фрагмент росписи «Агнец Божий», расположенный в верхней части первоначальной зашивки бокового придела храма Святого Николая в селе Синява. При детальном исследовании стилевых особенностей живописи фрагмента росписи было установлено, что это произведение монументального искусства подчинено архитектурному пространству церкви и имеет формат восьмиугольника, а также является щитом верхней части первоначальной зашивки бокового придела храма. В обрамлении композиции присутствуют более поздние обновления. В левой части композиции можно увидеть остатки красочного слоя неизвестного изображения. В центре композиции, на холме, изображён агнец Божий с хоругвью Воскресения. Индивидуальная живописная манера неизвестного мастера в данном фрагменте росписи напоминает манеру мастеров величественной монументальной живописи Троицкой надвратной церкви Киево-Печёрской лавры, выполненной в 20 – 30-е годы XVIII в. Манера иконописи данного комплекса повлияла и на стенные росписи церквей Галиции и Закарпатья в XVII – XVIII вв. [6, с. 152; 10, с. 21 – 23]. Это, по мнению Л. Миляевой, консолидировало направленность православных общин на основе духовно-эстетических факторов в сторону очага православия – Киево-Печёрской лавры [6, с. 152]. Историк и исследователь архитектуры П. Юрченко также связывал деятельность мастеров-строителей церкви Святого Николая в селе Синява с неизвестной школой, которая формировалась «на старинных строительных традициях Киева и его окрестностей» [18, с. 122]. Тесные связи с Киевом, Киево-Печёрской лаврой не могли не отразиться на художественно-эстетических вкусах церковной общины села Синява. Видимо, это и привело к появлению сюжета об агнце в том виде, в котором он и сегодня присутствует в церкви Святого Николая данного поселения.

В пользу данной версии свидетельствует тот факт, что композиция «Поклонение старцев и ангелов агнцу» присутствует и в храмовом пространстве ансамбля росписей Троицкой надвратной церкви Киево-Печёрской лавры, в своде и верхней части южной и западной стен нефа. «Представленный сюжет отражает содержание четвёртой и пятой глав пророческой книги Апокалипсиса – изображение, явленное Св. ап. Иоанну: видение Господа на Престоле Славы (Ап.: 4.1-11, 5.1-6)» [7, с. 91]. Общеизвестно, что деяния, послужившие основой для монументальных росписей Троицкой надвратной церкви Киево-Печёрской лавры, были основополагающими для росписей ансамблей до начала XIX в. [3, с. 39].

Композиция, сохранившаяся в деревянной церкви Святого Николая села Синява, вероятно, представляет сюжет четырнадцатой главы пророческой книги

Апокалипсиса «И взглянул я, и вот, Агнец стоит на горе Сионе...» [1, с. 1379], на что косвенно указывают упрощённо трактованные художником флористические мотивы в нижней части композиции. В данном случае изображение представляет собой одну из вариаций иконографии, иллюстрирующей «Откровение Иоанна» (Апокалипсис), написанное в конце I в. (5: 6-14) [16, с. 70 – 72]. Точно неизвестно, какую символическую программу нёс комплекс фрагментов росписей. На сегодняшний день в интерьере церкви присутствует ещё два фрагмента росписи верхней части первоначальной зашивки бокового придела храма и центрального купола. Искусствоведческий анализ стилистических особенностей композиций позволяет предположить, что эти фрагменты являются более поздними дополнениями общей концепции внутреннего пространства церкви Святого Николая в селе Синява. Неизвестно, как этот фрагмент стенописи (композиция «Агнец Божий») был связан с иконостасным комплексом, поскольку сохранившимися до сегодняшнего дня древними элементами являются лишь Царские врата и рамы, обрамляющие иконы более позднего происхождения. Судьба икон, находившихся в иконостасном комплексе первоначально, неизвестна.

Выглядит оправданным и сравнение фрагмента росписи деревянной церкви Святого Николая в селе Синява и росписей ансамбля Троицкой надвратной церкви Киево-Печёрской лавры по характеру и манере трактовки объёмов и колористическому решению. Для отображения композиции «Агнец Божий» в храме Святого Николая художник использовал ограниченную цветовую гамму. Содержательным акцентом является красное пятно, с помощью которого мастер акцентировал атрибут Воскресения Христова – хоругвь. В раннем христианстве образ агнца использовался для изображения как Страстей Христовых, так и Воскресения Христова [4, с. 86 – 87]. В стенописи церкви Святого Николая села Синява мастер удачно использовал возможности техники лессировки, благодаря которой он моделировал объём и работал со светом и тенью. Плоскостным решением фона и применением низкого горизонта композиции придана монументальность.

Данный фрагмент с изображением композиции «Агнец Божий» является редким образцом древней художественной стенописи, созданной при отделке деревянной церкви, сохранившейся в аутентичном виде на территории Центральной Украины. Эта стенопись может быть датирована 1-й половиной XVIII в., временем, близким к дате постройки церкви Святого Николая в селе Синява. Данная композиция доминировала в боковом приделе деревянной церкви, была частью единого комплекса, в котором соединились архитектурная индивидуальность храма с произведениями изобразительного искусства, и, таким образом, ещё больше дополняла и визуально подчёркивала величественность внутреннего пространства.

Комплексное исследование фрагмента стенописи церкви Святого Николая села Синява возможно путём сочетания искусствоведческого анализа композиции и соответствующих оптико-физических, физико-химических и технико-технологических исследований.

Сегодня большое количество памятников деревянного церковного строительства находится в неудовлетворительном состоянии. Поэтому научное исследование деревянных церквей, в частности, фрагментов их стенописи, иконостасных комплексов, произведений декоративного искусства в интерьерах этих

церквей на всей территории Украины, их сохранение и реставрация нуждаются в срочной государственной поддержке, которая была бы направлена на сохранение и популяризацию украинской деревянной церковной архитектуры, а также произведений изобразительного и декоративного искусства, являющихся частью отделки уникальных архитектурных ансамблей.

ЛИТЕРАТУРА

1. Біблія / пер. патріарха Філарета (М. А. Денисенка) ; вид. УПЦ Київського Патріархату. – Київ : Преса України, 2009. – 1415 с.
2. Дослідження стану стінопису в пам'ятці архітектури 1762 р. / охор. № 1368/ Аннозачатівська церква в с. Вислобоки Камянко-Буського р-ну. – Львів, 1989. – Т. 1, кн. 1 (рукопис) // Науково-технічний архів «Укрзахідпроктреставрація».
3. Жолтовський, П. М. Монументальний живопис на Україні XVI – XVIII ст. / П. М. Жолтовський. – Київ : Наукова думка, 1987. – 160 с.
4. Карр-Громм, С. Тайный язык искусства: иллюстрированный путеводитель по сюжетам, персонажам и символам западноевропейского искусства / С. Карр-Громм ; пер. с англ. яз. Э. Ш. Гараевой. – М. : Астрель, 2012. – 255 с.
5. Мазур, В. Деякі особливості іконографічної системи розписів у церкві Непорочного зачаття Пресвятої Богородиці в с. Вислобоки / В. Мазур // Волинська ікона: дослідження та реставрація : матеріали XXV Міжнар. наук. конф., присвяченої 25-річчю Музею волинської ікони, м. Луцьк, 25-26 жовтня 2018 р. – Луцьк, 2018. – С. 108 – 109.
6. Миляева, Л. С. Росписи Потелыча. Памятник украинской монументальной живописи XVII века / Л. С. Миляева – М. : Искусство, 1971. – 215 с.
7. Монументальний живопис Троїцької надбрамної церкви Києво-Печерської лаври : каталог. – Київ : КВІЦ, 2005. – 252 с.
8. Павлуцький, Г. Дерев'яні та муровані храми України / Г. Павлуцький . – Харків : Видавець Олександр Савчук, 2017. – 231 с.
9. Похилевич, Л. Сказание о населённых местностях Киевской губернии / Л. Похилевич. – Біла Церква : Видавець Олександр Пшонківський, 2009. – 641 с.
10. Приймич, М. Перед лицем твоїм. Закарпатський іконостас / М. Приймич . – Ужгород : Карпати – Гражда, 2007. – 224 с.
11. Садова, О. Фрагмент стінопису XVIII ст. церкви Воскресіння Господнього у смт. Стара Сіль / О. Садова // Волинська ікона: дослідження та реставрація : матеріали XXV Міжнар. наук. конф., присвяченої 25-річчю Музею волинської ікони, м. Луцьк, 25-26 жовтня 2018 р. – Луцьк, 2018. – С. 110 – 111.
12. Священики УПЦ (МП) знищили бароковий купол на одній з найстаріших дерев'яних церков Київщини [Електронний ресурс]. – Режим доступу: https://risu.org.ua/article_print.php?id=70388&name=inheritance&_lang=ua.
13. Сидор, О. Ф. Монументальний живопис / О. Ф. Сидор // Історія українського мистецтва : у 5 т. / НАН України, ІМФЕ ім. М. Рильського ; голов. ред. Г. Скрипник. – Київ, 2011. – Т. 3. Мистецтво другої половини XVII – XVIII століття. – С. 433 – 504.
14. США надало гроші на реставрацію стінопису церкви Святого Юра в Дрогобичі [Електронний ресурс] – Режим доступу: https://religions.unian.ua/religinossociety/829060-ssha-nadalo-groshi-na-restavratsiyu-stinopisu-tserkvi-svyatogo-yura-v-drogobichi.html.
15. Таранушенко, С. Дерев'яна монументальна архітектура Лівобережної України / С. Таранушенко. – Харків : Вид. О. О. Савчук 2014. – 862 с.
16. Холл, Д. Словарь сюжетов и символов в искусстве / Д. Холл ; пер. с англ. и вступ. ст. А. Майкапара. – М. : АСТ : Транзиткнига, 2004. – 655 с.
17. Шевцова, Г. Дерев'яні церкви України / Г. Шевцова – Київ : Грані-Т, 2007. – 376 с.
18. Юрченко, П. Г. Дерев'яна архітектура України. / П. Г. Юрченко – Київ : Будівельник, 1970. – 191 с.

РЕЗЮМЕ

В статье рассмотрены иконографические и стилистические особенности уникального фрагмента стенописи XVIII в. из церкви Святого Николая села Синява Киевской области. Искусствоведческий анализ иконографических и стилистических особенностей уникального фрагмента стенописи позволяет причислить его к художественному наследию первой половины XVIII века.

SUMMARY

The article discusses main iconographic and stylistic features of the unique fragment of the XVIII century mural painting from the church of St. Nicholas located in the village of Synyava, Kyiv region. Art reviewing of iconography and stylistics of the painting above makes it reasonable to attribute the painting to the artistic heritage of early XVIII century.

Михайлец М. А.

ИЗУЧЕНИЕ НЕМАТЕРИАЛЬНОГО КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ С ЦЕЛЬЮ ЕГО СОХРАНЕНИЯ: ПАРТИСИПАТИВНЫЕ МЕТОДЫ

Белорусский государственный университет

(Поступила в редакцию 15.03.2019)

В 2005 г. Беларусь ратифицировала Конвенцию об охране нематериального культурного наследия (далее – Конвенция), и сейчас перед нашей страной стоит задача по эффективной имплементации её положений. Важную роль в деле сохранения нематериального наследия играет научное сообщество, но при этом важно понимать, что далеко не всякое изучение подобного наследия автоматически способствует его сбережению. В связи с этим необходимо, чтобы неравнодушные исследователи, желающие внести свой вклад в сохранение традиционной культуры, владели методологией, которая не только была бы направлена на её изучение, но и способствовала бы её сбережению в современных условиях, а также передаче будущим поколениям. В статье даётся обзор некоторых методик, основанных преимущественно на так называемых «партисипативных» (или совместных) исследованиях нематериального наследия.

Поскольку нематериальное культурное наследие (НКН) неотделимо от его носителей, то и сохранение этого наследия невозможно без их согласия и активного участия, которое подразумевает продолжение практики соответствующих элементов и их непрерывную передачу последующим поколениям. Следовательно, для эффективного сохранения НКН в процессе его изучения необходимо тесное взаимодействие с его носителями. Непосредственное участие в изучении НКН его носители могут принимать на этапах сбора, фиксации, интерпретации и представления информации об элементах своей традиционной культуры. При этом для того, чтобы эти действия способствовали сохранению НКН, они должны отражать его живую и постоянно воссоздающуюся сущность, иначе возникнет риск консервации такого наследия в статичной форме, что не будет содействовать его охране.

Целью настоящей статьи является представление партисипативных методов получения информации об элементах НКН, включая приёмы совместного видео и картографирования.

В статье 2.3. Конвенции говорится, что понятие «охраны» включает в себя (среди прочего) документирование и исследование НКН. Документирование состоит из фиксации НКН в его современном состоянии и разнообразии путём записи и/или аудиовизуальным образом, а также сбора документов, имеющих отношение к этому наследию [1, с. 119]. Собранные в ходе документирования материалы хранятся в архивах, библиотеках, на веб-сайтах, но при этом Конвенция настаивает на том, чтобы государства-участники создавали специализированные учреждения (или наделяли соответствующими функциями уже имеющиеся), занимающиеся документацией по НКН, и способствовали облегчению доступа к нему [2, ст. 13(d) (iii); 3, ст. 85]. При этом следует соблюдать принятые практики, определяющие порядок доступа к определенным аспектам НКН [2, ст. 13(d) (ii); 3, ст. 85]. Желательно, чтобы точные копии собранных материалов передавались на хранение в культурные учреждения, действующие на территории самих сообществ, к записям имелся гарантированный свободный доступ. У некоторых сообществ существуют собственные формы документирования НКН, например, песенники, изображения, образцы вышивки и т. п. Следует также поощрять документирование НКН членами самих сообществ, что непосредственно содействует его охране, а также часто даёт более эффективные результаты по сравнению с попытками документирования «извне».

В этой связи полезно обратиться к опыту, полученному в результате реализации проекта «Индейцы глазами индейцев» («Índios na visão dos Índios») в Бразилии в 2002 – 2009 гг. общественной индейской организацией «Thydêwá». Проект осуществлялся семью сообществами и был направлен на повышение культурной осведомленности, обмен опытом, укрепление национального самосознания и повышение уровня жизни. В ходе проекта индейцы выступали антропологами, журналистами, историками, фотографами и операторами видеосъёмки; они приобрели навыки, позволившие им выпустить ряд книг, буклетов и брошюр.

В результате реализации финансируемого государством проекта «Мобильные телефоны для индейцев» шестьдесят членов сообществ обучили навыкам фото- и видеосъёмки, аудиозаписи, работы с компьютером и интернетом. С 2004 г. все поселения сообществ, участвующие в проекте, получили доступ к широкополосному интернету в пунктах индейской культуры. Логичным продолжением первого проекта стала инициатива этой же организации под названием «Цифровые индейцы», направленная на то, чтобы помочь членам сообществ обмениваться мнениями и информацией относительно цифровых информационных и коммуникационных технологий.

Проект «Индейцы глазами индейцев» способствовал самокритике, самоанализу и самосознанию, пониманию индейской молодёжью исторических процессов, которые довелось пережить народу. Молодые индейцы получили возможность приобрести навыки в сфере современных цифровых технологий, научиться пользоваться компьютерами, мобильными телефонами, фотоаппаратами и видеокамерами, создавать веб-страницы и работать с интернетом, проводя при этом исследования и собирая информацию о собственных сообществах, в том числе о своём НКН. Проекты оспорили дискриминирующие стереотипы об индейских сообществах: до этого бытовало мнение, что их невозможно обучить современным технологиям, которые могут разрушить культурную идентичность. В целом,

различные проекты помогли индейским сообществам создать пространство для межкультурного диалога и снизить уровень предубеждения, дискриминации, насилия и несправедливости [4].

Исследование отдельного элемента НКН должно быть направлено на лучшее его понимание через изучение форм этого элемента, социальных, культурных и экономических функций, практики, методов передачи, художественных и эстетических особенностей, истории и движущих сил, его создающих и воссоздающих [1, с. 120]. Часто исследование может помочь при составлении планов по охране отдельных элементов НКН, но его целью не должен стать поиск так называемого «аутентичного» варианта того или иного элемента НКН, его канонического способа воспроизведения и представления, так как это будет способствовать не охране живого наследия, а его «замораживанию».

Лучшей охране НКН будет способствовать направленность исследований на содействие его непрерывной практике и передаче, а также планирование и реализацию при непосредственном участии самих сообществ и с их предварительного, свободного и информированного согласия.

Материалы и методы, которые используются при документировании и исследовании, должны быть интересны и удобны членам сообщества. Хотя отдельные лица, например, лидеры сообщества или специалисты по определённому элементу, могут играть более значительную роль в процессе получения информации, выбирая эти материалы и методы. Тем не менее, следует учитывать мнение всего сообщества.

Разнообразные культурные факторы также могут влиять на способы сбора информации об элементах НКН. Например, не обладающие ораторскими способностями члены сообщества могут отказаться от дискуссии в группах; использование фото- и видеосъёмки способно непреднамеренно ограничить привлечение участников, которые не хотели бы фиксации своего изображения. При выборе методов получения информации следует учитывать культурные особенности и личные чувства, а также осознавать процессы, происходящие в сообществе, и реагировать на них.

Одни методики получения информации активнее, чем другие, привлекают членов сообщества, поэтому для того, чтобы в процессе было представлено как можно больше информантов, может потребоваться применение разнообразных подходов и методов. Об этом следует задуматься на первоначальном этапе, проанализировав состав команды по сбору информации (например, она должна состоять из членов сообщества и сторонних лиц; женщин и мужчин; молодых, пожилых и людей среднего возраста; богатых и бедных; представителей различных групп внутри сообщества).

Среди эффективных методов изучения НКН с целью его охраны выделяются так называемые партисипативные, или совместные, методы. Они успешно применяются на международном уровне при проведении исследований в различных областях [5]. Наиболее распространёнными среди них выступают совместное картографирование и видеосъёмка.

Совместное картографирование – это процесс и средство наглядного представления пространственных взаимоотношений, связанных с определённым элементом НКН. Карты являются действенным средством, облегчающим

идентификацию, определение элементов НКН и представление их простым и реалистично-наглядным способом широкому кругу заинтересованных лиц.

Совместное картографирование впервые появилось в качестве инструмента, использовавшегося в методологии совместной оценки сельской местности. Тем не менее, его акцент на прозрачность, привлечение к составлению карт всех социальных сетей и учёт разнообразных мнений делают этот метод вполне применимым при проведении исследований НКН. Карты можно также использовать, чтобы помочь сообществам в поиске новых способов управления межпоколенной передачей знаний и культуры.

Некоторые сообщества давно участвуют в картографировании своего НКН. Например, у аборигенов Австралии есть традиция изготовления карт НКН, отражающих их понимание своего ландшафта через передвижения предков и мифических существ. Песни аборигенов соотносятся с семейной территорией, природой и духовными ресурсами, оставившими следы на историко-культурном ландшафте.

Южноафриканский институт народа сан (SASI) в сотрудничестве с агентствами и организацией «Open Channels» помогал сообществу хомани сан в создании карты земель, на которые оно предъявило требования, и возрождении его культурного наследия. Одним из аспектов картографирования являлась идентификация отдельных деревьев и ландшафтных особенностей, важных для понимания культурного наследия и наполнения пространства. Поскольку на юге Калахари мало деревьев, они считаются драгоценными. Каждое дерево представляет собственную экологическую зону. Оно даёт необходимую тень и удерживает влагу, которую могут использовать люди, животные и насекомые. Но кроме того, деревья формируют и культурное пространство. С каждым из них связаны истории о захоронениях, воспитании детей, собирании пищи, любовных отношениях и т. п. Респонденты – охотники и собиратели – формально не делят пространство на природное и культурное. Природный мир насыщен историями, мифами, ценностями, снами и ритуалами. Художниками выступают старейшины сообщества, и хотя картины пережили многие поколения, их также можно легко потерять [6].

В Беларуси подобные исследования были бы полезны для выяснения вопросов о традиционном представлении об окружающей среде, в том числе размещении различных элементов культурного пространства.

Совместный проект по картографированию должен соответствовать потребностям сообщества и ставить во главу угла его культуру и приоритеты. Исследователь в этом случае выступает, скорее, в роли фасилитатора картографирования и помогает объяснить используемые приёмы, должен предвидеть потенциальные проблемы, которые необходимо решить во время этого процесса.

В широком смысле совместное картографирование не только даёт возможность обеспечить большее признание культурного и нематериального наследия, но и служит посредником, объясняющим взаимоотношения между различными видами культурного наследия и территорией с её природными ресурсами, на которой они создаются, сохраняются и передаются будущим поколениям. Совместное картографирование сможет укрепить способность сообществ управлять своим НКН, а также поощрит уважение и понимание со стороны доминирующих групп.

Совместное картографирование предоставляет широкие возможности. Хорошо спланированное составление карт или карт-схем может стимулировать обмен традиционными знаниями и практиками между пожилыми людьми и молодёжью и/или детьми. Информация и знания, касающиеся элементов НКН, передаются, когда пожилые люди рассказывают о своих ментальных картах и восприятии младшему поколению, которое переносит их на материальные носители. Молодёжь и дети могут задавать вопросы о знаниях и практиках, относящихся к элементу НКН, и выражать своё восприятие [7, с. 158].

Видео – полезное и влиятельное средство информации для инвентаризации форм нематериального наследия, большинство из которых включает движения и показы. Следовательно, видеозапись подходит для создания аудиовизуальных документов. Изменяющийся характер и разнообразие элементов НКН также делают видео подходящим методом.

Совместное видео представляет собой набор приёмов по привлечению группы или сообщества к созданию собственного фильма, что выступает действенным средством коллективного сплочения и способствует решению задач по охране элемента НКН. Совместное видео позволяет сообществам играть ведущую роль в этом процессе. Оно может также стать эффективным средством привлечения и мобилизации сообществ и отдельных лиц, которые в противном случае были бы маргинализированы.

Совместное видео обычно состоит из небольших фильмов, снятых членами сообщества по сценариям, посвящённым волнующим их вопросам (в данном случае – элементам НКН). Реализуя проект, группе следует прежде всего достичь согласия по некоторым ключевым вопросам. Структура фильма должна быть простой (начало, середина и конец), но ракурс съёмки может меняться (например, с одной или нескольких точек, присутствие рассказчика и т. п.). Когда основа сценария готова, группа должна запланировать серию сцен, в том числе и то, какой план следует использовать для каждого кадра [8, с. 209].

Процесс создания совместного видео включает следующие шаги:

1. Участники ставят и снимают небольшие видеоролики и послания.

2. Организуется просмотр отснятого материала всеми членами сообщества. В кино- и видеосъёмке отснятый материал неотредактированный, в первоначальном виде. Просмотр помогает людям посмотреть на себя со стороны и решить, что было упущено, что нуждается в улучшении, а что следует включить или исключить. Процесс изучения, улучшения и оценки определённого элемента НКН является центральным моментом совместного видео.

3. Динамичный процесс обучения и обмена информацией запущен.

Данные этапы соответствуют одной из главных целей Конвенции: охране или обеспечению жизнеспособности НКН благодаря мерам, направленным на его непрерывное воспроизведение, развитие и передачу, формируя у групп чувство самобытности и преемственности [9, с. 92].

При проведении совместной видеосъёмки используется два основных метода. Первый предполагает съёмку коротких видеосюжетов под руководством участников, после чего отснятый материал показывается в более широком кругу членов сообщества для сбора отзывов и предложений. Второй предполагает съёмку

повседневной жизни и событий, происходящих в её контексте. Создание небольших фильмов имеет свои преимущества, так как оно даёт возможность членам сообщества раскрыть интересующие их темы и поднять актуальные вопросы. Этот приём помогает проникнуть в суть взгляда сообщества на своё НКН.

Альтернативный подход позволяет людям снимать свою повседневную жизнь и происходящие события. Это актуально, поскольку события, касающиеся НКН, выступают частью повседневной жизни, а не только красочным элементом фестивалей, представлений и т. п. Члены сообщества могут снимать НКН в его естественных условиях и затем использовать этот опыт. Многие интересные проекты основаны на данном методе. В сообществе решают, что бы они хотели снимать и как использовать отснятый материал: для сохранения, передачи или повышения осведомлённость как внутри сообщества, так и за его пределами [8, с. 196].

Таким образом, использование партисипативных методов, в частности, совместного картографирования и видеосъёмки соответствует духу Конвенции 2003 г. и не только позволяет более эффективно заниматься документированием и исследованием НКН, но и способствует его охране.

ЛИТЕРАТУРА

1. Имплементация Конвенции ЮНЕСКО об охране нематериального культурного наследия на национальном уровне. Руководство для тренинга (IMP-WM) / НАН Беларуси, Ин-т искусствоведения, этнографии и фольклора им. К. Крапивы. – Минск : Право и экономика, 2012. – 194 с.

2. Конвенция об охране нематериального культурного наследия // ООН [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.un.org/ru/documents/decl_conv/conventions/cultural_heritage_conv.shtml. – Дата доступа: 14.03.2019.

3. Оперативное руководство по выполнению Конвенции об охране нематериального культурного наследия // Intangible cultural heritage [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://ich.unesco.org/en/directives. – Дата доступа: 14.03.2019.

4. Índios na visão dos Índios [Electronic resource]. – Mode of access: http://www.thydewa.org/projetos/indios-na-visao-dos-indios. – Date of access: 14.03.2019.

5. Training Kit on Participatory Spatial Information Management and Communication [Electronic resource]. – Mode of access: http://pgis-tk-en.cta.int. – Date of access: 14.03.2019.

6. Written in the Sand [Electronic resource]. – Mode of access: http://www.san.org.za/projects.php#INFO. – Date of access: 14.03.2019.

7. Understanding social research: thinking creatively about method / ed. by J. Mason, A. Dale. – London ; Thousand Oaks : SAGE, 2011. – 247 p.

8. Handbook of participatory video / ed. by E.-J. Milne, C. Mitchell, N. de Lange. – Lanham : Rowman & Littlefield Publishers, 2012. – 480 p.

9. Gubrium, A. Main title Participatory visual and digital methods / A. Gubrium, K. Harper. – Walnut Creek : Left Coast Press, 2013. – 227 p.

РЕЗЮМЕ

В статье рассматриваются партисипативные (совместные) методы исследования нематериального культурного наследия, включая совместное видео и картографирование, с точки зрения их соответствия духу Конвенции 2003 года и содействия охране такого наследия.

SUMMARY

The article discusses the participatory methods of research of intangible cultural heritage, including participatory video and participatory mapping, in terms of their compliance with the spirit of the 2003 Convention and the contribution of the safeguarding of such heritage.

Морунов А. А.

КОМПИЛЯТИВНЫЕ ФОРМЫ ФОТОИСКУССТВА В БЕЛОРУССКОЙ ФОТОГРАФИИ КОНЦА XIX – 1-Й ПОЛОВИНЫ XX В.

Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси

(Поступила в редакцию 15.03.2019)

Существует два основных типа фотографической серии: фотоистория (альбом, фотодневник, хроника, репортаж) и типология. Конец XIX в. становится временем появления семейных альбомов, объединяющих отдельные фотосессии, включающие фотографии различных жанров.

Альбом и фотодневник являются компилятивными произведениями фотографии, где отдельные снимки выполняют функцию, аналогичную отдельным частям большого литературного произведения. Альбом в данном случае рассматривается как разновидность фотокниги, в частности, фотоистории, повествующей о жизни людей в определённой локации (одной либо нескольких) на протяжении некоторого времени. Фотодневник представляет собой разновидность фотокниги (фотоистории), иллюстрирующей индивидуальный взгляд автора на окружающий его мир.

Родоначальником описанного явления в белорусской фотографии стал граф Бенедикт Генрик Тышкевич, путешественник и фотограф, который создал бытоописательную серию снимков о жизни своей семьи и имения, где преобладают портреты, сделанные как в собственных интерьерах графа, так и в квартирах обслуживающего персонала и вне помещения.

Альбом из 86 фотографий, обнаруженный в 1993 г. в частной коллекции, почти полностью посвящён Вяловскому периоду творчества автора. В серии фотографий прослеживается определённое стилевое и тематическое единство – «мир Бенедикта Тышкевича» – своего рода автопортрет в расширенном понимании интерьера. Лица, костюмы, пейзажи, архитектура здесь представляются атрибутами автора, компонентами его целостного художественного микрокосма. В имении создаётся свой, персональный мир фотоискусства, охоты, природной идиллии – бутафорское сказочное королевство вдали от большого мира. В пользу гипотезы, что вяловский альбом является целостным композиционным произведением, говорит и то, что он содержит как несколько кульминационных кадров, наполненных сложным семантическим содержанием, так и количественно превосходящую подборку качественно выполненных иллюстративных кадров. Такой альбом допускает возможность разнообразных интерпретаций его как визуализированного текста. Ключевые фразы здесь сочетаются с описательными или повествовательными частями, дополняющими друг друга в уравновешенной композиции.

Другим примером такого альбома является коллекция графов фон Гуттен-Чапских, сделанная в имении Прилуки в период с 1890-х по 1917 гг., несколькими

фотографами, среди которых Моисей Наппельбаум и Ян Булгак, в то время как авторство большей части снимков до настоящего времени не установлено. Единство места и персонажей, снимаемых разными авторами на протяжении длительного периода, позволяет отчётливо проследить эволюцию подходов к созданию фотографий и самопрезентации с помощью альбомов, фотодневников и колекций, сделанных для приватного просмотра. Достаточно сравнить две фотосессии, одна из которых сделана Моисеем Наппельбаумом в 1902 г., а вторая – в 1907 – 1908 гг. (авторство не атрибутировано). В первом случае мы видим серию снимков с тщательно образом выстроенными статичными мизансценическими композициями семейных портретов. Вторая, более поздняя фотосессия также включает постановочные сцены, однако позы и жесты выглядят намного естественней, мизансцены правдоподобнее по сравнению с кадрами 1902 г. Существует и третья серия фотографий, автор которых не определен, датируемая приблизительно 1912 г. Она включает большое количество пейзажей усадьбы, этюдов, фрагментов, спонтанных портретов, бытовых и жанровых кадров. Особенность этой серии состоит в том, что в ней даже постановочные кадры выглядят почти спонтанными. В целом хронология альбома позволяет проследить тенденцию от чопорной статичной постановочности к подчёркнутой непринужденности съёмки.

Как можно заметить, фотоальбом и связанный с ним жанр фотодневника необязательно является произведением одного конкретного автора. Альбом как целостное серийное произведение раскрывает единую тему, например, жизнь семьи графов Тышкевичей в имении Вялое. Здесь наблюдается аналогия с альбомами графов Чапских, Святских, князей Радзивиллов и другими. Снимки в альбоме Чапских и Радзивиллов сделаны несколькими авторами в разное время, авторство фотографий в альбоме Святских не установлено, тем не менее во всех примерах присутствуют следующие общие черты: единство локации, повторяемость основных персонажей, длительный период съёмки, разнообразие видов, жанров и предметов съёмки в одном альбоме, разносторонне иллюстрирующем общую тему.

Схожий, но не полностью аналогичный подход проявляется в фотографиях православного священника отца Павла Волынцевича (1875 – 1962). В отличие от альбома, где авторство самих снимков может быть непринципиальным для целостности произведения, объединённого общей темой, здесь в качестве темы выступают запечатлённые на снимках жизненные наблюдения и способ видения автора. В свою очередь, предмет съёмки может быть разнообразным: «Батюшка не делил фотографию по каким-то особым темам, не увлекался съёмками только лишь портретов или архитектуры. Он снимал всё. Батюшка вёл дневник наблюдений за текущей жизнью, куда записывал всё: астрономические и погодные явления, температуру и многое другое» [1].

Фотография оказывается не единственным выразительным средством, которое использует автор. Автопортреты в его визуальном тексте существуют наравне с портретами других людей, индивидуальными и групповыми, а также бытовыми зарисовками, пейзажами и другим. Здесь мы видим своего рода гибрид фотоальбома и фотодневника, где сторонние наблюдения равноправно сочетаются с образами из собственной жизни.

Эволюционное развитие от фотоальбома к фотодневнику заметно в творчестве Софьи Хоментовской (1902 – 1991). Её увлечение фотографией началось в 1911 г., когда отец подарил девочке кассетную камеру «Кодак». Начиная с самых ранних опытов, её работы характеризуются отсутствием как явных предпочтений в выборе темы для съёмок, так и постановочности. Сделанные с детской непосредственностью визуальные заметки об окружении, будь то люди, природа, городские и сельские бытовые зарисовки, отличает внимание к эстетике момента. В фотографиях Софьи Хоментовской проявляется кульминационный момент эволюционно-генетической линии, берущей начало в классическом интерьерном портрете, включающей спонтанный портрет в интерьере и среде (на природе, в сельской местности, городе), холистический фотоальбом, сочетающий портреты, постановочные и спонтанные снимки с видовыми пейзажными кадрами, в совокупности запечатляющие людей, их обычную жизнь и среду, в которой она проходит, до фотографического дневника. Последний, в свою очередь, фиксирует уже не столько окружающий фотографа мир, сколько его индивидуальный взгляд. Главный герой фотодневника остаётся за кадром. Портреты, на которых можно видеть С. Хоментовскую, чрезвычайно редки. Почти не имея возможности заглянуть ей в глаза, мы можем увидеть мир её глазами. В этом смысле фотодневник является полярной противоположностью автопортрета: он повествует об авторе, но не показывает его самого.

Логическим продолжением визуально-дневниковых заметок С. Хоментовской стал цикл снимков «Варшава обвиняет» («Warszawa accuse»), снятый в оккупированной немцами и послевоенной Варшаве. Эти работы в том числе демонстрируют, как автор, ранее снимавший предпочтительно наиболее эстетичные моменты и предметы, способен фиксировать ужасы войны как свидетельство, тем не менее не лишённое специфической эстетизации. Катастрофа мирового масштаба, запечатлённая в одном городе, сделала из этих фотографий мировой общечеловеческий образ, а их автора – документалистом мирового значения. Наследие С. Хоментовской иллюстрирует две тенденции в развитии фотоискусства:

1. Тяготение фотографии к серийности. Серия, собранная в альбом, разносторонне раскрывает личность модели во взаимодействии со средой и другими людьми. Альбом, составленный из ряда фотосессий, сделанных несколькими фотографами либо одним, но за продолжительное время, компилирует объективные и субъективные изображения, позволяя видеть одних и тех же людей одновременно в разное время, в разных ситуациях, глазами нескольких фотографов. Так фотоальбом становится объективной компиляцией субъективных произведений.

2. Стремление фотоискусства, как и в целом любого искусства, к субъективизму. Так, в полесском или военном циклах С. Хоментовской мы видим в большей степени автора фотографий, чем предмет съёмки. В свою очередь, чем больше количество кадров, тем полнее раскрывается личность автора.

Серия-типология в большей степени, по сравнению с серией-фотоисторией, претендует на объективность. В 1-й половине XX в. типологический подход к фотографии заинтересовал этнологов и антропологов. Одна из первых подобных типологий была осуществлена американским фотографом Эдвардом Кертисом, который с 1906 г. сделал более 40 000 фотографий индейцев Саверной Америки. Проект 1911 г. «Люди XX века» немецкого фотографа Августа Зандера представляет

серию объективных, выполненных в отстранённой, научной манере портретов своих современников. Во время Великой депрессии правительством США и Администрацией по защите фермерских хозяйств/Офисом военной информации (АЗФХ, Farm Security Administration/Office of War Information) был инициирован национальный фотопроект, реализуемый на протяжении 1935 – 1944 гг., в котором участвовали многие известные фотографы. Проект, запланированный как документальный, смог, вероятно, наилучшим образом, проявить индивидуальность различных авторов, работавших над одним сюжетом. Похожий пример можно видеть в работах Льва Дашкевича, сделанных во время экспедиции 1923 г., где строгий объективный документализм уступает место авторскому видению. В противоположность Л. Дашкевичу Ян Булгак по заказу польских властей создаёт объективные серии портретов представителей населения различных регионов. Я. Булгак представляет сделанные анфас документальные, поясные и в полный рост портреты людей в их обычной одежде, являющиеся достоверным антропологическим и этнографическим визуальным материалом.

Идея создания типологических серий была популярна в нескольких странах. Проблемой воплощения и последующего восприятия подобных проектов являлся конфликт между объективной документальностью, научным подходом с одной стороны, и авторским видением различных фотографов, а также идеологическими нестыковками объективной и желаемой реальности – с другой. Ярким примером квазидокументализма при создании тематической серии-типологии являются экспедиционные фотоматериалы Исаака Сербова. В своих экспедиционных отчётах 1911 – 1913 гг. И. А. Сербов не раз говорил о том, что Полесье привлекало его как край, где дреговичи-полешуки сохранили ещё черты древнерусского жизненного уклада. В его фотоотчётах зафиксировано не столько Полесье 1911 – 1913 гг., сколько Полесье Исаака Сербова – край архаичного быта мифологических дреговичей-полешуков. Сербов-учёный методично документирует предметы старины, в то время как Сербов-фотограф моделирует эту старину, занимается исторической постановкой и реконструкцией уже не существующих реалий. С точки зрения науки, здесь возникает противоречие: фотоснимки избирательно запечатлевают те фрагменты реалий, которые укладываются в концепт, возникший до начала сбора полевого материала. В результате исчезает целостность и объективность материалов. Реалии Полесья начала 2-го десятилетия XX в. в значительной степени остаются за кадром либо искажаются в пользу исторической реконструкции.

Следующей компилятивной формой фотопроизведения является фоторепортаж (от фр. Reportage – сообщать) как серия фотографий, оперативно иллюстрирующих происходящее событие. Как и фотосерия, репортаж относится к типу фотоистории, выстроенной согласно принципу повествования, то есть имеет ограничения по месту и времени, а фотографии в совокупности призваны раскрыть конкретную тему. Среди ранних примеров такой серии следует упомянуть подобие фоторепортажа графа Бенедикта Генрика Тышкевича о путешествии в Судан (ориентировочно 1872 г.). Серия представлена в виде 13 открыток, где запечатлён сам Б. Тышкевич, судно, на котором он путешествует, местные жители, пейзаж и архитектура – базовая информация о путешествии как событии, географической локации, местных реалиях. Открытки не пронумерованы, что не позволяет говорить о последовательности

изображения, и не аннотированы. Таким образом, нельзя говорить о данной серии как о полноценном репортаже.

Схожим образом представлена серия фотографий Яна Булгака «Виленский благотворительный суп», сделанная по заказу благотворительной организации, которая обеспечивала бесплатным супом малоимущих жителей Вильно во время немецкой оккупации в 1916 г. Серия включает несколько портретов и жанровых сцен. Сохранившиеся фотографии, отделённые от контекста и лишённые последовательности, также нельзя назвать полноценным репортажем, а только иллюстрацией. Перед нами некоторое количество взаимосвязанных по содержанию снимков, явно относящихся к репортажному жанру, но существующих отдельно от, возможно, имевшего места репортажа.

Полноценным репортажем, где кадры снабжены вербальным текстом и выстроены в повествовательной последовательности, представляется репортаж из тюрьмы для политзаключённых, сделанный Я. Булгаком в уже польском Вильно в 1919 г. Данная съёмка позволяет читать послание заказчика, даже не владея польским языком. Стиль, в котором выполнены фотографии, неожиданным образом коррелирует с советской пропагандистской фотографией, в частности, с работами Александра Родченко.

Как показывает проведённый анализ, по мере развития серийного подхода к фотографии статус каждого снимка снижается до статуса отдельной фразы в целостном последовательном повествовании. В свою очередь, сама фотография, то есть каждый отдельный снимок, обретает второстепенное вспомогательно-иллюстративное значение по отношению к замыслу и контексту, который может быть сохранён или нарушен, дополнен с помощью вербального текста либо нет. Отдельный снимок вне зависимости от своих качеств перестаёт быть самостоятельным произведением искусства, роль которого переходит к определённым образом структурированной и аннотированной серии. Деление фотографии на художественную, что значит в первую очередь субъективную (включая документальные снимки), и утилитарную (объективные изображения, а также снимки, выполненные в художественной стилистике для утилитарного, например, коммерческого назначения) становится тем более условным. В зависимости от контекста объективный утилитарный снимок может стать элементом компилятивного художественного произведения-серии, в то время как кадр, наделённый художественными чертами, будучи изолирован от контекста, может утратить художественный смысл. В данном аспекте автором – исключительным субъектом произведения – может считаться не столько создатель снимка, сколько создатель и даже заказчик серии. Изображения людей в работах такого рода, вне зависимости от их типа, являются субъективными произведениями, отражающими в большей степени субъектность автора (индивидуального или коллективного), чем конкретного индивида, изображённого на снимке.

ЛИТЕРАТУРА

1. Батюшка с фотоаппаратом [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.hram-miory.vitebsk.by/Pavel_Valincevich.html. – Дата доступа: 19.12.2018.

РЕЗЮМЕ

В статье проанализирована эволюция компилятивных, в том числе серийных форм произведений фотографии в Беларуси конца XIX – 1-й половины XX в. Проблема рассмотрена с учётом мирового контекста развития фотографии. На белорусском материале исследованы типы фотоисторий (семейный и личный фотоальбом, фотодневник, репортаж) и типологические серии фотографий. Выявлено единство процессов, происходивших в изученный период в белорусской и мировой фотографии.

SUMMARY

A brief analysis of compilation (including serial) forms of photographic works evolution in Belarus of the late XIX – first half of the twentieth centuries is presented. The problem has been considered taking into account the global context of the photography development. Types of photostories (family and personal photo album, photo diary, reportage) and typological series of photographs were investigated on Belarusian material. The unity of the processes that took place in the studied period in Belarusian and world photography was revealed.

Сяо Жань

ТРАДИЦИИ И НОВАЦИИ В ОБЛАСТИ СОХРАНЕНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННО-ФОЛЬКЛОРНОГО НАСЛЕДИЯ (НА МАТЕРИАЛЕ КИТАЯ И БЕЛАРУСИ)

Белорусский государственный университет культуры и искусств

(Поступила в редакцию 13.03.2019)

В документах 25 сессии Генеральной конференции ЮНЕСКО, состоявшейся 15 ноября 1989 г. в Париже, подчёркивалась сущность и важность фольклора как неотъемлемой части культурного наследия и живой культуры. Обеспечение жизнеспособности, охраны и популяризации нематериального культурного наследия стали центральными вопросами и 32 сессии Генеральной конференции ЮНЕСКО, принявшей Международную конвенцию об охране нематериального культурного наследия (Париж, 17 октября 2003 г.), ратифицированную большинством стран мира. В этих документах подчёркивалась уязвимость и хрупкость художественных форм фольклора, многие из которых находятся на грани исчезновения. Во всех странах существует реальная опасность агрессивного воздействия на фольклорные традиции экономических, идеологических, политических, социально-психологических и других факторов, диктующих определённую унификацию и стандартизацию современного комфорта и, соответственно, сужение и даже ликвидацию, «жизненного пространства» для функционирования произведений художественно-фольклорного наследия. В этих условиях живой фольклор, учитывая его изменяющийся характер, не всегда может стать объектом прямой охраны. Эффективно охраняться может лишь зафиксированное народнопоэтическое творчество. Поэтому и были утверждены Рекомендации по сохранению фольклора.

Согласно Международной конвенции ЮНЕСКО «Об охране нематериального культурного наследия», фольклорное художественное наследие представляет собой различные практики, представления, формы выражения, системы знаний и умений. Сюда входят также связанные с ними инструменты, предметы, художественные изделия и культурные пространства. В документах неоднократно подчёркивается, что нематериальное культурное наследие, передаваясь от поколения к поколению,

постоянно воссоздаётся сообществами и группами, формируя чувства самобытности и преемственности, содействуя уважению культурного разнообразия [1].

В XXI в. влияние социально-исторических факторов, в том числе на фольклорные традиции, усугубилось, в связи с чем проблема совершенствования существующих и разработка новых средств и форм фиксации и сохранения фольклора приобрела особую актуальность.

Разные аспекты сохранения фольклорного наследия рассматриваются в ряде специальных публикаций китайских, белорусских и российских исследователей. Так, проблемам исследования и сохранения фольклора посвящены некоторые периодические издания, регулярно выходящие как в Пекине, так и в провинциях Китая. Таковы сборники «Этнологические исследования», где китайские авторы обобщают материалы о фольклорном наследии этнических меньшинств страны. В одной из публикаций Чэн Цзинюань пишет о развитии визуальной антропологии в Китае, кратко описывает систематизацию и хранение этнографических фотографий и кинолент, посвящённых малоизвестным сторонам традиционной культуры этнических меньшинств [2].

В провинции Гуандун выходит сборник «Фольклористика», насчитывающий на сегодняшний день около 200 выпусков. В издании регулярно публикуются материалы по вопросам сохранения фольклорного наследия. В частности, исследователь Сюй Ии предлагает идею создания современных этнографических музеев с комплексом инновационных форм сохранения культурного наследия [3]. Особенностям сбора, фиксации и изучения в КНР фольклорного материала посвящена публикация Ли Юаня «Изучение нематериального культурного наследия Китая» [4].

Вопросы применения современных инновационных средств, форм и технологий затрагиваются в ряде публикаций российских авторов. В статье Е. С. Ковалёвой, раскрывающей особенности использования информационных технологий в музее, отмечается, что применение электронных ресурсов может помочь достигнуть наиболее целостного отображения объектов нематериального культурного наследия. Являясь по сути такими же нематериальными, они способны реконструировать виртуальными средствами такие нематериальные объекты, как исполнительские искусства, обычаи, технику ремесла и другие. Элементы нематериального наследия в рамках музеефикации могут быть воссозданы в музее путём ревитализации с помощью инновационных технологий [5].

А. С. Каргин и А. В. Костина в статье о сохранении нематериальной культуры народов России поднимают проблему управления сферой традиционной культуры. Авторы показывают, что масштабность и социальная статусность этого пласта национальной культуры требует неординарных подходов к решению её проблем [6, с. 59 – 71].

К проблеме сохранения национального фольклорного наследия неоднократно обращались белорусские исследователи, в частности, философы-культурологи Э. К. Дорошевич и В. М. Конон, киноведы О. Ф. Нечай и А. А. Карпилова, этномузыкологи З. Я. Можейко, И. Д. Назина, Т. Б. Варфоломеева, искусствоведы Е. М. Сахуто, О. А. Лобачевская, Ю. М. Чурко и другие, в том числе молодые учёные, в публикациях которых освещаются информационные возможности различных средств фиксации фольклорного наследия [7 – 10].

В соответствии с рекомендациями ЮНЕСКО в официальных государственных документах и научных публикациях последнего двадцатилетия в качестве нематериального культурного наследия интерпретируются также исполнительские искусства, традиционные обычаи, празднества и обряды. Каждый из перечисленных элементов в отдельности представляет собой историко-культурную и художественную ценность и выступает как самоценный артефакт национальной культуры. В целом же комплекс этих компонентов в том или ином сочетании, закреплённом каноном каждой отдельной исторической эпохи и каждого региона, и обусловливает самобытность и этническую идентификацию народной культуры в её многовариантности и многообразии.

Безусловно, все эти компоненты подлежат сохранению, развитию и популяризации в контексте обеспечения и умножения художественно-культурной и исторической самобытности того или иного народа, что, в свою очередь, призвано умножить многообразие человеческой жизни в целом. Одной из насущных проблем современной эпохи является проблема сохранения традиций народного художественного творчества.

Цель статьи – охарактеризовать современные формы фиксации и сохранения фольклорного наследия, оценить их достоинства и недостатки.

Поставленные задачи предполагают выявление наиболее универсальных для разных стран форм фиксации и сохранения традиций народного художественного творчества; установление основных тенденций развития этих форм и перспективных путей сохранения фольклорного наследия.

К началу XXI в. сформировался блок традиционных способов и форм фиксации информации о народном художественном творчестве, универсальный характер которых утвердил их в мировой практике. Среди них – устная форма передачи информации, её письменная фиксация в виде текстов (в буквенной или иероглифической системах), рисунков, нотных записей различного рода, фото-, аудио- и видеодокументов, создание коллекций артефактов народного творчества с их последующим экспонированием в музее. Эти формы с успехом используются с целью собирания и фиксации фольклорных материалов независимо от вида художественного творчества. В конце XX в. данные формы видоизменились и обогатились благодаря информационно-электронным технологиям.

Древнейшая форма передачи информации фольклорных традиций – устная, существующая в любой культурной среде. Это наиболее устойчивый и простой способ рассказать о технологии художественной деятельности, особенностях бытования её продуктов, законах и приёмах творчества. При этой форме передача традиции осуществляется непосредственно от старшего поколения к младшему – из уст в уста, из рук в руки. И сегодня, будь то в школах, университетах или в ежедневном общении, устная форма передачи информации остаётся самым распространённым способом трансляции знаний. Благодаря подробному объяснению и непосредственному практическому показу старших обучающиеся могут получить необходимую информацию, руководствоваться ею и транслировать следующему поколению.

Однако при этой форме невозможно игнорировать индивидуальные способности людей, которые по-разному поймут, запомнят и воспроизведут через некоторое время одну и ту же информацию.

Более совершенной формой передачи информации о фольклоре является письменная фиксация в рукописных или опубликованных документах различного рода. В публикациях в зависимости от объёма (статья, монография), цели и задач (научные, научно-популярные, учебные) принципиально меняется стиль изложения информации, направленной на различную аудиторию, и полнота её содержания.

Документы письменной формы фиксации также отличаются по возможностям передачи информации, поскольку вербальные данные могут быть дополнены рисунками, таблицами, фотографиями. На восприятие информации существенно влияет качество бумаги, уровень полиграфии.

Среди явных минусов в использовании письменной формы фиксации артефактов народного художественного творчества отмечается естественное ограничение полноты их восприятия из-за визуально-плоскостной специфики, особенно если это произведение нельзя увидеть со всех сторон, осязать структуру поверхности. Если это музыкальное произведение, то недостаточная полнота и точность нотного текста относительно фольклорного первоисточника значительно уменьшает информационность музыкального артефакта. Специфика комментариев к произведениям музыкального фольклора, как правило, предусматривает использование специальных узкопрофессиональных терминов, рассчитанных на небольшой круг читателей. Но главное, это индивидуально-субъективная авторская трактовка информации, характерная в том числе для научных изданий.

Следующая форма сохранения фольклора – создание коллекции артефактов народного художественного творчества и формирование музейной экспозиции. Музеи, как предметно-вещественная форма аккумуляции и сохранения элементов культурного наследия, как бы объединяют все иные формы фиксации. Здесь могут накапливаться и публикации (письменная фиксация), и предметно-вещественные артефакты, и фото-, фоно, кино- видеодокументы с использованием электронных и интернет-ресурсов.

Развитие технических способов фиксации фольклорного наследия началось в середине XIX в. с изобретением фотоаппарата. Вслед за фотофиксацией фактов жизни наступила эпоха звуковой техники – граммофона и патефона. Затем пришла очередь кино, видеосистем распространения информации.

Видеофиксация, начатая братьями Люмьер, вначале характеризовалась исключительной визуальностью («немое» кино). Именно в 20-е годы XIX в. в Европе были записаны на киноплёнку (пока ещё «немые») многие уникальные картины народной жизни, обряды, бытовое поведение. В 1920-е годы «немое» кино было озвучено, что позволило с большей полнотой и адекватностью фиксировать особенности художественного творчества разных народов. А в конце 1930-х годов с изобретением магнитофона стало возможным «на века» фиксировать звук (музыку): народные песни, танцы, обряды. Звук и изображение вновь соединились на новом электронно-техническом уровне в момент изобретения и производства в 1940-е годы видеомагнитофона.

Следующая веха – открытие цифрового способа фиксации информации, появление персональных компьютеров и создание всемирной сети – Интернета. Новые возможности фиксации и ознакомления с артефактами предоставляет голография, основанная на цифровом способе фиксации информации. Именно Интернет объединил все до него существующие средства, формы, институты аккумуляции и сохранения материалов о народном художественном творчестве, стал гиперсинтезированным электронно-виртуальным средством как фиксации и сохранения фольклорных артефактов, так и уникальной электронной технологии научного и научно-практического обобщения нематериального наследия.

Каждая страна стремится как можно быстрее и полнее оцифровать сохранённую информацию о творчестве своего народа. Именно Интернет в короткий исторический срок – неполных полвека – в разы умножил объёмы сохранённой оцифрованной информации об артефактах и стремительно ускорил массовое ознакомление с ними мировой общественности посредством создания отдельных сайтов, коллекций, баз данных, объединяющих все известные формы и средства сохранения фольклора. Вместе с тем, за это время в виртуальной памяти Интернета скопилось и много недостоверной, ошибочной информации. Поэтому обострилась проблема качества предварительной научной подготовки специалистов. Интернет в настоящее время предоставляет неограниченные возможности для создания единого государственного ресурса о народном художественном творчестве не только каждого отдельного этноса, но и мировой фольклорной цивилизации с возможностью свободного доступа к информации. Это потребует значительных совместных усилий и времени от исследователей в области фольклористики, этнографии, антропологии, этнопсихологии, их сотрудничества с программистами, специалистами в области информационных технологий.

Таким образом, в современных условиях, несмотря на значительные возможности Интернета, могут и должны использоваться все известные формы фиксации и сохранения фольклора. Каждая из исторически сложившихся форм, средств и институтов сохранения наследия народов предоставляет свою уникальную информацию о реально существовавшей или существующей части жизни народа. Электронно-информационные цифровые технологии на рубеже XX – XXI вв. обеспечили и будут обеспечивать в ближайшем будущем интеграцию и обновление всех известных форм фиксации и сохранения фольклорного художественного наследия.

Современный потенциал цифровых технологий в результате интеграции существующих форм и средств сохранения наследия обеспечивает, с одной стороны, дифференциацию уникальных артефактов народного художественного творчества, с другой – их интеграцию в мировую культуру. Комплекс исторически сложившихся форм, средств и институтов сохранения фольклора и система Интернет предоставляют условия электронного «взаимопроникновения» одних средств и форм в другие и создание единой информационной базы общемирового фольклорного наследия.

ЛИТЕРАТУРА

1. Нормативные акты ЮНЕСКО по охране культурного наследия. Конвенции. Протоколы. Резолюции. Рекомендации. – М. : ЮниПринт, 2002. – 223 с.
2. Чэн, Цзинюань. Краткий очерк развития визуальной антропологии в Китае / Цзинюань Чэн // Этнологические исследования. – 1998. – №2. – С. 67 – 75. (на китайском языке)
3. Сюй, Ии. Создание этнографических музеев и их идея / Ии Сюй // Фольклористика. – Гуанчжоу, 2011г. – Вып. 160. – С. 4 – 8. (на китайском языке)
4. Юань, Ли. Изучение нематериального культурного наследия / Ли Юань. – Пекин : Высшее образование, 2009. (на китайском языке)
5. Ковалёва, Е. С. Информационные технологии в сохранении и презентации нематериального культурного наследия в музее / Е. С. Ковалёва // Современные научные исследования и инновации. – 2015, №5. – Ч. 5 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://web.snauka.ru/issues/2015/05/52569.
6. Каргин, А. С. Сохранение нематериального культурного наследия народов РФ как приоритет культурной политики России в XXI веке / А. С. Каргин, А. В. Костина // Культурная политика. – 2008. – № 3. – С. 59 – 71.
7. Экран и культурное наследие Беларуси / А. А. Карпилова [и др.] ; редкол. : А. И. Локотко, А. В. Красинский, А. А. Карпилова. – Минск : Белорусская наука, 2011. – 383 с.
8. Мажэйка, З. Я. Антрапалагічны фільм / З. Я. Мажэйка // Беларускі фальклор : энцыклапедыя : у 2 т. / рэдкал. : Г. П. Пашкоў (гал. рэд.) [і інш.]. – Мінск, 2005 – 2006. – Т. 1. – 2005. – С. 70 – 71.
9. Зборнік дакладаў і тэзісаў VIII Міжнар. навук.-практ. канф. «Традыцыі і сучасны стан культуры і мастацтваў», Мінск, 7-8 верасня 2017 г. / НАН Беларусі, Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры ; гал. рэд. А. І. Лакотка. – Мінск : Права і эканоміка, 2018. – 790 с.
10. Чаус, С. Роля музея ў захаванні і актуалізацыі традыцыйнай музычна-інструментальнай культуры Беларусі / С. Чаус // Роднае слова. – 2017. – № 3. – С. 80 – 84.

РЕЗЮМЕ

Обратившись к обострившейся в условиях глобализации проблеме сохранения фольклорного наследия, автор определяет универсальные формы фиксации и консервации традиций народного художественного творчества, даёт их краткую характеристику и оценку их информативных возможностей.

SUMMARY

Turning to the actual problem of folklore heritage conservation in the conditions of dramatically advancing globalisation, the author defines universal forms of fixation and conservation of folklore artistic traditions, gives their short characteristics and defines their informative potential.

Трушина Т. Р.

БЕЛОРУССКАЯ НАРОДНАЯ КУКЛА В СОВРЕМЕННЫХ КУЛЬТУРНЫХ ПРОЦЕССАХ

Белорусский национальный технический университет

(Поступила в редакцию 20.12.2018)

В документах ЮНЕСКО и других международных организаций отчётливо звучит идея необходимости сохранения разнообразных традиций народов мира, возможности изучения любого элемента культуры. В этом контексте становится актуальным осмысление новых форм бытования традиционной культуры. Народное искусство является отражением исторического и культурного наследия белорусского народа, активно влияет на формирование личности, воспитывает любовь к родине, является благодатной почвой для художественного творчества. С одной стороны, традиция обусловлена стремлением к сохранению уже накопленного художественного

опыта, с другой – необходимостью его творческой интерпретации. Это позволяет традиции оставаться актуальной в пространстве исторического развития духовной культуры.

Поскольку народное искусство является важнейшей составной частью национально-художественной культуры республики, представляется особенно важным не только его сохранение и развитие, но и научное осмысление традиций и их современного состояния. За последние десятилетия отечественная искусствоведческая наука заполнила многие страницы истории белорусского искусства. Тем не менее, еще и сегодня по многим его видам отсутствуют не только обобщающие труды, но и отдельные исследования. Это в полной мере относится к такому виду народного творчества, как народная кукла.

Вопрос сохранения и возрождения белорусской народной куклы как вида традиционной материальной и духовной культуры приобретает всё большую актуальность, являясь вкладом в сохранение и развитие отечественного наследия. Современная белорусская кукла призвана возродить забытые традиции, сберечь национальное своеобразие.

Народная кукла не просто игрушка, это носитель народной культуры, связующее звено между старым поколением и молодёжью; это своего рода народная память, несущая духовный опыт народа, связывающая прошлое с настоящим и будущим. В традиционном обществе игрушка выполняла основную коммуникативную функцию – передавала из поколения в поколение материальный и духовный опыт коллектива. Самодельная кукла является частью национальной культуры, уникальным артефактом, контекстно раскрывающим различные её стороны.

В настоящее время современная белорусская «лялька» представлена широко и разносторонне, в том числе на различных выставках, фестивалях и конкурсах. Заметное место среди них занимает Республиканский фестиваль-ярмарка «Вясновы букет», являющийся ярким примером реализации государственной политики, направленной на возрождение, сохранение и развитие народных художественных ремёсел, поддержку талантливых мастеров. В 2018 г. на фестивале среди работ была представлена и современная авторская кукла, выполненная в народных традициях: исторические персонажи (Рогнеда, София, Евфросинья); куклы, символизирующие времена года (Зима в образе колядной козы, Весна – девушка, украшенная цветами, яркое Лето с купальским венком, бордово-жёлтая Осень); мифологические персонажи; историческая, этнографическая, сувенирная кукла. Куклы изготавливались из соломки, льна, глины, текстиля; многие из них обладали собственной эмоциональной выразительностью, ритмом и пропорциями. Эмоциональность образов сочеталась с многообразием приёмов обработки различных материалов, стремлением выявить богатство их пластических и декоративных возможностей. В работах мастеров видны творческие поиски композиционных особенностей и сюжета, технологические новации. При этом мастера сохраняют и возрождают традиции белорусского народного творчества.

Во время проведения XXVII Международного фестиваля искусств «Славянский базар» в Витебске работала выставка-конкурс традиционных кукол и игрушек «Забава-2018». Экспозиция в выставочном зале областного методического Центра народного творчества объединила более трёхсот работ разных видов и техник исполнения. Своих кукол представляли мастера домов ремёсел, любители ручной работы, члены Белорусского союза мастеров народного творчества. Валентина Грибовская из Сенно

показала коллекцию соломенных кукол-закруток на тему календарных праздников белорусов. Получившая гран-при конкурса мастер Лепельского дома ремёсел Наталья Петухова изготовила кукол, одетых в народные костюмы районов Витебской области и других регионов Беларуси (рисунок 1).

Рисунок 1. Народный мастер Наталья Петухова. Фото автора

Мастер тщательно подбирает ткани, отрабатывает каждую деталь костюма. Её вдохновляют подлинные национальные костюмы из музейных собраний. Имитируя крой, детали, ткани и отделку, автор создаёт кукольный вариант, который является своеобразным пособием по народному костюму. Стилеобразующая конструкция таких кукол – столбик из текстиля и дерева. Это кукла-модель для костюма. Работы имеют узнаваемый авторский почерк, отличаются высоким уровнем исполнения и художественным вкусом.

Ежегодно Белорусский союз мастеров народного творчества проводит выставки «Калядныя ўзоры», где принимают участие более сотни мастеров со всей Беларуси, экспонируются куклы из соломки, бересты, дерева, керамики, текстиля. На выставке 2018 г. были представлены куклы, выполненные в традициях валяния, например, персонажи белорусской сказки «Кот и Лиса» мастера из Минска Людмилы Гурко. Фольклорные керамические куклы в национальных костюмах регионов Беларуси изготавливались Ольгой Вайницкой, Валентиной Луговской, Людмилой Гурко. Были представлены и мифологические персонажи из керамики: Зюзя, Лёля, Тётя, Жнивень, Дед Мороз, выполненные в соответствии с их мифологическим описанием.

Особенности глиняной куклы демонстрируют мастера этнокультурного объединения «Папараць-кветка», создающие характерные типажи в традициях «искусства глины и огня». Авторы тщательно изучают белорусский народный костюм как художественный феномен традиционной культуры. При изготовлении кукол применяется ручное шитьё, плетение и ткачество, валяние, вышивка. Особое значение придаётся проработке отдельных деталей. Керамические куклы этих мастеров сделаны по единой технологии, но каждую фигурку отличает индивидуальное звучание, что делает куклу живой, яркой, образной.

Возвращение к духовным истокам, возрождение национальных традиций – составная часть проблемы воспитания нравственности и духовности. С этой целью ежегодно «Национальный детский образовательно-оздоровительный центр “Зубрёнок”» проводит конкурс декоративно-прикладного творчества в рамках республиканского конкурса «Юные таланты Беларуси». Здесь представлена и современная авторская кукла:

мифологические, исторические, сказочные персонажи, куклы в национальных костюмах. Соединяя в своей работе традиционные и современные приёмы и способы обработки материала, ребята под руководством мастеров создают оригинальные изделия (рисунок 2).

Рисунок 2. «Зубрёнок». Конкурс «Юные таланты Беларуси». Фото автора

В наши дни наблюдается возрождение соломоплетения. Вера Ильинична Гаврилюк возродила древнейшие приёмы плетения соломенных фигурок. С особым мастерством пластические и декоративные качества соломы проявились в изготовлении кукол. Мастера выполняют их на основе традиционных приёмов и добиваются образности с помощью различных декоративных деталей. Традиционные принципы формообразования соломенных кукол положены в основу творчества современных мастеров: Алёны Гринь, Ирины Коваль, Ирины Хизанейшвили, Ларисы Жильцовой, Натальи Домениковой, Ольги Сытиковой, Аллы Авсянниковой (рисунок 3).

Рисунок 3. Народный мастер Алла Авсянникова. Фото автора

Во всём многообразии современная кукла представлялась на празднике-конкурсе «Беларуская лялька» в Слуцке, который проводится с 2007 г. Место проведения праздника выбрано неслучайно: именно Слуцкий район творчески продолжает художественные традиции изготовления белорусской сувенирной куклы. Местные мастера переняли технологию создания собственных кукол от Слуцкой фабрики художественных изделий и настолько развили её, что сегодня ремесленнические куклы создают достойную конкуренцию фабричным. Наряду с традиционной соломкой и льном для отделки кукол

начали использовать ткани ручной работы, возникла своя палитра образов. Слуцкие куклы выделяются оригинальностью и неповторимостью.

В настоящее время развитие кукольной темы переживает подъём, однако, как показывает опыт, мастера не всегда могут чётко позиционировать представляемые работы. Вопрос о традиционной игрушке представляется весьма сложным. Так, современные мастера предлагают свою продукцию, снабжая её рассказами об обереговых или лечебных функциях предмета. Предложения изготовить такие куклы-обереги публикуются на сайтах в Интернете. В методики изготовления подобного рода кукол нередко включаются тексты заговоров. В Интернете много информации, взятой из российских и украинских источников и не имеющей отношения к белорусской традиции: «Примеров спекулятивного отношения к памятнику традиционной культуры множество. Одним из ярких примеров подмены понятий можно назвать историю с вепсской куклой» [1, с. 288]. Кукла, изготовленная в начале 1970-х годов девочкой из вепсской деревни Ленинградской области для своих игр, трансформировалась в мощный оберег, который необходимо делать в определённое время суток из лоскутов ткани указанного цвета и количества. Так родилась легенда, которую подхватили и наши мастера, представляющие российскую вепсскую куклу как традиционную белорусскую обереговую куклу (рисунок 4).

Рисунок 4. Куклы: вепсская, десятиручка, кубышка-травница. Фото автора

Спекулятивность и некомпетентность в этом вопросе привели к тому, что сегодня понятие «белорусская народная лялька» уступило место понятию «народная славянская кукла». «Славянская кукла» – растиражированный миф, оправдывающий нежелание заниматься научной работой и исследованиями в этой области, ездить в экспедиции по регионам республики, проводить опрос пожилого населения. Сбор материала по белорусской народной кукле – дело сложное. Кроме этого, необходимо реконструировать куклу, чтобы передать знания будущим поколениям. Гораздо проще пойти по другому пути: российскую куклу (печатного материала по ней более чем достаточно) объявить славянской, а значит, и белорусской. Художественный уровень таких изделий нередко определяется тем, где они продаются (в художественном салоне или на рынке). В результате подобного подхода увеличивается число мастеров, популяризирующих безвкусицу. Беспокойство вызывает активная деятельность таких «мастеров», изготавливающих «традиционную белорусскую» куклу, при этом не являющихся носителями традиций, но хорошо осведомлённых о потребностях сегодняшнего рынка и выдающих свою продукцию за народное творчество.

Сувенирная функция народного искусства получила распространение благодаря развитию массового туризма и межкультурных связей со странами мира: «Народное искусство с его исторически памятным смыслом и ярко-национальным характером, как искусство родовое, приобретает на современном этапе особое значение в свете расширяющихся международных связей. Эта коммуникативная функция народного искусства весьма актуальна в международных контактах. Ведь ничто так ярко и выразительно не представит характер народа, как народное творчество» [2, с. 120]. В связи с этим, «важной является задача защиты истинного народного искусства от стихии современного рынка, подмены его разными формами самодеятельности и любительства, агрессивного наступления различных видов массовой культуры, негативных влияний процессов глобализации и т. д.» [3, с. 249]. Многие виды авторской куклы всё же не заслуживают негативной оценки, кроме тех случаев, когда они позиционируются как традиционные белорусские куклы и под этим определением представлены в деятельности не только домов ремёсел, но и музеев, в экспозициях которых мы видим зачастую зеркальное отражение Интернета.

Нельзя не упрекнуть некоторые белорусские издательства, причастные к появлению печатной продукции с описанием «зерновушек», «десятиручек», «кубышек-травниц» и других обрядовых и обереговых кукол, не имеющих отношения к традиционной белорусской культуре. Такой фальсификацией наносится урон белорусской культуре. Противостоять этому можно только проводя научные исследования в области традиционной куклы, делая акцент на экспедиционной работе, опросе информаторов, активизируя просветительскую работу среди педагогов, в детских кружках, домах ремёсел.

Ярким примером квалифицированного отношения к проблеме возрождения и сохранения белорусской народной куклы является деятельность этнокультурного объединения «Папараць-кветка» при отделе белорусского народного творчества Белорусского национального технического университета, которое осуществляет сбор материала по всей республике. На основе полученной информации выполняется реконструкция народных кукол. За последние восемь лет объединением проведена серьёзная работа в части восстановления народной белорусской куклы, исследованы все регионы Беларуси, получена информация от этнологов и краеведов. Большую помощь в этой работе оказывают районные административные органы, председатели сельских советов, дома ремёсел, директора клубов, фольклорные коллективы. В связи со сложившейся ситуацией введение в научный оборот информации о народной белорусской кукле является назревшей необходимостью.

В фондах этнокультурного объединения «Папараць-кветка» находится единственная в стране коллекция белорусской народной куклы, имеющая научную паспортизацию экземпляров и воссозданная по результатам полевых исследований. В коллекции наряду с куклами есть и народная игрушка: мягкие мячики из шерсти коровы, «уточки» из бересты, локальный вариант «пильщика». Представленный в коллекции материал демонстрирует отличительные черты белорусской народной куклы, которая бытовала в Беларуси в конце XIX – 1-й половине XX в., и расширяет представление о разнообразии её типов. Реконструированные куклы изготовлены из современных материалов, но с использованием старых технологий и воссозданы на основе описаний информаторов в ходе экспедиций либо самими информаторами. В результате

кропотливого труда удалось восстановить утраченный вид белорусских традиционных кукол – жатвенных, использовавшихся в обрядах зажинок и дожинок и изготовленных из таких материалов, как колосья, лён, текстиль.

Специалистами этнокультурного объединения «Папараць-кветка» проделана серьёзная работа по изучению коллекции белорусской народной куклы, собранной в 30-е годы XX в. в экспедициях по Беларуси искусствоведами и этнографами Российского этнографического музея в Санкт-Петербурге. Объединение ведёт большую просветительскую работу, проводя ежегодные выставки в Минске и регионах республики.

Народная культура – это и история народа, поскольку традиционные ремёсла уходят корнями в далёкое прошлое, продолжая традиции предков. Сегодня повсеместно возрастает интерес к народному творчеству. Важно обратить внимание молодёжи на народные истоки: традиции, обряды, обычаи. Через национальное наследие мы узнаём особенности культуры и быта белорусов. Сейчас многие традиции прерваны, выросло новое поколение, воспитанное на совершенно иных ценностях. Беларусь – древняя страна с богатой историей традиционных искусств и ремёсел, многие из которых существуют и сегодня. За многовековую историю белорусский народ создал уникальную, самобытную культуру. Лицом белорусской культуры, несомненно, мог бы стать Музей белорусского народного творчества в столице нашей республики. В таком музее появилась бы возможность организовывать интереснейшие выставки с привлечением домов ремёсел, что помогало бы в деле приобщения молодежи к национальным культурным традициям, развивало бы чувство любви к родному краю и гордости за него. И белорусская народная кукла заняла бы в экспозиции этого музея достойное место.

Рассмотренные примеры отражают современный срез бытования и развития традиционной народной куклы в Беларуси. Сегодняшняя кукла воплощает в себе дополнительные смыслы, идеи. Рождаются новые художественные формы, отражающие образы и способы видения, свойственные современному человеку. В связи с этим особую важность приобретает проблема изучения традиций белорусской народной куклы как особого вида декоративно-прикладного искусства и её включения в современные художественные процессы.

ЛИТЕРАТУРА

1. Колчина, Е. В. Традиционная кукла народов России: этнографический источник или арт-объект / Е. В. Колчина // Мода и дизайн: исторический опыт – новые технологии : материалы XIV Междунар. науч. конф., Санкт-Петербург, 27-30 июня 2011 г. – СПб., 2011.

2. Некрасова, М. А. Народное искусство как часть культуры: теория и практика / М. А. Некрасова. – М. : Изобразительное искусство, 1983. – 343 с.

3. Сахута, Я. М. Сучаснае народнае мастацтва Беларусі / Я. М. Сахута. – Мінск : Беларусь, 2009. – 255 с.

РЕЗЮМЕ

Данная статья посвящена белорусской традиционной кукле. Показаны роль и значение белорусской традиционной куклы в современных культурных процессах.

SUMMARY

This article is devoted to the Belarusian traditional doll. The role and importance of the Belarusian traditional doll in modern cultural processes are shown.

ПРАВІЛЫ ДЛЯ АЎТАРАЎ

1. У зборніку друкуюцца артыкулы па адной з наступных спецыяльнасцей: архітэктура; выяўленчае і дэкаратыўна-прыкладное мастацтва і архітэктура; тэорыя і гісторыя мастацтваў; тэатральнае мастацтва; музычнае мастацтва; кіна-, тэле- і экранныя віды мастацтва; 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 вышынёй 14 пунктаў у тэкставым рэдактары MS Word. Аб'ём артыкула (разам з рэзюмэ, спісам літаратуры і ілюстрацыямі) не павінен перавышаць 10 старонак.

3. Матэрыялы суправаджаюцца дзвюма рэцэнзіямі, заверанымі па месцы працы рэцэнзентаў.

4. Ілюстрацыйны матэрыял падаецца ў фармаце JPEG або TIF (не больш за 5 ілюстрацый).

5. Выкарыстанне зносак у тэксце не дапускаецца. Спасылкі на цытаваныя крыніцы афармляюцца ў адпаведнасці з патрабаваннямі ВАК РБ (напрыклад, [1, с. 15]). Не дапускаецца ўключаць у спіс літаратуры крыніцы, на якія няма спасылак у тэксце артыкула.

За дакладнасць фактаў і цытат, пададзеных у артыкулах, адказнасць нясуць аўтары.

6. Карэктуры артыкулаў аўтарам не дасылаюцца.

7. Рэдакцыя зборніка не ўтрымлівае плату з аўтара за публікацыю навуковых артыкулаў і не выплачвае аўтарскі ганарар.

Пры невыкананні ўказанных патрабаванняў матэрыялы да публікацыі не прымаюцца.

Рэдкалегія пакідае за сабой права канчатковага рашэння аб публікацыі артыкула. Рукапісы аўтарам не вяртаюцца.

Навуковае выданне

ПЫТАННІ МАСТАЦТВАЗНАЎСТВА, ЭТНАЛОГІІ І ФАЛЬКЛАРЫСТЫКІ

ВЫПУСК 26

Рэдактар *В.Р. Гаўрыленка*

Падпісана да друку 22.07.2019 Фармат 60x84 1/16
Папера афсетная Гарнітура Times New Roman
Друк лічбавы Ум.-др.арк 26,0 Ул.-выд.арк. 26,1 Наклад 90 экз. Заказ № 3027
ВТАА «Права і эканоміка» 220072 Мінск Сурганава 1, корп. 2 Тэл. 284 18 66 e-mail: pravo-v@tut.by
Надрукавана на выдавецкай сістэме KONICA MINOLTA ў ВТАА «Права і эканоміка»
Пасведчанне аб дзяржаўнай рэгістрацыі ВВРДВ, выдадзенае
Міністэрствам інфармацыі Рэспублікі Беларусь 17 лютага 2014 г.
у якасці выдаўца друкаваных выданняў за № 1/185