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 33

Мінск
«Права і эканоміка»
2023

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

Навуковы рэдактар:
акадэмік *А. І. Лакотка*

Рэцэнзенты:
доктар мастацтвазнаўства Ю. Ю Захарына
доктар гістарычных навук І. І. Калачова

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

П95 **Пытанні** мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі. Вып. 33 / Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі ; навук. рэд. А.І. Лакотка. – Мінск : Права і эканоміка, 2023. – 464 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 і іншых краін.

Зборнік выдаецца ў рамках выканання Дзяржаўнай комплекснай праграмы навуковых даследаванняў на 2021 – 2025 гг. «Грамадства і гуманітарная бяспека беларускай дзяржавы» (падпраграма «Культура і мастацтва»).

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

ISBN 2221-9919

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

ЗМЕСТ

Лакотка А. І. Да 10-годдзя Цэнтра даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры Нацыянальнай акадэміі навук Беларусі 7

РАЗДЗЕЛ І
ПРАБЛЕМЫ АРХІТЭКТУРЫ, ВЫЯЎЛЕНЧАГА І ДЭКАРАТЫЎНА-ПРЫКЛАДНОГА МАСТАЦТВА 11

Грамыка М. В. Партрэтны жывапіс Віктара Грамыкі канца 1940 – 1950-х гадоў 11

Ивановская Д. А. Особенности материалов, используемых в создании мозаики для православных храмов 21

Кушнярэвіч А. М. Вытокі і функцыянальная тыпалогія валынскіх вежаў 30

Ничипорович А. О. Современная архитектура в исторических центрах городов: архитектурно-художественные аспекты 36

Пикулик Е. Н. Белорусское искусство книги 1980 – 1990-х годов 46

Су Цзе Интерпретация искусства цзяньчжи в садово-парковой архитектуре современных городов 54

Фёдорова А. В. Концепции архитектурно-художественной организации интерьеров современных торгово-развлекательных центров 63

Шамрук А. С. Поиск идентичности как стратегия развития современного города 72

РАЗДЗЕЛ ІІ
ПРАБЛЕМЫ ТЭАТРАЛЬНАГА, ЭКРАННАГА І МУЗЫЧНАГА МАСТАЦТВА 83

Горбушина И. Л. Современная белорусская фортепианная музыка для детей в контексте эмоциональной сферы человека 83

Гудей-Каштальян В. Г. Национальное своеобразие и пути развития жанров музыкальной комедии, оперетты, мюзикла и рок-оперы в театральном искусстве Беларуси 91

Дубатовская О. А. Полифактурность в современных хорах *a cappella* 101

Забышная Г. В. О творческой деятельности Геннадия Проваторова в Большом театре Беларуси 110

Лисовская И. Н. Особенности концертной жизни Беларуси в конце XX в. 120

Мальцев В. В. Сценическая история «Бутрыма Нямиры» 127

Мдивани Т. Г. Восточноевропейское композиторское творчество XX века как феномен: хоровая музыка 138

Олейникова Э. А. «Госпожу свою – Музыку – славлю»: к проблеме музыкальности поэтической речи 146

Попова И. А. Вокальная дикция в академическом хоре и итальянская певческая школа: к вопросу о преемственности исполнительских приёмов 155

Рафальская А. В. Звуковое пространство в современном белорусском документальном кино 164

Серафинович Р. И. Квартет № 6 ор. 35 (1946) как образец раннего творчества М. Вайнберга 173

Цуй Вэньхао Восточные векторы русской оперной музыки XIX века 183

Ярмалінская В. М. Архітэктоніка сучаснага балетнага спектакля: тэорыя і практыка сцэнаграфіі, сінтэз мастацтваў 191

РАЗДЗЕЛ III
ПРАБЛЕМЫ ЭТНАЛОГІІ, АНТРАПАЛОГІІ, ФАЛЬКЛАРЫСТЫКІ І СЛАВІСТЫКІ 201

Алфёрава А. Г. Інтэрпрэтацыя прасторавых канцэптаў у беларускіх легендах і паданнях 201

Аўсейчык У. Я. Стараверскае насельніцтва паўднёва-ўсходняй Беларусі ў сярэдзіне XIX ст.: рассяленне і колькасны склад 211

Ван Мэньюань О результатах проекта «Исследование трансформации в области образования трансграничных наций на берегах реки Хэйлунцзян (Амур)» 2017 г. 219

Внуковіч Ю. І. Канцэптуалізацыя этнаграфічных рэгіёнаў Літвы ў XX – пачатку XXI ст. (на прыкладзе Дзукіі, Сувалкіі і Малой Літвы) 226

Вяргеенка С. А. Характарыстычныя адзнакі стылю беларускіх замоў 236

Касперович Г. И. Семья русских Беларуси: традиции и инновации (конец XIX – начало XXI в.) 246

Ковалёва Р. М. Индоевропейский субстрат белорусских календарно-обрядовых гимнов 254

Кухаронак Т. І. «Варвара» ў народным календары беларускіх вяскоўцаў 261

Лю Сюаньэр Исследование культов солнечных птиц в китайской и белорусской традиционных культурах 268

Махоўская І. С. Дараабмен у сучасным грамадстве як форма сацыяльнай інтэграцыі 275

Новак В. С. Калядна-навагодняя абраднасць Веткаўскага раёна: мясцовая спецыфіка 281

Паборцава К. В. Вобразы ніжэйшай міфалогіі ў запісах фалькларыстаў XIX ст. 290

Раюк А. Р. Этнакультурныя працэсы і палітыка ў Заходняй Беларусі ў 1921 – 1939 гг. у праграмах і рэаліях «віленскіх кансерватараў» 296

Станкевіч А. А. Моўныя сродкі экспрэсівізацыі формы выражэння зместу ў правербіяльных выразах беларускай і ўкраінскай моў 306

Сямёнаў М. А. Бібліятэкі ордэна базыльян на тэрыторыі Беларусі ў 2-й трэці XVIII – 1-й палове XIX ст. 315

Цыбакова С. Б. Русские пословицы в структуре «Маленьких притч» монаха Варнавы (Санина) 323

Чжан Мэнмэн Традиционная китайская культура питания 331

Шарая В. М. Традыцыя развітання нявесты з бацькоўскім домам у беларусаў: міжкультурны кантэкст 337

Шаўчэнка Я. С. Выкарыстанне дзікарослых раслін у радзіннай абраднасці беларусаў канца XIX – пачатку XXI ст. 347

Швед И. А. «Купайло»: сценарий и фольклорный гипертекст 354

РАЗДЗЕЛ IV
ПРАБЛЕМЫ ЗАХАВАННЯ КУЛЬТУРНАЙ СПАДЧЫНЫ 366

Агеева Л. Е. Образ собаки в белорусских этногенетических мифах и народном орнаменте: Ставры-Гавры 366

Будько Ю. Г. Предпосылки формирования специфических знаково-символических систем православной, католической и протестантской традиции 376

Виталева В. В. Архивы музеев в системе сохранения исторической памяти Беларуси 383

Ефремова И. В. Бал и современные виды художественно-игровых практик в хронотопическом срезе 385

Кенигсберг Е. Я. Фестиваль искусств Северных Японских Альп как кураторская идея взаимодействия искусства и природы 395

Ли Чжохуэй Тема труда в истории искусства Китая 405

Мицкевич А. Г., Сенькевич Е. В., Хох А. Н., Данилова Д. А., Воробьёва В. В. Проблемы атрибуции калага – традиционного текстильного панно Мьянмы 413

Олюнина И. В., Малиновская Э. Л., Вощинчук А. Н. К вопросу о подготовке экскурсоводов в Республике Беларусь 421

Флікоп-Світа Г. А. Да пытання атрыбуцыі іканастаса XIX ст. царквы Святой Ганны ў горадзе Стоўбцы Мінскай вобласці 431

Цзя Чаочао Продвижение художественных и культурных ценностей с помощью паблик-арта (на примере международных выставок в городе Сямынь, КНР) 441

Чжан Цзин Цзиндэчжэньский фарфор в искусствоведческих исследованиях Китая: наследие Тан Ина 450

Шаркова Н. В. Немаркированные художественные изделия из фарфора: к вопросу атрибуции 457

Лакотка А. І.

ДА 10-ГОДДЗЯ ЦЭНТРА ДАСЛЕДАВАННЯЎ БЕЛАРУСКАЙ КУЛЬТУРЫ, МОВЫ І ЛІТАРАТУРЫ НАЦЫЯНАЛЬНАЙ АКАДЭМІІ НАВУК БЕЛАРУСІ

Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі

(Паступіў у рэдакцыю 15.09.2022)

У канцы 2022 г., абвешчанага ў Беларусі Годам гістарычнай памяці, дзесяцігадовы юбілей Цэнтра даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры Нацыянальнай акадэміі навук Беларусі набывае асаблівае значэнне. Не будзе памылкай сцвярджаць, што і культура, і навука ў любым грамадстве – гэта вынік яе гісторыі. Яны адлюстроўваюць адносіны чалавека да маральных норм, ідэалаў, мэт і каштоўнасцей. Не менш важнымі з'яўляюцца і традыцыі. Абыякавыя адносіны да традыцый, да таго, што назапашана стагоддзямі, разбурэнне векавых асноў падрываюць сам падмурак грамадства.

Гістарычная памяць, як і базавыя каштоўнасці беларускага народа (беларуская мова, літаратура, культура, мастацтва), – той фундамент, на якім грунтуюцца і дзяржаўнасць, і ідэалогія, і ўсведамленне народам свайго самабытнага культурна-гістарычнага шляху, пачуцця прыналежнасці да роднай зямлі, патрэбы раздзяліць свой лёс з гэтай зямлёй, яе гістарычным мінулым і будучыняй. Не будзе перабольшаннем сказаць, што Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры спакойна і годна адказвае на выклікі нашага складанага часу, пазначанага атакай на традыцыйныя каштоўнасці, агрэсіўным наступам маргінальнай, масавай культуры, націскам глабалізацыі. Супрацоўнікі цэнтра – а іх больш за дзве сотні – з усёй адказнасцю ставяцца да зберажэння духоўных і маральных асноў нацыянальнай культуры, традыцый і традыцыйных каштоўнасцей, якія з'яўляюцца падмуркамі існавання і далейшага развіцця нашага грамадства,

народа, яго ідэнтычнасці, зарукай умацавання кансалідацыі беларускага грамадства і нацыянальнага адзінства, захавання грамадска-палітычнай стабільнасці ў нашай краіне, фарміравання пачуцця гордасці за гераічнае мінулае.

Створаны ў 2012 г., узначалены акадэмікам, доктарам гістарычных навук, доктарам архітэктуры, прафесарам Аляксандрам Іванавічам Лакоткам, Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры – нейбуйнейшая навуковая ўстанова ў Аддзяленні гуманітарных навук і мастацтваў Нацыянальнай акадэміі навук Беларусі.

Кожны з інстытутаў-філіялаў Цэнтра: «Інстытут мовазнаўства імя Якуба Коласа», «Інстытут літаратуразнаўства імя Янкі Купалы», «Інстытут мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору імя Кандрата Крапівы» – мае багатую гісторыю, якая налічвае дзесяцігоддзі, і значныя дасягненні ў вывучэнні і абагульненні шэрагу важных праблем гістарычнага развіцця мастацкай культуры свайго народа, актуальных пытанняў сучаснага творчага працэсу. Сведчанне гэтага – тое, што за мінулыя 10 год Цэнтрам даследаванняў беларускай культы, мовы і літаратуры падрыхтавана і выдадзена вялікая колькасць кніг, якія выклікалі жывую цікавасць не толькі ў навуковым асяродку, але і ў грамадстве.

Супрацоўнікамі цэнтра апублікаваны дзясяткі манаграфій, зборнікаў, навуковых дапаможнікаў – імі можа ганарыцца айчынная гуманітарная навука.

У цэнтры сфарміраваўся і дзейнічае шэраг навуковых школ, якія ўзначальваюць вядучыя навукоўцы-мастацтвазнаўцы, мовазнаўцы, літаратуразнаўцы, вядзецца падрыхтоўка кандыдатаў і дактароў навук па розных напрамках і спецыяльнасцях гуманітарнай навукі.

Калекцыям скарбаў старажытнабеларускай культуры, а таксама фонду фальклорных запісаў, якімі валодае ўстанова, урадам рэспублікі нададзены статус нацыянальнай навуковай спадчыны. Музей старажытнабеларускай культуры на дадзены момант утрымлівае свыш за 10 тысяч твораў мастацтва.

Гэта і археалогія, і этнаграфія, і іканапіс, і паліхромная скульптура, і кераміка, і калекцыя традыцыйнага народнага касцюма з розных рэгіёнаў Беларусі.

Многія навуковыя мерапрыемствы цэнтра ператварыліся ў добрую традыцыю. Так, штогод восенню навукова-практычная канферэнцыя «Традыцыі і сучасны стан культуры і мастацтваў» збірае на сваёй пляцоўцы навукоўцаў-мастацтвазнаўцаў. Тыдзень роднай мовы штогод стартуе ў Інстытуце мовазнаўства.

Значнай падзеяй у грамадскім, культурным, навуковым жыцці Беларусі стала правядзенне ў Цэнтры Міжнародных навуковых кангрэсаў беларускай культуры, Міжнародных форумаў даследчыкаў беларускай казкі, Міжнароднага кангрэса па беларускай мове.

2018 – 2022 гады прайшлі ў Беларусі пад знакамі Года малой радзімы, Года народнага адзінства, Года гістарычнай памяці. Не застаўся ў баку ад гэтых мерапрыемстваў і Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры, які выступіў адным з арганізатараў рэспубліканскага конкурсу творчых работ. У мінулым годзе ў конкурсе было прадстаўлена больш за паўтары тысячы твораў розных жанраў, а пераможцамі сталі звыш двухсот чалавек самых розных прафесій і ўзростаў. Такія акцыі, накіраваныя на ўмацаванне кансалідацыі беларускага грамадства і нацыянальнага адзінства, безумоўна, робяць значны ўклад у выхаванне патрыятызму, захаванне гістарычнай памяці. Тое самае можна сказаць і пра дзяржаўнае свята «Дзень беларускага пісьменства», актыўны ўдзел у якім супрацоўнікі цэнтра прымаюць кожны год.

Плёна пражытых гадоў на рахунку Цэнтра даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры ўжо хапіла на першы юбілей. Дзесяцігоддзе быццам не так і шмат у параўнанні з векавой гісторыяй Акадэміі навук Беларусі, але зроблена за гэтыя дзесяць год намала. Вядзецца сістэмная, на рэгулярнай аснове, штодзённая праца дзеля ўмацавання духоўна-культурнага суверэнітэту краіны, гуманітарнай бяспекі, устойлівага развіцця і

гарманізацыі нашага грамадства на аснове традыцыйнай сістэмы каштоўнасцяў беларускага народа. Гэта праца будзе працягнута і далей. Навука заўсёды шукае новыя шляхі развіцця і самаўзбагачэння. Важна, каб працэс вывучэння нацыянальнай культуры і мастацтва не быў спынены, а ход грамадскага развіцця адкрыў перад беларускай гуманітарнай навукай новыя магчымасці і перспектывы.

РЕЗЮМЕ

Статья посвящена юбилею Центра исследований белорусской культуры, языка и литературы Национальной академии наук Беларуси. Рассмотрены основные результаты исследований, а также определены перспективы дальнейшей деятельности данного учреждения.

SUMMARY

The article is dedicated to the anniversary of the Center for Research of Belarusian Culture, Language and Literature of the National Academy of Sciences of Belarus. The main results of the studies were considered, as well as the prospects for the further activities of this institution were determined.

РАЗДЗЕЛ І

ПРАБЛЕМЫ АРХІТЭКТУРЫ, ВЫЯЎЛЕНЧАГА І ДЭКАРАТЫЎНА-ПРЫКЛАДНОГА МАСТАЦТВА

Грамыка М. В.

ПАРТРЭТНЫ ЖЫВАПІС ВІКТАРА ГРАМЫКІ КАНЦА 1940 – 1950-Х ГАДОЎ

Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры

(Паступіў у рэдакцыю 13.09.2022)

Партрэтны жывапіс В. А. Грамыкі (1923 – 2019) застаецца маладаследаванай старонкай у творчасці жывапісца, пераважна вядомага ў гісторыі айчыннага мастацтва як майстар пейзажа і тэматычнай карціны. Асабліва гэта датычыцца работ у партрэтным жанры, створаных у ранні перыяд творчай дзейнасці мастака, які можна акрэсліць храналагічнымі межамі канца 1940 – 1950-х гадоў. Напярэдадні 100-гадовага юбілею народнага мастака Беларусі паўстае задача запаўнення гэтага прабелу ў яго творчай біяграфіі.

Калі меркаваць па самых ранніх, юнацкіх спробах В. Грамыкі ў выяўленчым мастацтве, яму наканавана было стаць менавіта партрэтыстам. «Партрэт мне даваўся лёгка, – успамінаў мастак у сваіх ненадрукаваных мемуарах пад аўтарскім загалоўкам “За аблокамі – сонца”, што захоўваюцца ў яго спадчыннікаў. – У малюнку чалавечай галавы я адчуваў сябе вельмі ўпэўнена. Думаецца, што не толькі вонкавае падабенства, але і псіхалагічны стан партрэтаванага я дасягаў з асалодай і без асаблівага напружання яшчэ і таму, што з ранняга дзяцінства, а потым і ў школьныя гады любіў рабіць хуткія накіды з аднагодкаў і настаўнікаў» (тут і далей пераклад з рускай мовы. – *М. Г.*).

Пра партрэты сяброў-партызан, якія дзясяткамі стварался ў хвіліны адпачынку паміж баямі, В. Грамыка згадваў у кнізе «Вясёлка над дарогай»: «Так ужо павялося, што згаджаліся пазіраваць пры ўмове, што партрэт я аддам, і фармат вызначалі такі, каб у кішэню гімнасцёркі пакласці можна было б» [3, с. 207]. І той факт, што менавіта партрэтны жанр заняў значнае месца ў творчасці В. Грамыкі першага пасляваеннага дзесяцігоддзя, падаецца цалкам заканамерным.

Сярод захаваных ранніх работ В. Грамыкі шмат чыста вучэбных практыкаванняў, выкананых падчас навучання ў Мінскім мастацкім вучылішчы (1948 – 1951 гг.; дыплом выдатніка № 970063) і ў Беларускім дзяржаўным тэатральна-мастацкім інстытуце (1953 – 1959 гг.; дыплом выдатніка № 064539). Падрабязнасці пасляваеннага побыту: тагачасныя моды, фрызуры, адметнасці макіяжу, перададзеныя ў абліччы натуршчыц, – узбагачаюць гэтыя работы своеасаблівай аўрай даўніны і сапраўднасці.

Аднак сярод захаваных у архіве ранніх работ В. Грамыкі ёсць і партрэты, якія не выпадае аднесці да катэгорыі навучальных. Жаночы партрэт, напісаны ў жніўні 1948 г. (кардон, алей, 38х27,5 см), вылучаецца псіхалагізмам і безумоўным асабістым стаўленнем да мадэлі. Маладая дзяўчына ў блакітнай сукенцы глядзіць засяроджана і амаль сурова – ні ценю ўсмешкі на па-дзіцячаму пульхных вуснах. Недарэчная суровасць уласціва і герою іншага – дзіцячага – партрэта, напісанага ў тым жа жніўні 1948 г. (палатно на кардоне, алей, 24х23 см) (малюнак 1). Хлопчыку на выгляд гадоў 12-14, але нічога адпаведнага юнаму ўзросту не засталося ні ў пакутлівым выразе твару, ні ў напружана-дысгарманічнай паставе плеч. Чымсьці ён нагадвае Флёру, героя фільма Э. Клімава «Ідзі і глядзі», такога, якім ён быў у апошніх кадрах. Можна здагадацца, што скончаная тры гады назад вайна жорстка прайшлася па лёсе партрэтаванага.

Малюнак 1. В. Грамыка. Без назвы, 1948 г. Палатно на кардоне, алей, 24х23 см. Прыватны збор. Публікуецца ўпершыню

Дзіцячы партрэт, напісаны крыху раней, 4 студзеня 1948 г. (палатно, алей, 35,5х28 см), не так адкрыта, але таксама досыць выразна супярэчыць сацрэалістычнаму канону шчаслівага дзяцінства. Прыкладна трынаццацігадовы рудавалосы хлопчык у задуменнай позе (галава абапіраецца на руку) пададзены анфас, але погляд скіраваны ўбок: відавочнае жаданне схаваць вочы ад старонняга назіральніка. Гэтае імкненне ўнікнуць прамога позірку можа сведчыць пра ўнутраны канфлікт, неспакой, утоеную душэўную драму. Ёсць падстава меркаваць, што мадэллю для гэтага партрэта паслужыў стрыечны брат першай жонкі В. Грамыкі, які выхоўваўся без бацькі (бацька быў рэпрэсаваны) і жыў у той самай хаце, што і сям’я мастака.

Вобразы дзяцей, як і тэматыка, звязаная з паўсядзённым жыццём сям’і, пачынаюць часцей з’яўляцца ў работах мастака з 2-й паловы 1940-х гадоў, што можа быць звязана з нараджэннем у 1947 г. старэйшай дачкі Наталлі. Яшчэ часцей такая тэма гучыць у творах В. Грамыкі наступнага дзесяцігоддзя, што супала з агульнымі тэндэнцыямі ў савецкім мастацтве. У цэлым у другой палове мінулага стагоддзя праблема дзяцінства пачынае выклікаць усё большую зацікаўленасць як творцаў, так і даследчыкаў, пераасэнсоўваецца значнасць дзяцінства як пэўнага перыяду ў жыцці чалавека. Павелічэнне ўвагі да прыватнага жыцця, сям’і было звязана з інтэнсіўнымі працэсамі ў савецкім грамадстве, сацыякультурнымі зменамі ў

пасляваенны час. У 1950-я гады павялічваецца колькасць твораў, прысвечаных сям'і, дзе выяўлены і маленькія дзеці [4, с. 82]. Вобразы дзяцей можна назваць асобнай з'явай у творчым здабытку В. Грамыкі, што мела характэрныя асаблівасці, унесла свае адценні ў спектр творчай спадчыны мастака.

Аналіз ацалелых работ дазваляе акрэсліць пэўныя асаблівасці трактоўкі дзіцячых вобразаў у ранняй творчасці мастака. У створанай невялікай галерэі гэтых вобразаў дзеці часцей паўстаюць як маленькія дарослыя, яны паглыблены ва ўласныя перажыванні, трывогі. Мастак з відавочнай павагай адносіцца да асобы дзіцяці, знаходзіць патрэбныя жывапісныя сродкі, здольныя перадаць усе індывідуальныя характарыстыкі асобы, яе міміку, манеру трымацца, настрой.

У 1955 г. быў напісаны ў пэўным сэнсе апошні дзіцячы партрэт «Алёначка» (кардон, алей, 17х12 см) (малюнак 2). Лінія дзіцячых вобразаў у пазнейшай творчасці мастака мела працяг ў групавым партрэце («Партрэт Тышкевіч з сынам», 1956 г.) і як складнік сюжэтных палотнаў («1941 год. Над Прыпяццю», 1970 г.; «Яблыкі ўраджаю 1941 года», 1987 г.; «Месячная рапсодыя», 1990 г. і інш.). Выява чатырохгадовай дачкі мастака адрозніваецца ад апісаных вышэй дзіцячых партрэтаў. Дзяўчынка на партрэце – менавіта дзіця: сур'ёзнае, разумнае, задуменнае, але без недагаворанасцей і таямніц. Больш увагі аўтар надае мастацкаму вырашэнню работы: выразна прачытваецца сонечнае асвятленне, позірк прыцягвае яркі колеравы акцэнт – чырвоны бант на фоне белай сукенкі і панамкі. Перадача асаблівасцей асвятлення адыгрывае вядучую ролю ў стварэнні паэтычнай афарбаванасці партрэтнай мініяцюры, сонечныя промні пакідаюць цёплыя рэфлексы на твары дзіцяці, спрыяюць нюансіроўцы тонаў белага, які эмацыянальна дамінуе ў палітры. Пры ўсёй уяўнай прастаце зместавага боку твора мастак дасягае ў ім жывапіснымі сродкамі ёмістай вобразнай выразнасці. Гэтую сціплую мініяцюру можна прылічыць да несумненных удач сярод ранніх партрэтных работ В. Грамыкі.

Малюнак 2. В. Грамыка. Алёначка, 1955 г. Кардон, алей, 17х12 см. Прыватны збор. Публікуецца ўпершыню.

Нязвыклым для мастака з’яўляецца «Партрэт Тышкевіч з сынам» (1956 г., палатно, алей, 90х120 см), дзякуючы свайму фармату двайнога партрэта і таму, што прыватнае жыццё, паўсядзённы свет сям’і тут выступае як галоўны аб’ект мастацкага даследавання. Мастакоўская дакладнасць жывапіснага апавядання ў перадачы разнастайных дэталяў тагачаснага побыту: тыповая для таго часу мэбля (мяккі фатэль), элементы інтэр’ера, адзення – дае добрую магчымасць уявіць сабе эпоху.

Своеасаблівую загадку прапануе сённяшнім даследчыкам творчасці В. Грамыкі недатаваны і неазагалоўлены партрэт маладога чалавека ў кабіне сельскагаспадарчай машыны на фоне жытнёвага поля (другая палова 1940-х гг. (?), палатно, алей, 45х36 см). Нязмушаная поза – адна рука трымаецца за руль, другая – за металічны поручань сядзення – сведчыць пра тое, што праца звыклая. Адкрыты погляд, ледзь улоўная ўсмешка і пасма кучаравых валасоў, што выбіваецца з-пад кепкі, завяршаюць вобраз «першага хлопца на сяле». Аднак калі звярнуцца да фотаздымкаў В. Грамыкі 1945 – 1947 гг., можна выказаць меркаванне, што апісаны вышэй партрэт з’яўляецца аўтапартрэтам. «Ён адлюстроўвае толькі перажытае» [1, с. 7] – гэтае сцвярджэнне мастацтвазнаўца У. Бойкі тычылася творчасці В. Грамыкі як сталага, так і ранняга яе перыяду. «Я ўжо крыху ведаў трактар, вывучаў камбайн

“Камунар”», – так успамінаў сам мастак пра акалічнасці апошняга перадваеннага года [3, с. 129]. Так што намаляваць самога сябе ў вобразе трактарыста не супярэчыла жыццёвай праўдзе, пэўным чынам гэтая работа папярэднічала карціне «Юнацтва» (1960 – 1961) з выявай дзяўчыны-трактарысткі і лірычнай кампазіцыі «Гудуць трактары» (1964).

Калі ўсё ж лічыць гэты твор аўтапартрэтам, то ён адзіны, пазбаўлены драматычнага падтэксту, уласцівага ўсім наступным аўтапартрэтам В. Грамыкі. На ўсю моц трагедыйная нота прагучала ў апошнім – па-свойму выніковым – аўтапартрэце 1993 г., які неаднаразова рэпрадуктаваўся. Але і невядомы шырокай публіцы аўтапартрэт, напісаны ў жніўні 1950 г. (палатно на кардоне, алей, 41,5х30,5 см), уражвае інтэнсіўнасцю цёмных колераў. Непраглядна цёмны фон амаль зліваецца з колерам пінжака, трохвугольнік белай кашулі падкрэслівае суцэльную чарнату навокал, а цені так пакладзены на твар, што ствараецца ўражанне глухой ночы, прычым адзінай крыніцай святла тут з’яўляецца штосьці кволае і лакальнае – свечка або газавая лямпа, якія ў той час яшчэ актыўна выкарыстоўваліся. Схільнасць да змрочнага самааналізу выявілася ў гэтым творы надзвычай выразна (малюнак 3).

Малюнак 3. В. Грамыка. Аўтапартрэт, 1950 г. Палатно на кардоне, алей, 41,5х30,5 см. Прыватны збор. Публікуецца ўпершыню.

Кардынальна супрацьлеглы настрой вызначае іншы партрэт, напісаны ў тым жа 1950 г., – «Бабуля» (палатно, алей, 46х36,5 см) (малюнак 4). Светлы на светлым – такім паўстае вобраз старой жанчыны, вочы якой свецяцца

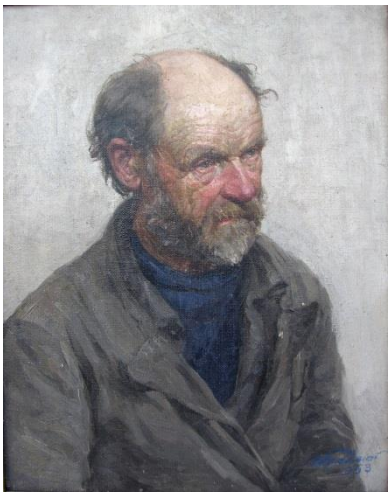
дабрынёй, мудрасцю, цярпеннем і непахіснасцю – і ў веры, і ў жыццёвых выпрабаваннях. Дамінаванне белага колеру ў палітры падпарадкавана гарманізацыі агульнага каларыстычнага гучання карціны і адыгрывае вырашальную ролю ў стварэнні вобраза, падкрэсліваецца ўдала ўведзеным акцэнтам – яркім чырвоным элементам вопраткі. Белая, завязаная вузлом пад падбароддзем хустка і белая кашуля надаюць гераіні партрэта святочны выгляд, а будзённая дэталь вопраткі – фартух – не супярэчыць агульнаму настрою праз свае яркія колеры – сіні і чырвоны. Бачна, што пазіраваць мадэль збіралася з поўным усведамленнем незвычайнасці і важнасці гэтай справы. У жывапіснай рабоце добра перададзена партрэтнае падабенства з мадэллю. Мастак не назваў яе імя, аднак яно вядома. Бабулю першай жонкі В. Грамыкі звалі Францішка Рафалаўна Раманоўская (з дому Камейшаў). Адданая Богу і сваёй вялікай сям'і, яна пражыла доўгае жыццё – амаль 95 гадоў; памяць пра яе захавалася і на палатне.

Малюнак 4. В. Грамыка. Бабуля, 1950 г. Палатно, алей, 46х36,5 см. Прыватны збор

Стары чалавек у жывапісе – асобная глыбокая і складаная тэматыка, паўнацэннае раскрыццё якой патрабуе і псіхалагічнай чуллівасці ў разуменні чалавечай натуры, і мастакоўскага майстэрства ў перадачы як знешніх характарыстык і прыкмет узросту, так і ўнутранага стану, жыццёвага вопыту, той адметнай натуральнасці, нязмушанасці, што з'яўляецца ў канцы

жыццёвага шляху. В. Грамыка звяртаўся да вобразаў старых людзей неаднаразова.

В. Грамыка вельмі патрабавальна ставіўся да падбору рэпрадукцый для альбома сваіх работ і ўключыў у гэтае выданне зусім няшмат ранніх твораў. Побач з «Бабуляй» там змешчаны «Стары» (1953 г., палатно, алей, 51х40,5 см) – партрэт мужчыны сталага веку, які відавочна пражыў нялёгкае жыццё (малюнак 5). Выпрабаванні загартавалі яго, што адлюстравана ў абліччы. Стрыманая, няяркая палітра партрэта, як і ўсе жывапісныя сродкі, абраныя мастаком, працуе на стварэнне эмацыянальна выразнага, псіхалагічна змястоўнага вобраза, надае яму драматызм, дакладна перадае фактурныя асаблівасці матэрыялаў (напрыклад, тканіны амаль жабрацкай вопраткі). Сляды трывожна пражытых гадоў – у глыбокіх зморшчынах на высокім ілбе, апанаваны невясёлымі думкамі, успамінамі, амаль адхілены ад усяго навакольнага выраз твару, нахмураныя бровы, кароткая, не надта акуратная, напалову пасівелая барада, паношанае адзенне ствараюць неардынарны вобраз, які хавае за сабой жыццёвы лёс. Гэта не лагодны дзядуля – партрэтаванага немагчыма ўявіць з унукамі, з усмешкай на сурова сціснутых вуснах. Аднак шкадавання ён не выклікае, – хутчэй, павагу, змешаную з пэўнай асцярогай.



Малюнак 5. В. Грамыка. Стары, 1953 г. Палатно, алей, 51х40,5 см. Прыватны збор

«Тут не толькі знешняе падабенства, але і падабенства эмацыянальных адценняў, адценняў унутранага жыцця душы, складанае жыццё духу» – гэтыя словы мастацтвазнаўцы У. Бойкі, сказаныя пра пазнейшыя партрэтныя творы В. Грамыкі, можна аднесці і да шэрагу ранніх работ дадзенага жанру [1, с. 38].

Аднак работ у жанры партрэта ў творчай спадчыне В. Грамыкі значна менш, чым пейзажаў і сюжэтна-тэматычных карцін. У неапублікаваных мемуарах мастак досыць нечаканым чынам растлумачыў гэтую акалічнасць: «Мой першы выставачны і нават конкурсны партрэт я лічыў, і не без падстаў, няўдалым, што неяк неўпрыкмет аддаліла мяне ад жанру, у якім я, напэўна, мог бы развівацца паспяхова і не на шкоду ні тэматычнай карціне, ні пейзажу. Гэта быў партрэт даяркі Галіны Кішкурна (палатно, алей, 140х90 см, канец 1950-х гг. – *М. Г.*), напісаны па рэкамендацыі кіраўніцтва Смалявіцкага раёна. Цяпер гэты партрэт знаходзіцца ў Аршанскім музеі маёй творчасці, і глядач можа яго ўбачыць як дастойны ўзор квітнеючага сацрэалізму».

Да партрэтаў перадавікоў вытворчасці В. Грамыка звярнуўся яшчэ аднойчы – падчас творчай паездкі ў Казахстан у 1963 г. Замест заяўленай серыі партрэтаў хлебаробаў-цаліннікаў па не залежных ад мастака прычынах былі напісаны партрэты будаўнікоў, электразваршчыкаў, даярак.

«Міжволі думаеш, наколькі нядобрасумленна прыніжаць скептычнай іроніяй мастацтва 1950 – 1960-х гадоў. Бо гэта быў не надуманы “сацыялістычны рэалізм”, а звычайны класічны рэалізм з яго ўвагай і любоўю да простага чалавека, дзеля якога, уласна, і павінна існаваць мастацтва», – так выказалася пра казахскую серыю партрэтаў мастацтвазнавец Э. Пугачова [2, с. 14].

У далейшым творчым жыцці В. Грамыка пісаў партрэты пераважна тых асоб, з якімі яго звязвалі асабістыя адносіны: Янкі Брыля (1963), Івана Навуменкі (1984), Васіля Быкава (у 1985 г. і ў пачатку 2000-х гг.), Яўгена Чамадурава (1986). Сярод іншых работ у партрэтным жанры можна назваць

аўтапартрэты (1965, 1993), шэраг партрэтаў другой жонкі мастака мастацтвазнаўцы Эмы Пугачовай («Сіняя хустачка», 1972 г. і інш.), партрэты герояў Вялікай Айчыннай вайны М. Ягорава і М. Кантарыя (1985). Вяршыняй партрэтнай творчасці В. Грамыкі стала «Антаніна-палачанка» (1990) – партрэт жыхаркі вёскі Горы Ушацкага (памежнага з Полацкім) раёна Антаніны Маковіч паўстае велічным збіральным вобразам беларускай сялянкі.

Шлях мастака В. Грамыкі ад ранніх работ у партрэтным жанры да такіх знакавых твораў, што ўзбагацілі айчынны жывапіс, заслугоўвае ўвагі і вывучэння, бо кожны яго этап утрымлівае ў сабе каштоўны вопыт, раскрывае невядомыя акалічнасці жыцця майстра, узбагачае веды пра шляхі развіцця айчыннага мастацтва ў XX ст.

ЛІТАРАТУРА

1. Бойка, У. А. Віктар Аляксандравіч Грамыка / У. А. Бойка. – Мінск : Беларусь, 1979. – 48 с.

2. Виктор Громыко : альбом / авт. текста, сост. Э. Н. Пугачёва. – Минск : Международный центр культуры книги, 2003. – 79 с.

3. Громыко, В. А. Радуга над дорогой / В. А. Громыко. – Минск : Беларусь, 2000. – 382 с.

4. Парахонская, Г. А. Детство сквозь призму живописи (опыт контент-анализа) / Г. А. Парахонская // Вестник Тверского государственного университета. Серия «Философия». – 2019. – № 3. – С. 75 – 83.

РЕЗЮМЕ

Статья посвящена малоисследованному аспекту творчества народного художника Беларуси В. А. Громыко как портретиста, с акцентом на раннем периоде творчества. Ряд живописных произведений художника 2-й половины 1940 – 1950-х годов описывается и репродуцируется впервые.

SUMMARY

The article concerns an insufficiently explored aspect of the creative work of V. A. Gromyko, People’s Artist of Belarus, as a portrait painter, with emphasis on the early

period of his art. A number of the artist's paintings from the latter half of the 1940s – 1950s are described and reproduced for the first time.

Ивановская Д. А.

ОСОБЕННОСТИ МАТЕРИАЛОВ, ИСПОЛЬЗУЕМЫХ В СОЗДАНИИ МОЗАИКИ ДЛЯ ПРАВОСЛАВНЫХ ХРАМОВ

Белорусский национальный технический университет

(Поступила в редакцию 14.09.2022)

В последнее время в Беларуси и за её пределами строятся и восстанавливаются православые храмы. Ряд из них украшается мозаикой (храм-памятник в честь Всех Святых и в память о жертвах, спасению Отечества нашего послуживших, Минск, 2013 г., иконописная мастерская Всехсвятского прихода; храм Преображения Господня, Свято-Введенская Оптина пустынь, 2007 г., мастерские Свято-Елисаветинского монастыря; часовня-усыпальница на подворье Свято-Духова монастыря г. Тимашевска, Краснодарский край, 2014 г., мастерские Свято-Елисаветинского монастыря и др.).

О востребованности мозаики свидетельствует и появление дополнительных мест по производству смальты. Однако не всегда мозаичные произведения выполняются с учётом большого спектра эстетических, эксплуатационно-технических свойств материала.

О мозаике писали разные авторы. В основном искусствоведы исследовали тенденции и подходы к созданию произведений [1; 2]. Есть ряд работ о светской мозаике и её технологии [3; 4]. Многие публикации носят коммерческий характер, рекламируя производителей плитки. Но о мозаике для православных храмов пишется немного [5]. В публикациях рассматриваются художественный, археологический, иконографический подходы, либо мозаика затрагивается в рамках монументального искусства. Таким образом, публикаций для практиков с учётом появившихся новых,

возрождения древних материалов и технологий очень мало. Назрела необходимость рассмотреть основные характеристики материалов и определить, в каких случаях мозаика оптимально подходит для украшения храма.

Основной материал в мозаике православного храма – это смальта. Слово произошло от немецкого «Smalte», соотносимого с глаголом «schmelzen» – плавить. Сегодня термин «смальта» означает цветное высокопрочное глушёное стекло в виде кубиков и пластинок (рисунок 1). Она изготавливается по технологиям выплавки на основе кварцевого песка с добавлением оксидов металлов [6].

Рисунок 1. Блины смальты до того, как их разбили на модули

Смальта разделяется на несколько видов:

– глухая или опаловая – на основе заглушающих веществ, например, диоксида олова или триоксида сурьмы;

– прозрачная – на основе огнеупорных красителей;

– жилистая и пятнистая – путём термической обработки соединяется несколько оттенков смальты;

– золотая и серебряная – изготавливается путём запрессовки сусального золота или серебра между прозрачными, реже цветными стёклами с последующим обжигом (рисунок 2).

Рисунок 2. Процесс подготовки модулей для мозаики из золотой смальты

Смальта обладает особой красотой. При характеристике её эстетических свойств отмечается сложность и благородство цвета. Материал обладает широкой цветовой палитрой, которая из-за разного воздействия температуры на различные части при обжиге становится неоднородной. Расколотые кусочки также отличаются друг от друга. Переливы оттенков создают мерцание, что создаёт ощущение «живого» цвета. Можно согласиться с мнением некоторых исследователей, что смальта обладает эффектом внутреннего свечения, придавая материалу глубину. Возможно, этот эффект достигается за счёт небольшой прозрачности некоторых фрагментов. Добавляет оттенки и то, что глянцевая мозаика отражает свет и предметы.

Смальта может работать при минимальном освещении. Это важно для интерьеров храмов, где, как правило, нет яркого света. Достаточно зажечь свечу – и глянцевая поверхность сияет. Способность отражать свет особенно впечатляет в экстерьере, где залитая солнцем или в сумерках, даже почти в полной темноте мозаика может светиться, мерцать.

Текстура смальты разнообразна, кроме глянцевой существует матовая, пористая, что в сочетании обогащает произведение. Усиливает звучание работ сложный рельеф мозаичной поверхности, поскольку смальта выступает из раствора на разную высоту, а размер и форма модулей могут варьироваться фактически неограниченно.

Смальта вставляется в нейтральный по цвету (серый) пористый раствор. Он визуально служит цельным фоном, который помогает лучше зазвучать богатым по цвету и фактурам элементам. Таким образом, широкий выбор цвета, текстуры, формы модулей создаёт основу для многообразных художественных решений.

Иногда выгодно обогащать звучание смальты, добавляя другие материалы и техники: стекло, фьюзинг (рисунок 3), камни. Например, при работе над изображением тела человека выгодно использовать натуральные камни, так как цвет становится более сложным и приближается к естественному. Следует учитывать, что некоторые из видов камней нельзя применять, так как впоследствии они могут менять цвет. В основном используются гранит, туф, лазурит, галька, оникс, яшма, мрамор. Поверхности камня можно шлифовать для придания им гладкости, обрабатывать пескоструйным или галтовочным аппаратом для создания фактурной поверхности.

Рисунок 3. Техника фьюзинг – сплавленные в печи кусочки стекла

При работе с белыми плоскостями, например, нимбами, для их обогащения смальту выгодно разбавлять перламутровыми вставками. Для этого можно расколоть на модули фарфоровую посуду, имитирующую перламутровое покрытие.

Для выкладки мозаики на полу удобен камень, так как его легче шлифовать, чтобы добиться требуемой гладкой поверхности. При этом

следует учитывать то, что не все породы камня поддаются шлифовке. Смальту также можно шлифовать, но она менее «мягкая», поэтому могут появиться сколы. Но высокая прочность и устойчивость к абразивному износу делает материал пригодным для укладки в местах с повышенной нагрузкой – на полу.

Кроме богатых эстетических возможностей отмечаются некоторые эксплуатационно-технические и физические свойства мозаики: экологичность, гигиеничность, возможность очистки, износостойкость, цветостойкость, долговечность, морозоустойчивость.

Как правило, другие произведения храмового искусства (роспись, икона, вышивка) меняют свой цвет и больше подвержены разрушению. Мозаичные произведения можно наблюдать практически в том же виде, в каком их создали. Ю. Матвеева в монографии «Декоративные ткани в мозаиках Равенны: семантика и культурно-смысловой контекст» изучала древние ткани по мозаичным произведениям, так как их изображение давало по цвету и другим характеристикам более достоверную и полную картину [7].

В то же время раствор, в котором находится смальта, может разрушаться раньше, поэтому в данной статье ему уделено особое внимание. Сейчас для мозаики, создающейся в интерьерах, экстерьерах, а также в мастерских с последующей транспортировкой, наиболее удобно использовать современный клей «Kerabond». Важно замешивать его не с водой, а с латексной добавкой «Изоластик» (Isolastic). Она придаёт эластичность раствору, предотвращая растрескивание.

В странах, где бывают минусовые температуры, экстерьерные произведения для лучшей сохранности следует делать под навесами или в нишах. Иначе зимой влага, попадая на поверхность раствора, пористой смальты, разрушает материал. Нежелательно также использовать металлическую арматуру в растворе. В местах, которые ближе к металлу, раствор разрушается быстрее.

В интерьере, особенно если площадь для мозаики большая, можно использовать примерно такой состав левкаса, какой использовали древние мастера, включающий известь, кирпичную крошку, кварцевый песок, рубленный лён и медицинскую желчь [8].

Для левкаса подойдёт комовая, гашёная в тесто известь (с избытком воды), выдержанная в яме не менее года. Известь разводится водой небольшими порциями до жидкого (как молоко) состояния, процеживается через сито из нержавеющей тканой сетки с ячейками 0,25-0,6 мм в металлический ящик 1x1x2 м со сливным отверстием D40 мм, расположенным на высоте 60 см от дна. При необходимости доливается вода до полного объёма ящика. Содержимое тщательно перемешивается до однородного состояния и оставляется на 0,5–1 сутки. За это время известь осядет, а на поверхности образуется кальциевая пленка, так называемая ямчуга, которую необходимо аккуратно снять напоминающим большую шумовку ситом из нержавеющей сетки с ячейками 0,8-1 мм. Воду следует осторожно слить, не взбалтывая и не поднимая известь. В ящик снова долить воды, размешав, как и предыдущий раз. Такие действия отмывки производить через 0,5-1 сутки 20-100 раз в зависимости от назначения извести.

Нельзя оставлять неперемешанной известь с водой более 1,5 суток, потому что она уплотнится на дне ящика и дальнейшее перемешивание будет затруднительным.

Когда отмывки закончены, воду необходимо слить и оставить так на 0,5-1 неделю. Выступившую на поверхность воду собрать, повторяя так несколько раз, чтобы максимально удалить влагу из извести. Последнюю переложить в деревянный ящик с крышкой, сбитый плотно из досок 30-40 мм без щелей во избежание протекания. Известь хранится в пластиковых бочках или укрывается в ящике с полиэтиленовой плёнкой, периодически сбрызгивается водой.

Лён для левкаса берётся высшего сорта, без костры. Он рубится топором в размер 0,8-1мм.

Кирпичная крошка разделяется на фракции 0,25-1мм и 1-3 мм, в некоторых случаях до 5 мм. Затем просеивается через сито с соответствующими ячейками, промывается проточной водой и высушивается (иногда достаточно обеспылить способом проветривания). После этого крошку (цемянку) можно добавлять в левкас.

По некоторым сведениям, необходимым компонентом является бычья желчь, иногда вместо неё применяют медицинскую. Следует учитывать, что натуральная желчь имеет неприятный и резкий запах, которого можно избежать добавлением одеколона либо консерванта по типу медицинского с отдушкой (второе предпочтительнее). Желчь добавляется в левкас в начале его замешивания в растворомешалке.

Песок лучше всего подойдёт карьерный кварцевый, без примесей, мелкий и сухой, максимально светлый.

Рассматривая свойства мозаики, отметим, что это единственная техника монументальной живописи, которую благодаря кропотливой работе, дороговизне материалов (золото, камни и др.) можно с определённой долей условности назвать ювелирной. Здесь важна идейная часть: всё самое дорогое (в т. ч. материал, труд) человек несёт в храм, отдаёт Богу.

После ознакомления с основными характеристиками материалов, используемых для создания мозаики, мастеру легче понять, какому храму эта техника наиболее подходит. Нужно также учитывать характер архитектуры, особенности её назначения, специфику эксплуатационного режима.

Мозаика лучше сохраняется на изогнутых поверхностях. В этом случае смальта крепче сжимается раствором, выгодно воспринимается при разном освещении из-за того, что сияет на залитой светом плоскости (рисунок 4).

Рисунок 4. Мозаика церкви Христа Спасителя в Полях из ансамбля монастыря в Хоре, 1321 г. (бывший Константинополь, современный Стамбул)

Эта техника подходит для влажных помещений, например, церквей с купелью, нижних храмов, так как материал не боится воды. Также мозаика будет уместна в храмах, где существуют перепады температуры, и в помещениях, эксплуатируемых нечасто (отапливаются только перед службами, например, в деревне). Существуют храмы с повышенными требованиями к чистоте, например, при больницах и санаториях. Здесь также подходит мозаика, так как её относительно легко очищать.

В то же время мозаика не очень устойчива к механическим воздействиям, поэтому её не стоит размещать на уровне глаз, лучше повыше, в недоступных местах. Особенно это касается церквей при детских учреждениях.

Таким образом, техника мозаики характеризуется рядом особенностей: экологичность, гигиеничность, возможность очистки, устойчивость к абразивному износу, температурным перепадам, влаго- и цветостойкость, долговечность. Особо отмечается её красота. При выборе техники монументальной живописи для церкви следует учитывать особенности материала и архитектуры.

ЛИТЕРАТУРА

1. Валериус, С. С. Монументальная живопись: соврем. проблемы / С. С. Валериус. – М. : Искусство, 1979. – 88 с.

2. Клова, Б. Литовская монументально-декоративная живопись: фрески, сграффито, мозаики / Б. Клова. – Вильнюс : Вага, 1975. – 126 с.

3. Виннер, А. В. Материалы и техника мозаичной живописи / А. В. Виннер. – М. : Искусство, 1953. – 367 с.

4. Павловский, С. А. Материалы и техника монументально-декоративного искусства: из опыта экспериментальных работ московских художников-монументалистов / С. А. Павловский. – М. : Советский художник, 1975. – 193 с.

5. Демус, О. Мозаики Византийских храмов. Принципы монументального искусства Византии / О. Демус ; пер. с англ. Э. С. Смирновой ; ред., сост. А. С. Преображенский. – М. : Индрикс, 2001. – 157 с.

6. Смальта [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D0%BC%D0%B0%D0%BB%D1%8C%D1%82%D0%B0. – Дата доступа: 02.05.2022.

7. Матвеева, Ю. Г. Декоративные ткани в мозаиках Равенны. Семантика и культурно-смысловой контекст / Ю. Г. Матвеева. – Киев ; Харьков : Дух і Літера, 2016. – 496 с.

8. Интервью с руководителем левкасной мастерской Свято-Елисаветинского монастыря С. Кудлачем. 04.01.2012.

РЕЗЮМЕ

В статье рассматриваются особенности материалов, применяемых в создании мозаики в православных церквях, даны рекомендации, какие храмы наиболее целесообразно украшать этой техникой.

SUMMARY

The article considers the features of the materials used in the creation of mosaics in Orthodox churches. Recommendations are also given in which temple it is most appropriate to use the mosaic technique.

Кушнярэвіч А. М.

ВЫТОКІ І ФУНКЦЫЯНАЛЬНАЯ ТЫПАЛОГІЯ ВАЛЫНСКІХ ВЕЖАЎ

Мінскі дзяржаўны лінгвістычны ўніверсітэт

(Паступіў у рэдакцыю 25.08.2022)

У XIII – пачатку XIV ст. у развіцці ваенна-інжынернай справы ўсходніх славян адбыліся значныя змены, звязаныя найперш з распаўсюджваннем адзіночных мураваных вежаў у сістэме драўляна-земляных умацаванняў. Упершыню такія вежы выкарысталі правіцелі Галіцка-Валынскага княства ў абарончай сістэме яго гарадоў. Вежы спалучалі ў сабе рысы рамана-гатычнай архітэктуры і феадальнага замкавага будаўніцтва Заходняй і Цэнтральнай Еўропы [1, с. 164]. Яны былі ўзведзены пераважна ў апошняй чвэрці XIII ст. (Камянец, Гродна, Бярэсце, Чартарыйск, Люблін і інш.) [2, с. 205, 3, с. 159 – 160]. Такія ж адзіночныя вежы ў XIV ст. меліся на землях паўночна-заходняй Русі: Пскоў, Ізборск, Арэхаў, Карэла [4, с. 56 – 97; 5, с. 12]. У абарончым драўляным дойлідстве беларускіх зямель падобныя збудаванні выкарыстоўваліся яшчэ ў XVI – XVII стст. (Полацк, Радашковічы, Шклоў, Мсціслаўе) [6, с. 12].

П. А. Рапапорт прысвяціў пабудовам Валыні грунтоўны артыкул «Волынские башни» [2]. Даследчык дакладна ўсведамляў, што такія вежы былі шырока распаўсюджаны ў еўрапейскім абарончым дойлідстве і не вылучаў іх у асобную тыпалагічную групу [3, с. 153]. У адрозненне ад яго М. А. Ткачоў увёў у навуковы зварот тэрмін «вежы валынскага тыпу» [7]. З тых часоў дадзеныя вежы, перш за ўсё ў Камянцы, Бялавіна, Стоўп'і і Чартарыйску разглядаюцца як пабудовы, якія належаць да аднаго так званага «валынскага тыпу» [3, с. 153]. Аднак, на думку расійскага навукоўца І. У. Анціпава, якую аўтар падзяляе, такое тыпалагічнае вызначэнне выглядае не вельмі карэктным з улікам гісторыі развіцця еўрапейскай фартыфікацыі [3, с. 153]. Таму раней мы ў артыкуле «Усходнеславянскія вежы-"стаўпы" ў

еўрапейскім архітэктурным кантэксце» прапанавалі гэтыя пабудовы тыпалагічна аднесці да германскіх бергфрыдаў [8]. П. А. Рапапорт і М. А. Ткачоў памылкова лічылі валынскія вежы данжонамі [9, с. 196]. З пабудоў, якія захаваліся да нашага часу, да абароны і жылля была прыстасавана толькі вежа ў Любліне [3, с. 158]. Пазней да меркавання згаданых навукоўцаў аб вежах-данжонах на Валыні далучыўся А. М. Кулагін у фундаментальным выданні «Архітэктура Беларусі: нарысы эвалюцыі ва ўсходнеславянскім і еўрапейскім кантэксце» [10, с. 338 – 351].

Як заўважыў І. У. Анціпаў, «на першы погляд вытокі дадзенай абарончай вежы ў дойлідстве Валыні трэба шукаць у суседняй Польшчы. Аднак большасць вядомых зараз польскіх мураваных адзіночных круглых вежаў адносіцца ўжо да XIV ст., таму крыніцу з'яўлення дадзенага тыпу пабудоў на Русі пакуль што прасачыць цяжка» [3, с. 157].

На нашу думку, на ўжыванне адзіночных абарончых вежаў у дойлідстве гістарычнай Валыні паўплывалі інтэнсіўныя кантакты канца XII – XIV ст. паміж гарадамі Тэўтонскага ордэна і Галіцка-Валынскага княства, якія дазволілі, у прыватнасці, адрадзіць славуты старажытны Янтарны шлях [11].

Развіццю гэтых кантактаў садзейнічалі і нямецкія каланісты, якія ў заходнерускіх землях з'явіліся ўжо ў XII ст. Прадстаўнікі ж галіцка-валынскай дынастыі мелі асабліва вялікую патрэбу ў аказанні ім розных паслуг. Таму невыпадкова, што пасля спусташальнага набегу манголаў-татараў у 1259 г. князь Данііл Галіцкі для аднаўлення разбураных заходнерускіх гарадоў запрасіў нямецкіх будаўнікоў, рамеснікаў, купцоў, якія прынеслі сюды і сваю архітэктурна-будаўнічую культуру. Каб зацікавіць замежных перасяленцаў, ён у адпаведнасці з магдэбургскім правам дараваў ім такія асобныя прывілеі, як права на мясцовае самакіраванне і судавытворчасць. Гэта садзейнічала актыўнаму перасяленню вопытных нямецкіх будаўнікоў, рамеснікаў, купцоў на Усход [12].

Таму невыпадкова аўтар Галіцка-Валынскага летапісу пры апісанні смерці валынскага князя Уладзіміра Васількавіча, які загадаў пабудаваць вежы-«стаўпы» ў Камянцы і Бярэсці, назваў сярод тых, хто смуткаваў, немцаў: «І плакала над ім мноства ўладзімірцаў – мужы, і жанчыны, і дзеці; немцы, і сурожцы, і наўгародцы» [13, с. 605]. Гістарычныя крыніцы таксама сведчаць, што ў 1270 – 1290-х гадах нямецкая знаць займала ва Уладзіміры-Валынскім і Луцку адказныя адміністрацыйныя пасады. Пазней, у 1-й чвэрці XIV ст., прадстаўнікі Галіцка-Валынскай княскай дынастыі князі Юрый, Андрэй і Леў падтрымлівалі добрыя адносіны з Лівонскім ордэнам [12]. Галіцка-Валынскае княства неаднойчы падпісавала пагадненні з Свяшчэннай Рымскай імперыяй і Тэўтонскім ордэнам у барацьбе з суседзямі-канкурэнтамі, а з сярэдзіны XIII ст. – з Залатой Ардой і Вялікім Княствам Літоўскім [14]. У выніку цесных палітычных, ваенных, гандлёва-эканамічных сувязяў з Тэўтонскім ордэнам на працягу XIII – XIV стст. на галіцка-валынскіх землях атрымалі распаўсюджванне як адзіночныя абарончыя вежы, так і іншыя ваенныя збудаванні, у прыватнасці, замак Любарта ў Луцку і мураваныя вежы ў іншых крэпасцях [11]. Апошніх у XII – пачатку XVI ст., на думку ўкраінскага даследчыка І. Р. Магытыча, на галіцка-валынскіх землях было ўзведзена 68 [15, с. 3 – 14], хаця такую іх колькасць аспрэчвае І. У. Анціпаў [3, с. 153].

Па функцыянальным прызначэнні валынскія вежы належаць пераважна да германскіх бергфрыдаў, прыстасаваных, у адрозненне ад данжонаў, толькі да абароны. У Галіцка-Валынскім летапісе гэтыя пабудовы згадваюцца пад назвай «стоўп» [13, слп. 878, 925, 927]. У польскай літаратуры вядомы як «вежа апошняй абароны» [16, s. 37].

Да апошняга часу ў адзіную тыпалагічную группу пад назвай «вежы валынскага тыпу» былі аб’яднаны збудаванні ў Стоўп’і, Бялавіна, Камянцы, Чартарыйску, Любліне, сяле Спас. З гэтых помнікаў найбольш незвычайнай з’яўляецца пяціярусная вежа 2-й паловы XII ст. у Стоўп’і. Адсутнасць байніц і прыстасаванне верхняга яруса помніка да культавых патрэб сведчыць, што

гэта не абарончае збудаванне, а вежа-храм. Дадзенаму помніку няма аналагаў у старажытнарускай царкоўнай архітэктуры таго часу. Бялавінская вежа сярэдзіны XIV ст. выконвала функцыю своесаблівага фарпоста ў адносінах да абарончых умацаванняў горада Холм, яе можна аднесці да валынскіх вежаў. Вежы ў Бялавіна і Стоўп'і адрозніваюцца паміж сабой па памерах, функцыі і паходжанні. Чартарыйская вежа апошняй чвэрці XIII ст. з'яўляецца прыкладам размяшчэння адзіночнай мураванай вежы ў сістэме драўляна-земляных умацаванняў. Вежа сярэдзіны XIII ст. у Любліне была прыстасавана не толькі для абароны, але і для жылля, таму з' яўлялася данжонам. Архітэктурныя формы вежы, тэхніка муроўкі, фармат цэглы сведчаць аб яе сувязі з дойлідствам Мекленбурга і Хале (Гале) [3, с. 154 – 158].

Найбольш поўнае ўяўленне аб вежах-бергфрыдах гістарычнай Валыні дае Камянецкая вежа апошняй чвэрці XIII ст., якая з названых помнікаў найлепш захавалася да нашага часу. Яна выступала як аўтаномная фартыфікацыйная адзінка і ўяўляла сабой апошні пункт абароны, верагодна, больш эфектыўны, чым сам замак [17, с. 15]. Адасобленае размяшчэнне ад асноўных замкавых умацаванняў мела і летапісная вежа апошняй чвэрці XIII ст. у Гродна [18]. Зараз з розных крыніц устаноўлена, што мураваная абарончая вежа, аналагічная або блізкая Камянецкай, мелася таксама ў Бярэсці. Яе рэшткі былі знішчаны ў 1831 г. пры будаўніцтве крэпасці [19, с. 57].

Такім чынам, мураваныя абарончыя вежы XIII ст. гістарычнай Валыні былі запазычаны з архітэктуры не суседніх Польшчы, Венгрыі, Аўстрыі, а Тэўтонскага ордэна ў Прусіі, які адыгрываў важную ролю ў развіцці ваеннага дойлідства шэрагу дзяржаў Цэнтральнага і Паўночнага еўрапейскага арэала. Распаўсюджванне гэтага ўзору прускай фартыфікацыі ў архітэктуры заходнерускіх зямель адбылося ў выніку цесных палітычных, ваенных, гандлёва-эканамічных сувязяў Галіцка-Валынскага княства з Тэўтонскім ордэнам у канцы XII – IV стст. Будаўніцтву мураваных абарончых вежаў на

гэтых тэрыторыях садзейнічала і полікультурнасць згаданага ўсходнеславянскага дзяржаўнага ўтварэння, частку насельніцтва якога складалі перасяленцы з Германіі, сярод іх былі і прадстаўнікі розных будаўнічых спецыяльнасцей. Па функцыянальным прызначэнні валынскія вежы належаць да трох тыпалагічных груп: 1) бергфрыд (Камянец, Гродна, Бярэсце, Чартарыйск, Бялавіна); 2) данжон (Люблін); 3) вежа-храм (Стоўп'е).

ЛІТАРАТУРА

1. Килимник, Е. В. Влияние европейских традиций среденевекового замкового зодчества на эволюцию фортификации галицко-подольских земель XIII – XVII вв. [Электронный ресурс] / Е. В. Килимник // Приволжский научный вестник 2013. – № 7. – Режим доступа: https://cyberleninka.ru/article. – Дата доступа: 15.06.2022.
2. Раппопорт, П. А. Волынские башни / П. А. Раппопорт // Материалы и исследования по археологии СССР. – Л., 1952. –Т. 31. – С. 202 – 231.
3. Антипов, И. В. Волынские башни / И. В. Антипов // Археологические вести. 2012. – Вып. 18. – С. 152 – 160.
4. Кирпичников, А. Н. Каменные крепости Новгородской земли / А. Н. Кирпичников. – Л. : Наука, 1984. – 276 с.
5. Косточкин, В. В. Русское оборонное зодчество конца XIII – начала XVI в. / В. В. Косточкин. – М. : Изд-во АН СССР, 1962. – 160 с.
6. Ткачёв, М. А. Замки Белоруссии / М. А. Ткачёв. – Минск : Полымя, 1987. – 222 с.
7. Ткачоў, М. А. Вежы валынскага тыпу і іх распаўсюджванне на Беларусі / М. А. Ткачоў // Беларускія старажытнасці : матэрыялы канф. па археалогіі БССР і сумежных тэрыторый / рэдкал.: Л. Д Побаль (адк.рэд.) [і інш.]. – Мінск, 1972. – С. 315 – 327.
8. Кушнярэвіч, А. М. Усходнеславянскія вежы-«стаўпы» ў еўрапейскім архітэктурным кантэксце / А. М. Кушнярэвіч // Беларускі гістарычны часопіс. – 2012. – № 1. – С. 5 – 10.
9. Антипов, И. В. Оборонительные башни «волынского типа» в системе укреплений городов Западной Руси / И. В. Антипов // Поселения: среда, культура, социум : материалы тематической науч. конф., Санкт-Петербург, 6-9 октября 1998 г. / редкол: Д. Г. Савинов (отв. ред.) [и др.]. – СПб., 1998. – С. 193 – 197.

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

11. Войтович, Л. В. Тевтонский орден в политике Галицко-Волынского княжества. Л. В. Войтович [Электронный ресурс] // Studia Slavica et Balcanica Petropolitana. – СПб., 2010. – № 2 – С. 3 – 16. – Режим доступа: http://istorja.ru/articles.html. – Дата доступа: 05.08.2022.

12. Агасиев, И. К. Немецкие колонии в Волынской губернии в конце XVIII – начале XX вв. : дис. … канд. ист. наук : 07.00.02 [Электронный ресурс] / И. К. Агасиев – Красноярск, 1999. – 270 с. – Режим доступа: http://www.dslib.net/istoria-otechestva. – Дата доступа: 30.07.22.

13. Галицко-Волынская летопись // Русские летописи / подгот. к изд. А. И. Цепковым. – Рязань, 2001. – Т. 11. – С. 548 – 610.

14. Галицко-Волынское княжество [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://ru.wikipedia.org/wiki. – Дата доступа: 01.07.2022.

15. Могитич, І. Р. Оборонні вежі галицької і волинськоп земель XI – початку XVI ст. / І. Р. Могитич // Вісник інституту «Укрзахідпроектреставрація». – 2000. – № 11. – С. 3 – 14.

16. Guerquin, B. Zamki w Polsce / B. Guerquin. – Warszawa : Arkady, 1984. –344 s.

17. Башкоў, А. А. Археалагічныя даследаванні Камянца і ваколіц у 1997 – 2004 гг. / А. А Башкоў, А. В. Іоў // Камянецкія чытанні : матэрыялы рэспублік. навук.-практ. канф. – Мінск, 2006. – С. 12 – 16.

18. Кушнярэвіч, А. М. Новая гіпотэза па лакалізацыі летапіснай вежы Гродна / А. М. Кушнярэвіч // Пытанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі / НАН Беларусі, Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры ; навук. рэд. А. І. Лакотка. – Мінск, 2021. – Вып. 30. – С. 47 – 52.

19. Лысенко, П. Ф. Берестье / П. Ф. Лысенко. – Минск : Наука и тэхника, 1985. – 399 с.

РЕЗЮМЕ

Статья посвящена истокам и функциональной типологии оборонительных башен XIII в. исторической Волыни. По мнению автора, этот вид архитектуры был заимствован в зодчество Галицко-Волынского княжества из фортификационного искусства Тевтонского ордена. Исходя из функционального назначения этих памятников, автор разделил их на

три типологических группы: бергфрид (Каменец, Гродно, Брест, Чарторийск, Белавино); 2) донжон (Люблин); башня-храм (Столпье).

SUMMARY

The article deals with the origins and functional typology of the XIII century defensive towers of historical Volhynia. According to the author, this type of defensive architecture was borrowed in the architecture of the Principality of Galicia-Volhynia from the fortification art of the Teutonic Order. Based on the functional purpose of these monuments, the author divided them into three typological groups: bergfried (Kamenets, Grodno, Brest, Chertoryisk, Belyavino); 2) donjon (Lublin); tower-temple (Stolpye).

Ничипорович А. О.

СОВРЕМЕННАЯ АРХИТЕКТУРА В ИСТОРИЧЕСКИХ ЦЕНТРАХ ГОРОДОВ: АРХИТЕКТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ АСПЕКТЫ

Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси

(Поступила в редакцию 15.09.2022)

Современная практика уплотнения застройки в исторических центрах городов связана с проблемой архитектурно-художественного и композиционного соединения «старого» и «нового» и должна решаться за счёт способов формообразования как «организации элементов <…> определяемой структурой, компоновкой, технологией производства, а также эстетической концепцией архитектора». В процессе формообразования «закрепляются как функциональные характеристики объекта проектирования, так и его художественно-образное решение» [1, с. 185]. Архитекторам предоставляется возможность оперировать множеством инструментов проектирования для создания уникальных художественных образов сочетания объектов зодчества разных временных периодов.

В современной белорусской и зарубежной практике выделяется ряд подходов к размещению нового объекта в сложившейся исторической среде: надстройка; внедрение; в плотном ряду исторической застройки; фон для памятника архитектуры; пристройка; создание силуэта.

Надстройка нового объёма над историческим зданием. Проекты культурного центра «Caixa Forum» (Мадрид, Испания, 2008 г.) и реконструкции Базельского музея культур (Базель, Швеция, 2011 г.), построенного в середине XIX в. архитектурной мастерской «Herzog & de Meuron» (арх. Жак Херцог, Пьер де Мёрон), - примеры создания в исторической среде современных архитектурных арт-объектов, контрастных своему окружению, но при этом перекликающихся с ним посредством пропорций, форм и цветового решения.

«Caixa Forum» - проект реконструкции электростанции (постройка начала XX в.), которая расположена в историческом центре города и представляет два соединённых между собой кирпичных здания с двухскатными кровлями. Исторические фасады зданий были сохранены, а современная надстройка получила сложные ломаные очертания и облицовку из ржавых металлических панелей.

Необходимость расширения выставочных площадей музея в Базеле и невозможность пристройки в условиях плотной исторической застройки обусловили увеличение этажности здания. Надстройка имеет складчатую неправильную форму с отделкой чёрной глянцевой шестигранной керамической плиткой. В данном решении читается отсылка к силуэтам скатных черепичных кровель окружающей исторической застройки как обращение к традиционному зодчеству.

Смелым архитектурным решением, основанным на принципе контраста по форме и колористике с окружающей средой, является реконструкция здания по улице Ленинская (г. Могилёв, Республика Беларусь, 2002 г.; арх. Э. Юшка, дизайнер Т. Чижевская; рисунок 1), в котором расположился Могилёвский филиал ЗАО «Славнефтебанк».

Рисунок 1. Здание банка, Могилёв [2]

До реконструкции здание представляло собой одноэтажную классицистическую постройку со скатной кровлей, рустом на фасадах, карнизами, обрамлениями оконных проёмов. После реконструкции фасады были сохранены. Современная постройка контрастного красного цвета в прямолинейных формах выходит на улицу Ленинскую, венчая историческую часть лаконичным фасадом с рядом окон, повторяющих общий масштаб и ритм окружающей застройки. Угол нового здания, выходящий во внутренний двор, фланкирован остроконечной башней.

Таким образом, использование рассматриваемого приёма обосновывается условиями высокой плотности исторической застройки и реализуется путём увеличения этажности памятников зодчества.

Внедрение современного сооружения в исторически сложившийся городской контекст. Ансамбль музейного острова в Берлине (Германия) был дополнен современным зданием галереи Джеймса Саймона (James Simon Galerie, David Chipperfield Architects, 2018 г.). Объект расположен на узком участке острова вдоль берега. Являясь новыми воротами музейного острова, галерея представляет собой объёмно-пространственную структуру, связывающую Новый, Старый, Пергамский музеи и музей Боде. Контекстуальный подход позволил органично вписать новый объект в сложившуюся историческую среду, не нарушая её целостности, подчёркивая художественные достоинства памятников архитектуры, и при этом создать современный архитектурный облик галереи.

В Витебске в одном из кварталов исторического центра, ограниченном улицами Ленина, Калинина и Марка Шагала, расположено несколько современных объектов, объёмно-пространственное и художественное решение которых обусловлено архитектурой исторической застройки конца XIX - начала XX в, а также рельефом местности. К примеру, здание Беларусбанка по улице Ленина (арх. Ю. Соколовский, Е. Погуца, 2005 г.), спускаясь по рельефу, образует изгиб вдоль улицы и увеличивает свою этажность (с двух до трёх этажей). Консоль верхнего уровня опирается на ряд стройных колонн, высота которых при подъёме постепенно уменьшается. Таким образом, эффект перспективного сокращения усиливается, что визуально увеличивает протяжённость здания. В качестве строительных и отделочных материалов первоначально использованы красный кирпич и белая штукатурка, характерные для застройки Витебска конца XIX в. и создающие с ней колористическую перекличку. Позже здание сменило отделку фасадов на вентилируемые панели, а цветовое решение теперь отражает фирменный стиль ОАО «Беларусбанк» - сочетание белого и зелёного цветов, за счёт чего было утрачено пропорциональное и цветовое взаимодействие современного объекта с исторической средой.

В центре Минска на пересечении улиц Интернациональная и Комсомольская между зданиями кинотеатра «Победа» (1927 - 1929 гг., арх. А. К. Буров, И. Г. Лангбард, М. И. Бакланов) и Юридическим колледжем Белорусского государственного университета (здание середины XX в., советский неоклассицизм) расположено современное здание апарт отеля «Liberty Residence» (латвийская компания «BML Group», 2017 г.; рисунок 2).

Рисунок 2. «Liberty Residence», Минск. Фото автора

Архитектурно-художественное решение семиэтажного здания основано на сочетании современных и исторических элементов: фасады со сплошным зеркальным остеклением получили такие классицистические элементы соседнего здания, как фигурные карнизы и пилястры. Объёмно-пространственная композиция отеля также повторяет его прямоугольную форму, что позволило создать визуальную перекличку здания отеля с памятником зодчества.

Появление нового объекта в исторически сложившейся городской среде отражает концепцию многослойности, когда при формировании градостроительной композиции она дополняется новыми объектами, часто принадлежащими разным временным периодам и стилям, но образующим целостную структуру исторического центра.

Размещение нового сооружения в плотном ряду памятников архитектуры. Реконструкция таунхауса 1950-х годов в Мюнстере (Германия, студия «Kresings Architektur», 2019 г.) - пример сочетания приёмов вписывания и контраста. Фасад здания получил панорамные окна и небольшую надстройку на кровле, напоминающую слуховые окна соседних домов, и полностью сохранил при этом исторические формы. Контрастный окружению яркий розовый цвет подчеркнул современность постройки и внёс оживление в кирпичную архитектуру квартала.

В историческом центре Гродно фронт застройки улицы Большая Троицкая был дополнен современными зданиями (ул. Б. Троицкая, 9, ООО «Проектон», главный архитектор проекта С. Хурс, 2019 г.; рисунок 3; ул. Б. Троицкая, 37, «Intelstock Group», арх. А. А. Штен, Н. А. Ермакович, 2021 г.), имитирующими облик застройки конца XIX - начала XX в. Двухэтажные постройки со скатной кровлей имеют светлые оштукатуренные фасады с пилястрами, карнизами, фронтонами и прямоугольными окнами в сочетании с современного вида остеклёнными элементами-вставками. Данные проектные решения способствуют

поддержанию планировочной и архитектурно-художественной целостности исторической среды: сохранён масштаб, использована морфология исторического окружения, которое получило новые общественные функции. Однако при этом встаёт вопрос о подлинности (материала, конструкций) построек и, следовательно, о сохранении ценности исторической среды. Здания, воспроизводящие облик памятников архитектуры, не имеют ценности как свидетели исторического прошлого, сохраняя лишь значение «макета».

Рисунок 3. Здание по ул. Б. Троицкая, 9, Гродно. Фото автора

Утрата, аварийное состояние, необходимость в реконструкции, адаптации к современным требованиям комфорта объекта, формирующего фронт улицы в историческом центре, даёт возможность внедрения в существующую структуру современной архитектуры.

Создание фоновой застройки для исторически ценной архитектуры. Здание нового корпуса Академии изящных искусств Вроцлава (Польша, арх. Т. Гловацкий, 2012 г.; рисунок 4) замыкает внутренний двор академического квартала и благодаря сплошному полупрозрачному остеклению становится лаконичным и однородным фоном для исторических построек XIX в., подчёркивая своей нейтральностью их нарядную архитектуру.

Рисунок 4. Академия изящных искусств, Вроцлав [3]

Современный жилой квартал «Lofts&Rosegold»в Риге (Латвия, «SIA Arhis arhitekti», арх. А. Кронбергс, 2020 г.) - пример того, что «фон» для памятника архитектуры (здание манежа, XIX в., неоренессанс) может быть ярким, выразительным, представлять собой ценный в архитектурно-художественном плане современный объект. Насыщенного кирпично-красного цвета ломаная плоскость фасада семиэтажного жилого здания с рядами прямоугольных панорамных окон стала обрамлением для небольшого двухэтажного белого цвета исторического здания.

Функция современной застройки в данном случае - создание нейтрального и однородного фона для сохранения целостности восприятия памятников зодчества.

Пристройка нового объёма к отдельно стоящему историческому зданию. Здание Музея Феликса Нуссбаума (Felix Nussbaum Museum, «Studio Libeskind», арх. Даниэль Либескинд, 1998 г.) - образец архитектуры деконструктивизма, является продолжением Культурно-исторического музея в Оснабрюке (здание 1888 - 1889 гг., арх. Э. Хакландер) и основой для развития музейного комплекса. Объёмно-пространственная композиция галереи, посвящённой жизни и творчеству художника, представляет собой пересечение нескольких геометрических объёмов неправильной формы, окружающих старый музей и соединённых с ним в единую структуру. Ломаная, экспрессивная форма, контрастная своему окружению, по задумке автора проекта, является метафорой жизненного пути художника.

В основе проекта центра исполнительства и обучения «Telus» в Торонто (Канада, «KPMB Architects», 2009 г. [4]) - идея создания единого образовательного, исполнительского, культурного комплекса. Это потребовало значительного расширения площадей для размещения учебных, репетиционных классов, концертных и других площадок. Современный корпус, представляющий собой остеклённый полупрозрачный прямоугольный объём, деликатно вписан в историческую среду, подчёркивая художественную выразительность, масштаб и колористику кирпичной архитектуры XIX в.

Подобный приём характерен как для адаптации памятника архитектуры к новой функции, так и для развития существующей. В отличие от надстройки в стеснённых условиях, такое пространственное решение предполагает возможность горизонтального развития композиции нового объекта во взаимодействии с памятником зодчества.

Создание силуэтной застройки. Новым высотным акцентом в одном из районов Манчестера (Великобритания) возле бывшего здания Центрального вокзала по Лоуер-Мосли стрит (Lower Mosley St.) стала 40-метровая Башня света (Tower of Light; архитектурное бюро «Tonkin Liu», 2022 г.; рисунок 5), совместно со Стеной энергии (Wall of Energy) составляющая оболочку энергетического комплекса и выступающая символом прогресса и современных технологий в области архитектуры (использование цифрового моделирования, анализа, передовых строительных материалов, обращение к бионике). В основе соединения старого и нового - контраст лёгкой кружевной бионической футуристичной структуры белого цвета и массивной кирпичной архитектуры исторического района.

Рисунок. 5. Башня света и Стена энергии, Манчестер [4]

В Минске силуэт застройки проспекта Победителей между Раковским и Троицким предместьями (входят в состав историко-культурной ценности «Исторический центр г. Минска», XI - XX вв.) был дополнен высотной доминантой - административно-торговым центром «Роял-Плаза» (арх. Б. Школьников, Е. Бородавко, В. Буто; конструкторы А. Гулев, Д. Мордич, 2014 г.). Современное здание, состоящее из нескольких циркульных и прямоугольных в плане остеклённых вертикальных объёмов, стало продолжением ряда высотных 12-этажных акцентов проспекта (здания 1970-х гг.).

Отмечается характерная для Беларуси практика современного воссоздания исторических городских доминант, которая обосновывается значимостью утраченных объектов как символов города, объектов исторической и культурной памяти. Например, утраченные каменные ратуши в Могилёве (конец XVII в., разрушена в 1957 г., восстановлена в 2008 г. на основании архивных документов, авторский коллектив - А. Н. Кропотов, А. Я. Кондратов, А. А. Кондраль, Г. Л. Пономарёва, В. В. Сазонова), Минске (перестроена в стиле классицизм в конце XVIII в., разрушена в 1857 г., восстановлена в 2002 – 2004 гг., научный руководитель С. Г. Багласов), храмы Витебска - Успенский собор (1777 г., разрушен в 1936 г., восстановлен в 2011 г., арх. И. Родько, А. Михайлюков) и Воскресенская (Рынковая) церковь (1772 г., разрушена в 1936 г., восстановлена в 2009 г., научный

руководитель И. Родько) и другие в настоящее время являются важными элементами образа города.

Силуэт выступает значительной составляющей современного облика исторического центра города, фактором его узнаваемости. Утрата высотных акцентов ставит задачу их восстановления или строительства новых. Возведение современной доминанты, как и при любом вмешательстве в историческую среду, должно основываться на анализе существующей градостроительной ситуации, сложившейся объёмно-планировочной, пространственной, композиционной структуры, что позволит обогатить силуэт города, сохранить его особенности.

Таким образом, выбор приёмов (надстройка, пристройка, отдельно стоящее здание и др.) включения современного объекта в историческую среду определяется сложившейся градостроительной ситуацией и художественными характеристиками среды.

В зависимости от архитектурного стиля, колористики, материалов, характеризующих исторический контекст, а также идеи архитектора современный объект может включаться в сложившуюся среду на основе приёмов симбиоза, подчинения, контраста или вписывания.

Для зарубежной практики соединения «старого» и «нового» характерно создание подчёркнуто современного облика нового объекта в исторической среде, который становится отражением своего времени, в качестве приёмов чаще используются контраст, вписывание. В Беларуси, наряду с прочими приёмами, частой практикой остаётся симбиоз современной архитектуры с историческим окружением, основанный на использовании стилей прошлого, современная интерпретация морфологии традиционного зодчества, воссоздание («макет»), стилизация.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бондарев, Ю. И. Теоретические аспекты формообразования как процесс формирования художественных умений в архитектурно-дизайнерском образовании

[Электронный ресурс] / Ю. И. Бондарев, Н. С. Степанова-Третьякова // Вестник Белгародского государственного технололгического университета им. В. Г. Шухова. - 2015. - № 3. – Режим доступа: https://cyberleninka.ru/article/n/teoreticheskie-aspkty-formoobrazovaniya-kak-protsess-formirovaniya-hudozhestvennyh-umeniy-v-arhitekturno-dizaynerskom-obrazovanii. - Дата доступа: 15.08.2022.

2. Wikimapia [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://wikimapia.org/17585256/ru/Банк-ВТБ. - Дата доступа: 10.08.2022.

3. Archdaily [Электронный ресурс] – Режим доступа: https://www.archdaily.com/?ad_name=small-logo. - Дата доступа: 10.08.2022.

4. Archi.ru: электронный журнал [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://archi.ru/world/95698/kruzhevnaya-bashnya. - Дата доступа: 09.08.2022.

РЕЗЮМЕ

В статье рассмотрена зарубежная и белорусская практика применения архитектурно-художественных и композиционных приёмов соединения «старого» и «нового» в исторической городской среде.

SUMMARY

The article considers the foreign and Belarusian practice of using architectural, artistic and compositional techniques of combining «old» and «new» in the historical urban environment.

Пикулик Е. Н.

БЕЛОРУССКОЕ ИСКУССТВО КНИГИ 1980 – 1990-Х ГОДОВ

Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси

(Поступила в редакцию 01.09.2022)

Белорусское искусство книги последних десятилетий XX в. – одна из ярких страниц истории отечественного изобразительного искусства. Именно в этот период были подведены своеобразные итоги развития книжной графики Беларуси предшествующего периода и заложены основы её дальнейшего развития в новых условиях.

Искусство книги конца XX в., как и в целом история белорусской книжности, не обойдены вниманием историков искусства, историков книги и художественных критиков, хотя их анализ имеет свою специфику. Белорусская книжная графика, как правило, рассматривается в рамках общих исследований изобразительного искусства Беларуси [4] либо истории белорусской книжности [3]. Такой подход в определённой степени представляется закономерным: он позволяет определить роль и значение искусства книги в общем художественном процессе, выявить характерные особенности творчества ведущих мастеров книжной графики, многие из которых работали одновременно и в других видах графики.

Перспективным представляется и другой подход – создание специальных комплексных исследований, посвящённых искусству книги, в рамках которых заложены возможности более последовательно и полно выявить специфику книжной графики в целом, особенности её развития на отдельных этапах, предложить собственную периодизацию развития этого вида графики, который не всегда может совпадать с общепринятой периодизацией истории белорусского изобразительного искусства. Именно такой подход с успехом демонстрировал в научных изысканиях белорусских «стародруков» В. Ф. Шматов [6; 7], при анализе современного искусства книги Беларуси демонстрирует сегодня М. Г. Борозна [1; 2].

Выбранный для анализа в данный статье период – 1980 – 1990-е годы – не представляется тематически и стилистически однородным. Напротив, он распадается на два этапа (1980-е – начало 1990-х гг.; 1990-е – начало 2000-х гг.) и интересен тем, что ярко демонстрирует тот «слом», который произошёл в развитии отечественного изобразительного искусства в целом и книжной графики в частности.

Белорусское искусство книги 1980-х – начала 1990-х годов завершает те процессы, которые начались в этом виде графики ещё в 1960-е годы. За несколько десятилетий упрочила свои позиции отечественная школа искусства книги: в начале 1980-х годов в Беларуси работали талантливые,

увлечённые своим делом художники, большинство из которых получило профессиональную подготовку в Белорусском государственном театрально-художественном институте. В художественном процессе участвовали также отечественные мастера – выпускники ведущих художественных вузов Москвы, Ленинграда, Вильнюса и других. Их работа в книжной иллюстрации была престижной и востребованной обществом – Советский Союз (и его тогдашняя часть – Белоруссия) считался самой читающей страной мира. Несмотря на очевидную «идеологизированность» книгоиздания той поры, кроме политической литературы, удавалось выпускать многочисленные иллюстрированные книги для детской, юношеской, взрослой аудитории – мировую и отечественную классическую литературу, произведения современных белорусских авторов, фольклор и другое. Технологические возможности полиграфической промышленности республики, далёкие от возможностей современных издательских комплексов, тем не менее, позволяли в целом достойно воспроизводить замысел художника-иллюстратора. В Беларуси издавались популярные в тот период миниатюрные книжные издания. По мотивам своих книжных иллюстраций многие художники-графики создавали полноформатные «выставочные» станковые произведения, что способствовало популяризации их творчества, привлекало внимание художественной критики.

Популярности книжного творчества в 1980-е – начале 1990-х годов способствовала существовавшая в этом виде графики иная степень свободы художника. Несмотря на диктат метода «социалистического реализма», в книжной иллюстрации (особенно детской) были позволительны более смелые образные, композиционные и цветовые решения, эксперименты с фактурой и другое. Благодаря этому искусство книги той поры зачастую использовалось как творческая лаборатория, где вырабатывались новые подходы, которые постепенно проникали в иные виды изобразительного искусства.

Книжная графика того времени развивалась преимущественно в рамках традиционного фигуративного антропоморфного искусства. Иллюстрация, как правило, трактовалась в её классическом понимании – не только как изобразительная параллель тексту, но и как возможность диалога (иногда чрезвычайно содержательного и сложного) с автором литературного произведения, переклички времен и эпох. В лучших произведениях книжной графики 1980 – 1990-х годов возобладал «режиссёрский» подход, когда художник-график создавал книгу как единый цельный организм, все элементы которого тесно и неразрывно связаны между собой. В это время также возросла роль типографики, были заложены основы того, что сегодня мы называем «современным книжным дизайном», в книгу вошла фотография, элементы плаката и другие составляющие. Диапазон используемых графических техник и материалов был достаточно разнообразен: офорт, литография, линогравюра, рисунок тушью и карандашом, акварель и другие.

Важной, если не основополагающей, особенностью белорусского искусства книги 1980-х – начала 1990-х годов стала дальнейшая индивидуализация творческих манер мастеров. Никогда ранее наша книжная графика не была столь разнообразна и многолика: в её многоголосии четко прослеживается роль ведущих художников-графиков Беларуси, как раз достигших пика своей профессиональной деятельности – А. Кашкуревича, Г. Поплавского, В. Шаранговича. Высокий эстетический уровень белорусских книжных изданий подтверждало творчество В. Басалыги, М. Басалыги, С. Баленка, В. Вишневского, Ю. Герасименко-Жизневского, В. Губарева, Б. Заборова, Н. Козлова, Н. Купавы, В. Лукашика, В. Савича, Н. Селещука, В. Славука, А. Шеверова и других. Особенной, яркой страницей книжной графики той поры стали детские книжные иллюстрации Т. Березенской, В. Волынца, А. Лапицкой, И. Лобан, Е. Лось, Н. Поплавской и других.

Многообразие имён и творческих манер не означает, что невозможно определить общие черты в творчестве этих художников-графиков. Сегодня представляется очевидным, что достижения книжного искусства 1980-х годов во многом связаны с освоением новых, мало востребованных в предыдущие десятилетия художественных традиций. По мере выявления, изучения и осознания артефактов национального изобразительного искусства мастера книги стали черпать вдохновение в гораздо более широком круге явлений: в гравюрах белорусских «стародруков», экспериментах авангардного искусства начала XX в. и особенно в произведениях белорусского народного искусства, памятниках этнографии и фольклора. Именно последние придали мощный импульс искусству детской книги, сделали её узнаваемой на самых престижных всесоюзных и международных выставках и конкурсах.

Рассматриваемый период не был беспроблемным. В книжной графике тех лет можно наблюдать наличие штампов и клише, некоторую многословность и ложную многозначительность, повторение одних и тех же образных и пластических решений.

Серьёзные изменения, которые произошли в отечественном искусстве книги в 1990-х – начале 2000-х годов, объясняются, на наш взгляд, двумя существенными причинами – локальной и глобальной. Во-первых, Беларусь попала в эпоху «турбулентности», связанную с кардинальными переменами в социально-экономической и политической жизни; во-вторых, мир вступил в цифровую эпоху, что повлекло за собой не только революционные технологические изменения в издательско-полиграфическом комплексе, но и неузнаваемо изменило отношение людей к традиционной книге и процессу чтения.

Распад Советского Союза и обретение нашей страной независимости вызвали существенные (и на первых порах болезненные) изменения во всех сферах жизни общества. Для искусства книги определяющими стало

формирование новой издательской системы, появление негосударственного книгоиздательства.

Рухнувшие идеологические запреты породили невиданный читательский бум, которому не смогла помешать даже значительно снизившаяся покупательская способность населения. В середине 1990-х годов в Беларуси работали 11 государственных издательств, права на издание книг имели более 1400 негосударственных издательств и фирм [5]. Многие из них были нацелены на быстрый коммерческий успех: сомнительный ассортимент, некачественная, серая бумага, низкий уровень книжного оформления – печальные реалии тех лет.

Многие высокопрофессиональные художники книги переживали глубокий творческий кризис. Иллюстрации практически исчезли из книг для взрослых; детская иллюстрация стремительно теряла свою национальную самобытность. Были востребованы универсальные, однотипные, стерильно-холодные и агрессивные картинки в духе диснеевской анимации. Из иллюстрации практически исчезли сложные графические техники – офорт, литография, ксилография, линогравюра, на некоторое время их сменили скромные рисунки пером, тушью, акварель и другие. Был потерян престиж профессии художника книги. В таких условиях многие одарённые мастера были вынуждены сменить творческую специализацию, появилась, хотя и не приобрела массового характера, художественная эмиграция. Болезненной (и до сих пор не восполненной) утратой для национальной культуры стало закрытие в 2002 г. специализированного детского издательства «Юность».

Эти и многие другие проблемы белорусским художникам книги приходилось решать в условиях глобальных и революционных технологических перемен. С одной стороны, появилось оборудование, позволяющее быстро и качественно готовить книжные издания, воспроизводить в них графические произведения, которые максимально полно передавали замысел художника и при воспроизводстве не теряли своего качества. С другой стороны, наступление цифровой эпохи

значительно изменило психологию людей: традиционную бумажную книгу-кодекс потеснили многочисленные гаджеты. Продолжилась своеобразная «поляризация» – деление на массовую книгу, в которой не присутствует художник-иллюстратор (или его присутствие минимально), и «книгу художника» – книгу как произведение искусства, чья элитарность всё больше и больше делала её предметом коллекционирования немногочисленными ценителями. Обозначившись в 1990-е годы, эти процессы стали более очевидны уже в новом тысячелетии.

Несмотря на существенные кризисные явления, 1990-е годы стали временем новых возможностей. Наличие многочисленных негосударственных издательств создавало условия конкуренции. Художники книги имели возможность искать (и некоторые находили) условия для реализации своих творческих замыслов. Яркие иллюстрационные циклы издавали в 1990-е годы Ю. Алисевич, В. Вишневский, В. Волынец, Е. Китаева, В. Лукашик, Н. Селещук, В. Славук, Н. Сустова, Т. Мельянец и другие. Некоторые художники вступали в долгосрочное сотрудничество с определёнными издательскими центрами. Так, яркий дебют П. Татарникова в издательстве «Кавалер», его творческое содружество с литератором В. Яговдиком стало заметным событием в белорусском книжном искусстве той поры.

Иллюстраторы более активно стали участвовать в международных книжных конкурсах, выставках и ярмарках; на рубеже столетий отечественные художники книги начали работать по заказам зарубежных издательств, тем самым приобретая новый неоценимый опыт, расширяя свои творческие возможности. По сути, белорусская книжная графика выступила полноправной частью мирового художественного процесса.

Таким образом, 1980 – 1990-е годы стали в белорусском искусстве книги сложным, противоречивым и переломным периодом. Он подвёл итоги продолжительного «советского» периода развития книжной графики и в

определённом смысле заложил основы книжной графики нового тысячелетия.

ЛИТЕРАТУРА

1. Баразна, М. Р. Беларуская кніжная графіка 1960 – 1990-х гадоў / М. Р. Баразна. – Мінск : БелЭн, 2001. – 207 с.

2. Баразна, М. Р. Мастацтва кнігі Беларусі XX стагоддзя / М. Р. Баразна. – Мінск : Беларусь, 2007. – 239 с.

3. Гісторыя беларускай кнігі : у 2 т. / пад агул. рэд. М. В. Нікалаева. – Мінск : БелЭн, 2009 – 2011. – Т. 1 – 2.

4. Гісторыя беларускага мастацтва : у 6 т. / рэдкал.: С.В.Марцэлеў (гал. рэд.) [і інш.]. – Мінск : Навука і тэхніка, 1987 – 1994. – Т. 1 – 6.

5. Национальная книжная палата Беларуси [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://natbook.org.by/. – Дата доступа: 10.03.2021.

6. Шматаў, В.Ф. Беларуская кніжная гравюра XVI – XVIII стагоддзяў / В. Ф. Шматаў. – Мінск : Навука і тэхніка, 1984. – 181 с.

7. Шматаў, В. Ф. Мастацтва беларускіх старадрукаў (XVI – XVIII стст.) / В. Ф. Шматаў. – Мінск : Тэхналогія, 2000. – 129 с.

РЕЗЮМЕ

Статья посвящена проблемам развития белорусского искусства книги 1980 – 1990-х годов.

SUMMARY

The article is devoted to the problems of the development of the Belarusian book-art in the 1980s – 1990s.

Су Цзе

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ИСКУССТВА ЦЗЯНЬЧЖИ В САДОВО-ПАРКОВОЙ АРХИТЕКТУРЕ СОВРЕМЕННЫХ ГОРОДОВ

Белорусский государственный университет культуры и искусств

(Поступила в редакцию 13.09.2022)

Городское искусство сложилось в результате длительного культурно-исторического процесса. По мере притока и роста городского населения формировалось своеобразное художественное творчество, в котором соединились национальные традиции разных регионов Китая. В результате интеграции элементов культуры разных эпох и этносов каждый город приобрёл неповторимый облик.

Известна формула: история города – это история нации. Характерным примером индивидуализации облика искусства современных городов является синтез паблик-арт и старинного национального мастерства вырезания узоров из бумаги – цзяньчжи. Этот вид традиционного декоративно-прикладного искусства считают одним из символов многогранной традиционной культуры Китая, а по версии ЮНЕСКО относят к мировому культурному наследию.

По некоторым источникам, искусство вырезания из бумаги появилось в VI в. до н. э. и было связано с религиозными ритуалами. В период династии Сун оно становилось всё более популярным, появились профессиональные мастера-специалисты, в основном это были мужчины. При династиях Мин и Цин цзяньчжи вошло в повседневную жизнь: расширялась область его применения, широкую популярность приобрели вырезки с рисунками для фонарей на заказ для свадеб и другое.

Композиции работ, как правило, лаконичны из-за хрупкости и мягкости бумажного материала. Основной инструмент традиционной народной резки бумаги – ножницы, разделочные ножи и клей. Работы выполняются только

вручную. Специфика этого искусства афористично передана в выражении: «Ножницы подобны ручкам, резка бумаги подобна живописи».

Известны два типа цветового решения – монохромный (в основном красный) и полихромный. Красный цвет символизирует удачу и счастье. Исследователи выделяют две стилевых разновидности этого искусства – северную и южную. Стиль первой из них (Шаньдун, Шэньси) отличается простотой, грубоватым штрихом; второй (Гуандун, Цзянсу) – мягкостью линий и утончённостью проработки всей композиции. Его техника основана на приёмах ажурной резьбы, несколько адаптированной к материалу из бумаги. Для создания художественного эффекта воздушности и невесомости всего изображения, а также для достижения оптической иллюзии объёмности и перспективы резчики используют различные приёмы гиперболизации и нарушения естественных пропорций элементов всей композиции [4].

Концепция цзяньчжи использована в разных видах современного искусства. Например, в танцевальной культуре Китая на её основе строится специфика рисунка и пластики танца, цветового решения и дизайна костюмов, сценографии.

Характерно, что в хореографическом искусстве происходит волшебное «оживление» бумажного рисунка и сюжета на глазах у зрителя. Такой эффект достигается за счёт приёма преобразования статики в движение, мизансцен в танец, Часто обыгрывается сам творческий процесс изготовления цзяньчжи: сцена преобразуется в лист бумаги, а плавные движения танцовщиц наглядно имитируют процесс вырезания рисунков и фигур из симметрично сложенной пополам бумаги. Соответственно, правая и левая части танцевальной композиции зеркально отражают друг друга. Комплекс современных постановок на тему «Мастерство вырезания из бумаги» очень популярен в Китае – это хореографические сценки из современной жизни или сюжеты национальных праздников.

Синтез традиционных мотивов и образов китайского искусства с инновациями их сценического воплощения и музыкального оформления оставляет впечатление единства национальной культуры всех времён.

В современном городском дизайне Китая искусство цзяньчжи представлено статично, а контраст вносит окружение – бурлящая жизнь и живая природа, заполняющие всё пространство.

Традиционные образы и темы разнообразны: цветы, птицы, рыбы, насекомые, сюжеты легенд, мифов, сказок и другие. Городские и природные пейзажи наряду с другими темами нередко становились объектом интереса мастеров цзяньчжи (рисунок 1). В XX – XXI вв. благодаря научно-техническим достижениям появилась возможность воплотить это хрупкое искусство в паблик-арт-дизайне современных городов.

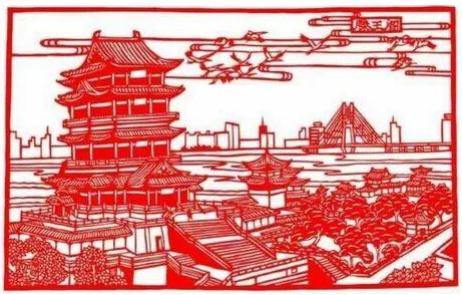


Рисунок 1. Городской пейзаж (бумага, декоративно-прикладное искусство цзяньчжи)

В оформлении городского пространства китайское искусство цзяньчжи преодолело объективные ограничения традиционного двухмерного изображения на плоскости. Его художественные концепции, представленные в контексте современного городского пейзажа, реализованы масштабно: улицы и парки украшают трёхмерные артефакты.

В ажурной резьбе масштабных художественных конструкций сохранена национальная идентичность и культурные коннотации разных эпох посредством приёмов композиции, стилевого решения, цветового оформления. Искусство малых форм, оригинально транспонированное в пространство больших городов, формирует их культурно-исторический фон, создаёт неповторимую ауру. Вместе с тем материалы и техника изготовления

оригинальных металлических скульптур инновационны, что раскрывает внутреннее содержание тематики композиций и намечает новые пути развития китайского паблик-арта.

Скульптура «Любовь к прогулке» (рисунок 2), расположенная на улице Нанкин в Шанхае, воспроизводит приёмы сплошных и полых техник китайского цзяньчжи. Прямоугольно организованное композиционное пространство плотно окантовано по трём сторонам, образуя своеобразную раму. Её нижний край очерчен лишь изогнутой линией – это «ставит на землю» группу свободно гуляющих в парке. Данная деталь, а также часть велосипеда, «не поместившегося в картину», придают достоверность всему сюжету. Полый узор используется внутри композиции для выделения конкретных групп персонажей (взрослых и детей) и атрибутики (велосипед, ведро). Пространство разделено вырезанными пустотами, в контурах которых просматриваются очертания больших человеческих фигур. Несмотря на абстрактный стиль изображения предметов и людей, вблизи скульптура «оживает» и приобретает объёмность за счёт деталей, выполненных трёхмерно. Две группы гуляющих изображены в разных плоскостях: левая дальше от зрителей, правая – ближе [3].

Рисунок 2. «Любовь к прогулке», скульптура, г. Шанхай

Художественная концепция скульптуры «Окно горного города» («горный город» – название города Чунцин, расположенного в южной провинции) также опирается на традиции старинного искусства, воплощённого при помощи современных материалов и технологий. Составные элементы конструкции сварены из пластин нержавеющей стали и

дополнены современными техниками художественного дизайна. Идея и макет скульптуры были разработаны профессором Ван Лируи. Темы и образы декоративного панно созданы по мотивам исторических событий и героев, а также культурных памятников. В композиционных приёмах всего монументального сооружения (высота – 19 м) запечатлены отличительные региональные особенности стиля цзяньчжи южных провинций Китая.

Сюрреалистические визуальные эффекты достигаются приёмами гиперболизации предметов, игрой разных масштабов объектов. Нереальное обобщённо-абстрактное изображение пейзажей городов и далёких гор дополняют традиционные формы дверей и окон, неожиданно деформированных. Контраст вносит сочетание красных оконных решёток и других элементов композиции с зеленью окружающей природы. Высокие рамы декорированы узорами с помощью техники сквозной резьбы. В металлических деталях оригинально и тонко воспроизведена старинная техника цзяньчжи и подчёркнут художественный эффект традиционной резки бумаги (углубления, линии различной длины и формы, нарушающие естественные очертания предметов). В целом, синтетическое единство реального и нереального миров оставляет ощущение фантастического пространства [1, с. 134].

Один из шести больших парков города Сианя – это садово-парковый комплекс «Реликвии Цзянханьяо». Монументальное панно «Вечная любовь» (длина – 270 м, высота – 11 м) в стилистике цзяньчжи вписано в наскальный рельеф на северной стороне входа в парк. Тема работы представлена в образах героев не только китайских, но и европейских фольклорных и литературных историй о любви: Пионовая беседка, Фуси и Нюйва (одна из великих богинь даосского пантеона Китая, прародительница человечества, спасительница мира от потопа, богиня сватовства и брака), Золушка, Легенда о Белой Змее, Ромео и Джульетта, Лян Шанбо и Чжу Интай, Дочь моря, Волопас и Ткачиха и другие. Сюжетам соответствует и сам артефакт, вписанный в природный пейзаж, что формирует лирическую эмоциональную

атмосферу. Заложенный в историях культурно-исторический концепт погружает зрителя в личные воспоминания и приглашает «плыть по длинной реке истории» [2, с. 192]. Узнаваемость характерных выразительных средств древнего цзяньчжи органично сочетается с современной стилистикой китайского искусства. Литературные и фольклорные истории воплощены посредством современной техники и новых материалов: литейная медь, гранит, мрамор, сталь и другие. Традиционный красный цвет скульптурной композиции естественно сочетается с каменным фоном спокойного серо-коричневого тона.

Китайский цзяньчжи отражает народные обычаи и самобытный национальный стиль. Его уникальная форма и эстетические характеристики имеют много общего с задачами и концепциями современного дизайна, поэтому особенно ценна интеграция его художественных элементов в городскую среду, что формирует своеобразно-узнаваемый контекст. Ажурное панно гравёра Ин Тяньци, использующее вариант «полой цзяньчжи», украшает вход в жилой комплекс «Большой дом цзяньчжи» в городе Шэньчжэнь (рисунок 3). Ортогонально (под прямым углом) расположенные декоративные кружева традиционны для процесса вырезания бумажных узоров. Все полые геометрические украшения панно отделяют фронтон (длина 37 м) от улицы. Их тематика абстрактна или символична. В жаркие дни солнечный свет моделирует дополнительный художественный эффект, а искусственное освещение изнутри ночью иначе раскрывает всю композицию. Красочная игра света и тени преобразует жилое здании в фантастическое пространство [6].

Рисунок 3. «Большой дом цзяньчжи», декоративное панно, г. Шэньчжэнь

В дизайне павильона всемирной выставки «Экспо-2021» в Шанхае были использованы художественные приёмы искусства южного Китая. Так, для зданий провинции Гуандун характерен стиль архитектурных «аркад»: выходящая на улицу часть первого этажа встроена в коридор, над которым «нависает» второй этаж. В период правления династии Цин разновидность искусства цзяньчжи «точёная бумага» была популярна в проведении храмовых ритуалов в городе Чаошань, поэтому большинство мастеров были монахами. Узоры наносили на цветную бумагу или золотую фольгу и вырезали разделочным ножом. Оформление выставочного павильона 2021 г. основано на старинных традициях «аркад» и «точёной бумаги» (рисунок 4). Аркада двухслойна: к её внутренней части прикреплена золотая оловянная фольга и светодиод. А на внешней части фасада представлен традиционный для «аркад» металлический простой и изысканный резной узор. В его просветах преломляется свет светодиода изнутри, что создаёт эффект кристально чистого сияния и тени, колористические комбинации [6].

Рисунок 4. «Аркады», г. Шанхай

Общественное пространство города называют «гостиной города», в которой самую узнаваемую и запоминающуюся часть городского ландшафта составляют общественные объекты. Они служат «витриной», отражающей его образ, особенности, вкусы. Известно много традиционных китайских стилей цзяньчжи, представляющих в современных городах региональную культуру. Техника в городе Фошань отлична от традиционной: здесь используются местные материалы – крашеная бумага, золото, серебро, медь, оловянная фольга, стекло и бархат. Примером служит оригинальная современная садово-парковая «Галерея цзяньчжи», имеющая ромбовидную форму (длина 75 м) и изготовленная из нержавеющей стали. В основе её оформления – региональная образность (лодка дракона, танец льва, боевые искусства, кантонская опера) и т. д.

Вход на станцию метро «Guangfo» украшен тремя застеклёнными стальными рамами с красными рисунками. Дизайнеры использовали простые материалы, но добились художественного результата благодаря эффектному сочетанию прозрачного фона с образами и местным стилем цзяньчжи [5, с. 44].

Искусство цзяньчжи, излучающее жизненную силу, постепенно интегрировалось в дизайн городского пространства. Современные архитектурные и садово-парковые комплексы, соединившие стиль старинного искусства с инновациями тематики и техник, формируют своеобразное художественное мистическое пространство «диалога времён».

ЛИТЕРАТУРА

1. 林江.《传统剪纸艺术与现代城市雕塑的共鸣：以“山城之窗”为例》. 装饰,2016,(03):134-135页. = Линь, Цзян. Резонанс между традиционным искусством вырезания из бумаги и современной городской скульптурой: Возьмем в качестве примера «Окно горного города» / Цзян Линь // украшение. – 2016. – № 3. – С. 134 – 135.

2. 李增平,曹宁. 《民间艺术的设计再阐述: 浅谈曲江寒窑遗址公园大型景观浮雕“惊世情缘”设计》.旅游纵览, 2012(20):192-193+195页. = Ли, Цзэнпин Разработка дизайна народного искусства: Краткое обсуждение дизайна крупномасштабных ландшафтных рельефов «Удивительная любовь» в парке руин Цюцзян Ханьяо / Цзэнпин Ли, Нин Цао // Обзор путешествия. – 2012. – № 20. – С. 192 – 195.

3. 杨静. 《中国民间剪纸艺术在雕塑创作中的应用研究》. 湖南：中南林业科技大学,2011: 76页. = Ян, Цзин. Исследование применения китайского народного искусства вырезания из бумаги в создании скульптур / Цзин Ян. – Хунань : Центрально-Южный ун-т лесной науки и техники, 2011. – 76 л.

4. 张欣. 《传统剪纸与现代剪纸比较研究》. 北京：北京建筑大学,2020：65页. = Чжан, Синь. Сравнительное исследование традиционной резки бумаги и современной резки бумаги / Синь Чжан. – Пекин ：Пекинский ун-т архитектуры и технологии, 2020. – 65 л.

5. 唐劲羽. «佛山剪纸艺术在城市公共空间中的应用探究». 佛山科学技术学院学报(社会科学版).2017(35):43-46页. = Тан, Цзинью. Изучение применения искусства Фошань цзяньчжи в городских общественных пространствах / Цзинью Тан // Журнал Фошаньского института науки и технологий (издание по социальным наукам) – 2017. – № 35. – С. 43 – 46.

6. 宗彦. 剪纸艺术形式在建筑空间界面设计中的应用研究.吉林建筑工程学院,2011:62页. = Цзун, Янь. Исследование применения художественной формы цзяньчжи в дизайне интерфейса архитектурного пространства / Янь Цзун. – Цзилинь : Цзилиньский ин-т архитектурного проектирования, 2011. – 62 с.

РЕЗЮМЕ

Интеграция элементов искусства разных этносов и эпох в пространство городов характерна для современного Китая. В результате синтеза традиционных приёмов и инновационных технологий сформировался уникальный и узнаваемый национальный стиль, что рассмотрено на примере возрождения старинного цзяньчжи в городском пейзаже.

SUMMARY

The integration of elements of art of different ethnicities and epochs into the space of cities is characteristic of modern China. As a result of the synthesis of traditional techniques and innovative technologies, a unique and recognizable national style was formed, which is considered by the example of the revival of the ancient Jianzhi in the urban landscape.

Фёдорова А. В.

КОНЦЕПЦИИ АРХИТЕКТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ОРГАНИЗАЦИИ ИНТЕРЬЕРОВ СОВРЕМЕННЫХ ТОРГОВО-РАЗВЛЕКАТЕЛЬНЫХ ЦЕНТРОВ

Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси

(Поступила в редакцию 13.09.2022)

Современная практика строительства торговых и торгово-развлекательных центров показывает разнообразие подходов к проектированию уникального внешнего облика здания и концептуальной организации его внутреннего пространства. Интерьер с эффективно-организованной планировочной структурой и выразительным художественным образом способствует как экономической успешности объекта, так и созданию комфортных условий досуга покупателей.

Первые истоки формирования принципов организации торговых лавок и рядов можно увидеть в древних базарах, ярмарках на центральных площадях городов. В конце XVIII в. в Париже появляется новый принцип организации торговли в виде галереи, где магазины, кафе и публичные залы располагались под общей крышей с несущей её конструкцией из колонн и арок (Галерея де Буа, Галерея Пале Рояль). В начале XIX в. галереи сменяются пассажем, объединяющим стоящие напротив друг друга здания магазинов с широким проходом-галереей между ними и перекрытием из стекла. Позднее пассажи появляются повсеместно в Европе и Северной Америке. Возникают и крытые рынки, при которых обычный уличный базар становился закрытой системой [1].

Такое объединение различных видов торговли, отдельных магазинов и ресторанов под одной крышей без общей идеи интерьеров породило появление нового типа здания – универмаг. Многоуровневые пространства универсальных магазинов зачастую имели организованную входную зону, центральный и главный холл, лестницы, переходные мостики, позже лифты. Концепция внутреннего пространства соответствовала архитектурным стилям 2-й половины XIX – XX в. В соответствии со стилевыми тенденциями времени интерьеры оформлялись архитектурной и скульптурной пластикой, монументально-декоративными росписями.

С середины XX в. началось развитие нового типа торговых зданий – молла. Происходит совмещение процесса покупки и развлечения в свободное время потребителя. Такие торговые центры, подобные современным, включали в себя, помимо основных розничных магазинов, бытовые услуги, банки, офисы, рекреационные места: зоны отдыха, фуд-корты, концертные и кинозалы. Со временем торгово-развлекательные центры приобрели образ микрогорода [2].

Современные принципы построения и организации торгового центра с замкнутой средой впервые воплотились в многофункциональном комплексе «Southdale» в Эдине, штат Миннесота (арх. В. Грюн, 1956 г.). Общественный торговый центр представляет собой многоярусную структуру с вертикальным функциональным зонированием. Встроенный климат-контроль позволил создать садовый двор, а также не использовать окна, поддерживая эффект замкнутой вневременной среды. Через центральный атриум во внутреннюю среду проникал дневной свет, открывался вид на другие уровни с магазинами. Просторный объём был заполнен киосками, кофейнями, украшен фресками и скульптурами. Мягкий свет магазинов на контрасте с активным освещением проходов притягивал к себе покупателей. Удалённое от центра расположение лифтов, лестниц и перекрёстные эскалаторы создавали запутанную и динамичную траекторию движения, побуждали пройти через все магазины центра. Концепция интерьеров

торгового комплекса предполагала акцентирование торгового ассортимента в светлом пространстве, игравшем роль нейтрального фона. Такая схема и логика организации пространства торговых центров используется до настоящего времени [3].

Архитектура современных торговых центров выступает как комплексная мегаструктура, а внутренняя среда выстраивается соответственно развитой системе маршрутов и связей пространств, характерной для реального города. Концепция «здания-города» присуща большинству торгово-развлекательных центров. Интерьеры играют роль участков городской среды: восполняют нехватку досуговых площадок, являются недорогими социальными и рекреационными объектами для большинства горожан и выступают в качестве нового «духовного» места.

Концепция модели города внутри мегаструктуры интерпретирует ценности традиционных центров исторических городов. Основными приёмами организации пространства являются следующие:

– активное использование имитации городских морфотипов (пешеходные улочки, площади, мосты, фонтаны, уличные кафе, художественные галереи и др.);

– создание «вечного сада», включение в интерьерные пространства озеленения террас, двориков, эксплуатируемых кровель;

– воплощение образа современного города как совокупности динамичных сетевых потоков и коммуникаций;

– создание внутри масштабных архитектурных объектов самостоятельных структурных образований, объединённых системой транзитных коммуникаций;

– использование системы атриумов для организации акцентных пространств в виде центров общественной активности, имитирующих городские площади [4].

Применение атриумной системы в архитектуре торгово-развлекательных центров обусловлено перенасыщенностью различными

функциональными зонами на небольшой площади, требующими хорошей видимости для покупателя, их коммуникативной связи и экономичной инсоляции пространства, а также совмещением рекреационных публичных пространств города. Просторные атриумы являются важными узлами пешеходного движения и служат для создания эмоциональных и образных акцентов в структуре зданий. Атриум, совмещая в себе городскую и природную среду, способствует эмоционально-чувственному воздействию на человека и наделён качествами художественно-образной выразительности.

Концепция «здания-города» легла в основу торгового центра «Europa» в Вильнюсе («Проектная фирма Аудрюса Амбрасаса», Литва, 2004 г.). Черты старинной европейской улочки переданы криволинейной структурой здания в плане. Интерьер насыщен неожиданной сменой ракурсов и яркими видовыми точками. Свет атриума разливается по трём этажам здания, подчёркивая его характерные особенности. Линейность перил ограждений ярусов, эскалаторы, освещение – всё подчинено динамике движения пространства. Словно плывут по реке футуристичные капсулы, парящие на тросах в воздухе. Эффект улочек достигается за счёт использования в отделке пола и стен имитации натуральных камней. В зонах отдыха устроены декоративные маленькие дворики с палисадниками, выделенные деревянным полом.

В торговом центре Каунаса «Akropolis» (АВ «Akropolis Group», Литва, 2007 г.) идея «здания-города» увеличена до полифункциональной гиперструктуры. Внутреннее пространство включает реконструированные фрагменты исторических зданий, совмещённых с новыми объёмами, образующими в пространстве уличные системы. Ярусы этажей соединены мостиками и динамичными эскалаторами. Центральный атриум формирует небольшую городскую площадь с колоннадой, видом на старинные фасады, миниатюры зданий и стеклянные объёмы новых торговых пространств. Эффект улицы усиливают городские фонари и оригинальные решения уличных кафе, имитирующие старинные дворики и замки.

Впечатляющая сложнейшая параметрическая структура многофункционального торгового комплекса «Emporia» в Мальмё (арх. Герт Вингорд, Швеция, 2012 г.) транслирует концепцию интерьера как ультрасовременного мегаполиса. Архитектура комплекса представляет собой криволинейный объём с каплевидной нишей на фасаде и напоминает оплавленный кусочек янтаря. Контрастная внутренняя среда состоит из пространств, сгруппированных вокруг нескольких атриумов и оформленных в яркой колористической гамме. Пешеходные зоны имеют динамичную траекторию вдоль торговых павильонов, маршруты используют лестницы сложных очертаний и эскалаторы. Рекреационные зоны оборудованы местами для сидения и дополнены художественными инсталляциями. Встречается совмещение элемента уличных качелей со сложной конструкцией балкона. Атриум зелёной зоны имеет спиралевидную лестницу и декорирован «висячими садами», создавая комфортную и уютную атмосферу, синяя зона представлена акцентными диагоналями эскалаторов среди белого окружения. Весь интерьер наполнен светом и обилием цветного стекла.

Особая внутренняя экосистема организована в торговом центре «Riverside 66» в Тяньцзине («Kohn Pedersen Fox Associates», Китай, 2014 г.). Комплекс общественного пространства вытянут вдоль улиц на 350 м. Внешняя криволинейная супероболочка «укрывает» призматический основной объём, придавая асимметричность облику. Эффект лёгкости фасадов и освещённость интерьеров обеспечены использованием большого количества стеклянных панелей. Интерьер сформирован линейными колоннами, мостиками, динамичными зигзагообразными эскалаторами и кубическими формами навесных торговых блоков. Среди этого светлого пространства геометричного мегаполиса парят цветные вертикальные рекламы. Прозрачные стеклянные павильоны магазинов задают тёплую атмосферу. Освещение точечное акцентное и линейное, подчёркивающее геометрию пространства.

Рассматривая примеры зарубежных стран, можно заметить трансформацию идеи «здания-города» от имитации старинной городской среды, не зависящей от внешнего архитектурного объёма, к формированию единой концепции всей структуры здания и представлению его организации как современного и даже футуристического мегаполиса.

Для Беларуси развитие торговых центров, подобных зарубежным, стало возможным после принятия республиканских норм для объектов розничной торговли 2011 г. Сегодня торговые центры страны занимают более 60% от всех торговых объектов, и на 2022 г. их насчитывается 569 по данным Национального статистического комитета Республики Беларусь.

Сложившиеся в современном обществе традиции совмещения прогулок с посещением магазинов побудили востребованность в магазинах с просторным торговым залом и рекреационным пространством для досуга. Хотя существующие здания универмагов и универсамов имеют достаточно большую торговую площадь, их конструктивные и планировочные решения не удовлетворяют всем потребностям современного покупателя даже после модернизации. Таким социальным запросам сегодня отвечают новые торгово-развлекательные центры, позволяющие разместить многочисленные товары и обеспечить пребывание большого количества покупателей [5].

Первые торговые центры страны имеют в организации внутренней среды утрированные отсылки к структуре города. Зачастую это торговые площади в виде крытых гигантских павильонов или пассажей с атриумной системой. Торговый центр «Западный рынок» в Минске (арх. А. Корбут, Ю. Самойлин, А. Соколов, О. Тельцова, 2002 г.) выделяется контрастностью между лаконичной «коробкой» внешней оболочки и концептуальным выразительным интерьером (арх. В. Ционская, Н. Дорошкевич, С. Абрамов, В. Боровко, В. Новикова, С. Кудрицкая, Н. Ладыжников). Тёмный фон внутренней среды разбавлен яркими ограждениями и подвесными конструкциями в образе коммуникационных «труб». Атмосфера погружает покупателей в некий производственный процесс, делая их участниками.

Более классический торговый центр – «Раковский кирмаш» в Минске (арх. А. Цейтлин, Л. Будевская, 2004 г.) оснащён структурными металлическими перекрытиями, симметричными скатными кровлями, формирующими в центре галерею со световым фонарём. Пространства центра имеют сеть улочек с рядами торговых павильонов.

Уникальным по своему строению является подземный торговый центр «Столица» (арх. М. Гаухфельд, А. Колонтай, Я. Линевич, В. Данилов, В. Никитин, А. Чадович, 2006 г.). Подземный «мини-город» имеет три яруса. Торговые улочки ведут к центральной площади под стеклянным куполом. Центр конструкции купола оформлен крупномасштабным светильником, в форме которого читаются цветочные мотивы. Круглый проём атриума ритмично поддержан по периметру встроенными округлыми светильниками и колоннами. Интерьер имеет светлые охристые тона, дающие ощущение воздуха и света. Архитектурный объект выступает в роли общественной и культурной площадки внутри ансамбля городской площади.

Концепция «здания-города» прослеживается в пространстве торгово-развлекательного комплекса «Dana Moll» в Минске (компания «Белинте-Роба», 2016 г.). В здании доминирует пространство атриума, где полусферический купол размещён над центральным залом, трактованным как городская площадь. Интерьер пространства сформирован по кругу тремя ярусами этажей. В различное время года пустой объём атриума служит местом для инсталляций. Перемещаясь с уровня на уровень, можно наблюдать трансформацию экспозиции, подчёркнутую обилием света.

Многофункциональный торговый центр «Galleria Minsk» (Минскгражданпроект, латвийское архитектурное бюро «SZK/Z», АО «Rönesans Rusya Insaat Sanayi ve Ticaret A.S.», арх. А. Ивашко, Г. Экремоглу, У. Заберс, Ю. Хокаолу, Э. Акчин, Л. Коротовцева, К. Кратович, Н. Лукичева, В. Тропко, Ю. Шпаковская, 2016 г.) интересен выразительной динамичной внутренней средой. Для шестиэтажного здания с атриумом в 28 м характерна криволинейная структура ярусов, очертания которых подчёркнуты линейной

подсветкой. Композиция акцентирована потолком с освещением в виде геометрических паттернов. Видовая точка снизу создаёт впечатление закручивающейся ломаной спирали вверх к потолку. Живость и ощущение роскоши интерьеру придаёт контраст тёмных вертикалей ко всей динамичной светлой среде окружения с тёплой золотистой контурной подсветкой. Ломаная траектория переходов-мостиков, наклонных эскалаторов погружает посетителя в прогулку по открытому лабиринту. Такая концепция предоставляет человеку полную информацию о сложности структуры, возможных направлениях перемещения по зданию.

Торгово-развлекательный комплекс «Triniti» в Гродно (2020) ярко отражает современную концепцию «здание-город» или «город в городе». Комплекс представляет собой мегаобъект, состоящий из торгового центра, бизнес-центра, ледовой арены, фитнес-клуба, 5-зального кинотеатра, художественной галереи, семейного центра VR-развлечений с большим фуд-кортом и паркингом. Внутренняя среда включает несколько атриумных пространств, заливающих объём светом. Входная зона отсылает к образу исторической европейской площади и включает в себя неоклассическую постройку: смотровую площадку с лестницей и балконом. Периметр атриума поддерживает классический стиль с колоннами, имитацией уличных плит, бордюров. Декорациями, усиливающими атмосферу городской среды, выступают искусственные деревья. Следующий атриум трактован как современный полис. Кольцевая система центральной площадки с фонтаном и зонами отдыха контрастирует с геометрическими ярусами и динамичными траволаторами. Потолки этажей создают образ тёмного звёздного неба в противовес световым колодцам. Магазины, уличные кафе и рестораны имеют индивидуальное решение, что делает среду уникальной.

Концепции архитектурно-художественной организации интерьеров торгово-развлекательных центров в современных условиях формируются под воздействием глобализации и постиндустриальной эпохи. Управление экономикой через потребление приводит к поиску новых методов, как

заинтересовать и удержать покупателей. Архитектура торговых объектов пытается привлечь к себе максимальное внимание, становясь яркими акцентами городской среды, формируя общественные пространства с разнообразием возможностей проведения досуга и атмосферой живого города. Мегаструктуры торгово-развлекательных центров подчиняются концепции «здание-город» со своей сетью улиц, площадями и скверами, защищёнными от внешнего мира. Главным приёмом организации внутренней среды остаётся использование атриума.

ЛИТЕРАТУРА

1. Зорин, К. Л. История развития торговых центров [Электронный ресурс] / К. Л. Зорин // Архитектура и современные информационные технологии. – 2012. – С. 1 – 10. – Режим доступа: marhi.ru/AMIT/2012/3kvart12/zorin/zorin.pdf.
2. Воронин, И. Н. Торгово-развлекательный центр как новый объект рекреации / И. Н. Воронин // Учёные записки Таврического национального университета им. В. И. Вернадского. Серия «География». – 2013. – Т. 26, № 4. – С. 129 – 137.
3. История первого торгового молла [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://www.ibgroup.ru/news/2017/07/28/214/ – Дата доступа: 05.09.2022.
4. Шамрук, А. С. Традиция в проектных стратегиях современной архитектуры / А. С. Шамрук. – Минск : Белорусская наука, 2014. – 297 с.
5. Сергачёв, С. А. Архитектура объектов розничной торговли в Беларуси: инновации и традиции / С. А. Сергачёв // Творчество и современность. – Новосибирск, 2018. – № 2. – С. 5 – 15.

РЕЗЮМЕ

В статье рассматриваются современные подходы к архитектурно-художественному решению внутренних пространств торгово-развлекательных центров. Выделяются и характеризуются применяемые актуальные, эффективные приёмы при создании интерьеров торговой архитектуры. Анализируется применение концепции «здания-города» в торговых мегаобъектах. Фокусируется внимание на использовании атриума и его влиянии на формирование интерьеров.

SUMMARY

The article discusses modern approaches to the architectural and artistic solution of the interior spaces of shopping and entertainment centers. It highlights and characterizes the current, effective techniques and approaches used in creating interiors of retail architecture. Application of «building-city» concept in retail megaobjects is analyzed. Focuses attention on the use of the atrium and its influence on the formation of interiors.

Шамрук А. С.

ПОИСК ИДЕНТИЧНОСТИ КАК СТРАТЕГИЯ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОГО ГОРОДА

Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси

(Поступила в редакцию 12.09.2022)

Важным ориентиром современных процессов развития городов является сохранение собственного неповторимого лица и поиск новых путей достижения идентичности, от которой существенным образом зависят все сферы их функционирования. В этом процессе аккумулирования и артикуляции городом уникального образно-символического капитала прослеживается тенденция разработки индивидуальной стратегии достижения своего аутентичного «Я». Идеи сохранения свойственных городу характеристик, смыслов и ценностей, материальных и образных составляющих, топонимики, собственные представления о конкурентной привлекательности являются доминирующими в достижении идентичности. Города, обладающие качеством идентичности, разнообразием мест, имеющих индивидуальный бренд, комфортные кластеры, обеспечивающие условия для деловой и культурной активности, имеют большую притягательность и перспективы развития. Важность этих аспектов связана с активизацией в современном обществе миграционных процессов и свободного выбора городов для проживания среди нового креативного класса людей, имеющих возможность работать в любой точке мира.

Идентичность города напрямую зависит от пространственно-временного хронотопа, связывающего в культурном ландшафте исторические эпохи – прошлое, настоящее и будущее, позволяет «осуществить через прошлое “новое рождение”» [1]. Воплощением этого хронотопа в современном городе являются материальные свидетели прошлого, связанные с историей следы, мемориальные знаки и арт-объекты, рефлексирующие на темы истории.

Существуют два разных видения исторической среды города, влияющих на подходы к её модернизации, современному строительству и вступающих в определённые противоречия на разных уровнях, – как «музея» и как социального и культурного пространства повседневной жизни, связанного с группами проживающих людей, традиционных видов деятельности. М. Хальбваксом было выявлено существование взаимной связи между личностью, социальными группами и физическим пространством городов, между застроенной средой и коллективной памятью местных жителей, сохраняющей генетический код различных образов города [7]. Репрезентация города выходит за пределы физической среды, включая артикуляцию «толщины» памяти, её утраченных фрагментов, воспоминаний, следов, демонстрирующих динамику временных изменений и потенциал для формирования новой идентичности города, воссоздания воображаемого измерения города.

Многие исследователи акцентируют внимание на роли локальных зон повседневного функционирования человека для формирования идентичности города, осознания связи с ним, восприятия его образов и культурных смыслов. А. Лефевр подчёркивает особое значение для создания живого, близкого человеку города смыслового наполнения пространственно-временных координат локально организованной городской среды, связанной с повседневной жизнью человека, маршрутами и объектами, задействованными в его обыденных практиках [2, с. 141]. Присутствие следов истории в виде аутентичных фрагментов или художественно

переосмысленных образов в современной жилой среде содействует этому, актуализирует значение прошлого в новом имидже города и в восприятии его жителями (жилые кварталы «Фарфоровый», «Депо» в Минске, архитектурный образ которых построен на обыгрывании сюжетов, связанных с историей местности).

Символический потенциал города и его идентичность раскрываются через осознание его трансформаций во времени. На протяжении истории города претерпевали разрушения, перестройки, получали новые импульсы развития, что сопровождалось инверсиями городских смыслов, наложением новых значений на старые, которые вплетались в городскую ткань. Утраченная в городской среде связь с историей отражается в ментальности горожан, в потере их связи с местом, появлении ощущений отчуждения. По мере модернизации среды горожанами всё больше ценится то, что связано с «аутентичной» городской жизнью: старые здания, продовольственные рынки и магазины, скверы, тропинки, присутствие по соседству старожилов. Модернизация, реновация, джентрификация среды городов часто сопровождается изменением социального состава жителей и разрушением привычного жизненного уклада, утратой аутентичных фрагментов города и его идентичности. Как показывает Ш. Зукин, стремительный и всепроникающий спрос на аутентичность способствует вытеснению из реконструируемых районов людей, которые первыми придали ему аутентичную ауру, и заселение их элитными слоями населения. Ш. Зукин утверждает, что со временем упор на самобытность становится инструментом экономической элиты для повышения стоимости недвижимости [9]. В процессе подобной модернизации в результате сноса исторической застройки происходит размывание идентичности, что произошло, например, с районом Грушевка в Минске, сохранявшим до недавнего времени свой аутентичный облик. Память о старой Грушевке запечатлена в топонимике нового района с современной высотной застройкой.

Значительный потенциал для создания уникальных брендовых структур, культурных, образовательных, связанных с инновационными технологиями кластеров, представляют перепрофилированные индустриальные зоны. Они становятся новыми точками притяжения в городе и его актуальными символами, формируют предпосылки приобретения городом новой идентичности, основанной на развитии креативных индустрий [3]. В результате деиндустриализации территории превращаются в привлекательные места для художественных галерей, ресторанов, баров, элитного жилья, изменяя социальный состав и атмосферу среды. Ш. Зукин выделяет в качестве эффективной стратегии развития городских территорий «джентрификацию через культуру» или «капитализацию посредством культуры» [8; 9]. Рост во всём мире политики «креативного города» и стиля лофт автор связывает с ролью художников в процессах джентрификации [8].

В отличие от многих исторических западных городов на постсоветском пространстве поиск городами собственной идентичности имеет особую актуальность и специфику. Утрата отечественными городами значительной части старой застройки в результате войн, пожаров, перестроек и бесконтрольного сноса зданий в советский период привела к разрушению их пространственно-временного хронотопа, утрате индивидуального облика и «духа места». На протяжении десятилетий XX в. разрушались участки застройки для прокладки новых городских осей, создания современных градостроительных ансамблей, массивов типового жилья, не учитывающих индивидуальные условия формирования городов и того потенциала для их перспективного развития, которым обладает историческая память.

Сегодня популярным становится позиционирование города как бренда и формирование его имиджа, ориентированного на исторический потенциал и перспективные стратегии развития. Задача формирования имиджа городов с хорошо сохранившимися историческими центрами решается развитием художественного и символического потенциала следов прошлого. Сохранение аутентичной среды, историко-культурных памятников,

мемориализация памятных мест, рефлексии связанных с городом сюжетов, утраченных следов в современных архитектурных и градостроительных проектах, арт-объектах служат созданию имиджа города с древней историей. Ориентация на сохранение аутентичности исторических центров совмещается с их популяризацией как актуальных общественных пространств с современной инфраструктурой. В создании брендов принимают участие местные городские сообщества, отдельные личности, заинтересованные представители бизнеса, в идеях которых проявляется тяготение коллективного сознания к сохранению устойчивых городских образов, топонимических названий.

Многие малые города создают свой бренд, ориентируясь на стратегию максимально полного сохранения историко-культурного наследия, не допускающего внесения существенных изменений (Суздаль). Аутентичность историко-культурных памятников и документально-художественная артикуляция следов истории становится той канвой, на которой строится индивидуальный бренд таких городов.

Имидж древнего города может формироваться из осознания социумом своего прошлого, связи с городом, ориентацией сохранение аутентичности наследия, что реализуется через разнообразные общественные инициативы, воздействующие на реализацию современных архитектурно-градостроительных проектов, реставрацию и реконструкцию исторических объектов, акции по защите памятников от сноса. Имидж древнего города, сформированный во многом благодаря активной позиции общественности, ведущей борьбу за сохранение аутентичности среды, каждого исторического здания, имеет Гродно. Несмотря на многие потери исторических построек, в том числе и в последние годы, на улицах города читается осознание жителями места своего проживания как уникального пространственно-временного хронотопа, сохранившего свой «*genius loci*».Это читается в табличках с перечислением исторических названий улиц, в установленных около памятников QR-кодах, в публикациях воспоминаний жителей и

архивных материалов. Борьба общественности за имидж древнего города не всегда встречает понимание у городских структур и профессиональных архитекторов, работа которых с историческим памятниками часто сопровождается утратой ими аутентичных качеств или сносом. Тем не менее, большая по площади историческая среда города, состоящая из разных по времени создания участков застройки, замков, храмов и монастырей, усадебных комплексов, парков, сохранила ощущение непрерывности истории и собственную идентичность.

История как фундамент имиджа города может быть и искусственно актуализированной, приукрашенной либо имитированной, созданной на основе мифов и легенд, постмодернистского цитирования, не имеющего связи с подлинными событиями. Успешность стратегий мифотворчества не связана напрямую с реальностью. Примером является город Козьмодемьянск Республики Марий Эл в России, имиджевая стратегия которого основана на том, что он является прототипом Васюков. Культивируемые городские мифы, нарративы и герои создают поле для имитированной исторической памяти города и его имиджа, способствуют как устойчивости городских сообществ, так и привлечению туристов. Эксплуатация истории (реальной или воображаемой), реализуемая в модернизированных или имитированных «старых улочках» и «рыночных площадях», применяется для стимулирования коммерции [5].

Коммерческая эффективность эксплуатации среды не определяется напрямую степенью её аутентичности, примером чего является реконструированный Верхний город в Минске. Стратегии реконструкции в отечественной практике часто основываются на постмодернистской театрализации с имитацией старины для замещения утраченной урбанистической памяти – в Минске, Бресте. Псевдоисторическая среда, при всей её искусственности и суррогатности, способна оживить социальную жизнь и общественную активность, ориентируясь преимущественно на стимуляцию культуры развлечений и потребления. Отвечающая таким

критериям среда сравнивается иногда с диснеевским парком развлечений. Примеры «диснеефикации» как стратегии реконструкции можно наблюдать в архитектурной практике Китая.

Востребованными становятся не только участки города с аутентичной застройкой, но и квазиисторические объекты и перформансы, воссоздающие атмосферу подлинных или выдуманных событий, предлагающие разнообразные возможности погружения в другую эпоху или миф, интерактивные взаимодействия с объектами (замок в Мозыре). Устанавливаемые в пешеходной среде популярные сегодня скульптурные объекты на бытовые, исторические и мифологические темы, используя стратегии игровой интриги, выполняют определённые функции в артикуляции пространственно-временного хронотопа, формирования у жителей ощущений связи с городом и его прошлым (скульптуры «Минский городовой», скульпт. А. Дранец, 2017 г.; «Пожарный», скульпт. Ю. Анушко, 2019 г., Минск). Сюжеты скульптурных объектов, связанные с подлинной историей и конкретным местом, способны усилить действие хронотопа в формировании идентичности города. Реминисценции универсальных мотивов прошлого создают эффекты театрализации, развлекательности и являются одним из проявлений массовой культуры (по ул. Свердлова, Хоружей в Минске, скульпт. В. Жбанов).

Создание брендов малых и периферийных городов часто ориентируется на мифологии, связанные с реминисценциями старины, фольклорными традициями, ремёслами, придуманными историями и героями. В имиджевом образе Бобруйска значимую роль играет скульптурная фигурка бобра, установленная в центре города, повышая его привлекательность и идентичность, привнося новые развлекательные и ритуальные функции (скульпт. В. Гавриленко, 2006 г.). Импульсом формирования городского бренда становятся фольклорные и музыкальные фестивали, ярмарки (в д. Ганцевичи; «Мотальскія прысмакі» в а/г Мотоль; «Звіняць цымбалы і гармонік» в г. Поставы и др.).

В условиях слабой сохранности исторического потенциала или его отсутствия акцент в поиске идентичности делается на продуцирование современного имиджа города и позиционирования его как уникального бренда, ориентированного на перспективные стратегии развития, связанные с инновационными индустриями, культурными, образовательными, туристическими программами. Индивидуальные условия создают предпосылки создания брендов «зелёного города», «города развлечений», «экогорода» и т. д.

Рождение в XXI в. такого явления, как сервисный глобальный город, внесло свои коррективы в векторы городского развития и имиджа городов, к которым сегодня применяют понятие «глобальный хронотоп», что указывает на их включённость в общецивилизационные процессы. Характеристику такого города даёт Р. Флорида: «“Город-магнит” может быть большим или малым, консервативным или традиционным. Он должен гарантировать ряд возможностей: экономических, обеспечивающих мобильность в смене места работы; досуговых, предоставляющих условия для яркого, насыщенного проведения свободного времени; коммуникативных – для открытого и разнообразного общения, самовыражения и самоутверждения» [1].

Изменения, обусловленные контекстом информационной эпохи, коснулись усиления роли в образно-символической составляющей города коммерческих интересов крупных компаний и креативного социального слоя, занятого в сфере инновационных индустрий. Это проявилось в появлении аттрактивных объектов, играющих роль имиджа компаний и целых городов, а также кластеров, являющихся новыми центрами творческой и деловой активности. Ориентация на создание зрелищных сооружений-достопримечательностей – одна из актуальных тенденций новейшей архитектуры и эффективный стимул развития всех сфер активности в городе (эффект Бильбао). М. Бойер определяет понятие «город как зрелище» в качестве одной из основных визуальных и ментальных моделей современного города [6]. Вместе с тем, возведение архитектурных объектов,

играющих имиджевую или рекламную роль, приводит к нарушению связей с контекстом и масштабом человека, формированию нетрадиционного урбанистического ландшафта и разрушению сложившейся на протяжении истории системы семантических значений. С. Сассен отмечает сходство архитектурных объектов в современном глобализированном урбанистическом пространстве с дизайнерскими логотипами. «Фасады превращаются в своего рода экраны и оболочки (skin) и используются в качестве рекламных щитов, приобретая значение политического и социокультурного “интерфейса”» [4].

В Минске, имеющем достаточно размытый имиджевый образ вследствие плохой сохранности исторического центра, значительную роль в формировании его идентичности играют постройки XX – начала XXI в. Новая идентичность города, ориентированная на образ современного мегаполиса, создаётся масштабными знаковыми объектами, высотными доминантами и жилыми мегаструктурами. Псевдоисторические стилизации в модернизированных кварталах городского центра реализуют функцию замещения утраченной урбанистической памяти. Её восполняют и арт-объекты, поддерживающие дух театрализованной истории. Несмотря на нарушения существующих в мировой практике принципов работы в исторической среде модернизация повысила коммуникативную активность и привлекательность городского центра за счёт развития здесь сфер культуры и потребления (Верхний город, улицы Революционная и Комсомольская).

Важными символическими осями города, позволяющими понять логику его развития, значение как историко-культурного феномена, являются набережные. Сформированные руслами рек панорамы и цепочки визуальных связей составляют основу образа таких городов Беларуси, как Витебск, Гродно. Нарушение исторически сложившейся системы визуальных связей в центре Минска, сформированных руслом реки Свислочь, стало следствием строительства новых крупномасштабных объектов.

Поддержание современными приёмами проектирования сформированного на протяжении истории образно-символического потенциала города и создание новой идентичности в соответствии с индивидуальными стратегиями его развития, является важным ориентиром архитектурной деятельности, определяющим критерии качества жизненной среды города и его привлекательность.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бурлина, Е. Я. «Что ни город, то хронотоп». Пространственно-временная диагностика города [Электронный ресурс] / Е. Я. Бурлина. – Режим доступа: https://research-journal.org/culture/chto-ni-gorod-to-xronotop-prostranstvenno-vremennaya-diagnostika-goroda. – Дата доступа: 26.04.2022.
2. Лефевр, А. Другие Парижи / А. Лефевр // Логос. – 2008. – № 3. – С. 141 – 147.
3. Макарова, К. Постиндустриализм, джентрификация и трансформация городского пространства в современной Москве [Электронный ресурс] / К. Макарова. – Режим доступа: https://magazines.gorky.media/nz/2010/2/postindustrializm-dzhentrifikacziya-i-transformacziya-gorodskogo-prostranstva-v-sovremennoj-moskve.html. – Дата доступа: 14.02.2022.
4. Сассен, С. Города как зоны фронтира: создание неформальной политики / С. Сассен // Десять докладов, написанных к Международной конференции по философии, политике и эстетической теории «Создавая мыслящие миры». – М., 2007. – С. 82 – 83.
5. Флорида, Р. Креативный класс. Люди, которые меняют будущее [Электронный ресурс] / Р. Флорида. – Режим доступа: http://rudocs.exdat.com/docs/index-420245.html. – Дата доступа: 26.04.2022.
6. Boyer, M. Ch. The City of Collective Memory: Its Historical Imagery and Architectural Entertainments / M. Ch. Boyer. – Cambridge : Mass. 2004. – 572 p.
7. Halbwachs, M. The collective memory / M. Halbwachs. – New York : Harper & Row, 1980. – 186 p.
8. Zukin, Sh. Loft Living: Culture and Capital in Urban Change / Sh. Zukin. – Baltimore : Johns Hopkins University Press, 1982. – 252 p.
9. Zukin, Sh. Naked City: The Death and Life of Authentic Urban Places / Sh. Zukin. – Oxford : University Press, 2010. – 312 p.

РЕЗЮМЕ

В статье рассматриваются стратегии достижения городами идентичности, её роль в развитии и функционировании городов. Анализируется значение подлинной или имитированной истории в создании имиджа города и его идентичности, зрелищности современных объектов, кластеров, играющих роль новых центров творческой и деловой активности, инновационных индустрий, реконструкции и джентрификации городских территорий.

SUMMARY

The article deals with strategies for achieving identity by cities, its role in the development and functioning of cities. It analyzes the importance in creating the image of the city and its identity of true or imitated history, the spectacle of modern objects, clusters that play the role of new centers of creative and business activity, innovative industries, reconstruction and gentrification of urban areas.

РАЗДЗЕЛ II

ПРАБЛЕМЫ ТЭАТРАЛЬНАГА, ЭКРАННАГА І МУЗЫЧНАГА МАСТАЦТВА

Горбушина И. Л.

СОВРЕМЕННАЯ БЕЛОРУССКАЯ ФОРТЕПИАННАЯ МУЗЫКА ДЛЯ ДЕТЕЙ В КОНТЕКСТЕ ЭМОЦИОНАЛЬНОЙ СФЕРЫ ЧЕЛОВЕКА

Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси

(Поступила в редакцию 12.09.2022)

Детская фортепианная музыка нередко становится объектом научного исследования. Как правило, ракурсы её рассмотрения сосредоточены на композиторских аспектах (роль и место детской музыки в творчестве автора, особенности стиля, формы, образной сферы, фортепианного письма и т. д.), методических рекомендациях при непосредственной работе педагога с учеником, историческом контексте развития определённых жанров. При этом через призму музыкальных эмоций она не была специально исследована. Поскольку существование музыки невозможно вне эмоциональной сферы человека, в данной работе она рассматривается на примере современной белорусской фортепианной музыки для детей, аккумулирующей разнообразные творческие подходы, которые способствуют выявлению эмоциональности человека на различных уровнях.

Человек, в контексте эмоциональной сферы которого будет рассматриваться фортепианная детская музыка белорусских композиторов, – это, на первый взгляд, ребёнок, традиционно понимаемый как конечный субъект, для которого предназначается фортепианное произведение. Другая очевидная фигура – это композитор, пишущий музыку для детей. Но между ними явно не хватает связующего коммуникационного звена. Если взрослый

исполнитель действует напрямую и на основании композиторского нотного текста способен сформировать собственную интерпретационную концепцию, то ребёнок не может этого сделать. Он ещё не способен сам полноценно разобрать произведение, понять его структуру, ему необходима помощь педагога не только в преодолении технических трудностей, но и в погружении в мир музыкальных образов. Без учителя невозможна эмоциональная связь между композитором, написавшим произведение, и его маленьким исполнителем, для которого оно предназначалось. Таким образом, выстраивается эмоциональная взаимосвязь «композитор – педагог – ученик», которая будет использоваться как часть методологического базиса в данной статье.

Научная проблематика, связанная с разработкой теории музыкальных эмоций, наиболее полно раскрыта в работах авторитетнейшего музыковеда В. Н. Холоповой. В её работе «Музыка как вид искусства» представлена классификация эмоций в музыке: «1. Эмоции как чувство жизни. 2. Эмоции как фактор саморегуляции личности. 3. Эмоции восхищения мастерством искусства. 4. Субъективные эмоции музыканта-практика – композитора, исполнителя. 5. Изображаемые в музыке эмоции (эмоции воплощаемого в музыке образа). 6. Специфические природные эмоции музыки (эмоции природного музыкального материала)» [3, с. 124]. Опора на данную классификацию также является частью методологического базиса нашей работы.

Эмоции как чувства жизни. В. Н. Холопова подразумевает под этим определением радость от сопричастности музыке, от её непосредственного переживания. По мнению Б. М. Теплова и ряда других исследователей, эмоциональная восприимчивость составляет ядро музыкальности. Композитор, сочиняя музыку для детей, испытывает широкий спектр положительных эмоций. Погружаясь в образы детства, он как будто сам возвращается в свои юные годы. Довольно часто импульсом для написания произведений для маленьких пианистов является желание порадовать

собственных детей или внуков, учеников, детей своих друзей, – то есть детей вполне конкретных, связанных с композитором непосредственным общением. Об этом свидетельствуют многочисленные посвящения. Например, детская сюита К. Тесакова «Краски года» посвящена внучке Александре, пьеса «Утренний звон» посвящена внуку Кристиану.

Когда ребёнок только начинает знакомиться с музыкой, одна из главных задач педагога – пробудить и развить интерес к этому удивительному миру звуков и образов. Интерес является одной из базовых положительных эмоций (по теории дифференциальных эмоций К. Изарда), поэтому важно подобрать репертуар, который будет отвечать интересам ребёнка. Современными белорусскими композиторами для самых маленьких пианистов написаны цикл пьес «Весёлый паровозик» (2015 г.; в другом издании того же года – «Детский уголок») С. Бельтюкова, «Детский альбом» К. Яськова, «Песочница» (5 пьес) Е. Шимкович, «Нотный муравейник» (2011) Г. Гореловой (11 лёгких пьес для фортепиано, каждой из которых предшествует стихотворный эпиграф из творчества С. Маршака, Г. Ладошникова, В. Набокова, Д. Минаева, В. Товаркова, ЙокоМитавари).Простые мелодии, которые легко ложатся на слух, яркие образы, близкие детям – всё это увлекает маленьких музыкантов.

Эмоции как фактор саморегуляции личности. В процессе саморегуляции возникает «художественное сопереживание самому себе через музыку» (Н. Берхин). Человек воспринимает и откликается на те образы в музыке, в которых он находит нечто хорошо знакомое, что окружает его в повседневности, что волнует его. Так, композитора Г. Горелову на написание пьесы «Я видел жирафа» из сюиты «Сонный слон» вдохновили воспоминания из детства о посещении зоопарка и первом впечатлении о жирафе, который «поразил её какой-то поэтической отрешённостью от всего земного и трогательной возвышенностью своего образа» [2, с. 39]. Детям близки образы повседневной действительности, в которых они охотно узнают себя, своих друзей, быт и окружение. Образная

сфера «Музыки города» для двух фортепиано (шести характеристических пьес в синкопированных ритмах) Г. Гореловой привлекает детей сюжетами из современной жизни: тут и «Байкеры (на засыпающей площади)» (№ 4) с обилием диссонансов, акцентов и большой динамической амплитудой, и «Бабочка на балконе (и кот Барсюта, следящий за ней)» (№ 6), где используются приёмы имитации мелодии в правой и левой руке.

К образам школы обращается в своей сюите «Школьный день» Г. Сурус. 12 характерных пьес иллюстрируют один день школьника, где есть место как различным урокам (истории – № 4, математики – № 5, географии – № 8 и др.), так и домашним делам. Школьным альбомом называет Г. Сурус и свой сборник «Дом с фортепиано». Он включает 19 пьес для фортепиано соло, среди которых помимо программных произведений («Дом», «Мотылёк», «В поле» и др.) есть пьесы, в названии которых заложен жанр полифонии (фуга, остинато) и даже способ композиционного письма (додекафонная фугетта, додекафонная токката). Ансамбли для одного фортепиано в 4 руки (4) и в 6 рук (2) написаны на основе белорусских народных песен. Сборник охватывает широкий круг исполнительских задач, постигаемых в работе над разными жанрами.

Эмоции восхищения мастерством искусства. Эмоциональное восприятие музыки немыслимо без оценочной категории. В контексте триады «композитор – педагог – ученик» можно восхищаться мастерством композитора, написавшего блестящее сочинение, педагогическим мастерством учителя, умело раскрывшего талант ученика, мастерством ребёнка, исполнившего сложную пьесу на сцене. Адекватно оценить мастерство композитора ученику помогает педагог, акцентирующий его внимание на каких-либо интересных моментах в произведении. Например, в этюде «Самолётик взлетает» из сборника «Всё, что пряталось в рояле» (2010) С. Кузнецовой используется приём «чёрно-белой» фактуры – левая рука играет белые клавиши, правая рука – чёрные. Этот приём встречается также в пьесе «Уличная сценка (с участием пожарных)» из цикла «Музыка города»

Г. Гореловой, в «Прогулке по клавишам» из сюиты «Большая кошечка Децима и котёнок Квинта» А. Короткиной. Интересна пьеса для двух фортепиано С. Кузнецовой «Разговор клавесина с роялем», где первое фортепиано это «клавесин», а второе – «рояль». Способ изложения партии «клавесина» – классицистская фактура с аллюзиейна данный музыкальный стиль, штрих *non legato* помогает в имитации звучания старинного инструмента. «Рояль» сразу «заявляет о себе» использованием правой педали в проведении той же темы, в нотном тексте имеется соответствующая ремарка. Постепенно партия «рояля» начинает приобретать джазовые тона (синкопы, специфическая гармония), что усиливает контраст с партией «клавесина». Это инструменты разных стилевых эпох, их «разговор» позволяет юным музыкантам лучше понять особенности каждой из них.

Использование композитором различных необычных выразительных приёмов пробуждает в детях большой интерес. В пьесе «Птицы» из цикла «Мой мир» Н. Синяковой в обеих партиях используются обертоны: беззвучно нажимаются и придерживаются клавиши, на этом фоне звучат другие звуки – создаётся особый колористический эффект. Черты инструментального театра присутствуют в пьесе Д. Лыбина «Заблудившийся джаз» для фортепиано в 4 руки, где есть такие ремарки: I партия – «щёлкать пальцами или ладонью по доске сбоку клавиатуры», «хлопок в ладоши» (т. 6); II партия – «ногой по полу» (т. 1), «косточками пальцев по крышке» (т. 2), также в нескольких эпизодах нужно свистеть в определённом выписанном ритме одновременно с игрой на рояле. В конце слово «Всё!» обоим исполнителям следует «громко отрывисто сказать, одновременно хлопнув в ладоши».

Субъективные эмоции музыканта-практика – композитора, исполнителя. Этот вид эмоций связан со сценическим воплощением музыкального произведения на эстраде, что неизбежно сопровождается волнением. Его, безусловно, испытывает исполнитель, композитор при исполнении своих сочинений, педагог при игре на сцене его ученика. Сам

ребёнок не всегда подвержен эстрадному волнению в силу возрастных психических особенностей. Сфера сценических эмоций в контексте нашей работы наиболее далека от объекта исследования – детской фортепианной музыки, поэтому не будем останавливаться на ней подробно.

Изображаемые в музыке эмоции (эмоции воплощаемого в музыке образа). Современными белорусскими композиторами написан обширный пласт фортепианных произведений для детей. Создание репертуара для юных музыкантов требует от автора порой не меньшего творческого напряжения, чем при работе над серьёзными «взрослыми» сочинениями. Помимо того, что нужно учитывать особенности детской физиологии, важно предугадать и детское восприятие, ведь ребёнок не захочет разучивать малоинтересное для него произведение, в котором его ничто не «цепляет» и не будоражит воображение. Поэтому так важно и программное название, и яркий музыкальный образ, и наличие тех средств музыкальной выразительности, благодаря которым этот образ становится вполне осязаемым.

Так, сюита «Дюймовочка» В. Каретникова иллюстрирует образы сказки Х. К. Андерсена, хорошо знакомой всем детям. В пьесе «Две жабы» умело найден композиторский звукоизобразительный приём аккордового форшлага, когда аккорд «квакает». Это очень актуально для детской пьесы, поскольку маленькие пианисты часто именно так и играют собственно аккорды, которые следует исполнять в унисон, и подобная «иллюстрация» поможет ребёнку понять свои ошибки. В пьесе «Ласточка» используется нетипичный для детской фортепианной музыки приём тремоло, он очень точно передаёт трепет крыльев птички. Сюиту открывает «Колыбельная», закрывает «Сон Дюймовочки».

Немалое внимание в детской фортепианной музыке современных белорусских композиторовуделенозиме – времени новогодних праздников и каникул, где, безусловно, есть место радостным эмоциям. Это и «Альбом к Рождеству» Г. Гореловой, и цикл «Зимние каникулы» В. Войтика, и пьеса «Рождество» Д. Долгалёва, и сюита «Зимние картинки» В. Грушевского. В

последней обращает на себя внимание пьеса «На тройке». Как отмечает Г. Горелова, «фактура пьесы “На тройке” вобрала в себя всё многообразие эмоциональных оттенков, связанных с этим традиционно славянским образом: нетерпеливый бег саней (энергичное остинато фортепианных басов), звон бубенчиков (мелодическая фигура в верхнем регистре инструмента), эффектные и неожиданные синкопы (ухабы на дороге), в среднем разделе пьесы» [1, с. 4].

Специфические природные эмоции музыки. Эмоции природного музыкального материала имеют «три основных источника: а) моторно-ритмическая сфера; б) певческая, или вокальная сфера; в) речевая, или декламационная сфера» [3, с. 133 – 134]. В фортепианных произведениях для детей данные сферы воплощаются соответственно в танцевальности, песенности и декламационности. А наиболее ярко выявляются они через фольклорное начало. Обращение к фольклорной традиции способствует формированию национальной идентичности, ощущения принадлежности к своему народу. Это касается композитора, использующего в своих сочинениях подлинные народные мелодии либо выполняющего стилизацию под них. Педагог, формирующий репертуар ученика, включает в него произведения, в том или ином виде репрезентирующие фольклор. При этом именно в его задачу входит разъяснение ребёнку, в чём именно проявляется фольклорное начало: какая народная песня или танец лежит в основе сочинения (при условии, что оригинал не представлен в нотах). У ученика, в свою очередь, происходит накопление интонационно-ритмического опыта в освоении музыки народной традиции.

Белорусские композиторы знакомят детей с народными песнями и танцами через свои произведения. Так, детям 1-2 года обучения адресованы 10 пьес на темы белорусских народных песен для фортепиано в 4 руки (1995) В. Дорохина и А. Друкта. Это наиболее известные белорусские народные песни как лирического, так и юмористического содержания.В начале каждой пьесы даётся однострочный оригинал с текстом, что способствует лучшему

пониманию и усвоению содержания музыкального материала. С белорусским народным фольклором знакомит детей цикл «З сшытка У. Аліхвера» В. Грушевского. В основу пьес положены народные мелодии, взятые из тетради фольклориста из Барановичей, композитор изложил их современным языком, добавил терпкие гармонии. Претворение фольклора в детских фортепианных сочинениях происходит также через обращение к литературным источникам. Программная сюита Л. Мурашко «Чортаў скарб» (пять миниатюр для фортепиано по сказке В. Короткевича) стилизована под белорусский фольклор, однако в ней нет прямых народных цитат. В пьесах используется политональность (правая рука излагается в ля-бемоль мажоре, левая – в до-мажоре при одновременном проведении темы) («Недарэчны Янка»), переменный ритм (№ 2, 5), характерный для славянского фольклора в целом и белорусского в частности.А. Короткина в сюите «Старажытная», пьесы которой были обязательными в детском конкурсе «Новые звуки мира», обращается к образам старины. Произведения пронизаны кварто-квинтовыми интонациями, имитирующими возгласы труб и рисующими образы средневековых сражений.

Таким образом, произведения для детей содержат образы, пробуждающие различные эмоции и у ребёнка, и у педагога, и у самого композитора. Формированию интереса ученика способствуют программные названия, музыкальные образы, воплощённые различными средствами музыкальной выразительности, специфические особенности композиторского языка и необычные приёмы (чёрно-белая фактура, глиссандо, обертоны, приёмы инструментального театра и др.). Современный фортепианный репертуар для детей, написанный белорусскими композиторами, позволяет раскрыть эмоциональный потенциал ребёнка, он созвучен эмоциональному миру самих авторов, а связующим эмоционально-коммуникативным звеном является педагог.

ЛИТЕРАТУРА

1. Грушевский, В. Искорки. Пьесы для фортепиано / В. Грушевский. – Барановичи : Изд. В. А. Грушевский, 2013. – 32 с.

2. Произведения современных белорусских композиторов для фортепиано / сост., нотная ред. коммент. Л. М Жуковой – Минск : Ин-т культуры Беларуси, 2015. – 44 с.

3. Холопова, В. Н. Музыка как вид искусства / В. Н. Холопова. – СПб. : Лань, 2000. – 320 с.

РЕЗЮМЕ

В статье рассматривается детская фортепианная музыка современных белорусских композиторов с позиции классификации эмоций в музыке. Выявляется специфика роли композитора, педагога и ученика как полноценных звеньев эмоционально-коммуникативной триады.

SUMMARY

The article deals with children's piano music of modern Belarusian composers from the point of view of the classification of emotions in music. The author reveals the specifics of the role of the composer, teacher and student as full-fledged links of the emotional and communicative triad.

Гудей-Каштальян В. Г.

НАЦИОНАЛЬНОЕ СВОЕОБРАЗИЕ И ПУТИ РАЗВИТИЯ ЖАНРОВ МУЗЫКАЛЬНОЙ КОМЕДИИ, ОПЕРЕТТЫ, МЮЗИКЛА И РОК-ОПЕРЫ В ТЕАТРАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ БЕЛАРУСИ

Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси

(Поступила в редакцию 07.09.2022)

Среди жанров музыкального театра, использующих традиционные, классические театральные формы и одновременно вбирающих более демократичные элементы творчества – кино, эстраду, джаз, – музыкальная комедия и оперетта занимают особое место. Известно, что в XIX в. к этим жанрам активно обращался польский композитор С. Монюшко, творческая деятельность которого в 1830-е годы была связана с Минском. Самые ранние его сочинения «Конторщики» или «Конторские служащие» («Pracownicy

Kantorscy», 1832 г.) и водевиль «Ночлег в Апеннинах» («Nocleg w Apeninach», 1837 – 1839 гг.) исполнялись в Минске и других городах. «Рекрутский набор» (или «Взятие рекрута у евреев», «Pobór rekruta u Żydów», в соавторстве с К. Кржыжановским, 1841 г.), «Чудесная вода» («Woda cudowna»), «Борьба музыкантов» («Walka muzyków» на либретто В. Дунина-Марцинкевича, 1842 г.) не сохранились. Особой популярностью пользовалась одноактная «Лотерея» («Loterya», 1841 г.), которую называют и шуточным спектаклем, и малой оперой. В 1909 г. она была исполнена в зале Несвижской ратуши, а в 2009 г. – на сцене Белорусской государственной филармонии.

Получившие широкую популярность в музыкально-театральном искусстве советской эпохи, музыкальная комедия и оперетта сохраняют своеобразную жанровую неопределённость, при которой к оперетте иногда относят водевили, музыкальные комедии, музыкальные фарсы, в то время как собственно оперетта часто «скрывается» под названиями комическая опера, музыкальная комедия или мюзикл.

Подобная ситуация характеризует ряд произведений Ю. Семеняко, внёсшего весомый вклад в развитие музыкальной комедии и в освоение жанра оперетты в белорусском музыкальном театре 2-й половины XX в. Его музыкальная комедия «Паўлінка» (1973) признана первой белорусской опереттой, но одновременно её причисляют к народной музыкальной комедии. Жанровая неопределённость характеризует и его оперетту-водевиль «Неделя вечной любви» (1974), а также детскую музыкальную комедию «Сцяпан – вялікі пан» (1978), которую называют первой белорусской опереттой для детей.

Театральные музыкально-комедийные произведения Е. Глебова «Притча о наследниках, или Репортаж из преисподней» (1970) и «Миллионерша» (1986) сохраняют жанровую двойственность, при которой их относят и к музыкальной комедии, и к оперетте, и к мюзиклу. Постановка первого, осуществлённая известным балетмейстером О. Дадишкилиани,

имела подзаголовок «водевиль-памфлет» и была показана зрителям только один раз (1972). «Миллионерша» с успехом шла на отечественной сцене, а также была поставлена в Московском театре оперетты (1986) и в музыкальных театрах других союзных республик. В свою очередь, сценическая интерпретация этой музыкальной комедии-оперетты, осуществлённая О. Ивановой, была отмечена рядом критиков как мюзикл.

Среди первых белорусских музыкально-комедийных произведений, получивших сценическое воплощение и широкое признание за пределами республики, – народная музыкальная комедия «Несцерка» Г. Суруса (1979) и героическая музыкальная комедия «Денис Давыдов» А. Мдивани(впервые поставлена Саратовским театром музыкальной комедии, 1984 г.). Оба спектакля оказались самыми репертуарными в афише Государственного театра музыкальной комедии 1980-х годов.

С появлением первых белорусских мюзиклов в 1990-е годы новые оперетты и музыкальные комедии отечественных авторов стали редким явлением. Единственным опытом в этом жанровом русле на сцене Музыкального театра была постановка оперетты «Когда запоёт петух» О. Чиркуна (либретто Г. Марчука, стихи Н. Федюковича, дирижёр С. Буряк, режиссёр В. Катовицкий, художник З. Марголин, 1991 г.). Народный комедийно-бытовой сюжет, стилизованный «под старину», жанровое уточнение – «народная музыкальная комедия», использование народных пословиц и поговорок, включение в сценическое действие забавных, анекдотичных ситуаций, – всё это подчёркивало национальный характер белорусской оперетты в традициях народной музыкальной комедии как её жанровой разновидности, заявившей о себе в «Несцерцы» Г. Суруса.

Музыкальная комедия и оперетта, будучи ведущими жанрами в репертуаре Государственного театра музыкальной комедии в 1970 – 1990-х годов, в начале нового века всё чаще появляются на сценах драматических театров и в афише анонсируются по имени драматурга. Среди них – постановки с музыкой В. Кондрусевича «Злонравия достойные плоды» (по

комедии «Недоросль» Д. Фонвизина, ТЮЗ, 2004 г.) и «Вясёлы кірмаш» (по пьесе «Несцерка» В. Вольского, Молодёжный театр, 2007 г.).

Сохранение музыкально-комедийных спектаклей белорусских авторов в репертуаре театров длительное время объясняется их достаточно высоким художественным уровнем. В Театре-студии киноактёра – «Пигмалион» О. Елисеенкова (постановка А. Ефремова по пьесе Б. Шоу, 2002 г.), в Национальном академическом драматическом театре имени Я. Коласа (Витебск) – «Ветрагоны» В. Курьяна (по одноимённому произведению В. Голубка, 2009 г.). С 2010 г. в Драматическом театре Белорусской Армии с успехом идёт музыкальная комедия В. Кондрусевича «Собака на сене» (по пьесе Лопе де Вега в постановке А. Дударева и М. Дударевой).

Именно в драматических театрах чаще всего появляются гибридные жанровые формы, в которых музыкальная составляющая выполняет важную драматургическую роль – музыкальные сказки «Чарадзейства ў краіне Оз», «Просто Мяфа» Е. Атрашкевич на сцене Минского областного драматического театра (1997, 2001), фантазия – «Сіняя птушка» С. Бельтюкова на сцене Театра юного зрителя (2015), утверждая эстетику нового музыкального спектакля, не вписывающегося в традиционные жанровые определения. Веянием времени стало преобразование Государственного театра музыкальной комедии Беларуси в Белорусский государственный музыкальный театр (2000), в репертуарной афише которого стали появляться мюзиклы и рок-оперы, а также балет, опера и музыкальная драма.

В ряду новых музыкально-театральных жанров конца XX – начала XXI в. мюзикл занимает главенствующую позицию. Несмотря на характерные отличия от музыкальной комедии и оперетты, мюзикл на белорусской сцене в большинстве случаев также становится условным обозначением современных жанровых разновидностей драматических и комедийных, детских, кукольных и других спектаклей, в которых

значительную роль играет музыка и хореография, отвечая переводу с английского *musical* – музыкальный.

Предтечей и особой концертной формой белорусского мюзикла явилась масштабная тематическая программа В. Мулявина и ансамбля «Песняры» «Во весь голос» на стихи В. Маяковского, исполненная в Концертном зале «Россия» (Москва, 1987 г.) и в Белорусской государственной филармонии (1988). Первыми театральными произведениями, созданными в жанре мюзикла, стали «Джулия» (1991) и «Стакан воды» (1994) В. Кондрусевича, а также мюзикл для детей «Питер Пэн» А. Будько (1990).

В 1990-е годы в процессе становления и развития мюзикла свою лепту внесли многие белорусские композиторы – О. Залётнев, А. Мдивани, С. Бельтюков, В. Иванов, А. Будько и другие, чьи произведения были поставлены на самых различных сценических площадках, в том числе и за пределами республики. Среди них – мюзикл В. Доморацкого «Лунный день» (1995). Инициатором его создания, автором идеи, текстов ряда песен для главных героев выступила С. Цирюк, которая разрабатывала либретто по мотивам повести английского писателя, классика XIX в. Джона Пристли «31-е июня, или Лунный день». Однако мировая премьера мюзикла состоялась лишь в 2005 г. в Новосибирском театре музыкальной комедии. Интрига спектакля под названием «Любовные игры в двух измерениях», содержание которого существенно отличалось от литературной первоосновы, заключалась в противоборстве двух магов, один из которых – молодой, он помогает встрече художника рекламного агентства Сэма с прекрасной средневековой принцессой Мелисентой, другой – старый, противится и мешает встрече влюблённых из разных эпох.

Множество произведений в жанре мюзикла, в том числе для детей, создано белорусскими композиторами в начале нового века. Среди них: «Приключения Элли и её друзей» А. Будько, «Про Федота-стрельца, удалого молодца», «О собачке, которая разбрасывала драгоценности» А. Гулая,

«WINX» А. Даньшовой, «Декамерон» О. Залётнева, «Белые росы» Э. Зарицкого, «Поросёнок Кнок», «Весёлый Роджер», «Пираты Ледовитого океана», «Мечтательные острова» В. Кондрасюка.

Активный интерес к жанру мюзикла проявляют театры различной направленности, в афишах которых появляются уточняющие определения: «драматическое произведение в жанре мюзикла» («Укрощение строптивой» У. Шекспира на музыку А. Еренькова, режиссёр В. Еренькова, НАДТ им. М. Горького, 2006 г.), «белорусская легенда в жанре мюзикла» («Таямніцы блакітных азёр» В. Кондрусевича, ТЮЗ, 2006 г.), «мюзик-фэнтези для детей и взрослых» («Цётухна Прастуда і Новы год» Е. Атрашкевичпо пьесе-сказке Н. Марчук в постановке А. Гриненко, Минский областной драматический театр, 2007 г.) и другие. Мюзиклы В. Савчика «Тайна волшебного леса», «Новый год не отменяется», «История о зеркале», «Алёнка, Артёмка и серый волк» и другие исполняются на сцене Белгосфилармонии, «Сказочный круиз», «Новогодний карнавал», «Волшебная суматоха», «Новогодние приключения Огонька» И. Цветковой поставлены во Дворце Республики.

Безусловным лидером в этой жанровой области является Владимир Кондрусевич – автор девяти мюзиклов, большинство из которых стали успешными театральными проектами. «Джулия» – один из первых мюзиклов, созданных специально под актёра, с учётом индивидуальности, таланта и частично актёрской судьбы исполнительницы главной роли Н. Гайды. Композитор щедро одарил партию Джулии различными образными красками и поручил ей невероятно сложное с элементами джазовой импровизации соло, а также одиннадцать самостоятельных номеров (ариозо, песен, монологов). Общее строение музыкальной драматургии позволило создать единую образную сферу, символизирующую театральное искусство как явление и одновременно великую актрису. «Стакан воды», созданный по одноименной пьесе Э. Скриба, отличается особой звуковой динамикой и подчёркнутой ритмической экспрессией отдельных массовых сцен. В силу

собственно музыкальных особенностей его можно рассматривать с позиции межжанровых связей как произведение, находящееся между мюзиклом и ещё более современным жанром XX в. – рок-оперой.

«Софья Гольшанская» (2013) – первый национальный исторический мюзикл В. Кондрусевича, действие которого разворачивается в Великом княжестве Литовском и в Польше в начале XV в. Повествуя о судьбе юной белорусской княгини, ставшей женой польского короля Ягайло, композитор создаёт своего рода лирико-психологическую драму о любви, верности и предательстве (любовная интрига, коварство сестры Василисы), которая развивается на фоне эпохальных общественно-исторических событий с включением национально-окрашенных сцен, решённых в фантазийных тонах (магический образ таинственной Ведуньи), в духе национальной романтики (Купальское празднество). Переплетение различных сюжетных мотивов – драматургических линий (лирико-психологической и нравственно-этической, фантасмагорической и мистической) объединяет центральная авторская мысль. Это тема памяти, которая озвучена в прологе и эпилоге мюзикла, а также в лирических вокальных номерах – сольных высказываниях главной героини.

Среди экспериментальных проектов, ориентированных на бродвейские каноны жанра, – «Байкер», созданный по роману Ш. де Лакло «Опасные связи» на базе продюсерского центра «Спамаш» в 2008 г., и «Шалом Алейхем! Мир вам, люди!» О. Ходоско и Д. Бока (2014). Музыкальная партитура последнего представляет собой соединение наиболее известных фрагментов бродвейского мюзикла «Скрипач на крыше» и авторской музыки белорусского композитора. Сохранены самые яркие вокальные и танцевальные номера американского мюзикла и песенные тексты Ш. Харника в русском переводе. Оригинальную коллажную композицию дополняют эпизоды-вставки – механическое граммофонное звучание, звукошумовое и музыкальное сопровождение, решённое в агрессивно-динамичном стиле со звуками сирен, хоровое церковное пение (в записи).

Начиная с постановок в детских музыкальных театрах-студиях, получает развитие мюзикл для детей. Долгие годы на сцене Большого театра оперы и балета исполнялся мюзикл А. Будько «Питер Пэн», который в 2000 г. получил новую сценическую версию. В 1996 г. в детском музыкальном театре «Сказка», существовавшем при Театре музыкальной комедии в 1991 – 1996 гг., был поставлен мюзикл В. Войтика «Прыгодыў замку Алфавіт» (1996 г., 1-я премия на фестивале детских музыкальных театров, Санкт-Петербург). Мюзиклы для детей ставятся также на сценах драматических театров: «Адчыніце, казляняткі!» («Воўк і раз, два, тры») О. Залётнева в Минском областном драматическом театре (1998), «Зайка-зазнайка» В. Кондрасюка в Брестском областном театре драмы и музыки (1999), «Афрыка» В. Кондрусевича в Национальном академическом театре имени Я. Купалы (2003).

Большой успех и широкую популярность приобрёл мюзикл Е. Атрашкевич «Цётухна Прастуда і Новы год». В русском варианте он был поставлен Свердловским музыкальным театром (2009), с новым названием «Волшебные часы, или Кто спасёт Новый год?» продолжил завоёвывать детскую аудиторию в Минске (2011), а затем в Челябинске (Государственный драматический театр, 2012 г.). В 2016 г. в новой сценической версии А. Гриненко («Тётушка Простуда и Волшебные часы») мюзикл был представлен на сцене Республиканского Дворца культуры профсоюзов. Современный музыкальный язык, яркие, индивидуально-окрашенные в образно-характерном плане, музыкальные номера, мягкий юмор с использованием цитат-аллюзий и жанрового тематизма делают это произведение особенно притягательным как для постановщиков, так и для зрительской аудитории.

Любопытными проектами в жанре мюзикла являются полистилевые, полижанровые миксты, среди которых фольк-рок-мюзикл «Возера» группы «Палац» (идея и сценарий О. Хоменко, 2003 г.), телемюзикл «Павлинка-NEW» (режиссёр А. Бутор, 2007), балет-мюзикл «Жила-была Ёлочка»

Д. Долгалёва (либретто и постановка В. Гаевой, ансамбль «Хорошки», 2011 г.), мюзикл-притча «Апокрыф» Л. Симакович (по М. Богдановичу, 2012 г.), отвечающие общемировой тенденции межжанровых, межвидовых и межстилевых взаимодействий в музыкально-театральном искусстве на рубеже веков.

Почти одновременно с мюзиклом в творчестве отечественных композиторов осваивалась рок-опера – особый жанрово-стилевой синтез, представляющий так называемое «третье течение». Выразительные средства рок-музыки (стиль, манера исполнения, песенно-номерная композиция) и характерные оперные принципы (сюжетность, концептуальность, драматургия) способствовали созданию своеобразных форм (разновидностей) этого жанра – концертной рок-оперы, рок-оперы с преобладающими чертами мюзикла и собственно оперы. Изначально предназначенная для рок-ансамбля или рок-группы, она может существовать также в виде альбома либо «дискооперы» (т. е. в записи).

Одними из первых к новому жанру обратились В. Мулявин и ВИА «Песняры» («Песня пра долю» по поэме Я. Купалы «Адвечная песня», 1976 г.), В. Курьян («Мосфан», 1976 г.), И. Поливода (поп-опера «Максим» по мотивам произведений М. Богдановича, на либретто Л. Прончака, Белгосфилармония, 1992 г.). Позже были созданы «“Анжело” и другие» А. Еренькова (2004), симфо-рок-опера «Огонь Прометея» Д. Долгалёва (2010), «Курган» И. Лученка (2010).

Опера-притча «Песня пра долю» (либретто, сценарий В. Яшкина) – первый опыт белорусских музыкантов в создании крупной музыкально-драматической формы в русле нового эстрадного направления «фольк-бит» или «фольклорный бит», то есть в фольк-роковом стиле. Этот уникальный «кросс-жанрово-стилевой» феномен впервые был представлен московской публике в Концертном зале «Россия». Своеобразное возрождение оперы состоялось на сцене Белгосфилармонии (2012) благодаря реконструкции музыки В. Мулявина и оркестровке А. Крамко (в исполнении Народного

оркестра имени И. Жиновича под руководством М. Козинца), хореографии Л. Симакович (фольклор-театр «Госьціца»), сценографии И. Мазюк. Новое театрализованное концертное исполнение фольк-рок-оперы В. Мулявина выявило его концептуальность, образно-драматургическую многоплановость, оригинальность сочетания академической и фольклорной традиции, эстетики и стилистики рока, элементов джаза и стилизации.

Рок-опера «Курган» И. Лученка, премьера которой состоялась также на филармонической сцене (2010), в своей первой редакции была поэмой-легендой (рок-поэма) «Гусляр». Созданная по известному произведению Янки Купалы «Курган» и записанная в виде альбома ансамблем «Песняры» с аранжировками В. Мулявина (1979), она впервые прозвучала в Пинске в 1978 г. Спустя тридцать лет по инициативе белорусского поэта Игоря Скоринкина состоялось её возрождение. Концертный вариант рок-оперы, возникшей в виде записи программы легендарного ансамбля на виниле, со временем получил новую сценическую жизнь.

В постановках рок-оперы на драматической сцене чаще всего рождаются различные варианты трансформации жанра от «рок-оперы» до «музыкального спектакля» и мюзикла-драмы. Среди показательных примеров постановка «Адвечнай песні» Я. Купалы в Республиканском театре белорусской драматургии на музыку Т. Калиновского (режиссёр С. Ковальчик, 2002 г.), рок-оперы «“Анджело” и другие...» А. Еренькова (2004) и «Граф Монте-Кристо» Т. Калиновского (2022) на сцене Минского драматического театра имени М. Горького.

Современные музыкальные спектакли, в т. ч. мюзиклы, фолк- и рок-оперы, поставленные в белорусских театрах, отличаются от мировых «эталонных» образцов отсутствием чрезмерной звуковой перегрузки акустического пространства. Менее агрессивные и жёсткие, они сохраняют традиционную лиричность, духовно-смысловую наполненность. Всё это помогает обеспечить доверительность музыкально-драматического диалога со зрителем, сохраняя и усиливая значение отечественного театрально-

музыкального искусства как искусства сопереживания.

РЕЗЮМЕ

В статье предложена панорама развития так называемого «легкожанрового» музыкального театра – музыкальной комедии и оперетты, а также новых жанровых форм конца XX – начала XXI в. – мюзикла и рок-оперы. В центре внимания – национальное своеобразие и особенности композиторского творчества, индивидуальный аспект, традиции и новаторство, жанрово-стилевая специфика, а также вопрос взаимодействия и взаимовлияния музыкального театра и драматического.

SUMMARY

The article offers a panorama of the development of the so-called «light-genre» musical theater - musical comedy and operetta, as well as new genre forms of the late XX – early XXI centuries – musical and rock opera.The focus is on the national originality and characteristics of the composer's creativity, the individual aspect, traditions and innovation, genre and style specifics, as well as the issue of interaction and mutual influence of musical theater and drama.

Дубатовская О. А.

ПОЛИФАКТУРНОСТЬ В СОВРЕМЕННЫХ ХОРАХ *A CAPPELLA*

Белорусский государственный педагогический университет им. М. Танка

(Поступила в редакцию 12.09.2022)

Полифактурность в хоре *a cappella* – это сочетание контрастных фактурных пластов в единое целое. Наиболее полно явление полифактурности проявило себя в авангардной музыке XX в., в сонорных композициях, хотя раньше оно встречалось в многохорных произведениях в сопровождении органа [1]. В сонорной музыке хоровая фактура *a priori* неклассична, поскольку её звуковой материал опирается на свободный диссонанс. Сонорная хоровая фактура, как сложное синтезированное явление XX в., является главным отражателем новых музыкальных идей, пересматривающих классические взгляды на композиционное строение произведений, их гармонический язык, мелос, ритм и фактуру. Кроме того,

произошло высвобождение одного их главных компонентов фактурного тезауруса – тембра. Этот компонент важен в хоровой музыке *a cappella*, поскольку объединение множества линий, партий с особыми возможностями даёт вариативность в композиторском решении творческой концепции. Важной задачей становится рассмотрение феномена полифатурности в горизонтальной проекции.

В Новейшей хоровой музыке *a cappella* полифактурность характеризуется контрапунктированием двух и более контрастных фактур. Варианты современной полифактуры практически неисчерпаемы [2, с. 59].

Рассмотрим подробно парадигмальные для музыкального авангарда сочинения С. Губайдулиной и К. Пендерецкого. В фактурном решении хора *a cappella* С. Губайдулиной «Интерлюдии» из сюиты «Посвящение Марине Цветаевой» (1984) хоровая ткань представляет собой сложно-синтезированное преломление сонорных фактурных форм. Для фактуры хора характерны: хорал, гетерофонные квазиимитационные построения, фугато, канон, кластерная хоровая фактура, в том числе движущийся кластер, многопластовые сонорные наслоения, «разговорное» пение» (*Sprechstimme и Sprechgesang*), или экмелика, то есть методы письма XX в. В «Интерлюдии» композитор опирается и на уже сложившиеся типы вокального интонирования: речитативный и песенно-ариозный. Например, заворожённое, как бы бесконечное «парение» хроматизированных линий у женских голосов, их свободные взлёты по цепи однонаправленных интервалов в «заоблачную высь» и столь же неожиданный (немотивированный) спуск созвучны другим страницам музыки так называемого «четвёртого измерения». Сочинение представляет собой сложно-синтезированный пример преломления сонорных фактурных форм, где ведущим принципом комбинаторики голосов выступает полифактурность. Таким образом, хор *a cappella* характеризуется использованием полифактурного строения музыкальной ткани.

Фактурная форма произведения:

A	*B*	*A1*	*B1*	*A2*	*B2*
(1-11)	(12-17)	(18-38)	(39-44)	(45-57)	(58-64)

A – полифоническая фактура, состоящая из звуковых мотивов с фиксированной ритмической организацией (восьмая с точкой, три шестнадцатых и две четверти), образует первый слой. По мере развития звуковысотность материала заменяется приблизительным фиксированием звукового материала, что выделяет из первоначального слоя отдельную линию. Далее возникает звуковысотно нефиксированные участки материала, приближающиеся к алеаторике. В этом фактурном разделе образуется пласт, состоящий из слоя (имитационная полифония), линии (сонористика), линии (алеаторика).

B – представляет собой сонорный пласт, состоящий из двух слоёв. Первый образуется в басовой партии (9 голосов) и развивается от утолщённой линии к кластерному звучанию. Второй – в партии тенора (9 голосов), фактурное развитие происходит по тому же принципу. Отметим временной параметр комплементарности партий. Здесь важен принцип ослабления и усиления звуковой плотности в целом. Одновременное звучание усиливает плотность ткани, а поочередное вступление партий ослабляет его. По мере крещендирования вырастает и звуковой диапазон партий, происходит *divisi* в каждой из партий, что уплотняет звуковую ткань. В этом контексте следует проследить преобразование кластера: от утолщённой линии, сначала звучащей в унисон (звук *h*), начинается секундовое соотношение, а к концу раздела следует преобразование вокально-хоровых голосов в кластер с семизвучным наполнением (голоса располагаются в секундовом соотношении). Для этого раздела становится характерным расширение диапазона (*divisi* в партиях), повышение тесситуры (звучание партии баса во второй октаве), увеличение динамики в короткий временной отрезок (от *pp* до *ff* в пяти тактах). Это способствует развитию фактуры в сонорном контексте.

A1 – представляет собой сочетание двух пластов. Первый имеет звуковысотную фиксацию, второй – приблизительную. Первый пласт строится на звуковом материале и состоит из двух слоёв. Первый слой в начале раздела представлен контрапунктом в виде точек в партиях солистов (сопрано, альт и тенор), их диапазон *(h-fis^1)*. Появление новой фактурной формы продиктовано появлением текста. С туттийным проведением хора этот слой не получает своего развития, а возвращает первоначальную мелодико-ритмическую организацию из первых разделов. Однако имея имитационную природу изложения в начале раздела, к концу он трансформируется в сонорный одновременно звучащий комплекс. Второй слой имеет имитационно-полифонический склад в партии баса, звуковой материал высотно определённый. Затем он дискретно разворачивается в других группах хора (тенора и альта). Другой фактурный пласт построен на нефиксированной звуковысотности музыкального материала и представлен вначале алеаторическими линиями, изложенными имитационно, а затем сонорными, расположенными в крайних голосах (сопрано, бас).

B1 – строится по тому же принципу, что и раздел *B*. Однако отличительным фактором становится использованием женской группы хора. Центральным элементом становится звук *g*, из которого вырастает сонорная звучность в виде кластера (8 звуков.)

A2 – представляет собой двухслойную ткань. Первый слой – звучание сонорного комплекса, построенного по принципу сближения регистрового положения голосов (переход от пространственного звучания к кластерному). Второй слой представлен мотивами без чёткой звуковысотной фиксации. В этом разделе каждый слой приобретает самостоятельность. Вначале экспозиционно проводится материал первого слоя, а затем развитие музыкальной ткани происходит посредством имитационного изложения без чёткой звуковой фиксации второго слоя.

B2 – заключительный раздел, который представлен кластерным звучанием. Диапазон хора больше двух октав (*F-g^1*). Здесь звучит знакомая

мелодико-ритмическая формула с дублировкой во всех голосах в виде утолщённой сонорной линии, представленной кластером. Ранее использованный контрапункт точек приобретает новое значение – звуковое пятно. Далее в чётко прочерченную звукоритмическую организацию с добавлением *divisi* партий как бы врезаются сонористические приёмы изложения звукового материала. Происходит синтезирование музыкальной ткани в сочетании двух способов изложения звукового материала – фиксированного и аппроксимационного.

В целом, фактурная форма хора *a cappella* С. Губайдулиной «Интерлюдия» представлена конусообразной моделью, для которой характерно динамическое развитие вокально-хоровых голосов, оно проявляется в следующем: синтезировании фактурных форм; преобразовании качественного параметра звукового материала (от звуковысотности к сонористике); развитии сонорного фактора в звуковысотном материале, преобразовании консонансного звучания (унисона) к диссонансному (появление секундовых соотношений и кластерного звучания); появлении пространственного (стереофонического) звучания посредством регистровой разобщённости звукового материала; преобразовании фактурного ядра за счёт усиления диссонансного контекста; использовании двух способов конструирования сонорной звучности – кластера и регистровой дифференциации голосов [3, с. 85].

Другой случай полифактурности, связанный с диагональной проекцией вокально-хоровых голосов-партий, демонстрирует «Концерт для смешанного хора на стихи Грегора Нарекского» А. Шнитке (1984 – 1985). Здесь своеобразное полифоническое соотношение не только музыкальных компонентов фактуры, но и вербальных. Текст хора располагается по диагонали, в виде «ромб-канона» (термин И. Кузнецова), как бы «разбивающего» слова по всей фактурной ткани (не по традиционной горизонтальной координате). В процессе фактурного развития происходит более детальный выбор фактурной формы и слова. В начале произведения

фактурная линия в отдельных голосах на протяжении двух тактов посредством контрапунктической техники трансформируется в утолщённую линию. В последнем разделе хора весьма ярко отражена эта взаимосвязь. Здесь явление полифактуры проявляет себя в корреляции звуковысотного хорового ряда с (вербальным) текстом, который в шести разных пластах хоровой фактуры каждый раз отличается. Такой приём использован в драматургических целях и объединяет множество фактурных форм и техник в одном временном промежутке. Чередование различных фактурных форм (полоса/поток) по принципам объединения, расчленения и комплементарности говорит о том, что фактура является одним из главнейших факторов в драматургии музыкального материала и определяет формообразовательный процесс.

В заключение рассмотрим хор *a cappella* «Irmos» из «Utrenya» К. Пендерецкого (1971), на тексты 5 и 8 песен Канона Великой Субботы 6 гласа [4], который демонстрирует концентрацию сонорных полифактурных форм Новейшей музыки.

При глубокой фактурной общности хоровых сочинений различных жанровых сфер каждое из хоровых композиций К. Пендерецкого сохраняет свою специфику: «инструментальное» слышание хора, использование авангардных техник письма, а также такие «родовые» качества фактуры хоровой музыки, как осмысленность голосоведения, гибкая модуляционность ткани, эффектная темброфоническая контрастность. При этом композиция сохраняет свой приоритетный «символ» хорового начала – хоральную фактуру, не уступающую по количеству разновидностей модификациям канонической техники. Эти особенности стилистики хоров композитора обусловлены не только пониманием автором «охранных качеств» хорового жанра, но и его сознательной ориентацией на сложившиеся хоровые традиции. Одним из важнейших параметров сонорной фактуры у К. Пендерецкого является высота звука. Она может быть отражена в виде точки, «россыпи», линии (одноголосные формы), пятна, «потока», полосы

(многоголосные формы). При этом почти каждое сочинение демонстрирует полифактурную концепцию музыки.

Фактурная линия хора «Irmos» представлена как одноголосно, так и октавным унисоном нескольких голосов. В «Irmos» (1 т.) устойчивая линия образуется в партиях (BII, бар.I, A2 I, S2 II) на звуке *fis* (моновысота). Совокупность однонаправленных высот образуют поток, организованный по закону «лигетиевской» микрополифонии (2 т.). Важно появление нового способа звуковедения (*legato*) в противовес ранее использовавшемуся псалмодированию. При развитии поток превращается в полосу при помощи одинаковой ритмической организации голосов и сжатие материала во временном параметре (восьмые становятся тридцать вторыми).

Другой фактурный слой демонстрирует полоса, которая образуется во всех голосах, кроме указанных выше. Она образуется 11-ю высотно неподвижными линиями. В пяти верхних голосах образуется кластер (хроматический, смешанноинтервальный), имеющий зеркальную структуру по принципу интервального наполнения *(es- e-fis- f-as-a)*, где центральным элементом является звук *fis*. Нижние голоса образуют кварто-квинтовую секундовую интервальную структуру (1-3 тт.). В итоге образуются два сонорных фактурных пласта – линия и полоса. При анализе возможен детальный разбор этих фактурных форм, однако следует отметить образование поливысоты (смешанноинтервальный кластер) по всей вертикали, которая образует диссонантное звучание, органично вписывающееся в звуковой контекст произведения.

Полифактурный профиль «Irmos» характеризуется переменностью и сопоставлением сонорных фактурных типов, поддерживаемых динамикой, темпом и их резкой сменой с одной стороны, а со второй – наслоением отдельных фактурных форм в различных комбинациях (линия/поток и т. д.). Смена сонорных пластов происходит в вертикальном и горизонтальном измерении, единовременно или в разные временные отрезки, что образует апплицирование фактурных форм по принципу комплементарности.

Фактурные формы хора находятся в тесном взаимодействии, что динамизирует композиционную структуру в целом.

В горизонтальном измерении рассматриваемого хора одним из принципов организации ткани в условиях полифактурности является принцип «рассыпания» и «собирания»: поток трансформируется в полосу, затем в поток и т. д. Такая смена коррелирует с изменением текстовых строк новая строка – новая фактурная форма (1-2 тт., 3-6 тт., затем ц. 1, ц. 2 и т. д.). Фактурное развитие в целом направлено от унисона в нижнем регистре (утолщённой линии баса) к гипермногоголосию (сонорному потоку из партий первого хора: ц. 3) и двум разнотемным голосам; от полифонии (диагональное строение) к чёткой вертикали (ц. 3), а также от унисона в нижнем регистре (от высотного контрапункта) к микрополифонии на основе контрапункта всех фактурных форм, включая алеаторику (ц. 5). Кода, включающая две генеральные паузы, символизирующие образ катарсиса и наивысшего страдания, представляет собою единое сонорное поле, состоящее из 28 партий-голосов с дублировкой сопрано, альта, тенора и баса без указания высоты звуков.

Если в линеарной конструкции хора доминирует полифактурность, то в вертикальном аспекте сонорной фактуры хора К. Пендерецкого характерна полипластовость. Она может проявляться, с одной стороны, как сочетание разных сонорных фактурных форм. Например, полоса и линия звучат одновременно. На слух такое звучание не дифференцируется на отдельные голоса, но линия на звуке *fis* воспринимается как некий устой, центральный элемент, собирая музыкальный материал в единую звуковысотную систему. С другой – двумя одинаковыми сонорными фактурными формами (потоками), образуя контрапункт однородных пластов. Они представлены контрапунктической техникой, однако различны по-своему строению. Первый пласт представлен микрополифонической основой, второй – контрапунктом с чётко выраженной диагональной структурой. Также важен принцип комплементарности в организации фактурных форм в их

вертикальном построении. Полоса в первом хоре, выраженная мелкими ритмическими длительностями с характерной речитацией, на фоне полосы с застывшими сонорами (1 такт ц. 3), зеркально отображается во втором хоре, что свидетельствует об антифонном принципе строения музыкального материала.

В целом, для хора *a cappella* «Irmos» из «Utrenya» К. Пендерецкого характерно не единовременная смена динамики сонорных фактурных форм, а принцип своеобразного «угасания» и «разжигания» определённой фактурной концепции. «Угасание», свойственное линии баса на фоне микрополифонического потока верхних голосов, сменяется также контрапунктом (ц. 1). «Разжигание» фактурных форм характерно в развивающем разделе, где используется микрополифоническая техника (ц. 4). Здесь сонорная полоса трансформируется в поток, тем самым обеспечивая фактурную плотность. Чёткая смена фактурных форм происходит лишь на стыках разделов.

Полифактурность хоров *a cappella* в условиях сонорной техники письма выполняет роль индикатора новизны музыкального стиля, когда становится невозможным дифференцировать единую фактурную технику, поскольку линии и пласты комплементарно взаимодействуют между собой, создавая трудно расчленимое фактурное целое. Тем самым полифактурность выходит на первый план, выступая выразителем неклассического стиля музыкального мышления и новых идей музыкального радикализма, пересматривающего классические взгляды на композицию и музыкальное содержание произведений.

ЛИТЕРАТУРА

1. Сторожко М. Л. Концепция многохорности и северонемецкая органная школа второй половины XVII века / М. Л. Сторожко // Laudamus : к 60-летию Ю. Н. Холопова / сост. В. С. Ценова, М. Л. Сторожко. – М., 1992. – С. 235 – 244.

2. Шульгин, Д. И. Современные черты композиции Виктора Екимовского / Д. И. Шульгин. – 3-е изд. – М. : Директ-Медиа, 2014. – 610 с.

3. Дубатовская, О. А. Фактура хоровой музыки *a cappella* последней трети XX – начала XXI века / О. А. Дубатовская. – Минск : ИВЦ Минфина, 2020. – 156 с.

4. Канон Великой Субботы, глас 6 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://lyricshare.net/ru/kanon-velikoy-subbotyi-glas-6/. – Дата доступа: 08.09.2022.

РЕЗЮМЕ

Последняя треть XX в. в развитии музыкального искусства ознаменовалась появлением новаций в области музыкального языка, связанном, в частности, с актуализацией сонорной техники письма и переосмыслением основных компонентов современной хоровой фактуры. Заметным явлением становится полифактурность, как пример сложно-синтезированного преломления сонорных фактурных форм в современных хорах *a cappella*.

SUMMARY

The last third of the XX century in the development of musical art was marked by the emergence of innovations in the field of musical language, associated, in particular, with the actualization of the sonorous writing technique and the rethinking of the main components of modern choral texture. Polytexturality becomes a noticeable phenomenon, as an example of the complexly synthesized refraction of sonorous textured forms in modern a cappella choirs.

Забышная Г. В.

О ТВОРЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ГЕННАДИЯ ПРОВАТОРОВА В БОЛЬШОМ ТЕАТРЕ БЕЛАРУСИ

Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси

(Поступила в редакцию 15.09.2022)

Геннадий Пантелеймонович Проваторов являлся главным дирижёром Большого театра Беларуси в 1984 – 1989 гг. Наряду с активной концертно-дирижёрской деятельностью Г. П. Проваторов также преподавал в Белорусской государственной академии музыки. Его ученики – выдающиеся дирижёры современности, достойно служащие белорусскому музыкально-театральному искусству: Пётр Вандиловский (1954 – 2020), Михаил Снитко

(1953 – 2020), Вячеслав Чернухо-Волич (род. 1963), Иван Костяхин (род. 1977), Владимир Оводок (род. 1985).

Г. П. Проваторову посвящено немало статей, публикаций и интервью в журналах и газетах. В интервью «Геннадий Проваторов: “Сегодня... я весь в будущем”» [5] Наталья Кардаш задаёт дирижёру вопросы, связанные с его образованием, взглядом на профессию дирижёра, сценическим кредо, стилем общения с оркестром и другие. В интервью с Георгием Загородним «Всю жизнь стремился быть симфонистом» [4] маэстро делится своими профессиональными пристрастиями, рассказывает о своей творческой деятельности в Государственном академическом симфоническом оркестре и Большом театре Беларуси. Краткая характеристика творчества дирижёра в период работы в белорусском театре отображена в статье «Виват, Маэстро!» Игоря Кузнецова, где автор отмечает некоторые знаковые постановки Г. П. Проваторова на сцене белорусского театра [6]. В театральном журнале «Партер» размещена статья Надежды Бунцевич «А Проваторов делал вот так!» [2], в которой личность мастера представлена сквозь призму воспоминаний о нём солистов оперы и балета Большого театра Беларуси. Вальтер Мнацаканов посвятил 80-летнему юбилею дирижёра статью «Маэстра» [7], в которой также кратко обозначил творческий путь Г. Проваторова. В «Большой энциклопедии Большого театра Беларуси» [1] содержится статья, в которой кратко указаны некоторые сведения об образовании дирижёра, основных местах работы, а также о репертуарных спектаклях, поставленных в годы работы в Большом театре Беларуси. Однако все перечисленные статьи и интервью носят просветительский характер. Специальных фундаментальных исследований персоналии Г. П. Проваторова посвящено не было.

Обращает на себя внимание «Личное дело» Г. П. Проваторова, которое хранится в архиве Большого театра Беларуси. Содержащиеся в нём документы представляют собой уникальные, никем ранее не использованные материалы. Нами была предпринята попытка воссоздать целостную картину

творческой деятельности Г. П. Проваторова именно в Большом театре Беларуси в качестве главного дирижёра, в чём и заключается новизна и актуальность данной статьи. В результате будут даны ответы на вопросы, связанные с осмыслением того, как повлияла фигура Г. П. Проваторова на исполнительский облик творческих трупп Большого театра Беларуси в период его службы в качестве главного дирижёра; также мы внедрим в научный обиход архивные материалы из «Личного дела» дирижёра, ранее не использовавшиеся в современном искусствоведении.

Цель данной работы – посредством сбора и систематизации архивных материалов Большого театра Беларуси дополнить и уточнить имеющиеся в искусствоведении сведения по характеристике творческой деятельности Г. П. Проваторова в период его службы на посту главного дирижёра. Для этого мы провели изыскательскую работу в архиве Большого театра Беларуси и выявили уникальные материалы по теме; систематизировали и интегрировали дополнительные сведения по деятельности Г. Проваторова в уже имеющиеся в искусствоведении материалы; взяли интервью у артистов Большого театра Беларуси, работавших с Г. П. Проваторовым, дали характеристику его творческой деятельности в качестве главного дирижёра Большого театра Беларуси; выявили показательные отзывы об одной из крупнейших постановок Г. П. Проваторова – опере «Война и мир» Сергея Прокофьева.

«Личное дело» Г. П. Проваторова (начато 10 октября 1984 г. – окончено 12 ноября 2004 г.) содержит следующие материалы и документы, представляющие интерес и особую важность для нашей работы: «Личный листок по учёту кадров», «Справка», «Выписки из приказов», «Творческая характеристика» и другие.

Г. П. Проваторов был приглашён на должность главного дирижёра Белорусского Государственного театра оперы и балета в 1984 г., что подтверждает приказ из личного дела дирижёра № 81-к (от 10 октября 1984 г.): «Назначить т. Проваторова Геннадия Пантелеймоновича на

должность главного дирижёра Государственного академического Большого театра оперы и балета БССР с 10 октября 1984 года с окладом согласно штатному расписанию» [9, л. 8].

Заслуженный деятель Республики Беларусь (2019), главный дирижёр Большого театра Беларуси (2004 – 2006) Андрей Галанов вспоминает: «Проваторов невероятно мастерски собирал форму произведения. У него на спектакле всё могло начать рушиться, но в нужный момент он вдруг собирался и выдавал такую кульминацию, что сердце замирало. Такого великого дирижёра в театре до него не было и никогда уже не будет». Ученик Геннадия Проваторова, главный дирижёр Одесского театра оперы и балета В. Чернухо-Волич характеризовал стиль работы дирижёра над созданием интерпретации партитуры с другого ракурса, а именно его первостепенной работой над мельчайшими подробностями, из которых и рождалась общая картина: «Он работал с оркестром подобно тому, как работает скульптор. Из хаоса, который бывает при первом прочтении оркестрантами музыкального материала, как из куска глыбы, вдруг начинали появляться выразительные очертания будущего изображения: фразы, линии, вторые-третьи голоса, подголоски, кульминация – это было невероятно» [8].

Творческая судьба Геннадия Пантелеймоновича неразрывно связана со многими оперными театрами, в которых он работал. Но, несмотря на это, дирижёр больше тяготел к симфонической музыке: «Скажу прямо, мне дороже симфоническое творчество, которое считаю более важным в смысле художественного самовыражения» [4].

Деятельность театрального дирижёра и дирижёра-симфониста различна по многим аспектам. При исполнении симфонической партитуры дирижёр является единственным интерпретатором художественной стороны произведения, то есть может позволить себе «эксперименты» как во время репетиций, так и на сцене во время выступления. В театре же работа дирижёра обусловлена спецификой музыкально-театрального жанра. К примеру, в балете дирижёр связан со сценическим движением

(постановочным процессом), поскольку зачастую именно хореография «диктует» необходимые для него темпы. И хотя, как говорил Пётр Чайковский, «балет – та же симфония», условности балетной хореографии (её насыщенность) нередко диктуют свои темпы, которые расходятся с обозначениями, указанными композитором. В опере ещё сложнее: тут и взаимодействие с вокалистами, и работа с хором (и хормейстером), и учитывание мизансцен, и сотворчество с режиссёром-постановщиком. В опере оркестр лишь изредка берёт на себя главенствующую роль (увертюра, интермедия, балетные сцены и т. д.). В остальных случаях он сопровождает партии солистов, а дирижёр находится в сфере творческого взаимодействия с различными исполнительскими составами.

В период службы Г. П. Проваторова в качестве главного дирижёра Большого театра Беларуси им была проведена значительная постановочная работа. На сцене театра появились масштабные постановки, среди которых назовём произведения русских композиторов: оперы «Война и мир» Сергея Прокофьева (1985) и «Хованщина» Модеста Мусоргского (2003); балеты «Лебединое озеро» Петра Чайковского (1986), «Весна священная» Игоря Стравинского (1986), «Ромео и Джульетта» Сергея Прокофьева (1988), «Раймонда» Александра Глазунова (1997). Западноевропейская классика представлена редкой оперой «Кавалер роз» Рихарда Штрауса (1987). Геннадий Пантелеймонович также уделял внимание творчеству современных ему белорусских композиторов. Он осуществил постановки оперы «Визит дамы» Сергея Кортеса (1995) и балета «Страсти (Рогнеда)» Андрея Мдивани (1995) [1, с. 476].

По свидетельствам современников Г. П. Проваторова и старейших участников оркестра, маэстро был «велик за пультом», кроме того, и вне стен театра все его мысли были заполнены музыкой. Так, старейшая артистка оркестра Алла Джиган рассказывает: «Проваторов был музыкант, и музыкант с большой буквы. У него в голове было ясное представление того, что он хочет услышать, и когда действительность на спектаклях не совпадала с его

представлением, он растерянно поворачивался ко мне и говорил: “Что они играют?! Пускай они остановятся!” <…> Он мог идти по улице, переходить дорогу и попасть под машину, потому что не смотрел по сторонам, все его мысли были заняты музыкой, он ею жил». Это же подтверждает дирижёр А. Галанов: «Однажды на радио была запись “Ромео и Джульетты”. Концертмейстером оркестра тогда был Лев Горелик. И вот идёт запись дубля. Звукорежиссёр просит остановиться, потому что появились посторонние шумы, нужно было начинать заново. Но Проваторов продолжал дирижировать, а оркестр – играть. Звукорежиссёр несколько раз повторил свою просьбу, музыканты по очереди стали останавливаться. В итоге остался только Проваторов и Горелик. В конце концов, Лев Давыдович бросил скрипку, вскочил и начал трясти Проваторова за руку: “Маэстро, остановитесь!”. Только тогда Проваторов словно очнулся, растерянно оглянулся по сторонам и спросил: “А почему никто не играет?”. У него внутри звучала музыка, и ничто не могло отвлечь его от неё».

Одновременно с должностью главного дирижёра Г. П. Проваторов преподавал в Белорусской государственной академии музыки с 1986 г. (с 1994 г. – профессор). Своё видение в прочтении партитур, а также особый авторский подход к трактовке Геннадий Пантелеймонович мастерски передавал талантливым ученикам. Один из последних выдающихся его выпускников Иван Костяхинтак говорил о своем педагоге: «Он не показывал конкретные приёмы, даже если чувствовал, что тебе катастрофически не хватает дирижёрской техники. Ведь если у тебя есть понимание, как это должно звучать, ты сам начинаешь искать, как того достичь. И вырабатываешь собственный подход! Не копируешь чужую творческую индивидуальность, а формируешь свою» [8].

Одной из выдающихся работ Г. П. Проваторова на сцене Большого театра Беларуси стала опера С. Прокофьева «Война и мир». Спектакль получил высокую оценку зрителей и прессы, кроме того, руководством театра были отмечены высокие профессиональные качества дирижёра в

работе с творческой труппой: «Именно в этой работе раскрылся его профессионализм, знание музыкального материала, умение собрать всё воедино для достижения положительного творческого результата» [9, л. 1 – 2].

На постановку премьеры оперы «Война и мир» было написано много отзывов и статей. Все авторы отмечали грандиозность и размах постановки, мощное звучание оркестра, высокий профессионализм, с которым творческая труппа театра исполнила спектакль, и особенно выделяли роль дирижёра-постановщика. В. Мнацаканов отметил в своей статье, что композитор С. Прокофьев писал оперу для исполнения в два вечера (семь картин мирной жизни и шесть картин войны), однако также и создал вариант для исполнения в один вечер. Именно этот вариант взяли за основу режиссёры-постановщики Большого театра Беларуси – Семён Штейн (1928 – 1993) и Г. П. Проваторов. Их совместная работа над постановкой ознаменовалась большим успехом: «…дирижёр <…> максимально раскрывается в таком масштабном материале <…> Звучание оркестра наполненное и интенсивное. Динамизм и эмоциональность – вот стихия дирижёра, который не только работает неистово сам, но и примером воодушевляет исполнителей, ведёт за собой весь коллектив <…> кропотливая подготовительная работа проведена совместно с режиссёром-постановщиком Семёном Штейном, в лице которого Г. Проваторов нашёл творческого единомышленника» [3, л. 23].

С позиции исполнительства музыкальный язык С. Прокофьева отличается насыщенностью и виртуозностью оркестровых партий, требующих высокого уровня исполнительской техники (в качестве примера приведём балеты «Золушка» и «Ромео и Джульетта», значащиеся в репертуаре Большого театра Беларуси). Дирижёр же, в свою очередь, работает с очень большим составом (оркестровые партии, партии хора и солистов, которых в этой опере почти семьдесят). Г. П. Проваторов был именно тем дирижёром, который сумел создать высокопрофессиональный спектакль во многом благодаря своему опыту: «…я дирижировал почти

всеми симфониями Прокофьева, ораторией “Александр Невский”. В моём театральном репертуаре – “Ромео и Джульетта” и балетный триптих на музыку Прокофьева (“Поручик Киже”, “Скифская сюита”, “Вальсы”). Смело могу утверждать, что к постановке “Войны и мира” я шёл всю свою жизнь» [3, л. 26].

О том, что Г. П. Проваторов профессионально объединил всех исполнителей единым замыслом с претворением в жизнь столь сложной партитуры, свидетельствует и рецензия музыковеда Марины Нестьевой: «Спектакль был живым, трепетным, цельным. Певцы входили в это действо как характеристичные голоса оркестра, оркестр со сценой жил в полном единении, что бывает на наших сценах чрезвычайно редко. То, что спектакль шёл именно так, – колоссальная заслуга Г. Проваторова, дирижировавшего в высшей степени вдохновенно <…> создаётся впечатление, что все неудобства, связанные с Прокофьевым, – легенда. Это ли не награда?» [3, с. 32].

Насыщенная и плодотворная творческая деятельность Г. П. Проваторова в Большом театре Беларуси была многократно отмечена благодарностями со стороны руководства. Выписка из приказа № 74-к (от 17 апреля 1985 г.) гласит: «В период со 2 по 10 апреля 1985 г. в г. Минске был проведён фестиваль искусств “Минская весна”, посвящённый 40-летию Победы советского народа в Великой Отечественной войне <…> За активное участие в фестивале, создание новых концертных программ и театральных постановок, высокий уровень исполнительского мастерства. ПРИКАЗЫВАЮ: Объявить благодарность Народному артисту РСФСР, гл. дирижёру ГАБТа БССР Г. Проваторову» [9, л. 12].

В 1989 г. Г. П. Проваторова освободили от должности главного дирижёра Большого театра Беларуси в связи с переводом на работу в Белорусскую государственную академию музыки им. А. В. Луначарского [9, л. 19]. Однако мастер продолжил сотрудничество с театром в качестве штатного дирижёра. Под его музыкальным руководством в 1996 г. был

поставлен балет «Страсти (Рогнеда)» Андрея Мдивани. Премьера прошла с большим успехом и в этом же году Геннадий Проваторов был удостоен Государственной премии Республики Беларусь [9, л. 32 – 33].

В заключение подчеркнём, что документы и материалы архива Большого театра Беларуси являются уникальным и достоверным источником информации о деятельности главного дирижёра Г. П. Проваторова. На основе сбора, классификации и систематизации документов из «Личного дела» дирижёра мы пришли к выводу, что ценность представляют такие виды документов, как «Личный листок по учёту кадров», «Справка», «Выписки из приказов», «Творческая характеристика» и другие, которые проливают свет на целый ряд малоизвестных фактов жизненного и творческого пути и специфики деятельности в театре Г. П. Проваторова.

Творческая деятельность Г. П. Проваторова в Большом театре Беларуси ознаменовала новый этап движения к современности, формированию имиджа театра, осуществляющего постановки крупных музыкальных полотен. Авторитет маэстро как музыканта и его высокий профессионализм оставили неизгладимый след в сознании музыкантов, работавших с ним. Под его музыкальным руководством были поставлены масштабные спектакли, которые могут украсить афишу любого оперного театра. Г. П. Проваторов ярко проявил себя и как талантливый педагог, воспитав плеяду выдающихся дирижёров. Всё вышесказанное свидетельствует о том, какой неоценимый вклад дирижёр оказал на современную музыкально-театральную культуру Беларуси.

ЛИТЕРАТУРА

1. Большая энциклопедия Большого театра Беларуси = The great encyclopedia of the Bolshoi Theatre of Belarus / редкол.: Л. С. Ананич [и др.]. – Минск : БелЭн, 2014. – 697 с.

2. Бунцевич, Н. Е. А Проваторов делал вот так! / Н. Е. Бунцевич // Партер. – 2019. – № 3. – С. 41 – 43.

3. Война и мир // Архив Большого театра Беларуси. – Ф. 18. Оп. 1. Д. 16.

4. Всю жизнь стремился быть симфонистом // Архив Большого театра Беларуси. – Ф. 17. Оп. 1. Д. 4. Л. 93.

5. Кардаш, Н. А. Геннадий Проваторов: «Сегодня... я весь в будущем»: к вопросу о соединении судьбы и характера / Н. А. Кардаш // Народная газета. – 2001. – 29 декабря. – С. 9.

6. Кузнецов, И. Виват, Маэстро!: о белорусском дирижёре Геннадии Проваторове / И. Кузнецов // Народная газета. Союзное вече. – 2009. – 25 марта – 1 апреля. – С. VI.

7. Мнацаканаў, В. Маэстра / В. Мнацаканаў // Літаратура і мастацтва. – 2009. – 17 красавіка. – С. 11.

8. Памяти великого дирижёра… [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://bolshoibelarus.by/rus/arkhiv-novostej/3658-pamyati-velikogo-dirizhera.html. – Дата доступа: 19.08.2022.

9. Проваторов Геннадий Пантелеймонович // Архив Большого театра Беларуси. – Ф. 20. Оп. 4. Д. 218. – 36 л.

РЕЗЮМЕ

Статья посвящена характеристике творчества главного дирижера Большого театра Беларуси Геннадия Проваторова. Автор предпринял попытку дополнить имеющуюся информацию о мастере сведениями из его «Личного дела», а также воссоздать целостную картину творческой деятельности дирижёра именно в белорусском театре.

SUMMARY

The article is devoted to the characteristics of creativity of Gennady Provatorov, the chief conductor of the Bolshoi Theatre of Belarus. The author has made an attempt to supplement the available information about the conductor with information from his «Personal File», as well as to recreate a complete picture of the conductor’s creative activities at the Belarusian theater.

Лисовская И. Н.

ОСОБЕННОСТИ КОНЦЕРТНОЙ ЖИЗНИ БЕЛАРУСИ В КОНЦЕ XX В.

Белорусский государственный университет культуры и искусств

(Поступила в редакцию 29.06.2022)

Конец XX в. в истории Беларуси, равно как и других постсоветских стран, характеризуется политическими трансформациями и преобразованиями. Неизбежными стали такие процессы, как демократизация, медиализация, глобализацияи унификация общественной жизни, оказавшие влияние и на содержание музыкальной культуры страны. Интенсивное развитие содержания сопровождается не только расширением диапазона форм концертно-зрелищных мероприятий, жанров и стилей исполняемой музыки, появлением новых видов деятельности в музыкальной жизни республики, но и возрождением национальных традиций, музыкально-культурных памятников, позволяющих сохранить национальную самобытность народа.

Ещё в 1976 г. начал свою творческую деятельность ансамбль «Кантабиле» (художественный руководитель Геннадий Гедыльтер), первый и долгие годы единственный коллектив в Беларуси, специализировавшийся на старинной музыке (произведениях композиторов XVII – XVIII вв.). Именно «Кантабиле» в 1980 г. впервые исполнил все произведения из ягеллонской рукописи «Полацкі сшытак».

В этом направлении – возрождение белорусского музыкального наследия академических жанров и презентации новых музыкальных течений – с мая 1992 г. начинает свою деятельность творческий коллектив «Белорусская капелла». Создатель театрально-концертного объединения – заслуженный артист Республики Беларусь Виктор Скоробогатов. Благодаря его инициативе сделаны современные авторские версии опер композиторов

XVIII – XIX вв., созданные на территории современной Беларуси («Аполлон-законодатель, или Реформированный Парнас» Р. Вардоцкого, «Мнимая любовница» Д. Паизиелло, «Агатка, или Приезд пана», «Чужое богатствр никому не служит» Я. Голланда, «Фауст» А. Радзивилла, оперетты «Лотерея» С. Монюшко) и со временем осуществлено их концертно-театральное исполнение [2, с. 50]. За постановку оперы «Фауст» А. Радзивилла и исполнение в ней партии Мефистофеля В. Скоробогатов удостоен Специальной премии Президента Республики Беларусь для деятелей культуры и искусства (1999) в номинации «Музыкальное искусство».

В целом, приоритетная сфера деятельности «Белорусской капеллы» – сбор, изучение, систематизация памятников белорусской музыкальной культуры, публикация и звукозапись белорусских музыкальных произведений XVII – XX вв. С 1992 г. коллектив осуществляет подготовку и проведение фестиваля «Адраджэнне беларускай капэлы», тем самым воплощая в жизнь концертное исполнение музыкальных произведений из архива белорусского музыкального академического наследия. Отличительная новизна программ названного мероприятия заключается в звуковой «реставрации» не только найденных, незаслуженно забытых ранее музыкальных произведений, но и той художественной среды, в которой они возникли.

Среди уникальных – монографический фестиваль 1998 г. Все его четыре концертные программы были посвящены определённым страницам творческой жизни композитора, теоретика музыки и педагога – Яна Давида Голланда. Талантливый немец долгие годы работал на территории современной Беларуси, приехав по приглашению Кароля Станислава Радзивилла. Отмечается разнообразный репертуар концертов: Ре-мажорный концерт Карла Филиппа Эммануила Баха, фрагменты из оперы «Агатка», «Кантата в честь Ягомости Князя Кароля Радзивилла», полонезы, гавоты, менуэты и контрадансы самого Я. Голланда, фортепианные миниатюры Наполеона Орды, танцевальные пьесы Михаила Огинского.

Подобного рода выступления в стране – результат не только исполнительского мастерства и возможностей музыкантов, но и инициативы исследователей, увлечённых музыкальной историей родного края, поиском и воссозданием национального наследия (В. Скоробогатова, О. Дадиомовой) и руководителей концертных программ (А. Гужаловской и В. Байдова). Владимир Байдов выступил в роли редактора нотных текстов, аранжировщика и дирижёра.

С именем В. Байдова в 1990-е годы связано заметное событие в культурной жизни Беларуси – создание при Белорусской государственной филармонии ансамбля солистов «Классик-Авангард» (1991). Долгие годы этот талантливый музыкант, заслуженный деятель искусств Республики Беларусь был художественным руководителем названного коллектива.

Важное направление в концертной деятельности ансамбля – возрождение старинной белорусской музыки. Каждый концерт коллектива иллюстрирует историю развития камерной музыки. В его исполнении звучит старинная (в том числе белорусская) музыка XV – XVII в., шедевры русской и зарубежной классической музыки, авангард начала XX в., сочинения современных композиторов. Сложнейшие концертные программы готовятся и исполняются в короткие сроки. Существенным творческим результатом коллектива можно считать выпущенный в 1999 г. в Швейцарии компакт-диск «Открытия из Беларуси».

По инициативе ансамбля «Классик-Авангард» совместно с Белорусской ассоциацией современной музыки, Белорусского союза композиторов и Министерства культуры в 1991 г. прошёл Первый международный фестиваль современной музыки. Благодаря ему в республике впервые прозвучали композиции представителей авангарда Х. Ахмаса, Э. Вареза, Д. Кейджа, Д. Крама, Г. Куртага, Л. Ноно и др.) [1, с. 122].

В продолжение темы национального музыкального возрождения отметим концертную постановку оперы Р. Вардоцкого «Аполлон-законодатель, или Реформированный Парнас», отреставрированную

Д. Смольским (1991 г., Белорусская государственная филармония), концерты, на которых прозвучали полонезы М. Радзивилла в оркестровой версии В. Кузнецова (1992), концерт для скрипки М. Ельского и его пьесы (в оркестровке А. Мдивани) (1994).

В 1990-е годы новую интересную форму приобщения к музыкальному искусству предлагает слушателям минский симфонический оркестр «Коллегиум музикум» (художественный руководитель В. Бортновский). Это музыкальные ассамблеи, в которых на равных участвуют музыканты, поэты и художники. Зачастую концерты устраиваются в Национальном художественном музее, где каждому выступлению соответствует художественная экспозиция. Таким образом, посредством объединения форм одновременного получения знаний и о художественных тенденциях той или иной эпохи, и о творчестве композитора или художника, и о жанре музыкального и изобразительного искусства осуществляется образовательная, просветительская и воспитательная деятельность. При этом оркестр исполняет симфонические, сольные и хоровые номера. Программы коллектива состоят из широкого спектра жанров, форм и стилей. Результаты проделанной работы: пятилетний цикл тематических концертных программ «Музыкальные ассамблеи в экспозициях Национального художественного музея Республики Беларусь» (1991 – 1995), два годовых цикла концертов «Духовное возрождение на пороге третьего тысячелетия» в костеле св. Симона и Елены (1997 – 1998), запись музыки к последнему фильму выдающегося белорусского кинорежиссёра Виктора Турова «Шляхтич Завальня» (1994), запись музыки к кинофильму Маргариты Касымовой «Маленький боец» (1998).

К существенным переменам в музыкальной культуре страны относится возобновление исполнения духовной музыки (речь идёт о произведениях, написанных на канонические тексты), которая в годы становления советской власти на долгие годы была изолирована. В октябре 1989 г. в Минске состоялся первый фестиваль духовной музыки, прошедший не в храме, а во

Дворце культуры профессиональных союзов. Примечательно и то, что во время названного музыкального праздника на концертную сцену впервые вышли церковные хоры. Среди них: архиерейский хор Минского Свято-Духова кафедрального собора, хор минской церкви Александра Невского, хор храма Успение Богородицы «Болгарское подворье», хор московского храма Преподобного Пимена и другие [4, с. 60]. Наряду с образцами русской духовной музыки XIX – начала XX в. (произведениями А. Архангельского, А. Кастальского, А. Никольского, С. Рахманинова, П. Чеснокова) прозвучали одноголосные распевы XVI в., примеры раннего русского многоголосия XVII в., хоровые произведения Д. Бортнянского.

Канты (например, XVIII в. «На объединение Беларуси с Россией»), псалмы, знаменные распевы («Милость мира», «Вижу тя на кресте висящим» и др.), а также произведения М. Березовского, Д. Бортнянского, С. Дегтярёва, Н. Дилецкого, В. Титова были исполненыв Минске на фестивале хоровой музыки в 1990 г. [3, с. 67].

В целом, в конце XX в. в концертной жизни Беларуси наблюдается расцвет конкурсно-фестивального движения. Настоящим культурным приобретением для страны можно назвать фестиваль современной камерной музыки им. И. Соллертинского (с 1989 г., Витебск), Международный конкурс юных пианистов им. И. Цветаевой (с 1994 г., Минск), фестиваль камерной музыки «Музы Нясвіжа» (с 1994 г., Несвиж), Международный конкурс музыкантов – исполнителей на деревянных духовых инструментах (с 1994 г., Минск), фестиваль органной музыки «Званы Сафіі» (с 1996 г., Полоцк), Международный конкурс камерных ансамблей им. М. Огинского (с 1999 г., Сморгонь) и многие другие.

Наряду с вышеперечисленными фестивалями и конкурсами в стране проводятся концертно-зрелищные мероприятия эстрадной музыки: республиканский фестиваль джазовой музыки (с ноября 1989 г., Витебск), «Славянский базар в Витебске» (с 1992 г.), фестиваль эстрадных оркестров (с 1997 г., Минск), церемония награждения лучших рок-музыкантов Беларуси

«Рок-коронация» (с 1995 г., Минск), республиканский фестиваль детской эстрадной песни «Поём вместе с оркестром» (с 1998 г., Минск), «Золотой шлягер» (с 1999 г., Могилёв) и другие.

Подобные фестивали, равно как и разножанровые концертные программы, – назревшая необходимость проявления творческого потенциала исполнителей страны. Речь идёт не только о новых коллективах (наряду с творческими союзами музыкантов, о которых мы писали выше, это ещё и Государственный камерный хор Беларуси (1988 г., Минск), концертный оркестр «Немига» (1990 г., Минск), ансамбль народной музыки «Бяседа» (1991 г., Минск), ансамбль «Брестчане» (1991 г., Брест), Гродненский камерный оркестр (1991), камерный хор «Дойлідства» (1991 г., Гродно), вокальная группа «Чистый голос» (1992 г., Минск), областной камерный хор «Сонорус» (1992 г., Молодечно), камерный концертный оркестр народных инструментов Республики Беларусь (1998 г., Минск) и др.), но и тех, которые своей концертной деятельностью уже успели к концу XX в. прославить Беларусь. Это Государственный академический симфонический оркестр Республики Беларусь (в разные годы им руководили И. Мусин, В. Дубровский, Ю. Ефимов, В. Катаев), Национальный концертный оркестр Беларуси (художественный руководитель М. Финберг), Национальный академический народный оркестр Республики Беларусь им. И. Жиновича (художественный руководитель М. Козинец), Государственная академическая хоровая капелла им. Г. Ширмы (художественный руководитель Л. Ефимова), хор Национальной государственной телерадиокомпании Республики Беларусь (художественный руководитель В. Ровдо) и другие.

Не только увеличилось количество коллективов и разнообразных концертных мероприятий, но и существенно расширился список концертных площадок. Среди нетрадиционных отметим католические, протестантские храмы, позже и православные, в которых организуются выступления как церковных, так и светских коллективов с музыкальной программой, не

противоречащей концепции внутреннего уклада храмов. Также к нетрадиционным концертным площадкам отнесём Республиканский музей истории религии (Гродно), Национальный художественный музей (Минск), библиотеки, а также учреждения, некогда предназначенные только для торжественных мероприятий, как клуб имени Ф. Дзержинского (Минск).

В обществе наблюдается стремление познакомиться с истоками отечественной культуры. Возрождаются целые пласты духовного наследия и богатства, которые являются национальной гордостью и самосознанием. Начиная с 1990-х годов в белорусской культуре происходят достаточно продуктивные процессы, связанные с ростом заинтересованности общества сокровищницей музыкального прошлого и жанрово-стилевым разнообразием настоящего. В этом процессе ведущую роль играли яркие личности, представители творческой интеллигенции страны – музыканты, музыковеды, искусствоведы – В. Байдов, А. Бондаренко, Г. Гедыльтер, О. Дадиомова, А. Корженевская, Л. Костюковец, И. Матюхов, С. Немогай, И. Оловников, В. Ровдо, В. Скоробогатов, М. Финберг и другие. Они стали тем ядром, которое объединило вокруг себя исполнительские силы, ратующие о сохранении и распространении музыкальных памятников прошлых лет и создании современного контекста отечественной культуры. Наша задача – любить и ценить национальное достояние родной страны.

ЛИТЕРАТУРА

1. Культура Беларуси: 20 лет развития (1991 – 2011) / С. П. Винокурова [и др.] ; под общ. ред. О. А. Галкина, И. Г. Голубевой. – Минск : Ин-т культуры Беларуси, 2012. – 332 с.

2. Липай, И. Н. Музыкальная культура Минска : состояние и тенденции развития на рубеже XX – XXI вв. / И. Н. Липай. – Минск : БГУКИ, 2013. – 176 с.

3. Мнацаканаў, В. Адраджэнне музычнай спадчыны / В. Мнацаканаў // Мастацтва Беларусі. – 1990. – № 7. – С. 66 – 67.

4. Шамсутдзінава, Л. Духоўная музыка: многая лета! / Л. Шамсутдзінава // Мастацтва Беларусі. – 1990. – № 3. – С. 59 – 63.

РЕЗЮМЕ

Статья посвящена воссозданию и систематизации исторических событий конца XX в. в сфере концертной деятельности Беларуси. Автор отмечает музыкально-культурные преобразования, которые во многом стали возможными благодаря поисково-творческой инициативе целой плеяды талантливых музыкантов. Основная идея статьи заключается в том, что память о прошлом позволяет сохранить и укрепить культурные традиции, национальное самосознание.

SUMMARY

The article is devoted to the reconstruction and systematization of historical events of the late XX century in the field of concert activity of Belarus. The author notes musical and cultural transformations, which largely became possible thanks to the search and creative initiative of the whole galaxy of talented musicians. The main idea of the article is that the memory of the past allows you to preserve and strengthen cultural traditions, national identity.

Мальцев В. В.

СЦЕНИЧЕСКАЯ ИСТОРИЯ «БУТРЫМА НЯМИРЫ»

Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси

(Поступила в редакцию 10.06.2021)

Сценическая история «Бутрыма Нямиры», первой на белорусской сцене легенды белорусской старины любопытна не столько чередой ярких художественных интерпретаций, сколько показательными попытками закрепиться в игровом репертуаре. Они предпринимались в 1918 – 1921 гг., когда белорусские земли попеременно переходили от одной власти к другой и восприятие пьесы радикально менялось.

Виленская музыкально-драматическая дружина впервые сыграла «Бутрыма Нямиру» в 1918 г. почти как притчевую историю о неизбежности расплаты за убийства и причинённые людям страдания. Благодаря В. Ластовскому – первому «литературному обработчику» легенды (так заявляла национальная печать) артисты-любители впервые обрели

возможность приобщить зрителей к никому неизвестной исторической древности. Возможно, поэтому и Ф. Олехнович, переложивший её для сцены, в режиссёрском воплощении пьесы старался сохранить дух оригинала, придерживаясь смысловых акцентов, расставленных писателем. Жертв боярского произвола артисты показывали добропорядочными, богобоязненными мучениками, а Нямира демонизировался, представ воплощением зла. Отдельные проблески искреннего раскаяния и сомнения, посетившие душу грешника, были сыграны Ф. Олехновичем, исполнившим главную роль. Об этом свидетельствует появившаяся в печати рецензия [1], автор которой делится впечатлениями как к отъявленному негодяю пришло сомнение, а отказ в покаянии перед Марой и Ставрой объясняет вспыхнувшей в нём любовной завистью – ревностью. Выразительной находкой спектакля стали церковные песнопения, в их звуковом поле страдания невинных жертв экзальтировались. Сценическая трактовка пьесы была выдержана в духе христианской легенды, осуждавшей жестокость и бессмысленные убийства.

Между авторской пьесой Ф. Олехновича и её же авторской режиссёрской интерпертацией существуют некоторые противоречия. Объяснения им можно найти в том, что Олехнович-режиссёр пока робко следовал за Олехновичем-драматургом и интуитивно найденные им при инсценизации легенды ходы в силу обстоятельств не мог развернуть в законченное, сложившееся постановочное решение. Премьерный спектакль показывает, что зарождение сценической традиции исполнения пьесы не всегда автоматически вытекает из её драматургической, образной природы, даже когда драматург и режиссёр представляют собой одно лицо.

С роли Нямиры в исполнительском творчестве Ф. Олехновича берёт начало галерея сыгранных им импульсивных персонажей, настолько погружённых в собственные переживания, что, отчуждаясь от окружающих, они полностью утрачивали контакт с действительностью и возможность её адекватного понимания. Эти образы закрепили за артистом репутацию

непревзойденного мастера белорусской сцены, и роли с «болезнями души» он сочинял в своих пьесах для себя.

Пьеса написана так, что от исполнителя главной роли зависит успех любой постановки. Образ, созданный на виленской сцене, артист затем перенёс на минскую сцену, где 12 июля 1918 г. дебютировал в премьерном спектакле Белорусского государственного театра (БГТ). Мрачную напористую энергетику персонажа описывал минский рецензент: «Злой боярин Бутрим Нямира не может вынести ничего, что (идёт. – *В. М.*) против его характера. Он казнит всех, кто попадается ему на глаза – от челяди до боярыни» [2].

Ф. Олехнович мыслил как профессиональный артист-гастролёр, игравший «выходную роль» с подыгрывающим ему ансамблем любителей. Для демонстрации артистических возможностей ему были созданы самые благоприятные условия. Основатель минской труппы Ф. Жданович к пожеланиям автора пьесы и исполнителя главной роли прислушивался и, хотя был объявлен прессой режиссёром постановки, её можно отнести к первой совместной работе ведущих деятелей национальной сцены. В БГТ спектакль показали зрителям несколько раз, а потом он шёл только в труппе «Народного театра», созданной в августе 1918 г. Ф Олехновичем. Литургическое начало, определившее стилистику виленской постановки, в минском спектакле исчезло (рецензенты не упоминают о церковных хорах), но в нём появились другие акценты.

После окончания немецкой оккупации из репертуара «Народного театра» пьеса перешла в репертуар белорусского «Советского театра», объединившего в начале 1919 г. силы конкурирующих белорусских трупп: Ф. Жданович и Ф. Олехнович вновь начали работать вместе.

В афише театра жанр спектакля был заявлен как «политическая легенда». К странной категории «политических драм» были отнесены и другие пьесы, поставленные белорусскими труппами в пору немецкой оккупации, а не подготовленные спешно к приходу советской власти:

«Безвинная кровь» В. Голубка, «Разорённое гнездо» Я. Купалы. Их сюжеты оказались созвучны культурной политике большевиков, поддерживавших постановку произведений с картинами, вскрывающими ужасающее темное прошлое: подневольное и бесправное существования народных масс до революции. К иллюстративно-наглядному образу классового врага идеально подходил и Бутрым Нямира. Показывая «дикое прошлое времён боярщины» [2], театр соответствовал «требованиям дня» и, манифестируя появление актуальных «политических драм», «встроился» в идейные приоритеты новой власти. Нравственный суд над тираном в спектакле «Бутрым Нямира» сменился на суд политический. Важным смысловым акцентом действия становилась сцена жестокой расправы боярина со слугами. Художественный мотив греха и покаяния, центральный для произведения В. Ластовского и виленской интерпретации пьесы, из спектакля вытеснялся социально более востребованным – преступлений и наказания. Сочувствия к душевным мукам и проблескам совести классового врага советская власть не допускала, и в финальной сцене выделялся мотив социальной мести.

В 1919 г. постановку «Советского театра» увидел М. И. Горецкий и откликнулся на неё в печати [3], а в 1924 г. для фундаментального труда по истории белорусской литературы составил общую характеристику пьесы: это «яркая и сочная иллюстрация социальных злодеяний. Она свидетельствует, что источником любых бесчинств к людям является <…> социальный порядок, который создаёт Бутрыма Нямиру, жестокого боярина и лихого мужа» [4, с. 361].

Заявленная «Советским театром» череда «политических драм» была ярким проявлением культурной политики советской власти и, вероятно, она спровоцировала последующий запрет пьесы «Бутрым Нямира» уже в период польской оккупации Минска. Свои основания усмотреть в этом произведении большевистскую провокацию и подозрительную тенденциозность польская цензура имела, поскольку время действия «легенды белорусской старины», абстрагированно-неопределённое,

избегающее деталей исторической конкретизации, всё же относилось к периоду, когда белорусские земли находились в составе Речи Посполитой, возрождение которой было провозглашено правительством новой Польши. В пьесе для этого времени создавался негативный образ – мрачная полоса произвола и насилия, что для региональной польской администрации представлялось недопустимым.

В мае 1920 г. на постановку пьесы польской цензурой были введены территориальные ограничения: её прокат разрешался в Минске, но запрещался в провинции. До выхода официальных уведомлений в печати пьесу успели поставить слушатели курсов белорусоведения в Слуцке и любители Гродненского общества белорусской молодёжи, где главную роль сыграл Николай Омельченко (режиссёр В. Федорович) [5]. Единственное произведение на темы белорусской старины, однако, широкого распространения в репертуаре белорусских коллективов не получило. Даже из проката на минской сцене ещё до появления официального запрета мелодрама исчезает – с начала 1920 г. не упоминается в рекламных анонсах газет. Показать её в конце 1919 г. планировало «Товарищество тружеников белорусского искусства». На постановку труппа пригласила автора: предполагалось, что он возглавит новый, созданный в 1919 г. коллектив. Белорусская печать заблаговременно проанонсировала премьеру, которая должна была состояться на сцене городского театра 5 декабря. Постановка не была осуществлена, в игровом репертуаре товарищества затем не упоминалась. Ф. Олехнович организовал самостоятельную труппу, которая официально национальной печатью так и именовалась – «белорусская труппа под руководством Ф. Олехновича», где в начальную пору её кратковременного существования, в феврале 1920 г., «Бутрым Нямира» шёл. Оформлял спектакли «Товарищества тружеников белорусского искусства» известный впоследствии белорусский художник Я. Дроздович, который в январе 1920 г. поселился на Виленщине [6]. Предварительные репертуарные планы «Товарищества» могли послужить художнику основанием для работы

над декорациями к «Бутрыму Нямире». Графический набросок с автографом Я. Дроздовича предположительного оформления этой пьесы выявил в архивах Вильнюса А. С. Лис (рисунок 1). Ни точной даты создания, ни названия труппы, по заказу которой рисунок выполнен, литовским архивистам и А. С. Лису, автору монографии о Я. Дроздовиче, установить не удалось. Вероятно, он относится к минскому периоду жизни художника, поскольку ни до, ни после этого он, сотрудничавший только с белорусскими любительскими коллективами, «Бутрыма Нямиру» не оформлял.

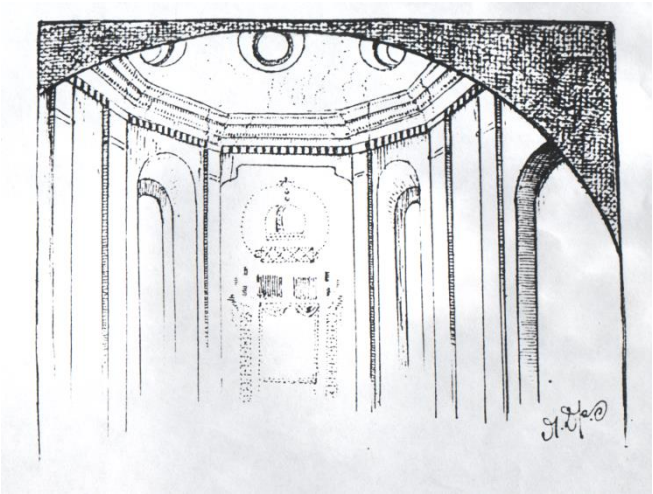


Рисунок 1. Эскиз Я. Дроздовича к пьесе «Бутрим Нямира». Архив А. С. Лиса

Набросок, выполненный чёрной тушью и пером, представляет общую композиционную планировку сцены и относится к начальной стадии работы над художественным оформлением. На нём изображён большой зал костёла с арочными проёмами и сферическим куполом, а контур алтаря во фронтальной стене намечен точечным рисунком. Вертикали и полукружия храма вычерчены автором под линейку и циркуль.

Конструктивной основой для художественного решения любого сценического интерьера или экстерьера в провинциальном театре рубежа веков считался павильон, технические возможности которого направляли мышление театральных оформителей. В классических приёмах павильонной декорации Я. Дроздовичем представлено храмовое пространство для второй сцены пьесы. Павильоном называли ряд соединённых между собой

шарнирами прямоугольных фанерных рам, затянутых холстом и напоминающих гармошку или ширму для переодевания. Череду этих ячеек-щитов можно было развернуть, расположив в различных конфигурациях, «выгородить» нужное для спектакля пространство, вырезав проёмы для окон, дверей, проходов. Стыки между плоскостями маскировались навесными объёмными аксессуарами, или пратикаблями. Павильон с тремя прорезными арками, позволяющими персонажам появляться с разных сторон, в оформлении Я. Дроздовича развёрнут полукругом, замыкая полукольцом игровое пространство сцены. Полосы объёмных колонн – пратикабли – накладывались на швы между плоскостями стен и межарочных пространств. Предложенное сценографом оформление рассчитано на глубокую и высокую сцену.

Побудительным импульсом для некоторых авторских замыслов Я. Дроздовича в то время часто становились чужие произведения, репродуцированные в печатных изданиях. Художник избегал буквального копирования образцов: заимствовались отдельные декоративные элементы или общая планировочная композиция. Получив до войны художественное образование в Вильно, Я. Дроздович был знаком с изданным в середине XIX в. «Виленским альбомом» Я. Вильчинского. Хромолитография интерьера виленского костёла тринитариев на Антоколе работы В. Садовникова и Л. Деруа [7, p. 171, № 92], скорее всего, была взята сценографом в качестве образца для декорации (рисунок 2).

Рисунок 2. Виленский костёл тринитариев. Из «Виленского альбома» Я. Вильчинского

Архитектурная планировка внутреннего пространства костёла, изображённого в альбоме и на театральном эскизе, почти идентична, а полукруглый свод арки, через который открывается глазу интерьер, усиливает композиционное сходство произведений. Если в хромолитографии дуга арки напоминает заставку, традиционный декоративный элемент книжного оформления, то у Я. Дроздовича она изображает сценический портал, за которым расположена декорация, и он заштрихован под текстуру незагрунтованного холста. Художник оголяет архитектурную конструкцию, освобождает её от декора и намеренно лишает своё изображение назойливого сходства с иллюстрацией из альбома, придавшего бы оформлению сцены узнаваемую цитатность. Выделяется и воспроизводится только тектоника культового сооружения, монументально строгого и спокойного. Для визуализации образа «белорусской древности» Я. Дроздович выбрал реально существующее изображение костёла XVII – начала XVIII в. и создал на его основе схематично-упрощённую декорацию.

Эскизы, рисунки, наброски, планировки сцен, сделанные рукой художника и относящиеся к досоветской истории белорусской сценографии, отечественному театроведению неизвестны, и находка, которой несколько лет назад поделился с автором статьи А. С. Лис, действительно редкая.

Потому и атрибуция выявленного исследователем графического наброска предполагает экспертизу специалистов разных отраслей гуманитарного профиля. Высказанные выше соображения о связи авторской работы Я. Дроздовича с принципами театрального павильона и использовании им краевой альбомной иллюстрации при создании сценографии спектакля пока является лишь рабочей гипотезой, подкреплённой рядом аргументов и фактов. Художник оставил свой скромный след в сценической истории «Бутрыма Нямиры».

Пьесы, поставленные в 1917 – 1920 гг. разными белорусскими труппами Минска, составили текущий репертуар БГТ, учреждённого после восстановления советской власти 14 сентября 1920 г. Среди них рекламные анонсы упоминали «Бутрыма Нямиру», а летом 1921 г. пресса проинформировала, что Ф. Жданович ставит пьесу уже «на новый манер» [8]. Новую версию впервые показали 23 июля, а 30 июля представили на праздничном вечере по случаю открытия «Хаты белорусского искусства» [9]. С появлением в 1920 – 1921г. в столице Беларуси двух самостоятельных творческих организаций (профессионального театра и дома народного творчества) все участники белорусского театра оказались поделены на две группы: одни стали представлять белорусское профессиональное искусство, другие продолжили свою деятельность в формах любительского творчества. Пьеса старого репертуара из совместного художественного прошлого декларативно подчёркивала творческую преемственность и единство разных стадий и ветвей развития белорусского театра. Череда красочных постановок на фольклорно-исторические темы принесла в 1920-е годы труппе БГТ популярность у зрителя, став приоритетной. И у истоков пробуждения живого интереса труппы к национальному прошлому и фольклору стоит забытая пьеса со сложной постановочной судьбой – «Бутрым Нямира».

В новой режиссёрской редакции 1921 г. пьеса Ф. Олехновича по авторской легенде В. Ластовского была представлена как народное предание, дошедшее из глубины веков. Пролог драмы – разговор старика с

любознательным ребенком – был сокращён до монолога, который прочитал А. Лежневич. Нарком просвещения Беларуси А. В. Балицкий относил спектакль к постановкам, проникнутым мистикой и народничеством [10]. Духу мистической легенды соответствовали и эффектные декорации. «Костёл и мрачность его обстановки, – отмечал минский кореспондент, – усиливали атмосферу таинственности и передавали дух подлинной древности» [11]. Фамилия художника прессой не указывалась, но в это время спектакли БГТ оформлял К. Елисеев, а О. П. Марикс, с именем которого связаны культовые визуальные решения 1920-х годов, был зачислен в штат уже после премьеры спектакля, в январе 1922 г.

Новой режиссёрской редакцией исторической легенды Ф. П. Жданович, ранее оказывавшийся в тени инициатив своего коллеги Ф. Олехновича, брал реванш. В спектакле он сыграл и главную роль, где, по отзывам печати, показал «тяжкую душевную муку дикого боярина-кровопийцы, его хищнические капризы, жутко заканчивавшиеся для жертв, выбранных из подвластных ему людей» [11]. В финале спектакля артист представил человека, мучимого нечистой совестью, искренне полагая, что в самые тяжёлые моменты душевного смятения даже самый жестокий сердцем злодей обращается мыслью к Богу. Пресса острожно упрекала постановщика в излишней набожности. Такая трактовка была естественна для христианской легенды В. Ластовского, смысловые акценты которой сказывались на сценической традиции исполнения мелодрамы Ф. Олехновича, но резко противоречила атеистической направленности политики советской власти.

Из репертуара БГТ пьеса «Бутрым Нямира» вскоре была удалена, историками театра долго не вспоминалась и в сводном перечне игрового репертуара Театра им. Я. Купалы впервые упомянута только в год его 100-летнего юбилея. Восстанавливая пропущенные по разным причинам звенья истории белорусской театральной культуры, следует помнить, что с постановки этой пьесы зарождается направление историко-фольклорных

спектаклей, осуществлённых на национальной сцене и в труппе БГТ, почти столетие остававшейся её флагманом.

ЛИТЕРАТУРА

1. U Wilni i wakolicach // Homan. – 1918. – 1 lutaha, № 10. – S. 2.
2. Знаёмы. Дзяржаўны тэатр / Знаёмы // Беларускі шлях. – 1918. – 16 ліпеня. – С. 2.
3. Гарэцкі, М. Публіцыстыка 1918 – 1919 гг. / М. Гарэцкі ; уклад. В. Д. Селяменеў, В. У. Скалабан ; навук. рэд. М. І. Мушынскі – Мінск : БелНДІДАС, 2000. – 157 с.
4. Гарэцкі, М. І. Гісторыя беларускае літаратуры / М. І. Гарэцкі. – Мінск : Мастацкая літаратура, 1992. – 384 с.
5. Гарадзен // Беларусь. – 1920. – 22 красавіка. – С. 4.
6. Ляхоўскі, У. Мінскі прыпынак «вечнага вандроўніка»: невядомыя архіўныя дакументы аб мінскім перыядзе жыцця Язэпа Драздовіча / У. Ляхоўскі // ARCHE. – 2009. – № 11-12. – С. 201 – 212.
7. Gasiūnas, V. XIX amžiaus Lietuvos grafika. / V. Gasiūnas. – Vilnius : Mokslo ir enciklopedijų leibybos institutas, 2007. – 269 p.
8. Хроніка // Савецкая Беларусь. – 1921. – 26 ліпеня.
9. Онік. Урачыстае адчыненне «Хаты беларускага мастацтва» / Онік // Савецкая Беларусь. – 1921. – 3 жніўня.
10. Василевская, Н. «Борьба с идеологически враждебными элементами велась слабо». Материалы из показаний А. В. Балицкого, касающиеся его деятельности и работы в Наркопросе БССР / Н. Василевская // Навіны Беларускай акадэміі. – 1992. – 31 студзеня. – С. 5.
11. Сачун. Культура і мастацтва. «Бутрым Няміра» Ф. Аляхновіча / Сачун // Савецкая Беларусь. – 1921. – 26 ліпеня. – С. 2.

РЕЗЮМЕ

На материалах периодической печати воссоздается история сценических воплощений пьесы Ф. Олехновича «Бутрым Нямира», где впервые на национальной сцене были представлены образы белорусской старины.

SUMMARY

On the materials of the periodical press, the history of the stage incarnations of F. Olekhnovich's play «Butrym Nyamira» is recreated, where for the first time images of Belarusian antiquity were presented on the national stage.

Мдивани Т. Г.

ВОСТОЧНОЕВРОПЕЙСКОЕ КОМПОЗИТОРСКОЕ ТВОРЧЕСТВО XX ВЕКА КАК ФЕНОМЕН: ХОРОВАЯ МУЗЫКА

Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси

(Поступила в редакцию 07.09.2023)

Музыкальный авангард – детище Западной Европы и как яркое, оригинальное явление представлено разнообразием стилей и композиторских техник. К его жанровым приоритетам относятся инструментальная, абсолютная музыка, хотя вокал, голос, хоровое пение стояли у истоков академической музыки (Аристоксен «Элементы гармоники», IV в. до н. э.). Вокальная музыка в отличие от инструментальной, издревле обладает своими особенностями, и вокальный голос по своей природе менее подвижен и более ограничен в возможностях, чем какой-либо музыкальный инструмент. Кроме того, голос должен сливаться с другим голосом (голосами), быть звонким, тембральным, с хорошим диапазоном и т. д. В условиях додекафонии, свободного диссонанса достигнуть интонационного совершенства в вокально-хоровом многоголосии очень сложно, иногда невозможно, поскольку 12-тоновую музыку, не имеющую прочной тональной опоры, трудно петь. Поэтому к вокалу авангардные композиторы относились с большой осторожностью, к хоровому вокалу – тем более. Отсюда предпочтение инструментальных жанров, где вопросов с интонированием не возникало.

Другой причиной пиетета авангардных композиторов к инструментальной музыке была новая, изобретённая А. Шенбергом система пения, вокала, выражением которой стало *Sprechstimme* («речевое пение») и

Sprechgesang («речевая мелодика») с нерегламентированной звуковысотностью. *Sprechstimme* и *Sprechgesang* стали использоваться в камерных вокальных, вокально-инструментальных (монодрама «Erwartung» А. Шенберга, 1909 г.) и оперных («Воццек» А. Берга, 1922 г.) произведениях, то есть в вокальной музыке с сопровождением, что было возможно в условиях темперированного строя. Тем самым сохранялась западноевропейская традиция пения с сопровождением. Однако хоровое пение *a cappella,* в силу сложности интонирования и отсутствия традиции хорового пения без сопровождения, в Первом Авангарде не встречается. В обращении его представителей к новой системе интонирования важно одно – это было неклассическое пение и неклассическая интонационная система, и это была база, на основе которой сформировался Второй Авангард.

Композиторское творчество послевоенного (Второго) Авангарда (2-я половина XX в. – начало XXI в.) получило практически полную свободу выбора средств, где главным был поиск новых приёмов и закономерностей музыкального интонирования: появились звуковысотные аппроксимации, коллажные и кластерные композиционные техники, игнорировавшие регламент. Одной из таких существенно новых форм репрезентации музыкальной материи выступила алеаторика, основанная на принципе *chance operations*, или эвентуальности. Глубинные «смены музыкально-эстетических парадигм» (Ю. Холопов) обусловили торжество разнообразия, сменившее классическое единообразие. На этой основе персонифицируются серийные ряды, приёмы сочленения голосов, фактура, тембрика и т. д., то есть техники письма. Композитор выступает своего рода протагонистом, демиургом, создающим индивидуализированный музыкальный опус. Процветает культ новизны. Однако все эти новации фактически обошли стороной хоры *a cappella,* поскольку, во-первых, они не опирались на западноевропейскую певческую традицию, во-вторых, были связаны с трудностями вокального интонирования.

Интерес к хоровому пению без сопровождения проявился в 1970-е годы, прежде всего у российских, белорусских, польских, болгарских, украинских композиторов, то есть в тех географических регионах, где сохранились традиции православного пения. Одновременно заявили о себе и прибалтийские композиторы (Эстонии, Латвии, Литвы), поскольку у них издревле существуют национальные хоровые певческие традиции. Но это иная сфера творческих интенций.

Творческий опыт современных композиторов в области *a cappell*'ного хорового жанра существенно отличался от предшествующего самим материалом музыки. Направив своё инвенторство на вокально-хоровую музыку, композиторы авангардного толка (С. Губайдулина, Д. Смирнов, А. Шнитке, В. Кузнецов, А. Дмитриев, А. Литвиновский, К. Пендерецкий, Д. Лигети и др.) словно восполнили тот жанровый пробел, который образовался в Первом Авангарде. Однако хоровых сочинений *a cappella*, написанных в стиле Новейшей музыки, в сравнении с инструментальным багажом, всё же немного. Но они есть и демонстрируют новые композиторские техники и новый стиль музыкального мышления. И поскольку *cappell'*ное пение использовали прежде всего восточноевропейские композиторы, кратко остановимся на вопросе идентификации восточноевропейского композиторского творчества, который рассмотрим на примере не «абсолютной», инструментальной музыки, а музыки со словом, хорах *a cappella* как *a priori* содержащих национальный индекс.

Здесь можно выделить несколько позиций. Во-первых, Европа традиционно делится в крупном плане на Центральную и Восточную Европу, и деление (с учётом регионов) осуществлено исследователями как по географическим, так и по культурным критериям. Этой теме посвящена специальная литература, где отмечается преемственность крупнейших стран Восточной Европы греческой культуре. Здесь можно упомянуть и историко-политический аспект: Западная (Центральная) Европа после эпохи

Каролингов и до 1806 г. (конец Священной Римской империи германской нации) не включала в свой состав страны Восточной Европы, и это положение вещей сохранилось до сих пор, в том числе в сознании, менталитете. Кроме того, социалистическая эпоха объединила страны Восточной Европы и Советский Союз под крылом одной идеологемы, что сформировало единое культурное пространство, позволившее в течение многих лет понимать друг друга. Поэтому, несмотря на то, что некоторые из стран – Польша, Венгрия, Болгария, Чехия – находились и находятся на территории Западной Европы, но исторически, географически и культурологически они традиционно считаются восточноевропейскими странами. То есть имеют свой культурный код, отличный от западноевропейского.

Восточноевропейским является и менталитет композиторов, проживающих в восточных регионах нынешней Западной Европы: Х. Чижевского, А. Кошевского, Г. Димитрова и других. Безусловно, новым техникам письма они обучились у «Дармштадтско-Кёльнского круга», но затем использовали полученный опыт согласно творческой индивидуальности и славянскому мирочувствованию. С большой долей вероятности можно допустить, что в обращении композиторов к такому явлению, как сонорность (индикатору нового стиля музыкального мышления в послевоенном авангарде), имеет место пиетет с древнему соборному пению с ортодоксальной певческой традицией без сопровождения органа. Так, К. Пендерецкий, несмотря на то, что он поляк, католик, имеет армянские корни, и не исключено, что интерес к православному пению *a cappella* проявился у него на генетическом уровне. Примерами являются отдельные хоровые номера *a cappella* из вокально-инструментальной эпопеи «Utrenya».

Что касается венгерского композитора Д. Лигети, то взрослел он в православной Румынии, слышал православные песнопения, и это тоже могло повлиять на формирование его звукового мира. И хотя его инструментальные сверхмногоголосные конструкции были созданы под впечатлением средств

музыкальной электроники, однако в хоровой музыке проявляет себя иной, не инструментальный генезис. Не исключено, что звуковую концепцию его хоров *a cappella* определило богослужебное пение, которое он впитал, живя в Трансильвании, Хоры *a cappella* Д. Лигети обнимают все возможности хорового вокала на основе именно соборного пения. Особой сложностью их исполнения является сверхмногоголосие (48 или 56 голосов), сформированное на основе *divisi* (дивизи, итал., мн. ч. от *diviso* – разделённый, сокр. div.).

Классическое общехоровое изложение (*tutti*) по своему составу (количеству голосов) совпадает с общим числом хоровых партий, участвующих в исполнении произведения и, следовательно, может быть представлено только в одном варианте. Неклассическая хоровая фактура (термин О. Дубатовской) строится иначе: *tutti* достигается путём увеличения числа хоровых партий за счёт *divisi* всех голосов.

Особенностью хоровых сочинений Д. Лигети является неполная фиксация музыкального текста, которая может проявляться в отдельных аспектах (темповом, артикуляционной алеаторике, нерегламентированности пауз), а также на общеинтонационном уровне (например, звуковысотная аппроксимация – термин ввёл Ц. Когоутек, но прием *approcsimation* использовал в своих партитурах К. Штокхаузен ещё в 1960-е гг.), где особую сложность представляют эвентуальные импровизации. Д. Лигети любил намёки, «некое воображаемое пространство», «всяческий подтекст». Отсюда интерес к эмансипированным согласным и гласным, вербальным фонемам (смыслоразличимым звукам), которые придают хоровому звучанию загадочность, неклассичность, а также к нетемперированным звукам в сочетании со звуками с точной высотой, выполняющими функцию своеобразного камертона. Их невозможно исполнять однозначно, так как всё строится на аппроксимациях в пределах тона и возможностях хора, состава исполнителей, их слухового опыта. Такому вокалу необходимо специально обучать.

Другим ярким примером применения западноевропейских технологий к сочинению хоров *a cappella* в стиле Новейшей музыки является хор Х. Чижевского «Musica Nordica». Хор имеет ряд специфических характеристик, которые выражаются в качественном составе звука, его артикуляционном потенциале и конструировании хоровой ткани по определённому принципу. В нём на эвентуальном факторе зиждутся разные аспекты проявления алеаторики. Главным организующим началом алеаторического материала выступает временной, представленный чёткой метрической сеткой, метрической прогрессией и тектонической серией. При этом каждая «алеаединица» (термин Д. Шульгина) может интерпретироваться исполнителем по-разному, но в границах, заданных композитором (временном или высотном параметрах). В «Musica Nordica» звуковысоты точно не выписаны, но указан приблизительный диапазон звучания каждого голоса – сопрано, альта и тенора. Известно, что диапазон сопранового голоса в хоре – c^1-c^3, альта – f-d^2, тенора – c-c^2 . Это означает, что диапазонная величина вокала в этом хоре находится в пределах определённого амбитуса, но по способу реализации вероятностна и аппроксимативна. Композитор словно даёт индульгенцию хоровым вокалистам для воплощения идеи свободы, выражением которой и стала алеаторика с её принципом *chance operations*. Тем самым любые проявления эвентуальности в хоре строго ограничены как композитором, так и возможностями человеческого голоса. Это придаёт партитуре устойчивость, не переводя музыкальный текст в сферу свободного и произвольного балансирования.

Технологии западноевропейского авангарда применили многие композиторы из разных стран, включая Китай, Японию, Бразилию, Америку, но ни один из них не причислял себя к западноевропейцам. Не считали себя западноевропейцами К. Пендерецкий и Д. Лигети. Они учились у основателей Второго Авангарда, разделяли их взгляды на новую музыку, сформировали свои индивидуальные стили, а затем уже создали

композиторские школы. Однако К. Пендерецкий всегда считал себя представителем польской культуры, то есть *a priori* восточнославянской, и авангардный композиторский мир не «впускал» его в свой круг. Д. Лигети также писал, что «чувствует себя всё же … человеком со стороны» [1, с. 20]. Заметим, что в силу уникальности своего творческого ego, композиторский стиль Д. Лигети в последующем не ассимилировался, а только копировался. Таково, например, творчество украинского композитора В. Сильвестрова. Сложившуюся новую традицию, а точнее «новую эстетическую парадигму» [2] наследовали и российские, и белорусские композиторы. Опираясь на «сверхмногоголосие» и многохорность К. Пендерецкого и Д. Лигети, они создавали авторские музыкальные концепции (А. Шнитке, С. Губайдулина).

Таким образом, рассматривая хоры *a cappella* Второго Авангарда, можно говорить, что именно Д. Лигети и К. Пендерецкий сформировали новую концепцию вокально-хорового жанра и стали пионерами в создании сонорной, кластерной и алеаторической (аппроксимативной, эвентуальной) хоровой композиторской техники. И как яркие представители восточного региона Западной Европы, а точнее Восточной Европы, они заполнили лакуну в композиторской деятельности всей Европы.

Помимо технологического фактора, воспринятого у западноевропейцев, в творчестве восточноевропейских композиторов в сфере хоровой музыки *a cappella* дал о себе знать и национальный менталитет восточных славян. Он связан преимущественно с православным вероисповеданием, православной литургией, но с применением западноевропейских композиторских техник. Здесь допустима ещё одна причина широкого использования сонорной фактуры в хоровой музыке *a cappella*: ряд российских и белорусских композиторов использовал сонорику как воскрешающую забытое и табуированное полнокровное, соборное звучание, пропитанное духовными образами. Таковы произведения А. Бондаренко, Н. Каретникова, А. Мдивани, Д. Смирнова. С точки зрения славянского музыкального менталитета, здесь очевидно тяготение к

национальной интонационности, мелосу, а также к чувственности и системе художественных образов. Российские и белорусские композиторы изначально, уже в пору всеобщего увлечения новизной изложения музыкального материала, формировали свой стиль изложения голосов партитуры: ни Э. Денисову, ни Н. Каретникову не откажешь в проникновенности и экспрессивности музыкального высказывания даже в условиях свободного диссонанса. И именно «мыслечувствование» (В. Холопова) является той самобытной чертой восточнославянской Новейшей музыки, которая говорит об отличии восточнославянского композиторского мира от западноевропейского, несмотря на одинаковость композиторских техник. Поэтому восточноевропейские композиторы (и западные и восточные славяне), воспринявшие западноевропейский опыт, технологии по сочинению музыки, по своей стилистике, содержанию и образной системе, несомненно, имеют собственное национальное ядро, что в полной мере позволяет отделить их творчество от творчества западноевропейцев.

Таким образом, все вышеуказанные мотивы, факты и факторы – исторические, геополитические, культурологические, ментальные и музыкальные – являются достаточным основанием для выделения как хоровой музыки *a cappella*, так и творчества композиторов Польши, Болгарии, Украины, России, Беларуси в отдельный восточноевропейский композиторский опыт и определения его как «музыка восточноевропейских композиторов».

ЛИТЕРАТУРА

1. Крейнина, Ю. Личность и творческая судьба (взгляд из 90-х годов) / Ю. Крейнина // Дьёрдь Лигети. Личность и творчество : сб. ст. / сост. Ю. В. Крейнина. – М., 1993. – 224 с.

2. Холопов, Ю. Новые парадигмы музыкальной эстетики XX века [Электронный ресурс] / Ю. Холопов. – Режим доступа: https://www.studmed.ru/holopov-yun-novye-paradigmy-muzykalnoy-estetiki-hh-veka_3f1a954a1ef.html.

РЕЗЮМЕ

На примере хоровой музыки *a cappella* как имеющей национальный индекс в виде слова рассматривается особенность музыкального авангарда в творчестве представителей стран Восточной Европы. Доказывается, что исторические, геополитические, культурологические, ментальные и музыкальные факторы, определяющие культурный код восточноевропейцев, являются достаточным основанием для выделения творчества композиторов Польши, Болгарии, Украины, России, Беларуси в отдельный восточноевропейский композиторский опыт, который можно определить как «музыка восточноевропейских композиторов».

SUMMARY

It is considered on the example of a cappella choral music as having a national index in the form of a word, a feature of the musical avant-garde in the work of representatives of Eastern Europe. It is proved that the historical, geopolitical, culturological, mental and musical factors that determine the cultural code of the Eastern Europeans are a sufficient basis for distinguishing the work of composers from Poland, Bulgaria, Ukraine, Russia, Belarus into a separate Eastern European composer's experience, which can be defined as «the music of Eastern European composers».

Олейникова Э. А.

«ГОСПОЖУ СВОЮ – МУЗЫКУ – СЛАВЛЮ»: К ПРОБЛЕМЕ МУЗЫКАЛЬНОСТИ ПОЭТИЧЕСКОЙ РЕЧИ

Белорусская государственная академия музыки

(Поступила в редакцию 15.09.2022)

В названии статьи не случайно приведены известные слова Марины Цветаевой, которые могут быть эпиграфом для многих стихотворений поэтов разных времён. Начиная с Античности, рифмованная речь произносилась нараспев, порождая особый вид речевой декламации. По словам Е. Мелетинского, «поэзия без музыки долитературному периоду неизвестна» [5, с. 156]. Доминирующее музыкальное начало сохранялось в Средние века в творчестве трубадуров, которые, по утверждению исследователя М. Харлапа,

«прилаживали не мелодии к стихам <…> а стихи к мелодиям» и приблизительно с XVI поэзия «освобождается от музыкальной формы, освобождая тем самым музыку от обязанности быть формой для поэзии» [10, с. 19]. На протяжении последующего исторического периода самостоятельного развития поэзия и музыка не могли утратить целый ряд признаков, характеризующих их первоначальное единство.

Опубликованная в 1922 г. книга Б. Эйхенбаума «Мелодика русского лирического стиха» положила начало системному подходу в изучении музыкальной проблематики в сфере поэтического творчества [11]. Литературовед И. Виноградов был одним из первых учёных, констатирующих отсутствие оценочного момента в термине «музыка художественного слова» и условность понятия «музыкальность» по отношению к поэзии. Стремясь к конкретизации данных категорий, исследователь предлагал понимать под музыкой стиха не только феномен эвфонии (благозвучия), но и весь план выражения поэтического текста. «Музыка стиха, как и музыка в настоящем смысле слова, – писал автор, – может быть весьма посредственной и даже плохой. Нам важно лишь отметить цельность звукового строя поэтической речи. Эта музыка стиха имеет различные стороны: ритм, интонацию, подбор звуков по их качеству – и соответствующие разделы теории: ритмику, интонику и фонику» [3, с. 319]. Стремление рассматривать поэтический текст как целостное явление, попытка разобраться в сложной диалектике взаимообусловленных музыкально-речевых компонентов и средств выразительности предусматривает терминологические заимствования, которые, по словам Е. Назайкинского, «или вновь отсылают нас к музыке, родившейся в синкретической деятельности», или «указывают на возможности нового синтеза» [6, с. 79]. Как отмечают исследователи, «многоуровневая структура художественного произведения может быть рассмотрена и в плане содержательном, и в плане языковом» [8, с. 50]. Развивая этот тезис по отношению к поэзии, возможно представить музыкально-поэтическую

целостность стиха в виде следующих уровней: музыкально-поэтическая образность стихотворения; фонемно-звуковой; интонационно-синтаксический; структурно-композиционный; аналого-ассоциативный (жанровый) [7].

Несмотря на условность классификации представленных уровней, данная иерархия учитывает «этапы становления» поэтического образа и логику познавательного процесса, его развитие от художественного восприятия первичного образного плана произведения через абстрагирование научно-аналитического характера к аналогиям и эстетическим обобщениям более высокого порядка. В представленной классификации в виде самостоятельного уровня отсутствует ритмический, поскольку именно ритм является тем внутренним, постоянно присутствующим началом, без которого невозможна временна́я организация любого поэтического текста. Акцентуация внимания даже только на одном, фонемно-звуковом, уровне стиха позволяет выявить неограниченные возможности инструментовки стихотворной речи.

По мнению большинства исследователей, поэзия – явление акустическое, где само звучание становится средством выражения, ибо сама природа поэтической речи заключается в особой звуковой эстетической впечатляемости, заставляет воспринимать слово в его эмоционально-слуховой выразительности. Эта особенность стиха позволяет проводить параллели между творчеством музыкантов и поэтов, инстинктивно тяготеющих в целях большей выразительности к контрастной звуковой окраске слов, к консонансным и диссонансным созвучиям. Звуковые повторы в поэзии явно подчинены имманентно проявляющимся музыкальным закономерностям. Удачный, адекватный смыслу фонетический подбор слов (имеются в виду различные виды словесной инструментовки, системы ассонансов, аллитераций, анафорических повторов и т. д.) способствует большей направленности текста на восприятие. С другой стороны, семантико-выразительная, эмотивная функция звукового состава неразрывно

связана с композиционной функцией, объединяющей стихотворное произведение в архитектонически стройную, внутренне мотивированную систему, в которой каждая звуковая, фонетическая деталь направлена на целостность организации стиха.

Музыкальные аспекты поэзии наиболее ярко проявлялись в творчестве поэтов Серебряного века. Особое увлечение поэтами рубежа веков звуком как самоценным элементом формы опосредованно тонизировалось успехами отечественной лингвистики и филологии. Исследования А. Потебни, Д. Фортунатова, А. Шахматова, И. Бодуэна де Куртенэ помогали осмыслить звук как энергетический феномен, образующий во взаимодействии с другими фонемами многообразие внутренних форм слова; раскрывали ономатопоэтические свойства языка, опосредованно вызывающие аналого-ассоциативные связи между звуком и явлением, наконец, системное учение о фонеме – всё это не могло не коснуться творческого воображения русской интеллигенции, исторически ориентированной на широкие гуманитарные знания.

Одним из наиболее музыкальных поэтов Серебряного века по праву считается К. Бальмонт. Многие его стихотворения и сегодня очаровывают как особой акустической окраской, так и музыкальной организацией поэтической формы. Достаточно назвать стихотворения «Аккорды», «Я – изысканность русской медлительной речи», «Тончайшие краски». Не является исключением опус «Я вольный ветер», где в первой строфе фонема «*в*» в различных ритмических позициях используется 15 раз, не только придавая стиху неповторимую тембральную окраску, но и точно определяя впоследствии границы экспозиции и репризы простой двухчастной музыкально-поэтической формы [9, с.383].

Я ***в****ольный* ***в****етер, я* ***в****ечно* ***в****ею,*
в*олную* ***в****олны, ласкаю и****в****ы,*
В в*ет****в****ях* ***в****здыхаю,* ***в****здохну****в****, немею,*
*Лелею тра****в****ы, лелею ни****в****ы.*

Музыкальные ассоциации по отношению к поэзии рождаются и в силу специфики декламации стиха, певучесть которой достигается подключающимися в процессе интерпретации текста вокальными формантами голоса. На эффект «пропевания» ассонансов и аллитераций рассчитывал поэт В. Хлебников в стихотворении «Бобэоби пелись губы» [9, с. 509]. С музыкальными секвенциями ассоциируются лексические повторы в стихотворении «Песня» З. Гиппиус («Увы, в печали безумной я умираю») [9, с. 439]. Органичную связь музыкальной образности стиха с его интонационно-ритмическим, акустическим и структурно-композиционными уровнями мы видим в поэтических «Симфониях» А. Белого, ноктюрнах И. Анненского, в строфико-вариантных композициях В. Брюсова, М. Кузмина, М. Волошина.

Среди великолепной когорты белорусских поэтов рубежа веков выделяется личность Максима Богдановича. Неординарность его дарования и значение наследия для отечественной литературы раскрыты на страницах многочисленных монографий и научных публикаций. Однако музыкальные аспекты поэзии белорусского классика до сих пор привлекают внимание исследователей. Антон Навина был одним из первых возрожденцев, кто образно и убедительно говорил об уникальной природе музыкально-поэтического таланта мастера слова. Тонкий знаток и ценитель искусства писал в предисловии к сборнику «Вянок» 1927 года издания: «Полутона в красках, в звуках, в переживаниях – вот основная черта творчества М. Богдановича <…> Его роль в белорусской поэзии можно сравнить с ролью того, кто ввёл в музыку полутона, кто на них создал новую гармонию. В основу своей гармонии Богданович положил лад минорный: он играет на бемолях <…> вслушивается в музыку своей необычайно интеллигентной, богатой, чуткой души и переливает эту музыку в образы и слова. Отсюда выплывает и общий тон поэзии Богдановича, который моментами напоминает грусть и печаль бессмертных творений Шопена» [2, с. IV].

Тонкое восприятие звука, специфики тембра каждой фонемы ощущается во многих стихотворениях белорусского классика. Характер настороенного вслушивания в тишину сказочного леса, зачарованности придаёт ассонансный повтор фонемы «у» в стихотворении «Чуеш гул?» [1, с. 28]. Выразительность и особую мелодичность белорусского языка мы видим в стихотворении «Не блішчыць у час змяркання». Плавный, певучий характер женских рифм достигается многократным повтором в чётных стихах прилагательных с подчёркиванием звуковых сочетаний, типичных для белорусского словообразования: *«каш**т**о**ў**ны – цуд**о**ў**ны** – дз**і**ў**на** – перал**і**ў**на»* [1, с. 96]. В стихотворении «Срэбныя змеі» поэт выделяет акустические свойства согласных фонем: *«**З**гіне **з**мяя за **з**мяёю / **З**нікне **з** нябёс мала**дз**ік»* [1, с. 195].

На примере творчества М. Богдановича можно проследить, как рождается эмоционально окрашенный мелос поэтического текста и его внутренняя целостность. Во многом этот процесс обусловливается акустическим «взаимодействием» опорных, ударных гласных, удлинение которых (особенно при подключении в голосе вокальных формант) и повтор способствуют протяжённости и напевности речи: возникает своеобразная кантилена и «стихотворная речь приближается к музыке» [12, с. 38]. Объективной предпосылкой служит движение голоса или определённой голосовой волны. В процессе поэтического голосоведения, с одной стороны, в нашем сознании «слиговываются», соединяются между собой слова, синтагмы (и здесь учитывается система проклитиков и энклитиков, особенности пунктуации, звукового оформления лексем); с другой стороны, «надстроечным» образом в слуховом восприятии объединяются (как бы на расстоянии) протяжённые ударные гласные, сообщающие произведению определённую тембральную окрашенность, специфическую колористичность.

Основы подобного эффекта, видимо, как и в музыке, заключаются в том, что поэтическое голосоведение есть движение, процесс, в результате

которого, используя рассуждения Э. Курта, «мелодическая линия входит в наше сознание не как сумма отдельных, разрозненных впечатлений от заключающихся в ней тонов; то, что совершается между отдельными, следующими друг за другом тонами, не есть остановка, прекращение мелодического ощущения вообще; расстояние между звуками заполняется не слуховыми впечатлениями от звучания, а живым музыкальным ощущением, компонентом мелодического сл*ы*шания, существующим помимо “слышимого” в узком смысле» [4, с. 40].

Ярким примером формирования в поэзии своеобразного типа поэтической кантилены при помощи определённого подбора слов с особой акустической окраской является стихотворение «Краю мой родны». Сравним два варианта начальных стихов, чтобы убедиться, каким образом лингвистические характеристики текста сообщают реальной декламации мелодическую окраску.

1 вариант *Край мой ра**дз**імы! **Ці** проклят ты Богам –*
Толькі няма табе долі… [1, с. 457].

2 вариант *Краю м**о**й р**о**дны! Як выкляты Б**о**гам –*
*Ст**о**лькі ты зн**о**сіш нядо**л**і* [1, с. 88].

Семантика, плавность дактилического движения, женские окончания в двух вариантах совпадают. Однако второй вариант воспринимается на слух более гибким, «вокализированным», в то время как первый вариант по звучанию более сдержанный, «речитативный», слова не сливаются в единое целое, как это происходит потом. Подобный эффект достигается следующим образом: поэт заменяет слово «радзімы» на «родны», ликвидируя тем самым звонкую аффрикату «дз» и выделяя ударением тембр фонемы «о»; тем же обусловлена замена частицы «ці» на «як». Далее вследствие приобретения окончания «ю» в слове «краю» во втором варианте исчезает цезурность,

прерывистость в соединении слов, которые были неизбежны при их односложности и краткости. Строка «Як выкляты Богам» также произносится на «едином дыхании» в результате замены сочетания слов «проклят ты» с цезурой между двумя одинаковыми глухими согласными на одно слово «выкляты», слитное по произношению.

Очевидна звуковая близость и строгая внутренняя мотивация звукового развития строфы, в которой присутствует «лейтзвуковое» продвижение фонемы «о», её слуховое закрепление посредством акцентного выделения на протяжении всех стихов. Если при декламации учесть особенности белорусской просодии (квантитативность ударения, протяжённость нередуцированных гласных, замедленный темп речевого потока), особенности поэтической речи (полный стиль произношения, явление «вокализации»), то подобная интонационно-звуковая организация хорошо прослушивается и вызывает ощущение выразительной поэтической кантилены, развитие которой вызывает ассоциации с плавностью вокального мелоса.

Творчество М. Богдановича по праву можно считать энциклопедией музыкальных приёмов выразительности, преломленных на разных уровнях поэтической формы, что объективно выделяет его стилистику среди других замечательных отечественных поэтов и позволяет говорить о нём, как поэте с глубоко развитым чувством красоты, эстетического восприятия звуко-интонации, как музыкального, так и литературного порядка.

Изучение музыкальных закономерностей поэзии актуально с многих точек зрения. Творческие «контакты» двух видов искусства плодотворно проявляются как в сфере словесного, так и музыкального творчества. Очевидны позитивные результаты междисциплинарных исследований, поливекторно направленных как в область литературоведения, лингвистики, так и музыкознания. Научное осмысление глубинных процессов, организующих стихотворную форму как музыкально-поэтическое единство, помогает эвристически предугадывать возможные варианты вокальных

интерпретаций стихотворений, пути развития различных музыкальных жанров, связанных с поэтическим творчеством.

ЛИТЕРАТУРА

1. Багдановіч, М. Збор твораў : у 2 т. / М. Багдановіч. – Мінск : Навука і тэхніка, 1968. – Т. 1. Вершы, паэмы, пераклады. – 552 с.
2. Багдановіч, М. Вянок / М. Багдановіч. – 2-е выд., папраўл. – Вільня : Выд-ва Б. Клецкіна, 1927. – 118 с.
3. Виноградов, И. А. К вопросу о музыке стиха / И. А. Виноградов // Борьба за стиль : сб. ст. / ред.-сост. И. А. Виноградов. – Л., 1937. – 523 с.
4. Курт, Э. Основы линеарного контрапункта / Э. Курт ; пер. с нем. З. Эвальд. – М. : Госмузиздат, 1931. – 242 с.
5. Мелетинский, Е. М. Первобытные истоки словесного искусства / Е. М. Мелетинский // Ранние формы искусства / сост. С.Ю. Неклюдов. – М., 1972. – С. 149 – 190.
6. Назайкинский, Е. В. Термины, понятия, метафоры / Е. В. Назайкинский // Советская музыка. – 1984. – № 10. – С. 70 – 79.
7. Нікалаева, Э. А. Музычныя аспекты паэзіі Максіма Багдановіча / Э. А. Нікалаева // Весці Акадэміі навук БССР. Серыя грамадскіх навук. – 1986. – № 2. – С. 78 – 86.
8. Панкевич, Г. И. Некоторые методологические проблемы исследования художественного процесса / Г. И. Панкевич. – Саратов : Изд-во Саратовского ун-та, 1985. – 130 с.
9. Русская литература XX века: дооктябрьский период / сост. Н. А. Трифонов. – М. : Просвещение, 1987. – 655 с.
10. Харлап, М. Г. Ритм и метр в музыке устной традиции / М. Г. Харлап. – М. : Музыка, 1986. – 102 с.
11. Эйхенбаум, Б. Мелодика русского лирического стиха / Б. Эйхенбаум. – Петербург : ОПОЯЗ,1922. – 199 с.
12. Якушаў, Э. Р. Перыяд осноўнага тону – натуральная адзінка вымярэння працягласці гукаў мовы / Э. Р. Якушаў // Беларуская лінгвістыка. – 1974. – № 5. – С. 37 – 40.

РЕЗЮМЕ

В статье исследуются общие свойства музыки и поэзии. Многие аспекты интонационно-ритмической, темброво-акустической и масштабно-синтаксической организации двух временн*ы*х видов искусства позволяют выявить общность структурных уровней музыкальной и поэтической речи, что позитивно сказывается на анализе как литературного, так и вокального произведения.

SUMMARY

This article considers general properties of poetry and musical languages. Many aspects of acoustics, intonation, rhythm and syntactical organization of the two kinds of art enable one to reveal the community of structural levels of both literary and musical texts.

Попова И. А.

ВОКАЛЬНАЯ ДИКЦИЯ В АКАДЕМИЧЕСКОМ ХОРЕ И ИТАЛЬЯНСКАЯ ПЕВЧЕСКАЯ ШКОЛА: К ВОПРОСУ О ПРЕЕМСТВЕННОСТИ ИСПОЛНИТЕЛЬСКИХ ПРИЁМОВ

Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси

(Поступила в редакцию 15.09.2022)

Хоровое произведение чаще всего создаётся на основе литературного текста. Кроме того, хоровое искусство базируется на коллективном (хоровом) вокале. При этом коллективное пение требует особых техник исполнительства, которые в области произношения литературного текста обеспечиваются дикционным ансамблем. Без качественного владения приёмами дикционной техники невозможно ни донесение до слушателя целостного содержания музыкального произведения, ни владение хоровым вокалом.

В процессе исполнения хорового произведения литературный текст требует слаженного взаимодействия исполнителей (ансамблирования), которое обеспечивается единообразием. Поэтому хоровое пение, являющееся коллективным видом творчества, требует выработки определённых унифицированных для академического исполнительства правил группового

вокала. О важности дикции в пении свидетельствует неизменный интерес исполнителей к этой сфере вокала. Так, вопросам анализа певческой дикции в работах, которые представляют собой руководства по овладению вокалом, уделяли внимание как зарубежные, так и отечественные вокалисты и педагоги, среди которых Э. И. Пелагейченко, К. П. Виноградов, М. Гарсиа, Л. Б. Дмитриев, Жильбер-Луи Дюпре, Ф. Ламперти, В. П. Морозов, Г. Ниссен-Саломан, И. П. Прянишников, С. М. Сонки, Е. А. Варламов, М. И. Глинка и другие.

Мы считаем необходимым вначале исследовать важнейшие известные певческие направления итальянской школы, так как именно она лежит в основе академического вокала европейской традиции. Необходимо выявить преемственность с итальянской школой в области вокальной дикции в современном хоровом исполнительстве, чтобы достигнуть правильного (эталонного) и унифицированного звукообразования в хоре. Специальные исследования о преемственной связи техники по достижению дикционного ансамбля в современной хоровой исполнительской практике с традициями итальянской школы пения не проводились. Поэтому целью статьи является обоснование использования приёмов вокальной дикции итальянской школы в технологиях современного хорового пения, что позволит достигнуть дикционного ансамбля. Необходим аналитический обзор литературы (интервью, воспоминания, трактаты, биографические материалы и др.) на предмет поиска информации о том, как правильно образовывается звук по мнению представителей итальянской школы пения. Изученные материалы систематизируются, исходя из особенностей использования артикуляционного аппарата при звукообразовании, определяются приёмы техники вокализации гласных для создания свода дикционных правил, которые обеспечат фундамент певческих технологий в области вокальной дикции. Кроме того, существует необходимость адаптировать приёмы сольной вокальной дикции, направленной на достижения дикционного ансамбля в хоре (эталонного хорового пения).

Обратимся к авторитетным мнениям выдающихся итальянских певцов и педагогов вокального сольного искусства. При определении вокальной дикции (лат. dictio – произношение) обычно говорится об умении чётко и выразительно произносить текст во время пения [5, с. 28]. На наш взгляд, важно понимать, что в определение дикции необходимо включить и умение формировать вокальные гласные, и определённым образом произносить согласные. Вокальная дикция существенно отличается от речевой специальной техникой звукообразования. Мы рассматриваем именно итальянскую школу и экстраполируем выработанные в её недрах приёмы для хорового исполнителя, чтобы создать концепцию эталонного академического вокала для выработки свода дикционных правил, которые должны применяться в коллективном пении и обеспечить фундамент певческих технологий в области вокальной дикции. До нашего времени дошли зафиксированные приёмы вокальной дикции в авторских методиках мастеров вокального исполнительства. Их систематизация позволяет говорить об образцовом пении, которое позднее использовали и другие вокальные школы.

В результате аналитического обзора методических рекомендаций зарубежных и отечественных авторов выявлено, что в центре их внимания находится техника владения артикуляционным аппаратом. Материалами нашего исследования являются работы педагогов вокала: Д. Манчини («Практические мысли и размышления о виртуозном пении» – «Pensieri e riflessioni pratiche sopra il canto figurato»); М. Гарсиа («Полное руководство по искусству пения» – «Traite complet de l’art du chant»); Ф. Ламперти («Искусство пения», «L’arte del canto»); знаменитого вокалиста Э. Карузо («Как надо петь»); воспоминания учеников, педагогов, коллег певца и преподавателя по пению, ученика М. Гарсиа и Ф. Ламперти – Камилло Эверарди («Голос над миром»); интервью по вопросам основных вокально-технических правил итальянской оперной певицы, педагога по вокальному мастерству Тотти Даль Монте; «Краткие указания по пению моим ученикам»

педагога и вокалиста У. Мазетти; выдержки из интервью с выдающимися солистами театра «Ла Скала» (И. Адами-Коррадетти, М. Френи, Н. Гяуровым, М. Оливьеро, Д. Симионато, М. Гульельми, Д. Раймонди, Ф. Коссотто, П. Каппуччилли, С. Брускантини, И. Винко, П. Монтарсоло, Ф. Тальявини и др.). Все авторы подчёркивают, что приёмы специальной вокальной дикции обеспечивают именно певческий процесс звукообразования. При этом в пении участвует весь артикуляционный аппарат, но некоторые его части играют особую роль, поэтому мы систематизировали сведения в указанных источниках, обратили внимание на строение тех частей артикуляционного аппарата, которые могут существенно влиять на качество дикции в процессе вокального звукообразования.

Работа артикуляционного аппарата во время пения принципиально отличается от речевого: он работает по-другому. Поэтому все мастера вокала обязательно уделяют внимание строению артикуляционного аппарата и специфике его работы в пении. По мнению Ф. Ламперти, артикуляционный аппарат состоит из «дыхательного горла, полости рта и полости носа» [3, с. 20]. Как мы отмечали выше, артикуляционный аппарат должен работать особым образом во время пения для того, чтобы дикция была не речевой, а вокальной. Поэтому важно детально остановиться на адекватной требованию вокала работе артикуляционных органов полости рта в процессе вокального звукообразования (губы, зубы, щёки, челюсть верхняя и нижняя, язык, нёбо, гортань), на которую постоянно обращают внимание представители итальянской вокальной школы. Многие выдающиеся авторы и певцы описывают положение рта (губ) во время пения. Большинство из них сходятся во мнении, что положение рта во время пения должно быть слегка растянуто на улыбке, однако единого мнения на этот счёт нет. Так, Д. Манчини полагал, что необходимо рот открывать в том положении, которое схоже с естественной улыбкой, при этом он обращал внимание на верхние зубы, которые незначительно должны быть отдалены от нижних зубов [4, с. 47]. Ф. Ламперти и Э. Карузо призывали помнить о

естественности и непринуждённости улыбки при пении без выдвижения челюсти вперёд [4, с. 112]. Э. Карузо также подчёркивал, что полость рта необходимо открывать немного шире на высоких нотах [4, с. 140]. Д. Раймонди полагал, что растягивать в улыбке губы приходится только при пении верхних звуков диапазона, а на других участках диапазона губы принимают округлое положение в форме яйца на зевке [2, с. 85]. У. Мазетти также высказывает мнение о том, что губы должны растягиваться в улыбке, а верхние зубы при этом немного видны [4, с. 298]. Обращает на себя внимание мнение К. Эверарди, который был не согласен с мнением вышеперечисленных представителей итальянской вокальной школы и считал, что, изображая грусть и печаль, улыбаться глупо [4, с. 294]. На этой же позиции стоял и Н. Гяуров и настаивал на том, что звук должен образовываться «вертикально», а не «горизонтально», а растягивание губ в улыбке может провоцировать светлый, плоский, невокальный звук [2, с. 47]. На наш взгляд, весьма продуктивным для данной проблематики является мнение С. Брускантини, который считал, что рот при пении необходимо открывать по-разному, в зависимости от произносимых гласных, так как это позволяет слушателю расслышать содержание литературного текста произведения лучше [2, с. 107]. Особняком также стоит мнение П. Монтарсоло, который, говоря о положении рта на улыбке, разделял мужские и женские голоса и считал, что улыбка для вокалисток более актуальна и нужна обязательно. Однако мы усматриваем единство мнений П. Монтарсоло и С. Брускантини в том, что рот необходимо открывать в зависимости от произносимых звуков, но утрировать артикуляцию и раскрывать рот слишком широко не нужно [2, с. 134]. Применительно к современной хоровой вокальной дикции мы принимаем постулат большинства представителей итальянской школы о том, что в технике коллективного вокала необходимо опираться на понимание того, что губы во время вокализации должны быть активными, находиться в растянутом на улыбке положении, что позволяет добиться качественного дикционного

ансамбля в процессе звукообразования вокальных гласных и согласных, которое существенно отличается от речевого способа произнесения текста.

Следующей сферой работы артикуляционного аппарата, на которую обращают внимание авторы и представители итальянской школы, является положение гортани во время пения. Д. Манчини подчёркивал взаимосвязь положения рта и гортани. Некоторые мастера вокального искусства, например Т. Д. Монте [2, с. 20 – 21] и И. Адами-Коррадетти [2, с. 29], предлагают опустить гортань и оставлять её неподвижной во время пения. Однако И. Адами-Коррадетти считает, что движение это не стоит преувеличивать и насильственно опускать гортань, а также упоминает об известном в вокальных кругах приёме опускания гортани при помощи ощущения, как будто зеваешь [4, с. 47]. С. Брускантини полагал, что хорошо опущенная гортань помогает широкому раскрытию горла [2, с. 107]. Н. Гяуров, С. Брускантини и Д. Раймонди предлагали опускать гортань при пении, так как это является необходимым условием для верного звукообразования и хорошей певческой установки [2, с. 46]. Однако Д. Раймонди отмечал, что при этом певческий аппарат остаётся свободным, добавляя, что приём «зевка» помогает справиться с этой задачей [2, с. 84]. Ф. Коссотто не опускает специально гортань при пении, а обычно положение гортани контролируется бессознательно, интуитивно. Все авторы и представители итальянской школы пения сходятся во мнении, что гортань необходимо держать низко, и Ф. Тальявини не является исключением. Однако последний разделяет горло и гортань, отмечая важность именно широкого раскрытия горла при опущенной гортани [2, с.145]. Итак, практически все мастера вокального искусства сходятся во мнении, что гортань должна быть в опущенном состоянии для мужских голосов. Однако положение гортани в голосовом аппарате женщин может быть разнообразным, что подтверждается современными исследованиями, проводимыми Л. Б. Дмитриевым в ходе рентгеновских исследований положения гортани вокалисток и вокалистов во время пения [2, с. 170]. В

основном все сходятся во мнении, что на положение гортани не должно существенно влиять положение других артикуляционных органов, таких как положение языка, рта. Умение держать гортань неподвижной при произнесении разных гласных является одним из условий для создания единообразия в хоровом пении, что является необходимым условием для дикционного ансамбля в хоровом академическом вокале.

Важную роль при звукообразовании играет язык. Поэтому рассмотрим высказывания мастеров вокального искусствао положении языка во время пения. Многие придерживаются мнения, что язык должен лежать на дне рта и кончик языка может быть у зубов (Т. Д. Монте). Однако положение языка может незначительно меняться в зависимости от произносимых звуков (И. Адами-Коррадетти), но изменения эти минимальны. М. Гульельми считает, что язык не нужно держать специальным образом, а в артикуляционном аппарате всё остаётся естественным и свободным. М. Гарсиа связывал положение языка с определёнными гласными и утверждал, что при произнесении гласной «а» язык должен быть плоским и мягким, при произнесении «о» – подтянутым назад, при произнесении «е» – немного приподнят в середине. «При произнесении “и” расстояние между языком и нёбом становится меньше, а края языка зажимаются между нижними и верхними молярами» [1, с. 65]. Н. Гяуров высказывается также в пользу низкого положения языка, но язык при этом должен быть свободен и двигаться в зависимости от произносимой гласной, в противном случае гласные будут неясными для слушателя [2, с. 46]. Ф. Коссотто считала поднятый язык дефектом и что это может препятствовать выходу звука [2, с. 92]. Однако Ф. Тальявини говорит, что низкое и свободное положение языка в пении хорошо помогает [2, с. 148]. С. Брускантини предлагает специальные упражнения для его более низкого уклада во время пения, помогающего добиться правильного положения гортани [2, с. 154]. Из вышеизложенного можно сделать вывод, что положение языка при пении, по мнению мастеров вокального искусства, должно быть свободным,

расслабленным, мягким. Язык находится преимущественно в нижней части артикуляционного аппарата, но может незначительно меняться, в зависимости от произносимых звуков.

Перейдём к положению подбородка (или челюсти) во время пения. Т. Д. Монте предлагает как будто мысленно разделить лицо на две части, верхнюю и нижнюю, и настаивает на том, что нижняя часть лица, то есть подбородок, остаётся расслабленной и свободной в отличие от верхней части, которая поднята и неподвижна [2, с. 20]. Н. Гяуров также придерживается мнения, что челюсть при пении должна быть свободна. Более того, он подчёркивает взаимосвязь мышц челюсти и других важных для звукообразования мышц артикуляционных органов, например, мышцы шеи, которые в свою очередь влияют на положение гортани [2, с. 46 – 47]. Ф. Тальявини, говоря, как и многие вокалисты, о мягкости и свободе при опускании челюсти во время пения, добавляет, что на высоких нотах при более широком раскрытии рта нижняя челюсть немного отодвигается назад [2, с.147]. Таким образом, обобщим высказывания вокалистов: положение верхней челюсти подтянутое, поднятое, неподвижное, а нижняя челюсть максимально расслаблена и на высоких нотах немного отодвинута назад.

В процессе становления и развития итальянской певческой школы вырабатывалась техника пения, приёмы которой зафиксированы в дошедших до нас литературных источниках. Все без исключения авторы указывают на приёмы работы артикуляционного аппарата, из чего мы пришли к выводу, что они играют важную роль в процессе вокального звукообразования в целом и дикции в частности. Итальянские певцы указывают на то, что вокальная дикция требует иной работы артикуляционного аппарата при пении, которая принципиально отличается от его функционирования при речи. Несмотря на разнообразие подачи материала, просматривается всё же некоторое единство позиций по этому вопросу. Нами сформулирован следующий свод правил и приёмов вокальной дикции, основанных на специальной работе артикуляционного аппарата, исходя из авторских

позиций в этой сфере представителей итальянской школы пения (положение рта, гортани, языка, подбородка или нижней челюсти): губы во время вокализации должны быть активными; гортань, как правило, находится в опущенном состоянии, на её положение не должны влиять другие артикуляционные органы, и она не должна быть неподвижной при произнесении разных гласных; язык при пении преимущественно располагается в нижней части артикуляционного аппарата, он должен быть свободным, расслабленным, мягким; нижняя челюсть при пении находится в свободном состоянии. Данный свод дикционных правил итальянской певческой школы может быть использован артистами хора и дирижёрами для создания индивидуальной концепции эталонного коллективного пения, что, на наш взгляд, окажет непосредственное влияние на достижение дикционного ансамбля в хоре. В свою очередь, экстраполяция приёмов академического сольного вокала может быть направлена на создание техники пения для хорового академического вокала, в том числе и неклассических приёмов звуковедения.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гарсиа, М. Советы по пению / М. Гарсиа ; пер. Н. А. Александровой. – СПб. : Лань ; Планета музыки, 2014. – 104 с.

2. Дмитриев, Л. Б. Солисты театра Ла Скала о вокальном искусстве: диалоги о технике пения / Л. Б. Дмитриев. – М. : [б. и.], 2002. – 188 с.

3. Ламперти, Ф. Искусство пения (L’arte del canto): по классическим преданиям. Технические правила и советы ученикам и артистам / Ф. Ламперти. – 2-е изд., испр. – СПб. : Лань; Планета музыки, 2009. – 192 с.

4. Назаренко, И. К. Искусство пения / И. К. Назаренко. –3-е изд., доп. – М. : Музыка, 1968. – 622 с.

5. Юцевич, Ю. Е. Словарь музыкальных терминов / Ю. Е. Юцевич. – 3-е изд., перераб., доп. – Киев : Музычна Україна, 1988. – 262 с.

РЕЗЮМЕ

Статья посвящена выявлению приёмов вокальной дикции в специальных материалах и аутентичных источниках о технике пения представителей итальянской школы. Автор обращает внимание на особенности работы артикуляционного аппарата при пении с учётом мнения итальянских певцов и педагогов. В статье предлагается современная концепция дикции в эталонном коллективном (хоровом) вокале на основе экстраполяции приёмов академического сольного пения итальянской школы.

SUMMARY

The article is devoted to identifying the methods of vocal diction in special works and authentic sources about the singing technique of the Italian school representatives. The author draws attention to the peculiarities of the articulatory apparatus work during singing, which are paid attention to by Italian singers and teachers. The article proposes a modern concept of diction in the reference collective (choir) vocal based on the extrapolation of the methods of academic solo singing of the Italian school.

Рафальская А. В.

ЗВУКОВОЕ ПРОСТРАНСТВО В СОВРЕМЕННОМ БЕЛОРУССКОМ ДОКУМЕНТАЛЬНОМ КИНО

Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси

(Поступила в редакцию 15.09.2022)

В документальном кинематографе звук существует в неразрывной связи с изобразительным рядом. Синтетическое восприятие фильма во многом опирается на жизненный опыт человека, на свойство памяти хранить впечатления, ощущения и эмоции. Феномен звукового пространства, являющегося по своей сути физико-акустическим явлением, формируется в результате возбуждения слуховой системы человека большим количеством звуковых волн, отражённых от поверхностей [5]. Результатом тесного переплетения звука и изображения является создание звукозрительного образа – художественной целостности, благодаря которой становится возможным расширение акустического пространства и в определённой

степени границ кадра. Звуковое пространство фильма закономерно образует многоуровневую систему, включающую в себя многоплановый звуковой образ и акустическую среду, в которую помещён данный образ.

В звуковом оформлении кинофильма каждый звук, обладающий пространственно-акустическими характеристиками, подчиняется задаче создания художественного образа, раскрывающего драматургический смысл экранных событий. В отличие от деталей изображения, которые можно изменить в кадре, используя, например, крупный или сверхкрупный план, звук нельзя отделить от акустического окружения, не изменив при этом его характеристики (в том числе семантические). Однако с помощью приёмов звукорежиссуры: изменения крупности звукового плана, создания эффектов реверберации, эха, дилéя (задержки звука) – становится возможным маркировать тот или иной звук, если этого требует творческая задача. Звуковое пространство фильма направлено на отражение художественного образа, создаваемого креативным сознанием автора-режиссёра и звукорежиссёра, который выступает как соавтор, воплощающий задуманную интерпретацию в акустическом пространстве кинопроизведения.

Создание акустического (физического) и художественного (условного) пространства в документальном кино связано с проблемами разного порядка: с одной стороны, необходимо выдержать определённые условия звуковой достоверности; с другой – творчески разнообразить звуковое оформление для психологически-эмоционального воздействия на зрителя. Достоверность звукового решения реализуется с помощью технических средств (звукового оборудования) в процессе съёмок, однако первоочередное решение художественных задач требует осмысленного авторского подхода.

В свете вышеизложенного целью данной статьи является выявление особенностей создания многокомпонентного и многопланового звукового пространства в современных белорусских документальных фильмах.

В исследованиях российского исследователя П. Игнатова [2] выделяются три основных творческих концепции создания звукового образа:

средствами реальных звучаний, новых синтезированных или трансформированных звучаний, воссоздание звукового образа на основе двух предыдущих концепций моделирования художественного пространства, что позволяет создать новую среду реальности.

Уникальным примером полифонического пространственно-звукового решения являются фильмы режиссёра А. Германа. Исследователь А. Вевер отмечает наличие в них такого способа звукового решения фильма, как звуковой контрапункт. Так, если в кадре показан один из персонажей, зритель слышит закадровые звуки именно в его «субъективном» отражении. Также А. Вевер говорит о единстве пространства режиссёра, когда камера может «перебросить» взгляд на источник звука или этот источник входит в кадр по мере развития действия. Стремление к максимальной достоверности и при сохранении уровня художественной выразительности определяется автором как важный фактор в создании звукового пространства фильма [1]. Эти позиции актуальны и для экранной документалистики.

В изобразительном и звуковом решении документального фильма существует понятие плана. Благодаря такому средству как плановость (крупность) возможно решить определённую драматургическую задачу, реализовать авторскую идею, а также создать необходимую акустическую атмосферу. В визуальном ряду классификация плановости выглядит следующим образом: крупный, средний, общий и дальний планы. Однако в звуковом аспекте плановость имеет более широкое значение, так как это не только показатель местонахождения источника звука в визуальном контексте, но и носитель художественной задачи, составляющей основу звуковой драматургии киноленты.

В современном неигровом кино существуют различные варианты создания звуковой плановости. Для определения варианта плановости, во-первых, необходимо учитывать жанр неигрового фильма: фильм-портрет, хроникальный фильм, репортаж и т. д. Жанровый фактор влияет на персонификацию звукового компонента, например, от лица какого персонажа

(внутрикадрового, закадрового, диктора) идёт вербальное повествование. Во-вторых, важны способы записи звука и техническое оснащение звукозаписывающей аппаратуры (микрофоны и способ размещения их на площадке, рекордер записи и т. д.), а также погодные условия на местности. От этих моментов зависит структура звуковой плановости кинокартины.

В фильме «Вядо» (2019 г., реж. Г. Адамович) отчётливо обнаруживается многоплановость структуры звукового пространства. Картина повествует о белорусской деревне Вядо, сожжённой в 1942 г. фашистами. В 2016 г. в память о погибших жителях была освящена часовня, которую почти десять лет строил в полесской глуши писатель-краевед Вениамин Бычковский. Однако строительство часовни разрушило его семейную жизнь. О том, что важнее – семья или «дело жизни», размышляют в фильме Вениамин и его жена Анастасия.

Повествование начинается с голоса Вениамина: героя ещё не видно в кадре, однако зритель уже погружается в информационный поток действия. «Крупным планом» звучит также голос Анастасии. На протяжении всего фильма местоположение и плановость голосов персонажей (вне зависимости от местонахождения источника звука) не меняются. Данное обстоятельство могло бы дезориентировать зрителя, однако такой способ выстраивания звукового пространства обусловлен тем, что голос является своеобразным «проводником». Расположение голосов на переднем плане звукового пространства является сильным художественно-выразительным средством и действенным способом введения в атмосферу интимности повествования, где главные герои делятся своими сокровенными мыслями и размышлениями о жизненных принципах.

В фильме Г. Адамович «Хороших девочек не бьют» (2019) очевидна иная концепция плановости звука. Кинолента включает истории женщин, пострадавших от домашнего насилия и повествующих о своей печальной судьбе. Варианты звуковой плановости варьируются в зависимости от местонахождения персонажей в пространстве кадра и способа записи звука

во время съёмок. Героини фильма находятся в разных условиях проживания (тюрьма, хоспис, квартира), у каждой из них свои жизненные обстоятельства. Соответственно, каждая героиня существует в определённой акустической среде. Есть варианты сверхкрупного (запись голоса с петличных микрофонов), крупного (запись речи на общий микрофон), общего (передача реальной атмосферы) и дальнего (окружающие шумы) планов. В частности, достоверность акустической среды подчёркнута уникальным звучанием низкочастотного шума, записанного на территории тюрьмы. Он обладает несколькими функциями: передаёт атмосферу действия, выступает контрапунктом к визуальному ряду и обладает мощной силой психологического воздействия.

При работе с несколькими действующими лицами и в разных локациях существует риск получить на выходе некачественный звуковой материал. Различные по качеству записи и дальности источников звука аудиодорожки могут в конечном счёте разрушить единство атмосферы слухового восприятия, нарушить логику развития авторской мысли, создать неверное впечатление у зрителя. Но в данном случае благодаря разным способам записи и последующей обработке аудиодорожек создана органичная многоплановость звукозрительных образов. Именно множественность планов, исходящая из разнородности жизненных ситуаций, помогает раскрыть основную мысль о недопустимости и драматизме явления домашнего насилия.

В многокомпонентное звуковое пространство входит и художественный приём тишины, понимаемый как отсутствие звукового материала. Момент тишины несёт особые, выразительные функции. Можно сказать, что тишина и пауза – это не разрушение, не уничтожение звукового ряда, а элементы звуковой выразительности. Порой они имеют более значительное эмоциональное наполнение, чем музыка и шумы. В кино тишина может иметь весьма разнообразные функции, но всегда остаётся эффектом, обладающим чрезвычайно сильным драматическим напряжением.

Однако тишина может «звучать» только в соединении с определённым кадром или звуковым явлением, которые ей предшествуют или следуют за нею.

Например, кинокартина В. Аслюка «У цемры» (2018) повествует о молодом человеке, который живёт «наощупь». Грузовые и легковые автомобили он узнаёт по запаху, а животных – по прикосновениям. Александру было одиннадцать лет, когда он безнадёжно ослеп. Окружающее звучащее пространство стало для него одним из главных ориентиров в жизни. Практически полное молчание внешнего мира нарушается лишь редкими бытовыми звуками и голосами проходящих мимо людей. Эффект тишины приобретает здесь философско-нравственный смысл, связанный с путём самопостижения и – в дальнейшем – постижения мира с его целесообразностью повседневности и бытия.

Акустическая среда, создаваемая в звуковом пространстве фильма, напрямую зависит от качества записанной фонограммы. С технологической точки зрения существуют два вида записи звука: чистовая и черновая фонограмма. Проблемы, связанные с процессом записи этих данных, описывает в своей работе А. Карпилова [3]. В чистовой фонограмме запись речевого компонента наиболее подвержена риску случайности, здесь необходимо иметь соответствующий уровень мастерства, что демонстрируют, например, фильмы А. Германа и А. Сокурова. Тем не менее, добиться создания высококачественного звука можно и с помощью черновой фонограммы, которая существует в кино не одно десятилетие. В настоящее время возможно не только устранить проблемы, возникшие при записи аудиодорожки на съёмочной площадке, но также и сформировать акустическое пространство: искусственно создать (либо выделить) необходимые акценты, панорамно разместить все звуковые компоненты, обработать звуки по частотно-динамическим и пространственно-временным параметрам, применить различные звуковые эффекты, подчёркивающие глубину звучания. Благодаря вышеописанному процессу создаётся

акустическое (реальное) и художественное (условное) звуковое пространство.

Примером записи фильма с чистовой фонограммой является фильм «Маэстро Анисимов» (2015 г., реж. М. Ждановский). Кинолента посвящена гастрольной деятельности музыканта с мировым именем, его работе с ведущими музыкальными коллективами. В ленте показаны интервью, репетиции, концерт симфонической музыки в южнокорейском городе Пусан с местным филармоническим оркестром. Запись аудиоматериала производилась с помощью общих микрофонов, расставленных в оркестре, и микрофонов для «подзвучки», в результате чего был создан гармоничный оркестровый звуковой баланс. Чистовая фонограмма становится своего рода «проводником» в атмосферу творчества и плодотворного труда музыкантов, а зритель в полной мере получает эстетическое наслаждение при исполнении классических произведений.

Важнейшими элементами звукового пространства являются такие звуковые компоненты, как закадровые и внутрикадровые шумы, которые могут применяться синхронно и асинхронно, в зависимости от авторской концепции. Они подчёркивают глубину звучания и расширяют условные границы звуковой атмосферы. Технический прогресс, связанный с переходом от аналоговой аппаратуры к цифровой, с обновлением кинокамер звукозаписывающего оборудования, позволяет звукорежиссёру воссоздать достоверную акустическую реальность.

«Закадровые и внутрикадровые шумы, – отмечает Е. Русинова, – способствуют созданию целостной картины акустического фона реальности» [4]. Закадровый звук используется главным образом для передачи атмосферы действия. Активная закадровая среда привлекает зрителя, повышает его внимание к происходящему за кадром. В случае неактивной (пассивной) акустической среды происходит постепенное звуковое заполнение пространства. В аспекте речевого компонента, когда внимание фокусируется на одном персонаже, зритель интерпретирует звук с точки зрения героя.

Так построено повествование в фильме «Обход» (2019 г., реж. В. Аслюк). Главное действующее лицо – старший участковый инспектор, который совершает обход неблагополучных жителей Мядельского района. Зритель оценивает мир посредством его многозначных реплик и вопросов, обращённых к людям, а также пояснения обстоятельств дела. При отсутствии активного действия в изображении, благодаря активной внутрикадровой и закадровой форме включения речевого компонента, создаётся ощущение многоголосия и правдоподобия экранного мира, а репортаж становится художественной диаграммой состояния современной белорусской глубинки.

В целом, по мере технического совершенствования систем записи и обработки звука пространство кадра расширилось до включения объёмности, многомерности, фактурности и даже телесности его параметров. По сравнению с проецируемым на экран изображением звукоряд передаёт более многоплановое и достоверное ощущение реальности. Благодаря явлению звукового пространства становится возможным вызвать у зрителя многочисленные ассоциации, способствующие активизации процессов анализа и восприятия. Создавая звуковое пространство в документальном кино, авторы «помещают» зрителя внутрь экранного действия, тем самым делая его не сторонним наблюдателем, а интерактивным участником событий. Все звуковые компоненты (речь, музыка, шумы, тишина) выступают не столько физико-акустическими, сколько художественно-образными средствами в структуре фильма. Главным вектором современного документального кино в акустическом аспекте остаётся создание многопланового по смыслу, полифонического по структуре звукового образа человека и окружающей его среды.

ЛИТЕРАТУРА

1. Вевер, А. Е. Полифония как мироощущение и индивидуальный режиссёрский метод в творчестве Алексея Германа : дис. … канд. искусств. : 17.00.03 / А. Е. Вевер ; ВГИК им. С. А. Герасимова. – М., 2005. – 105 с.

2. Игнатов, П. В. Эволюция средств художественной выразительности в творчестве звукорежиссера : автореф. дис. … канд. искусств. : 17.00.03 / П. В. Игнатов ; Санкт-Петербургский гуманитарный ун-т профсоюзов. – СПб., 2006. – 29 с.

3. Карпилова, А. А. Аудиальные стратегии современного белорусского кинематографа / А. А. Карпилова // Традыцыі і сучасны стан культуры і мастацтва : матэрыялы Міжнар. навук.-практ. канф., Мінск, 28-29 лістапада 2013 г. : у 2 ч. / уклад.: Н.С. Бункевіч [і інш.]. – Мінск, 2014. – Ч. 1. – С. 294 – 297.

4. Русинова, Е. Звук рисует пространство [Электронный ресурс] / Е. Русинова // Киноведческие записки. – 2004. – № 70. – Режим доступа: http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/233/. – Дата доступа: 04.09.2022.

5. Рустамов, А. Р. Звуковой образ пространства в творчестве звукорежиссёра [Электронный ресурс] / А. Р. Рустамов. – Режим доступа: https://s.science-education.ru/pdf/2013/6/83.pdf. – Дата доступа: 04.09.2022.

РЕЗЮМЕ

Статья посвящена проблеме звукового пространства фильма как важнейшего выразительного средства документального кинематографа. На материале работ современных белорусских режиссёров рассматриваются технические и творческие возможности интерпретации звукового пространства с его физическими и художественными характеристиками, анализируются авторские подходы в создании многопланового звукового образа, обобщаются современные творческие экранно-пространственные концепции.

SUMMARY

The article is devoted to the problem of the sound space of the film as the most important expressive means of documentary cinema. Based on the works of modern Belarusian directors, the technical and creative possibilities of creating a sound space with its physical and artistic characteristics are considered, the author's approaches to creating a multifaceted sound image are analyzed, modern creative screen-spatial concepts are generalized.

Серафинович Р. И.

КВАРТЕТ № 6 ОР. 35 (1946) КАК ОБРАЗЕЦ РАННЕГО ТВОРЧЕСТВА М. ВАЙНБЕРГА

Белорусская государственная академия музыки

(Поступила в редакцию 22.03.2022)

Мечислав (Моисей) Самуилович Вайнберг (1919, Варшава – 1996, Москва) – признанный в мире польско-советский композитор, в творчестве которого значимую роль сыграл струнный квартет. Исследовательская литература, посвящённая данному жанру в творчестве М. С. Вайнберга, представлена разрозненными сведениями в монографиях о композиторе (Д. Фаннинга [9], Д. Гвиздалянки [3], Л. Никитиной [5]), диссертацией Д. Элфика [8], научной публикацией Н. Сокольвяк [6]. Методологической базой данной статьи стала диссертация Д. Элфика, в частности, её разделы, посвящённые многогранному смысловому полю музыки композитора, вопросам формы и гармонического языка. На основе полученных знаний в данной статье предпринимается попытка осмыслить Квартет № 6 ор. 35 как квинтэссенцию раннего стиля композитора.

Цикл из семнадцати струнных квартетов М. Вайнберга играет особую роль в понимании его композиторского творчества. В них нашли отражение личные искания автора, значимые события его жизни. В цикле кристаллизуется авторский стиль, нередко предвосхищаются тенденции, обнаруженные исследователями в симфониях и операх М. С. Вайнберга.

К жанру струнного квартета часто обращаются зрелые, состоявшиеся композиторы, примером чему может служить творчество Н. Я. Мясковского, Д. Д. Шостаковича. М. С. Вайнберг же интерес к этому жанру проявил в 18 лет в Варшаве в 1935 г. Последний, Квартет № 17 ор. 146, был написан в 1986 г.; в это же время композитор редактирует свои ранние квартеты, что свидетельствует о его неугасающем интересе к данному жанру.

Хронологически можно выявить периоды более активного внимания М. Вайнберга к струнному квартету. Д. Элфик предлагает следующую периодизацию его квартетов, в большей мере обусловленную событиями жизни автора музыки, нежели изменением стилевых характеристик: «Ранние квартеты (№ 1, 2) 1937 – 1940 гг.»; «Юношеское мастерство (№ 3 – 6) 1944 – 1946 гг.»; «В тени Шостаковича (№ 7 – 9) 1957 – 1963 гг.»; «Конкурс квартетов (№ 10 – 12) 1964 – 1970 гг.»; «Пост-Шостакович (№ 13 – 15) 1977 – 1979 гг.», «Поздние шедевры (№ 16, 17) 1981 – 1986 гг.» [8].

Квартеты раннего периода написаны композитором в Варшаве, Минске, Москве. Венчает их Струнный квартет № 6 ор. 35, посвящённый Г. В. Свиридову. Знакомство двух композиторов, переросшее в крепкую дружбу, произошло в 1945 г., когда в фойе Малого зала Московской консерватории их представил друг другу Д. Д. Шостакович. Об искренности дружбы говорит переписка, сохранившаяся в виде двух папок писем и телеграмм в Российском государственном архиве литературы и искусства [1]. Близкие интересы, совместное музицирование, беседы о горестях и радостях, грядущих планах были неотъемлемой частью общения композиторов. Именно Г. В. Свиридов, будучи с 1968 по 1973 гг. председателем правления Союза композиторов РСФСР, содействовал в присвоении М. С. Вайнбергу звания заслуженного деятеля искусств РСФСР (30.06.1971) [7].

Квартет № 6, несмотря на высокую оценку коллег и ходатайство Н. Я. Мясковского, при жизни композитора исполнен не был, но его партитура в 1979 г. опубликована в издательстве «Музыка» [2]. Премьера Квартета № 6 М. С. Вайнберга состоялась в университете города Манчестера 24 января 2007 г. в исполнении французского коллектива «Данель-квартет»: Марк Данель – 1-я скрипка, Жиль Милле – 2-я скрипка, Влад Богданас – альт, Йован Маркович – виолончель (аудиозапись Квартета № 6 – https://classic-online.ru/ru/production/18927).

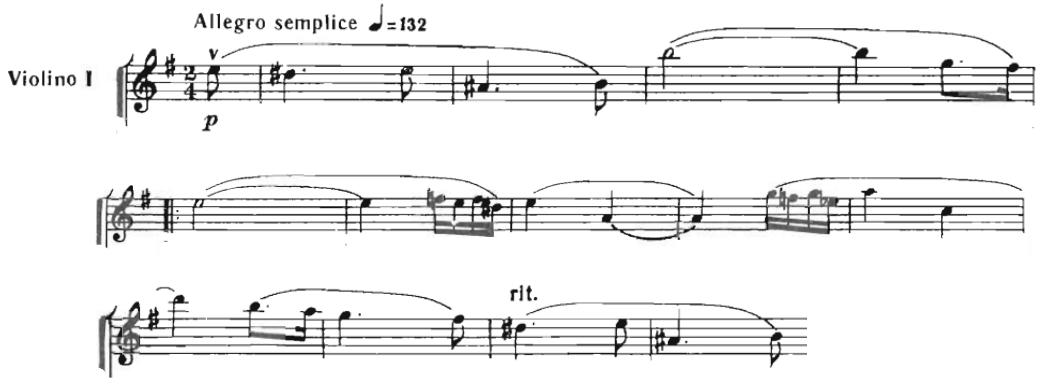
Периоду написания рассматриваемого квартета предшествовало время тесного общения с Д. Д. Шостаковичем. Взаимное влияние и творческое

соревнование в квартетном жанре породили ряд шедевров, вышедших из-под пера каждого из двух мастеров [6]. В это же время в Москве из-под пера 25-летнего М. С. Вайнберга каждый год рождается квартет: № 3 соч. 14 в трёх частях (1944), оставшийся в рукописи; № 4 ор. 20 в четырёх частях (1945), посвящённый квартету Большого театра СССР и впервые им исполненный в январе 1946 г., издан при жизни композитора в 1959 г.; № 5 ор. 27 в пяти частях (1945), оставшийся в рукописи, но исполненный в мае 1947 г. Квартетом им. Бетховена; № 6 ор. 35 в шести частях (1946). Композитор словно наращивает обороты, и каждый последующий цикл увеличивает количество частей. М. С. Вайнберг видит опус как произведение в шести частях длительностью звучания 24 минуты [4, с. 48]: I. «Allegro semplice», II. «Presto agitato», III. «Allegro con fuoco», IV. «Adagio», V. «Moderato commodo», VI. «Andante maestoso». Таким образом, три первые части решены в быстром темпе, IV – в медленном, две заключительные – в умеренном повествовательном движении.

Портретом автора можно назвать I часть, «Allegro semplice», в которой слышны отголоски клезмерской музыки, возвращающей слушателя в межвоенную Польшу, время формирования мальчика из еврейской семьи, органично впитывающего в себя традиции западноевропейской музыки и еврейской культуры. IV часть, «Adagio», решённая в жанре фуги, выявляет черты охранительной традиции канторской культуры и боль от потери родных в период Холокоста. Между этими полюсами – III часть, «Allegro con fuoco», воспринимающаяся как ряд разрозненных построений, коротких взглядов извне на события, ей предшествующие. После трагически-отрешённой фуги «Moderato commodo» умиротворяет и в некоторой степени «залечивает раны» предыдущих острых всплесков. Совершенно неожиданным воспринимается финал, «Andante maestoso», призванный своим безостановочным движением найти эмоциональный баланс, органично вписаться в официоз соцреализма.

Сонатные принципы ясно проявляются в I части («Allegro semplice», *e-moll*), в самом начале экспозиционного раздела, благодаря выставленному автором знаку репризы. Первая скрипка открывает сочинение хрупкой и трепетной темой главной партии с нисходящими мелодическими ходами [2, с. 3] (нотный пример 1).

Нотный пример 1. М. Вайнберг. Квартет № 6. I часть. Главная партия



Впоследствии в разработочном разделе именно на её материале строится преобразование, а ритмоинтонационный ход данной темы станет основой развития мощного импульса [2, ц. 10, с. 11], приводящего к драматическому кульминационному (*fff*) аккорду, индицирующему репризу [2, ц. 16, с. 15].

Второе тематическое построение (побочная тема) звучит в *cis-moll* в партии альта [2, ц. 2, с. 5]. С темой главной партии её роднит наличие пунктирного ритма, преобладание нисходящих интонационных ходов, прозрачность фактурного письма. Третья тема (заключительная) экспонируется в *dis-moll* виолончелью [2, ц. 4, с. 6], производна от главной; в ней сохранён ритмический мотив (пунктирная последовательность).

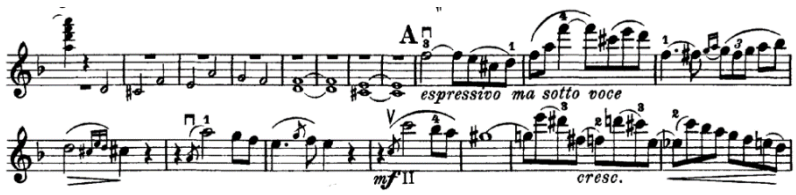
Наличие трёх тематических образований в экспозиции в разных тональностях наиболее часто встречается у Ф. Шуберта (например, I часть Квартета *d-moll D 810* с тремя различными темами в тональностях *d-moll, F-dur, a-moll*). Такое взаимодействие тематического материала с тремя отдельными тональными центрами обозначает всю тематическую организацию Шестого квартета.

В репризе тема главной партии, обладающей самыми динамичными характеристиками элементов, практически исчезает. Надежда разработки на сопротивление гаснет. В ритмическом увеличении представлены элементы побочной партии: при сохранении первоначальной ритмической организации, она звучит в *dis-moll*. Тональные основы тем претерпевают изменения.

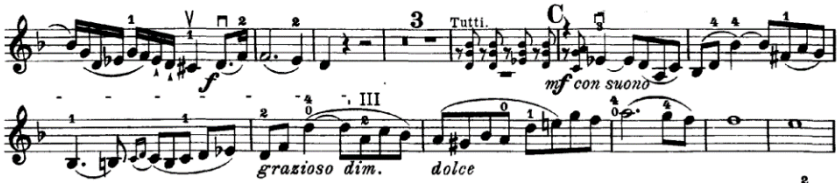
Один из элементов главной партии (пример 1, тт. 5-8), ритмическая фигура из четырёх шестнадцатых, соответствующая хроматическому опеванию первой ступени (с включением уменьшенной терции) (*A* у Г. Венявского), а также её развитие (цепляемость разрешения уменьшенной терции и очередного хода на хроматический интервал (ув. 4) (*C* у Г. Венявского) наводит на мысль о подобном приёме, который лёг в основу главной партии Второго скрипичного концерта ор. 22 Генрика Венявского (нотные примеры 2а и 2б).

Нотный пример 2. Г. Венявский. Скрипичный концерт № 2 ор. 22

2а)



2б)



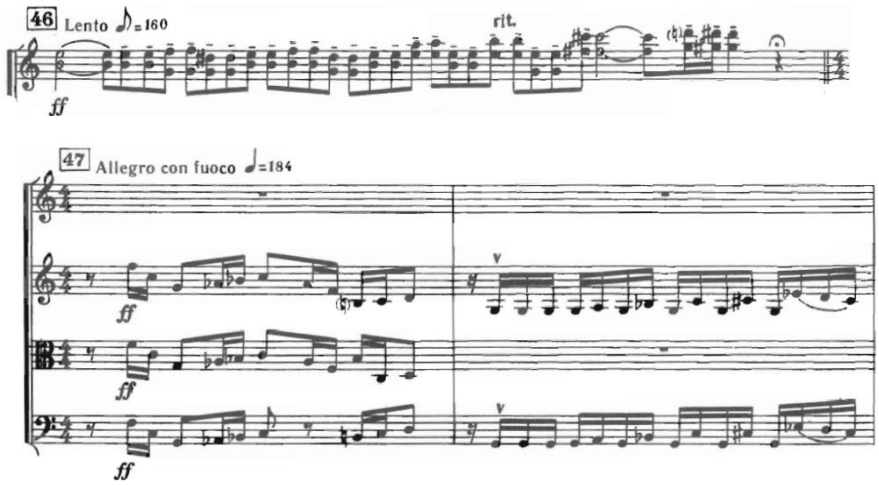
Это известный в кругу скрипачей интонационный «острый угол», составляющий сердцевинную интонацию, развитие которой прослеживается во всех элементах главной партии. Данный элемент у М. С. Вайнберга также проходит интенсивный процесс разработки, практически исчезая в репризе (Сонатное аллегро Концерта Г. Венявского репризы не имеет).

I часть Квартета № 6 М. С. Вайнберга интересна с позиции ладовой организации, а именно: использования мажоро-минора. Мажоро-минорные

явления широко распространились в музыке композиторов-романтиков (как западноевропейских, так и русских), с присущими им отсылками к различным граням образного раскрытия. Наиболее сильны в этой связи ассоциации с музыкой Ф. Шуберта. Этот композитор был любим М. С. Вайнбергом, который часто исполнял поздние фортепианные сонаты Ф. Шуберта для собственного удовольствия, о чём свидетельствуют воспоминания старшей дочери М. С. Вайнберга в интервью Д. Фаннингу [9]. Ф. Шуберт использовал мажоро-минор в качестве средства выразительности в моменты, отражающие смысловые или монументальные содержательные преобразования. В данной части квартета тональность *e-moll* обогащается средствами одноимённого и однотерцового миноро-мажора [2, с. 3]. Развитие главной партии связано с подменой минорной тоники на мажорную (*a tempo*). Вкрапление «намёков» на ми-бемоль мажор свидетельствует о включении элементов однотерцового миноро-мажора. Показательно также начало побочной партии в тональности до-диез минор, шестой высокой ступени одноимённого мажора. Даже на основании этих фактов можно констатировать функционирование объединённого мажоро-минора.

II («Presto agitato», *f-moll*) [2, с. 24] и III («Allegro con fuoco», *e-moll*) части исполняются *attacca,* изложены композитором практически в едином темпе. Импульсивное, острое, «открытое» звучание «Presto agitato» создаёт эффект безудержного скерцо, что так контрастирует со звуковым воплощением основных тем предыдущей части. III часть [2, с. 37] продолжает образную линию предыдущего материала. Тематически же она объединяет раздробленный материал первых двух частей, вплетая в сложно сочетаемые темы речитативные пассажные построения. Именно в этой части впервые появляется подобное речитативное пассажное построение в партии первой скрипки [2, ц. 46, с. 37] (нотный пример 3).

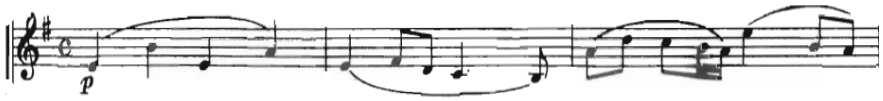
Нотный пример 3. М. Вайнберг. Квартет № 6. III часть. Речитатив



Впоследствии оно напомнит о себе также в IV [2, ц. 60 – 61, с. 48] и VI [2, ц. 99, с. 87] частях (в качестве коды) как смысловое объединение развивающегося содержания квартета. Прозрачный эпизод *Lento* [2, ц. 49, с. 39], завершающий данную часть, выполняет функцию медиатора между импульсом, разрывающим предшествующие мелодические линии, и полной личной исповеди IV частью.

«Adagio»в *e-moll*, тональности главной партии I части, является полем экспонирования фуги, составляющей драматургический и содержательный центр квартета. Мелодия темы словно вопрошает каждым из своих голосов (нотный пример 4).

Нотный пример 4. М. Вайнберг. Квартет № 6. IV часть

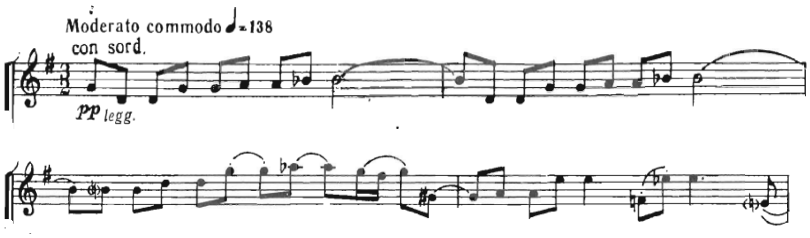


В данной части композитор впервые использует элемент, названный исследователем творчества композитора Д. Элфиком одним из его «отпечатков пальцев». Этим особым знаком становятся квинтоли. В среднем разделе тема фуги звучит в увеличении, после чего данная ритмическая фигурация вплетается в дальнейший ход её развертывания [2, с. 44]. Тема приобретает подобие тяжёлого торжественного шага, теряя надежду на

получение ответа на свой вопрос. Следует отметить, что ритмический язык группы ранних квартетов композитора (№ 1 – 6) довольно консервативен, с нечастыми изменениями метра и практически полным отсутствием сложных ритмических образований. Как отмечает Д. Элфик, в структуре Шестого квартета квинтоли появляются после моментов больших «сломов» и травм [8]. Роль данной ритмоформулы как «отпечатка пальцев» композитора установится гораздо позже, лишь начиная с Двенадцатого квартета и оперы «Пассажирка», где она представлена М. С. Вайнбергом в качестве своеобразного лейтмотива рока [8]. Квинтоли раздвигают границы фуги, являясь импульсом накапливания энергии, движения вперёд и преобразования содержательного аспекта её темы. Пройдя через многочисленные коллизии, тема фуги в коде получает иное освещение, приобретает черты напева-состояния, растворяясь в прозрачном безответном *pp* [2, ц. 62, с. 49].

V часть, «Moderato commodo», *e-moll*, написана в трёхчастной форме и характеризуется «интермедийным» характером изложения благодаря прозрачному звучанию инструментов *con sordini* (нотный пример 5) [2, с. 50].

Нотный пример 5. М. Вайнберг. Квартет № 6. V часть. Основная тема



Словно воспоминания, звучат тематические образования, отдалённо напоминающие мотивы звучавших ранее тем. Средний раздел в соль миноре представлен квази-каденцией виолончели на фоне стаккатно-рикошетных функциональных заполнений остальных инструментов [2, ц. 73, с. 57]. Отчётливо прослеживаются квинтольные вкрапления в ритмическую организацию темы. Иллюзорным звучанием флажолетов заканчивается часть.

Финал («Andante maestoso», *E-dur*) написан в сонатной форме; в главной партии доминирует утверждающая ритмоформула, представленная в

имитации виолончелью реплики альта. Побочная партия вызывает аллюзию на «Танец рыцарей», проявляющуюся в остинатной пунктирной формуле, на фоне которой происходит активное мелодическое движение по принципу цепляемости септаккордов [2, ц. 85, с. 73]. В коде звучит каденционное построение, заимствованное из III части, объединяя экстравертные темы финала с материалом предыдущих частей, которые обогащают «Andante maestoso» иными смысловыми гранями и оттенками.

Квартетные опусы являются неотъемлемой составляющей композиторского творчества М. С. Вайнберга. Несмотря на значительные перерывы, именно к данному жанру он возвращался в более чем полувековой период своей творческой деятельности. Процесс сочинения в указанном жанре для М. С. Вайнберга был лишён ожидаемых затруднений молодого мастера: из-под пера композитора один за другим вышли квартеты с разным количеством частей, что продиктовано, по-видимому, свободой творческого волеизъявления.

Стиль данного опуса характеризуется опорой на традиции формы (индивидуализированность черт сонатной формы, тематическое объединение частей цикла, слитность содержания и формы), музыкального языка (клезмерские интонации), ладовых преобразований (мажоро-минор как расширение ладовых возможностей), ритма (пунктир). Вместе с тем, в квартете проявляются стилеобразующие компоненты, которые впоследствии станут признаком стилевой системы композитора (квинтольная ритмоформула).

ЛИТЕРАТУРА

1. Белоненко, А. «Люди всё больше меня огорчают»: из переписки Мечислава Вайнберга с Георгием Свиридовым [Электронный ресурс] / А. Белоненко // Музыкальная жизнь. – 2019. – 27 декабря – Режим доступа: http://muzlifemagazine.ru/lyudi-vse-bolshe-menya-ogorchayut/. – Дата доступа: 12.02.2022.

2. Вайнберг, М. С. Квартет № 6: для двух скрипок, альта и виолончели: соч. 35: посвящ. Георгию Васильевичу Свиридову: партитура / М. С. Вайнберг. – М. : Музыка, 1979. – 87 с.

3. Гвиздалянка, Д. Мечислав Вайнберг – композитор трёх миров / Д. Гвиздалянка ; пер. с польского А. Давтяна. – СПб. : Композитор. Санкт-Петербург, 2022. – 212 с.

4. Композитор Мечислав Вайнберг: нотографический справочник / сост. Н. Сладкова. – М. : ВААП, 1986. – 80 с.

5. Никитина, Л. Моисей (Мечислав) Вайнберг: по страницам жизни через документы, воспоминания и исследования : к 100-летию со дня рождения композитора / Л. Никитина. – М. : [б. и.], 2019. – 197 с.

6. Сокольвяк, Н. Л. Дмитрий Шостакович и Мечислав Вайнберг: о стилевых пересечениях в жанре струнного квартета [Электронный ресурс] / Н. Л. Сокольвяк // Южно-Российский музыкальный альманах. – 2019. – С. 65 – 70. – Режим доступа: https://cyberleninka.ru/article/n/dmitrii-shostakovich-i-mechislav-vai-nberg-o-stilevyh-peresecheniyah-v-zhanre-strunnogo-kvarteta. – Дата доступа: 27.04.2021.

7. Цодикова, А. Моисей Вайнберг [Электронный ресурс] / А. Цодикова // Письма из Ташкента. 2016. – Режим доступа: https://mytashkent.uz/2016/09/17/moisej-vajnberg/. – Дата доступа: 02.13.2022.

8. Elphick, D. The String Quartets of Mieczysław Weinberg: A Critical Study [Electronic resource] / D. Elphick. – Mode of access: https://www.academia.edu/28121947/The_String_Quartets_of_Mieczys%C5%82aw_Weinberg_A_Critical_Study. – Date of access: 20.09.2021.

9. Fanning, D. Mieczyslaw Weinberg. In search of Freedom / D. Fanning. – Hofheim : Wolke, 2010. – 220 p.

РЕЗЮМЕ

В статье на примере Струнного квартета № 6 ор. 35 М. Вайнберга рассмотрены некоторые особенности стиля композитора, влияния на его музыку и зарождение отличительного почерка автора. Объектом исследования выступает стиль композитора сквозь призму струнных квартетов.

SUMMARY

The article uses the example of the String Quartet No. 6 Op. 35by M. Wajnberg as an example of the composer’s style, influences on his music and the incipient beginnings of his distinctive handwriting. The object of the research is the composer’s style through the prism of string quartets.

Цуй Вэньхао

ВОСТОЧНЫЕ ВЕКТОРЫ РУССКОЙ ОПЕРНОЙ МУЗЫКИ XIX ВЕКА

Белорусская государственная академия музыки

(Поступила в редакцию 15.09.2022)

Оперное наследие русских композиторов представляет собой мощный пласт русской культуры, репрезентирующий наиболее важные социально-исторические, образно-стилевые и национальные парадигмы отечественного музыкального искусства. В этом ряду на первом месте стоят сочинения М. Глинки, А. Даргомыжского, М. Мусоргского, Н. Римского-Корсакова, П. Чайковского, в сочинениях которых убедительно и психологически достоверно запечатлелись сущностные черты русской ментальности, духовные ориентиры, богатый мир русской литературы, поэзии, особенности национальной просодии. Однако сегодня очевидно, что образное пространство русской оперной классики не ограничивалось рамками национальных тем и образов. Значительное место в ней занимали сюжеты, почерпнутые из зарубежных и, в частности, восточных источников. Актуальность подобного ракурса исследования русской культуры, а в нашем случае музыки, предрекал известный русский востоковед середины XIX в. В. Васильев, на труды которого неоднократно ссылается исследователь В. Виноградов: «Кто внимательно присматривался к Востоку, тот не станет смело и гордо утверждать, что всё может решить сам собою надменный Запад. Мы живём на границе той эпохи, в которой скоро исчезнет это разъединение. Не надо быть ни предвещателем, ни глубоким философом, чтобы сделать эти предсказания, нужно только отделаться от общих предрассудков, от идей, которые нам часто навязывают наблагонамеренно или не понимая дело» [4, с. 186].

«По мере роста музыкального искусства, всё большего появления профессионально выполненных фольклорных записей, – отмечал

В. Виноградов, – становилось очевидным, что решение проблем генезиса, взаимосвязей русской народной музыки с инокультурами предполагает поиски аналогов в иных регионах мира. Начался период увлечения Древней Грецией, Византией, в результате которого возникло стремление объявить вообще Восток колыбелью русской культуры и музыки» [4, с. 226]. Проявления «ориентального патриотизма» мы видим в работах В. Стасова, А. Серова, П. Сокальского, А. Фаминцына. В статье «Заметки по русскому музыкальному востоковедению» В. Виноградов представляет достаточно широкую панораму публикаций, высказываний русских композиторов, этнографов и критиков, связанных с их объективным интересом к вопросам взаимодействия Востока и Запада в русской культуре. Представляет научный интерес и монументальное исследование В. Стасова о русских былинах, в котором утверждается, что Еруслан Лазаревич есть не кто иной, как знаменитый Рустам из персидской поэмы «Шах-наме». Прообразы многих былинных персонажей учёный находил в индийских источниках: «Рамаяне» и «Махабхарате». «Наш Добрыня, – писал он, – есть не что иное, как индийский Кришна… Наш новогородский купец Садко есть не что иное, как являющийся в русских формах индийский царь Яду, индийский богатырь – брахман Видушака» [4, с. 186].

Вслед за В. Стасовым на связи русской культуры с Востоком указывал Г. Ларош, академик В. Миллер обнаруживал в русском былинном эпосе мотивы иранских преданий. Большой интерес представляют в наше время работы П. Сокальского, посвящённые изучению русского и украинского фольклора, где исследователь проводит параллели с разными восточными культурами, включая древнегреческую и китайскую. На близость бесполутоновых звукорядов у многих народов указывал в своё время А. Фаминцын, который пытался реставрировать строение древней «арийской» мелодики. Незаурядной личностью был первый русский музыкант-арабист А. Христианович. Будучи офицером, он рано ушёл в отставку и проявил себя разносторонне одаренным человеком.

А. Христианович являлся музыкальным критиком, композитором, пианистом, писателем, ознакомившем Европу с музыкой Алжира. Он записывал образцы арабской музыки, изучал письменные источники, специфические манеры исполнения вокальной и инструментальной музыки. Записи А. Христиановича были востребованы многими русскими и европейскими музыкантами.

Объективными предпосылками устойчивого интереса к культурам восточных регионов можно считать и географический фактор России, поскольку империя включала много восточных регионов, активно осваивала Сибирь, Закавказье, Среднюю Азию. Это плодотворно сказывалось на расширении образного мира произведений русских композиторов, живописцев, писателей разных генераций. Достаточно вспомнить имена А. Пушкина, М. Лермонтова, В. Жуковского, К. Батюшкова, Ф. Глинки, Н. Гумилёва, В. Хлебникова; в живописи – С. Щедрина, О. Кипренского, К. Брюллова, А. Иванова, В. Верещагина, В. Поленова.

Образы Востока впервые в русской музыке появились в опере «Февей» композитора XVIII в. Е. Фомина. «Февей» – одна из первых русских сказочных опер, написанных на либретто императрицы Екатерины II. В данном сочинении была предпринята первая попытка сопоставить образы Руси и Востока, о чём свидетельствует достаточно колоритный в стилевом отношении хор калмыков. Многовековые взаимоотношения между русскими и кочевыми азиатскими народами – половцами, татаро-монголами, описанные в древнерусских летописях, нашли отражение и в русской музыке XIX в. В первую очередь, это касается оперы А. Бородина «Князь Игорь».

Глубокий интерес композитора к русской истории, собственный перевод «Слова о полку Игореве», датируемого XII в., изучение музыкальной культуры потомков половцев – всё это способствовало созданию уникального сочинения, впервые представившего плодотворное взаимодействие разных культур. Известно, что «через этнографа В. Майнова и венгерского академика П. Хунфальви композитор получил в своё

распоряжение 450 песен, в том числе половецких, собранных на территории Венгрии А. Палоци-Хорватом ещё в 1813 г. Во время поездок в Казань он познакомился с музыкально-этнографическими материалами А. Риттиха и Н. Нефедьева о волжских калмыках и других народностях Среднего и Нижнего Поволжья» [7, с. 356 –357]. Симптоматичным представляется тот факт, что первым номером будущей оперы был написан половецкий марш (по свидетельству биографа С. Дианина, его возникновение «было навеяно чтением описания обряда смертной казни в дореформенной Японии» [5, с. 96]). Несколько позднее были написаны ариозо Кончаковны, женский хор и наброски танцев в половецком стане. В итоге музыкальная стилистика оперы «Князь Игорь» продемонстрировала возможность интерпретировать особенности русского и восточного фольклора в органичном единстве, совмещая специфику азиатских и славянских музыкальных традиций. Давая оценку опере А. Бородина, Б. Асафьев писал: «Пожалуй, из всех искусств только музыка обладает способностью вести образно-параллельно несколько разновременных планов. Я говорю о показе Бородиным “Востока” в художественно-эмоциональном, симфонически-картинном облике: тут дело не в историческом Востоке, но и не в эстетско-экзотическом “ориентальном” освещении. Эстетство – всегда стилизация и потому рассудочно. Тут же – мощь, сила, сочность, яркость, страстность» [2, с.160]. Тем не менее, игнорировать определённое «интонационно-конкретное» влияние Востока на стиль оперы не стоит, красота и популярность которой во многом обусловлены половецкими сценами.

Трудно переоценить творчество Ц. Кюи, одного из представителей «Могучей кучки», в разработке, условно говоря, «китайского вектора» в русской музыке. Среди четырнадцати опер Ц. Кюи «Сын мандарина» в этой связи занимает особое место, поскольку является первой попыткой русских композиторов интерпретировать образы Китая в отечественной музыке. «Сын мандарина» представляет собой небольшую комическую оперу в одном действии на популярный в то время китайский сюжет. Либретто

написал друг композитора, драматург В. Крылов. Премьера оперы, в подготовке которой принимали участие все члены кружка М. Балакирева, состоялась в небольшом домашнем театре Ц. Кюи. В постановке большое внимание было уделено декорациям, костюмам, изготовленным на «китайский лад». Традиционный сюжет, связанный с извечной темой стремления к счастью двух влюблённых, соответствовал жанру комической оперы и нашёл «компромиссное» стилевое решение, при котором европейский музыкальный язык сочетался с условно-китайским колоритом. При этом, как пишет исследователь Чжан Юань, «множество деталей, связанных с реальным действием и интерпретацией произведения, свидетельствуют о явных интенциях композитора создать именно *восточный* опус и *восточные* характеры. Это проявляется в характеристиках героев, их манере говорить, общаться в разговорных диалогах, в манере двигаться. Многие детали опосредованно подчёркивают те черты характеров героев, которые традиционно ассоциируются с восточным менталитетом. Это стремление подобострастно угодить хозяину, лукавство и хитрость во взаимоотношениях, с другой стороны – поэтичность натур, некоторая сентиментальность и простодушие» [9, с. 43 – 44].

Научный интерес русской интеллигенции к восточным культурам инициировал появление новых произведений, претендующих на культурный диалог. В своё время В. Стасов так определял причину интереса русских композиторов к восточным образам: «Одни из них и сами видели Восток (Глинка и Балакирев, бывшие на Кавказе), другие, хотя и не ездили на Восток, но всю жизнь были окружены восточными впечатлениями и потому выпукло и ярко передавали их. В этом они разделяли общую русскую симпатию ко всему восточному. Оно и не мудрено, когда такая масса всего восточного всегда входила в состав русской жизни и всех её форм и давала ей такую характерную окраску» [8, с. 528].

Предметом творческого вдохновения у русских композиторов становится и индийская культура. Традиционно в этой связи вспоминается гениальная песня Индийского гостя из оперы Н. Римского-Корсакова «Садко», фортепианный

цикл «Из прошлых веков» А. Кастальского. Попытку интерпретировать древнюю культуры осуществил композитор А. Аренский в своей опере «Наль и Дамаянти» на сюжет из древнеиндийского эпоса «Махабхарата» в русском переводе В. Жуковского (либретто М. Чайковского). Музыка оперы отличалась присущей для композитора лирической интонацией, что не совсем органично воспринималось слушателями в контексте масштабного эффектного зрелища. Критики упрекали А. Аренского в отсутствии оригинальности, отдавая должное художественной стороне оперы. С. Кругликов в рецензии на первую постановку «Наля и Дамаянти» писал: «Красива мелодия, красива гармония, красива оркестровка, всё красиво. А иное и поэтично. Но не всё самостоятельно» [6, с. 354]. Композитор не ставил целью глубоко изучить и передать в музыке особенности индийской музыкальной культуры. Тем не менее, эта опера открывала новый «индийский вектор» в русской музыкальной культуре. Как справедливо писал исследователь Г. Цыпин, «элегантные, европейского покроя музыкальные наряды скрывали своеобразный колорит древнеиндусской легенды» [10, с. 161].

Активное освоение Россией кавказских территорий положительным образом сказалось на диалоге культур, что убедительно доказывает творчество М. Лермонтова, по поэме которого была написана опера «Демон» – одно из лучших произведений А. Рубинштейна. Прогрессивным и передовым, особенно для того времени, было стремление композитора представить реальный быт, нравы, культуру именно кавказского региона, которые поэт хорошо знал и передал в поэтической форме. На предложение музыканту дирекцией Мариинского театра перенести действие в глубь веков и придать ей некий общевосточный характер А. Рубинштейн ответил категорическим отказом: «Кавказ 17-го столетия! – Почему?.. К чему тут колорит полуперсидский, полуиндийский, полувизантийский? – Из-за личности Демона? Но ведь Демон принадлежит всем эпохам, всем краям <…> А если Лермонтов выбрал для своей поэмы Кавказ, то это потому, что *виденный* им Кавказ его прельстил своей красотой и своеобразностью, а не Кавказ древних времен, вычитанный им из

книг» [3, с. 77]. В итоге музыкальные страницы оперы, связанные с образами Востока, стали лучшими, имеются в виду их яркость, жанрово-стилевая самобытность, разнообразие песенно-танцевального материала.

С именем А. Рубинштейна связана ещё одна восточная парадигма в творчестве русских композиторов, которую условно можно назвать «Библейский Восток». Известно желание музыканта открыть в России театры «духовной оперы», в которых бы шли произведения, связанные с библейской тематикой. К сожалению, мечта А. Рубинштейна не осуществилась, и многие его оперы-оратории увидели свет рампы за рубежом. Легендарные образы Старого и Нового Завета нашли отражение в таких опусах, как «Потерянный рай», «Вавилонское столпотворение», «Суламифь», «Моисей», «Христос», «Маккавеи». Симптоматично, что для создания в «Маккавеях» ориентального колорита композитор изучал синагогальные напевы с целью приблизить музыкальную стилистику оперы к древней «иудейской аутентике».

Интерес русской интеллигенции к операм подобного содержания доказывает большой успех оперы «Юдифь» А. Серова, о которой В. Стасов писал: «Публика готова сказать и написать, что с “Юдифи” для неё начинается новая эра музыки» [1, с. 47].

Образный мир русской оперы не ограничивался отечественной историей, мифологией, фольклором, русской литературой и поэзией. На протяжении XIX в. русские композиторы активно обращались к образам Востока, значительно расширяя художественное пространство отечественной музыки и арсенал средств музыкальной выразительности. Ярким подтверждением тому может служить творчество М. Глинки, А. Бородина, Ц. Кюи, А. Серова, А. Рубинштейна, А. Аренского. Разнообразие восточных векторов русской культуры свидетельствует о её открытости по отношению к другим народам, что самым плодотворным образом сказалось на судьбах российской музыки в XX в.

ЛИТЕРАТУРА

1. Абрамовский, Г. К. Оперное творчество А. Н. Серова / Г. К. Абрамовский. – СПб. : Канон, 1998. – 171 с.

2. Асафьев, Б. В. Об опере / Б. В. Асафьев. – Л. : Музыка, 1976. – 336 с.

3. Баренбойм, Л. А. Антон Григорьевич Рубинштейн / Л. А. Баренбойм. – Л. : Госмузиздат, 1962. – Т. 2. – 492 с.

4. Виноградов, В. С. Заметки по русскому музыкальному востоковедению / В. С. Виноградов // Музыка народов Азии и Африки : сб. ст. / ред.-сост. В. С. Виноградов. – М., 1987. – Вып. 5. – С. 182 – 240.

5. Дианин, С. А. А. П. Бородин / С. А. Дианин. – М. : Госмузиздат, 1955. – 377 с.

6. Келдыш, Ю. В. Композиторы петербургской и московской школ / Ю. В. Келдыш // История русской музыки : в 10 т. – М., 1994. – Т. 9. Конец XIX – начало XX века. – С. 338 – 387.

7. Левашёв, Е. М. А. П. Бородин / Е. М. Левашёв // История русской музыки : в 10 т. – М., 1994. – Т. 7. 70 – 80-е годы XIX века. – Ч. 1. – С. 286 – 361.

8. Стасов, В. В. Избранные сочинения : в 3 т. Живопись. Скульптура. Музыка / В. В. Стасов ; сост. П. Т. Щипунов [и др.]. – М. : Искусство, 1952. – Т. 1. – 734 с.

9. Чжан, Юань. Образы Китая в творчестве русских и белорусских композиторов XIX – начала XXI веков : дис. … канд. искусств. : 17.00.02 / Юань Чжан ; Белорусская государственная академия музыки. – Минск, 2016. – 248 с.

10. Цыпин, Г. М. А. С. Аренский / Г. М. Цыпин. – М. : Музыка, 1966. – 179 с.

РЕЗЮМЕ

В статье даётся обзор оперных произведений русских композиторов, связанных с отражением образов Востока. Анализ творчества русских классиков свидетельствует об их постоянном художественном интересе к темам и образам разных народов, включая библейский Восток, Азию, Китай, Индию.

SUMMARY

This article provides an overview of Russian composer’s operas, that are connected with the reflection of the images of the East. Analysis of the work of Russian classics testifies to their constant artistic interest to themes and images of different folks, including the Biblical East, Asia, China and India.

Ярмалінская В. М.

АРХІТЭКТОНІКА СУЧАСНАГА БАЛЕТНАГА СПЕКТАКЛЯ: ТЭОРЫЯ І ПРАКТЫКА СЦЭНАГРАФІІ, СІНТЭЗ МАСТАЦТВАЎ

Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі

(Паступіў у рэдакцыю 07.09.2022)

Тэрмін «архітэктоніка» абазначае пабудову, цэласнасць мастацкага твора, мае грэчаскае паходжанне і дачыненне да тэорыі сцэнаграфіі. Спектакль любога віду тэатра характарызуецца формай і зместам. У балетным спектаклі зместам з'яўляецца ідэя, канцэпцыя пастаноўшчыка, а формай – архітэктоніка сцэнічнага відовішча, якая складаецца з двух кампанентаў: першы – выяўленчы, звязаны з мастацкім афармленнем, арганізацыяй прасторы; другі – непасрэдна з харэаграфіяй і танцам. Менавіта гэтыя кампаненты ствараюць рух, пранікненне і ўзаемадзеянне розных тэктанічных сістэм. Як адзначае Т. Партнова, звяртаючыся да гісторыі рускага балета, «грувасткая пабудова вялікага абстановачнага («абстановачны» – тэрмін, звязаны з дэкаратыўнай і бутафорскай складаючай сцэнічнага твора. – *В. Я.* [8]) спектакля М. Петыпа і Л. Іванова, канструктывісцкія эксперыменты К. Галейзоўскага – усё гэта прыклады выкарыстання розных тэктанічных сістэм. Фігуры артыстаў самі ствараюць архітэктуру, змяшчаючы гледача як бы ўнутры ці па-за ўласнай прасторавай структурай. Выканаўцы ў М. Петыпа і Л. Іванова імкнуцца да роўнай ансамблевасці, захоўваючы жывую непасрэднасць кожнага вобраза. Кардэбалетныя групы лебедзяў, Віліс, Ценяў у "Лебядзіным возеры", "Жызелі", "Баядэрцы", выбудоўваючыся паралельнымі, дыяганальнымі і іншымі радамі на планшэце сцэны, стваралі тую дзіўную геаметрыю танца, без якой харэаграфія гэтых балетаў немагчымая <…> У афармленні ён (К. Галейзоўскі. – *В. Я.*) выкарыстоўваў лесвіцы і іншыя архітэктурныя элементы (тут адбывалася ўзаемадзеянне архітэктанічнай тэктонікі афармлення з тэктонікай фігур артыстаў). Гэта было самае крайняе праяўленне харэаграфічнага тэктанічнага

рацыяналізму 1920 г., аголеная канструктыўнасць якога была такая сугучная архітэктурным пошукам таго часу» [5, с. 172].

Архітэктоніка сучаснага балетнага спектакля ўяўляе сабой відовішча, маштабнае па прасторы і вынаходлівае па сцэнаграфічных складаючых. Яна спалучае ў сабе традыцыі мастацтва афармлення сцэны XX ст. і медыятэхналогіі XXI ст. Звернемся да творчасці буйнога, выдатнага мастака Вялікага тэатра Беларусі Аляксандра Касцючэнкі, яго апошніх балетаў – «Анастасія» Вячаслава Кузняцова (2018) і «Ганна Карэніна» П. Чайкоўскага (2019).

У макеце да «Анастасіі» абазначаны і час падзей, і асноўнае месца дзеяння харэаграфічнай легенды: сярэднявечны замак з роспісамі святых, якія маўкліва назіраюць за жыццём галоўнай гераіні –дачкі мсціслаўскага князя Анастасіі Слуцкай, вымушанай пасля смерці мужа правіць княствам. Яна ўвесь час знаходзіцца ў цэнтры балетных перыпетый. Прастора дае магчымасць для спалучэння і змены розных месцаў дзеяння і вызвалена для пабудовы харэографам-пастаноўшчыкам (Юрый Траян) шэрагу яскравых, неабходных для скразной ідэі спектакля, амаль графічна, філігранна пастаўленых мізансцэн: вясельнага абраду, калядак, сустрэч закаханых, набегаў татар. У іх паказана развіццё Анастасіі, назапашванне энергіі для супраціўлення варожым сілам, нараджэнне ўчынкаў, якія увекавечылі яе імя. У знакавай рабоце для тэатра А. Касцючэнка карыстаецца наступнымі выразнымі сродкамі: медыйныя тэхналогіі спалучае з выдатна выкананымі архітэктурнымі дэкарацыямі і жывапіснымі элементамі (фрагменты абразоў, сюррэалістычных пейзажаў, заднікі), якія працуюць на стварэнне метафарычнага гучання пастаноўкі. Вялікае значэнне надае святлу, сугучнаму музыцы В. Кузняцова і харэаграфіі Ю. Траяна. Яно ўвесь час зменлівае, няўлоўнае, але таксама стварае сваю структуру і падпарадкавана агульнай ідэі. Як падкрэслівае Т. Партнова, святло, якое ў сцэнічным творы не ёсць нешта замкнёнае і не знаходзіцца ў нейкай нерухомасці, неабходна разглядаць у працэсе, у дынамічных праявах. Святло – гэта бесперапынны

рух, дынаміка, моцна звязаная з працэсам руху сцэнічнага дзеяння, адзінае цэлае з ім, таму можна казаць пра драматургію святла, дакладней, пра колерава-светлавую драматургію, што з'яўляецца кампанентам у сістэме ўнутраных сувязяў дзейства. Асаблівае значэнне колерава-светлавая драматургія набывае, калі становіцца эквівалентнай драматургіі музычнай. Адзіны колерава-светлавы і музычны вобраз – вось да чаго павінны ў ідэале імкнуцца харэограф-пастаноўшчык і мастак [5].

Архітэктоніка балета «Ганна Карэніна» з'яўляецца сапраўды авангарднай і арыгінальнай па выкананні. На макеце – таленавітая знітаванасць у адно цэлае розных месцаў дзеяння і існаванне амаль фантастычных прастор, напоўненых чаканнем кахання, іншага шчаслівага жыцця. Відавочная ўяўнасць раскошнага жыцця і крохкага сусвету галоўнай гераіні. Гэта прачытваецца ў фрагментах халоднага вакзала, чамаданаў, непатрэбных рэчаў, люстраў няўтульнага пакоя. Усё выстаўлена нібы напаказ, як і пачуцці, боль, горыч і пакуты. У прадметным свеце спектакля – несумяшчальнасць мар і спадзяванняў Ганны Карэнінай з рэальным сусветам. І таму невыпадкова над люстрам сцэны, у вышыні, змешчаны не бясконцыя блакітныя нябёсы, а металічная, строгая па геаметрычнай форме канструкцывісцкая дэкарацыя, якая сімвалізуе трагічны сыход у іншы свет. Пры гэтым візуальная карціна не выглядае змрочнай. Важная сэнсавая нагрузка закладзена мастаком у светлавых калонах, што не толькі ўпрыгожваюць сцэну, але і ствараюць завершанасць пабудовы, сімвалізуюць чысціню натуры і думак гераіні.

У жывапіснай геаметрычнай выбудаванасці існуе і прыгожы кардэбалет (балетмайстар-пастаноўшчык Вольга Костэль, мастак па касцюмах Ніна Гурло). Ён таксама частка архітэктонікі «Ганны Карэнінай». Выхады танцоўшчыкаў уяўляюць сабой складаныя спляценні нерэальных прастор і часоў, яскравых, імгненных і захапляльных. Харэаграфічны малюнак распрацаваны да апошняй лініі і гнутка падпарадкоўваецца магутнай музыцы, стварае кантрасты форм і фактур. Відавочна, што

сцэнограф і харэограф-пастаноўшчык таленавіта працавалі на адну пабудову, а таму ператварылі архітэктуру, закладзеную ў літаратурнай першакрыніцы, у архітэктуру сцэнічнага твора.

Звяртаючыся да гісторыі сцэнаграфіі Вялікага тэатра Беларусі, нельга абысці творчасць Яўгена Лысіка. Яго спектаклі, узноўленыя ў пачатку XXI ст., з'яўляюцца выключнымі па відовішчнасці: «Кармэн-сюіта» Ж. Бізэ і Р. Шчадрына, «Стварэнне свету» А. Пятрова, «Тыль Уленшпігель» Я. Глебава, «Спартак» А. Хачатурана. «Шматзначнасць, уменне ўкласці ў адзін выяўленчы рад некалькі сэнсаў у спалучэнні з выразнай мастацкай канцэпцыяй – галоўныя рысы творчасці мастака, – адзначае Ю. Чурко.– Яго дэкарацыі і касцюмы могуць каменціраваць дзеянне, рухаць яго, экстрапаліраваць у нашы дні, у сімвалічнай форме выяўляць яго сутнасць» [6, с. 34].

Таямнічую велізарную карціну сусвету, нечаканых яркіх пачуццяў і ўчынкаў вымалёўваў Я. Лысік у спектаклі «Кармэн-сюіта» Ж. Бізэ і Р. Шчадрына. У пабудове сцэнічнай прасторы мастак свядома не выкарыстоўваў кулісныя рады, тым самым павялічваў памер люстра сцэны. Вялікае жывапіснае пано на задніку сцэны і ўражальныя жывапісныя ўстаўкі пад каласнікамі ўтваралі адзінае цэлае. У дэкарацыях мастака абрысы рэальнага горада былі неакрэсленыя, на іх не акцэнтавалася ўвага. Мастацкае афармленне нагадвала містычны пейзаж, здольны трансфармавацца, пад яго ўладай існавалі галоўныя героі: спачатку ён нагадваў глыбокі пунсовы палымнеючы акіян, які нечакана станавіўся загадкавым іншаземным лесам з гірляндамі спакуслівых пладоў і кветак. Яркая, імклівая Кармэн з'яўлялася на сцэне не з кварталаў горада, а з заваражальнага сіне-бірузовага кругавароту глыбокага чароўнага возера, намаляванага мастаком на задніку сцэны. Яе белая прывабная фігура была падобная да райскай птушкі, што пралятала праз натоўп. Галоўная гераіня вылучалася не яркімі колерамі касцюма, а неардынарнасцю натуры, характару і магутнасцю пачуццяў. Яркай па задуме пастаноўшчыкаў з'яўлялася масоўка, апранутая ў чырвонае, зялёнае і жоўтае

адзенне. Кармэн не можа зліцца з карнавальным акружэннем, таму што яе сутнасць – гэта сапраўднае каханне, без якога немагчыма само трапяткое і балючае жыццё [7, с. 74].

Касцюмы мастака і ў спектаклі, і на эскізах з'яўляюцца неад'емным элементам сцэнічнай пластыкі [2]. Нагадваем работу А. Экстэр над тэатральным касцюмам, якая, на нашу думку, сугучна задумам Я. Лысіка. У мастака «задача эскіза касцюма зводзілася не проста да руху каляровых плям у прасторы, але да такога руху, у якім кожная пляма прэтэндавала б на мноства змен сваёй формы. Лініі-контуры, якія абрамлялі плямы, пругкія і ў той жа самы час эластычныя. Відавочна, што кожная пляма гатовая падпарадкоўвацца руху, удзельнічаць у ім. І поўнае адчуванне, што менавіта ў такім вось руху каляровыя плямы і знайшлі чалавека, прыхінуліся да яго цела, агарнулі яго, сталі канкрэтнымі дэталямі касцюма» [3, с. 253]. Вялікае значэнне для агульнага гучання спектакля, існавання персанажаў у адпаведных касцюмах мае святло. Яно надае аб'ём і значнасць дэкарацыі, яе выключнай фактуры. У «Кармэн» мастаком выкарыстоўваліся бакавыя сафіты, так званая «светлавая рампа» (спецыяльная ўстаноўка ўздоўж аркестравай ямы). У агульнае тэатральнае асвятленне былі ўведзены светлавыя промні, якія суправаджалі галоўных герояў. Так, у Кармэн вядучым промнем быў яркі белы. Ён з'яўляўся своеасаблівым сімвалам яе трапяткой, чыстай натуры.

Зусім іншым па фарбах, вобразах-сімвалах і па сваім цячэнні з'яўляецца спектакль «Стварэнне свету» А. Пятрова ў сцэнаграфіі Я. Лысіка. Для пабудовы відовішча мастак выкарыстоўваў ар'ерсцэну: «…замкнёную з трох бакоў прастору, якая прымыкае да задняй часткі асноўнай сцэны. Служыць для размяшчэння накатных пляцовак і для павелічэння глыбіні сцэнічнай прасторы» [1, с. 237]. На фоне эмацыянальна-трывожнай музыкі мастацкае афармленне было велічным і надзвычай рухомым. Яно мянялася з дапамогай святла і з кожнай новай карцінай балета. У першых мізансцэнах усю прастору запаўняў роўны цёмны колер, на фоне якога вымалёўваўся

незвычайны, незямны твар жанчыны з закрытымі вачыма; яна туліла да сябе тварык дзіцяці, якое спакойна спала на яе руках. Жанчына з дзіцем узвышалася над халодным паўшарам, што трымаўся на аголенай прасторы. Магчыма, такім і было стварэнне сусвету: з холаду і пустэчы прыйшла дабрыня, пяшчота, неабходнасць быць патрэбным адно аднаму. Усе гэтыя простыя пачуцці былі народжаны жанчынай і немаўляткам. І гэта стала асновай зямнога існавання. На фоне заваражальнай жывапіснай дэкарацыі мастака, на халоднай, але такой жаданай для жыцця зямлі, разгортваліся падзеі балета В. Елізар'ева. Яе дапаўняў графічна пабудаваны, гнуткі кардэбалет – трыко і жаночыя касцюмы цялеснага колеру падкрэслівалі першапачатковы, толькі што народжаны сусвет, чысціню і прыгажосць чалавечых узаемаадносін на нейкай таямнічай і нерэальнай у нашым уяўленні планеце. Толькі на ёй магчыма была сустрэча амаль дасканалых у сваім развіцці і адносінах Адама і Евы з Богам і анёламі, падобнымі да радасных дзяцей. Харэаграфія В. Елізар'ева і сцэнаграфія Я. Лысіка ў спалучэнні з музыкай А. Пятрова складалі адзіную ва ўсіх складніках карціну, у якой прываблівала колеравае вырашэнне і выверана, графічная пабудова мізансцэн. Як дакладна падкрэсліваюць музыказнаўцы Т. Дубкова і Ю. Чурко; «асабліва варта адзначыць новую ў параўнанні з балетамі мінулага ролю сцэнаграфіі. Мастак Я. Лысік, які абраў прынцып дынамічных, рухомых дэкарацый, настолькі самабытны, што цяжка сказаць, дзе, у якіх сферах хаваецца крыніца яго мастацтва. Масіўны, фрэскавы жывапіс Я. Лысіка шматзначны і канцэптуальны. Сімволіка такая ўсеабдымная, што, часам, здаецца, змяшчае ўсё і ўся. Але ў ёй заўжды ёсць галоўная думка, якая ў кожнай працы гэтага буйнейшага і своеасаблівага сцэнографа дакладна падкрэслівае ідэю пэўнай сцэны або ўсяго спектакля» [4, с. 89].

Прадметны свет сцэнічнай прасторы «Стварэння свету» быў вобразна-філасофскім, падпарадкаваным харэаграфіі, пластыцы галоўных герояў і кардэбалету. Разнастайныя геаметрычныя прадметы (шары, кубы, конусы) адпаведна сімвалізавалі і трактавалі Зямлю, яе устойлівасць, непазбежнасць

лёсу. Біблейскія ж жывёлы – леў, арол і вол, якія прысутнічалі на сцэнічнай пляцоўцы, – таксама мелі свой сэнс і былі неад'емнымі ад ўсяго, што адбывалася з сусветам, яго зараджэннем, развіццём і росквітам.

Нечаканымі вобразамі-знакамі, яркай сцэнаграфічнай пабудовай Я. Лысіка вылучаецца і балет «Тыль Уленшпігель» Я. Глебава ў харэаграфіі В. Елізар'ева. У гэтай пастаноўцы, як і ў папярэдняй, сцэнограф выкарыстоўвае адкрытую ар'ерсцэну. Перамяшчэнні галоўных герояў і кардэбалету падпарадкаваны наступным геаметрычным фігурам: квадрату, кругу, трохвугольніку, прамавугольніку. Неаднаразова выканаўцамі вымалёўваецца крыж, які з'яўляецца знакам у агульнай харэаграфічнай пабудове. На іграваой пляцоўцы прыцягальныя для гледача шар і арка. Асноўнай архітэктурнай пабудовай сталі нахіленыя памосты з трыма лесвічнымі пад'ёмамі. Прастору перасякаюць тросы, прымацаваныя да верхніх штанкетаў і планшэта сцэны. Такім чынам мастаком умоўна пабудавана палуба карабля. Кожная карціна спектакля паўстае новай і ўзрушальнай для гледача. Мяняецца вялікі жывапісны заднік, нязменным жа застаецца драўляны памост уздоўж задніка з лесвіцамі, тым самым пашыраючы і ўзвышаючы прастору спектакля, магчымасць бачыць яго герояў не толькі ў плоскасці сцэны. Эскізы дэкарацый мастака, выкананыя пераважна ў карычнева-чорна-зялёных колерах, нагадваюць містычныя пейзажы, якія ўзмацняюць напружаную, эмацыянальную музыку Я. Глебава і робяць яе ўзнёслай і той, якая, магчыма, прыйшла з іншых недасягальных сусветаў. Адзін з малюнкаў нагадвае зафіксаваны магутны выбух: фарбы вострымі шыпамі разлятаюцца па ўсёй карціне і, здаецца, што пасля такога наплыву карычнева-чорных хваль не будзе ніякага збавення. На другім эскізе вялікіх памераў варонка імкліва паглынае, уцягвае прадметы і вобразы рэальнага знаёмага жыцця: дрэвы, заснежаныя маленькія домікі, чалавека, які ідзе за стомленым канём па бясконцым полі. Магчыма, у гэтым няспынным калаўроце зафіксаваны галоўны сэнс існавання чалавецтва – у абавязковым знікненні ў лабірынце светлага калідора кожнага з нас і адраджэнні з новымі

паваротамі таямнічага круга. І яшчэ адзін фантастычны эскіз – з невядомымі планетамі, абломкамі, магчыма, караблёў і калясніц, што наслойваюцца, наплываюць адзін на аднаго. І ў цэнтры фантасмагорыі – вобраз дзіцяці ў белым адзенні, якое накіроўвае свой позірк на лёгкі залаты крыж, і побач з ім – вялікае сэрца, што нагадвае бязважкі яблык, які плавае ў касмічнай прасторы; ад яго, нібы промні, ідуць тонкія залатыя штрыхі да ўсяго, што яго акружае. Часткай гэтай фантастычнай карціны з'яўляецца і крохкі балет, апрануты таксама ў незвычайнае, пераважна белае адзенне: аблягаючыя кароткія касцюмы танцоўшчыц дапаўняе такі ж аблягаючы галаўны ўбор; мужчынскі белы касцюм дапаўняе павязаны на галаву чырвоны шалік, які роўнай паласой звісае амаль да памоста сцэны.

Ва ўсіх фантастычных эскізах «Тыля Уленшпігеля» прысутнічае ярка акрэслены прадмет – мішэнь, што з'яўляецца адным з сімвалічных вобразаў спектакля. Гэта і кола, якое павінна круціцца і без якога немагчыма жыццёвая плынь і мэта чалавечага існавання.

Балет «Спартак» у мастацкім афармленні Я. Лысіка стаў спектаклем, яркім сваёй каларыстычнай гамай і магутным па сцэнаграфічнай пабудове. Чорна-чырвоныя колеры з'яўляліся жывымі і дзейснымі ў спалучэнні з дынамічным святлом і зменлівым у танцы кардэбалетам. Жывапісны заднік быў заменены архітэктурнай канструкцыяй, што ўяўляла сабой масіўную сцяну, за якой у зняволенні знаходзіліся людзі, і якая на працягу ўсяго спектакля трансфармавалася: разыходзіліся і асвятляліся факеламі паверхі, на вачах змяняўся агульны малюнак сцэны, ён разбураўся і рухаўся разам з пабудовай мізансцэн, з трапяткой і трывожнай музыкай А. Хачатурана.

Касцюмы персанажаў застаюцца сучаснымі і ў пачатку XXI ст. Яны вызначаюцца арыгінальнасцю вырашэння і падкрэсленай тэатральнасцю. Мастак выкарыстоўвае кароткія тунікі танцоўшчыкаў, як мужчынскія, так і жаночыя, упрыгожаныя эфектнымі паясамі і бранзалетамі. Касцюм Краса аздоблены каменнямі, увесь жа ўбор персанажа дапаўняе скіпетр як сімвал улады і абранасці ў грамадстве. Рамантычны вобраз Фрыгіі дапаўняе такое ж

рамантычнае адзенне: кароткая празрыстая туніка зліваецца з гнуткай фігурай танцоўшчыцы.

Адкрыццём мастака стала пэўная сістэма сімвалаў, вобразаў-знакаў, змешчаных на заднім плане сцэнаграфічных пабудоў. Ужо ў сваіх першых балетах на беларускай сцэне Я. Лысік прапаноўвае выкарыстанне на задніку рухомых жывапісных фрэсак, здольных змяняць адна адну, дэманструючы розныя выявы: містычны пейзаж, які асацыіруецца з касмічным розумам, пажарам ці землетрасеннем, нечакана пераходзіць у фрагменты цудоўнага жаночага партрэта, нето нібы сышоў з палотнаў майстроў мінулых стагоддзяў [4, с. 103].

Архітэктура і тэатр існуюць самі па сабе і асобна вывучаюцца даследчыкамі, але мы ўсё часцей звяртаем увагу на іх узаемадзеянне, роднаснасць тэрміналогіі. Відавочна, што разнастайныя дэкарацыі, касцюмы, жывапісныя заднікі, медыятэхналогіі ў спалучэнні з іншымі складнікамі спектакля аб’ядноўвае тэрмін «архітэктоніка», які трывала ўваходзіць у тэатразнаўства і мае непасрэднае дачыненне да сцэнаграфіі А. Касцючэнкі і Я. Лысіка, што стала яркім адкрыццём на сцэне Вялікага тэатра Беларусі. Працуючы на сінтэз і агульнае гучанне той ці іншай пастаноўкі, яна з’яўляецца такой жа магутнай і самадастатковай, як музыка і харэаграфія.

ЛИТЕРАТУРА

1. Базанов, В. В. Сцена XX века / В. В. Базанов. – Л. : Искусство, 1990. – 238 с.
2. Ванслов, В. В. Статьи о балете. Музыкально-эстетические проблемы балета / В. В. Ванслов. – Л. : Музыка, 1980. – 192 с.
3. Коваленко, Г. Ф. Александра Экстер. Путь художника. Художник и время / Г. Ф. Коваленко. – М. : Галарт, 1993. – 288 с.
4. Музычны тэатр Беларусі, 1960 – 1990: балет, музыка ў пастаноўках драматычных тэатраў / Т. А. Дубкова [і інш.]. – Мінск : Беларуская навука, 1997. – 366 с.
5. Портнова, Т. В. Архитектонические принципы в балете (диалог искусств в пространственной среде) / Т. В. Портнова // Международный журнал экспериментального образования. – 2014. – № 1, ч. 2. – С. 170 – 174.

6. Тэатральная Беларусь : энцыклапедыя : у 2 т. / пад агул. рэд. А. В. Сабалеўскага. – Мінск : БелЭн, 2002 – 2003. – Т. 2 / рэдкал.: Г. П. Пашкоў (гал. рэд.) [і інш.]. – 2003. – 571 с.

7. Ярмалінская, В. М. Сцэнаграфія Беларусі XX – пачатку XXI ст. / В. М. Ярмалінская. – Мінск : Беларуская навука, 2010. – 224 с.

8. Ярмалінская, В. М. Сцэнаграфія Беларусі: гісторыя і сучаснасць / В. М. Ярмалінская. – Мінск : Беларуская навука, 2018. – 375 с.

РЕЗЮМЕ

Автор рассматривает термин «архитектоника», который имеет отношение к архитектуре и искусству сценографии и обозначает «построение», целостностность художественного произведения.

SUMMARY

The author considers the term «architectonics», which is related to architecture and the art of scenography and means «construction», the integrity of a work of art.

РАЗДЗЕЛ III

ПРАБЛЕМЫ ЭТНАЛОГІІ, АНТРАПАЛОГІІ, ФАЛЬКЛАРЫСТЫКІ І СЛАВІСТЫКІ

Алфёрава А. Г.

ІНТЭРПРЭТАЦЫЯ ПРАСТОРАВЫХ КАНЦЭПТАЎ У БЕЛАРУСКІХ ЛЕГЕНДАХ І ПАДАННЯХ

Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі

(Паступіў у рэдакцыю 01.03.2022)

Адметнасцю легенд і паданняў, у адрозненне ад паэтычных твораў, выступае тое, што прастора ў іх прадстаўлена не толькі ў выглядзе паэтычных вобразаў, якія маюць сваю паэтыку і міфасемантыку, але і як суб'ект (асабліва ў тапанімічных паданнях, дзе тлумачацца асаблівасці і гісторыя ўзнікнення гарадоў, мястэчак, вёсак, а таксама прыродных аб'ектаў – крыніц, рэк, азёр, урочышчаў і г. д.). Зыходзячы з жанравых асаблівасцей, відавочна, што ў легендах і паданнях у параўнанні з іншымі фальклорнымі жанрамі большая разнастайнасць канкрэтных геаграфічных назваў. Аднак мэта дадзенага артыкула – прааналізаваць асаблівасці міфапаэтычнай інтэрпрэтацыі прасторавых канцэптаў у кантэксце легенд і паданняў.

У названых жанрах месца дзеяння не абмяжоўваецца прасторай свайго (сялянскага) жылля – двара – паселішча – горада, як гэта адбываецца ў песенным фальклоры, пералік тыпаў паселішчаў тут значна шырэйшы: хутар, вёска («дзярэўня»), сяло, мястэчка, паселішча, ваколіца, засценак, горад, княства, царства. Цікавай адметнасцю легенд з'яўляецца тое, што жылое асяроддзе ў іх існуе не толькі ў рэальным, «гэтым» свеце, але і ў іншасвеце. Напрыклад, інфернальныя істоты таксама выбудоўваюць прастору свайго існавання па тыпе зямной: *«Сам* (чорт. – *А. А.*) *зарыўся глыбока ў зямлю і*

зрабіў пад зямлёй сваё княства» [3, с. 36]. Але і мяжа паміж двума светамі ў так званыя «легендарныя» часы была даволі хісткая, таму ў рэальнай сялянскай прасторы з'яўляліся біблейскія персанажы, якія давалі парады звычайным жыхарам, узнагароджвалі або каралі ў залежнасці ад паводзін: *«Хадзіў Хрыстос з Пятром па зямлі да вучыў людзей, як жыць на свеце. Хадзілі яны ад вёскі да вёскі»* [3, с. 74]; *«Ішлі раз праз адно сяло Бог, святы Юрый і святы Мікола»* [3, с. 119]. Гэтыя персанажы з'яўляюцца менавіта ў традыцыйным сялянскім паселішчы. Падобных легенд, дзе б Бог і святыя гулялі па горадзе, не сустрэлася. Разам з тым, акрамя біблейскіх персанажаў у чалавечую прастору маглі трапляць і хваробы, паморкі, што, па традыцыйных уяўленнях, мелі антрапаморфны выгляд: *«...быццам у адным сяле бачылі на загуменні вельмі страшную бабу з адным вокам. Кажуць, што гэта пошасць і што яна хутка прыйдзе на людзей і на гаўяда»* [3, с. 115]; *«Паморак прыходзіць у вёску так, каб яго ніхто не бачыў»* [3, с. 202].

Для падкрэслівання рэальнасці тых падзей, што адбываюцца ў легендах ці паданнях, акцэнтуецца ўвага, што гэта было ў «нашым» або «суседнім» сяле: *«Гэта недалёка было, у суседнім сяле»* [3, с. 155]; *«Даўно колісь, старыкі казалі, дзвюх* (русалак. – *А. А.*) *прыводзілі і к нам у дзярэўню»* [3, с. 174]. Часам назва населенага пункта атаясамліваецца з агульнай колькасцю жыхароў у ім, такім чынам, ужываецца сінекдаха: *«А калі сонца ўзышло, уся вёска ўбачыла, што цэлая малочная рака цякла з-пад хаты чараўніцы»* [3, с. 226]; *«...як пацягне смыкам – усё сяло да яго збяжыцца»* [3, с. 233].

У цэлым, у адрозненне ад песеннага фальклору, у легендах і паданнях сустракаюцца апісанні жылой прасторы, звязаныя з рэальнымі акалічнасцямі. Так, сяло па тэрытарыяльных і колькасных характарыстыках большае за вёску: *«У Засуллі ў сяле, што абапал рэчкі дзвюма вёскамі раскінулася, быў гаспадар»* [3, с. 156]. Падкрэсліваюцца і геаграфічныя асаблівасці размяшчэння населеных пунктаў (*«...часам вёскі адна ад другое былі вельмі далёка»* [3, с. 75]), а таксама іх сувязь (*«Бліжэйшыя вёскі былі злучаны з мястэчкам»* [3, с. 281]), час узнікнення (*«Наша сяло старэйшае за горад»* [3,

с. 284]) і адміністрацыйныя змяненні (*«З трох хат вырасла вёска, потым мястэчка. Цяпер зноў вёска»* [3, с. 331]). Менавіта ў гістарычных паданнях пры апісанні беларускага мястэчка акцэнтуецца ўвага на яго этнічным складзе (татары або яўрэі) і асаблівасцях занятку жыхароў: *«З даўніх часоў насельніцтва гарадка займалася не толькі рыбнай лоўляй і сплавам лесу, але і вырабам скуры»* [3, с. 281]; мястэчка Татарск *«атрымала сваю назву ад першапасяленцаў, некалькіх сем'яў татарскага племя <…> Але ў хуткім часе яны былі выгнаны, а замест іх пайшлі яўрэі, якія склалі мястэчка»* [3, с. 291].

У адрозненне ад іншых жанраў, пры характарыстыцы названых населеных пунктаў ужываецца меншая колькасць эпітэтаў, але разам з тым яны адпавядаюць семантыцы пэўнай прасторы ў іншых фальклорных жанрах. Так, горад, як і ў песнях або казках, абавязкова будзе вялікім і прыгожым: *«…на вялікай гары стаяў прыгожы горад, умацаваны башнямі»* [3, с. 276]; *«Людзі казалі, што некалі там горад вялікі быў»* [3, с. 369]. Як бачна з першага прыкладу, горад знаходзіцца на ўзвышэнні (што неаднаразова падкрэслівалася і ў міфалагічных паданнях іншых народаў свету [1, с. 507 – 513]). Яго неад'емнымі атрыбутамі выступаюць абарончыя ўмацаванні (вежы) і вялікі храм: *«Стаяў на тым месцы <…> вялікі горад з Божымі храмамі»* [3, с. 403]. Вёска (сяло) ж непасрэдна атаясамліваецца з яе жыхарамі. Так, у залежнасці ад колькасці насельніцтва яны могуць быць вялікімі або малымі (*«У нашым лесе некалі было вялікае сяло»* [3, с. 341]; *«…на тым месцы была невялікая вёска»* [3, с. 345]), адлюстроўваць заможнасць жыхароў (*«…а на яе берагах стаялі багатыя вёскі»* [3, с. 311]). Але паколькі легенды і паданні з'яўляюцца не гістарычнай хронікай, а паэтычным увасабленнем старажытных уяўленняў нашых продкаў, адной з вызначальных характарыстык жылой культурнай прасторы будзе яе стварэнне незвычайным дэміургам, што валодае звышнатуральнымі якасцямі. Гэта можа быць міфічны князь (Тур), асілак (Менеск), персанаж з адмоўнымі рысамі – волат – злодзей (Машэка, Волак і Вісек), звычайны

чалавек, які, аднак, усё роўна будзе мець характарыстыкі, што вылучаюць яго сярод іншых жыхароў (каваль, музыкант, працавіты селянін). Нават рэальныя гістарычныя асобы (Кацярына II, князі Радзівілы) у кантэксце легенд і паданняў набываюць звышнатуральныя рысы дэміурга. У той жа час культурная прастора, што ўзнікае з прыроднай па волі незвычайнай сілы, пры неналежных паводзінах яе жыхароў па Божай волі (або праз ведзьмін праклён) можа зноў ператварыцца ў прыродную, што адлюстравана ў шматлікіх паданнях пра гарады, вёскі, храмы, якія патанулі або праваліліся пад зямлю: *«Часам за грахі людзей зямля правальваецца й пажырае цэлыя вёскі й гарады»* [3, с. 410]; *«Там, дзе цяпер возера, калісьці знаходзілася вёска»* [3, с. 402]; *«Там, дзе цяпер возера Свіцязь, стаяла сяло»* [3, с. 406].

Матыў узвядзення выдатнымі асобамі характэрны ў некаторых варыянтах і для культавых пабудоў – царквы, касцёла, манастыра: *«Князь Барыс мураваў у Полацку царкву»* [3, с. 239]; *«У гэтым лесе нейкі князь пабудаваў манастыр»* [3, с. 290]. Найбольш распаўсюджаны сюжэт таксама звязаны з храмамі, якія за грахі людзей або манахаў правальваюцца пад зямлю: *«А там, дзе быццам быў касцёл, мох зыбучы, пні велізарных дрэў, касцёл скрозь зямлю пайшоў»* [3, с. 300]; *«...тут была гара, якая раскрылася і праглынула невялікае селішча з царквою»* [3, с. 351]; *«Вельмі часта правальваюцца манастыры, бо Бог іх карае, як там манахі ці мнішкі грашаць»* [3, с. 410]. У параўнанні з песенным фальклорам вобраз царквы (або касцёла) не мае настолькі разнастайнага паэтычнага апісання. Ён узгадваецца як неад'емны атрыбут гарадской або сельскай прасторы, куды неабходна прыйсці ў вялікае свята або падчас хваробы, бяды ці пасля выратавання ад якога-небудзь няшчасця: *«...пастухі лічаць вялікім грахом не пабываць на Юр'я ў царкве»* [3, с. 137]. Таму людзі, якія не прытрымліваліся дадзеных правіл, лічыліся звязанымі з нячыстай сілай: *«...даўным-даўно на гэтым месцы жыў шавец Гомсін. Ён быў філосаф, ні ўва што не верыў, не хадзіў у царкву і не пільнаваўся свят»* [3, с. 366 – 367]. Існавала і своеасаблівая забарона наведваць царкву ў рэчах, створаных пры дапамозе

інфернальных сіл: *«...у камені жыў шавец <...> Боты былі цудадзейныя: іх можна было насіць пятнаццаць гадоў і чым часцей бываць на ігрышчах, тым лепш, але толькі з умоваю не хадзіць у царкву, там яны адразу распадаліся на дробныя кавалкі»* [3, с. 366]. Таму нячысцікі праяўляюць сваю сутнасць адразу, як убачаць царкву: *«Як толькі ранкам сярод стромкіх сосен і ялін бліснулі на купалах Супрасльскай царквы залачоныя крыжы, баран саскокваў з вазка і кідаўся ў лес з такім рогатам, што ажно кастрыца з хвояў дажджом сыпалася»* [3, с. 158].

Адпаведна, толькі ў царкве можна было ўбачыць тых, хто ўжо даўно памёр, пры выкананні пэўных умоў: *«Памерла ў аднае жонкі дачка <...> Вот нараілі ёй, каб яна на "ўсе святыя" пашла ў цэркаў і стала ў прытворы. Зрабіла яна гэтак. У самую ўжэ поўнач пачалі іці смерцьвіцэ»* [3, с. 178]. Божы храм, як правіла, знаходзіцца на гары, што адпавядае міфапаэтычным уяўленням на дадзеную пабудову як месца эпіфаніі, што «засведчвае вышэйшую яго сакральнасць» [4, с. 338]: *«Некалі даўно на гэтай горцы стаяла царква»* [3, с. 266]; *«На той гары драўляны маленькі касцёл і некалькі соснаў»* [3, с. 346]. Паколькі некалькі гістарычных паданняў датычыцца гісторыі рассялення татар на беларускіх землях, для падкрэслівання іх адметнасці згадваецца мячэць, што застаецца па-за ўвагай іншых фальклорных твораў: *«...татары паступова асімілявaліся <...> У касцёл або царкву, праўда, не пайшлі, маліліся ў мячэці, чыталі Каран»* [3, с. 82].

Неад'емным атрыбутам населеных пунктаў выступае карчма, якая супрацьпастаўляецца сакральным збудаванням: *«У вёсцы была царква і карчма. Прыходзілі людзі ў царкву памаліцца, а ў карчму пагуляць»* [ліп, с. 302]. Такім чынам, у легендах і паданнях згадваецца вызначальная функцыя карчмы як месца збору людзей для забаў, гутарак пасля працы (у час кірмашу) або локусу, дзе якраз і апавядаецца пра падзеі, якім прысвечаны тэкст: *«Ссыпалі, – каа, – мы збожжа ў імбар, пахарчаваліся трохі ў карчме»* [3, с. 160]; *«Сядзімо мы раз у карчме, пакурваем люлькі да гамонім аб том, аб сём»* [3, с. 169]; *«А там па карчмах балі, спевы да весялосць на кожным*

твары» [3, с. 208]. Паколькі карчма ў традыцыйных уяўленнях з'яўлялася «нячыстым» месцам, падкрэслівалася яе адпаведнае размяшчэнне ў памежных для міфапаэтычнай свядомасці локусах (што адпавядала і рэальнай пабудове): *«…і была карчма ім пастаўлена пры дарозе»* [3, с. 271]; *«А стаяла карчма на скрыжаванні трох найгалоўнейшых дарог»* [3, с. 394]; *«…паімчаўся ў карчму, што тады за рэчкаю, на скраю вёскі Сакалды стаяла»* [3, с. 432].

Пры апісанні вясковай прасторы ў легендах і паданнях вуліца і двор не атрымалі багатай паэтычнай інтэрпрэтацыі, як у песенным фальклоры. Даволі рэдкімі выступаюць і вобразы гаспадарчых будынкаў, ідучы як пералік пры характарыстыцы жылой прасторы: *«Хут вельмі разгневаўся <…> і спаліў увесь двор, і гумно, і дом»* [3, с. 170]. Гэта зразумела, зыходзячы з жанравых функцый. Паколькі для каляндарна-абрадавых песень было першачарговым пры дапамозе вызначаных слоўных формул спрагназаваць будучы багаты ўраджай, прыводзілася падрабязнае апісанне канкрэтных гаспадарчых пабудоў, іх памераў і напоўненасці. У сямейна-абрадавых песнях гэтыя аб'екты таксама звязваліся з дабрабытам сям'і, функцыянальным гаспадарчым падзелам. Асноўная ж увага ў легендах і паданнях надаецца менавіта падзеям, што адбываліся з жыхарамі пэўнай мясцовасці (сустрэча з нячысцікам, барацьба з ведзьмай, пазбаўленне ад хваробы, заснаванне пэўнага паселішча або яго знікненне і г. д.), таму не было функцыянальнай неабходнасці спыняцца на дэталёвай ці міфапаэтычнай характарыстыцы двара і будынкаў на ім. У той жа час у параўнанні з песенным фальклорам у легендах і паданнях значна больш разнастайны пералік тыпаў жылой прасторы, іх функцый і паэтычных апісанняў: хата, дом, будынак, вельмі рэдка (асабліва ў параўнанні з вясельнымі песнямі) – церам, маёнтак (фальварак), курэнь, гаспода, сяліба (сядзіба), харомы, палац, замак. Пры гэтым калі ў каляндарна-абрадавых або вясельных песнях з палацам магло атаясамлівацца і звычайнае сялянскае жыллё, то ў легендах і паданнях назіраецца дакладнае саслоўна-класавае

размежаванне: сяляне жывуць у хаце (курані, больш заможныя – у сядзібе); паны, шляхта – у маёнтках (фальварках); князі і прадстаўнікі вышэйшых саслоўяў – у палацы або замку. Адпаведна, і апісанне жылля цалкам характарызуе статус, сямейнае становішча і нават нораў гаспадароў. Так, хата беднага селяніна «чорная»: *«…от, здаецца, пакінуў бы сваю слімазарную гаспадарку да чорную хатку»* [3, с. 50]. Падобнае жыллё належыць і ўдаве: *«…стаяла старая маленькая хатка з адным акенцам ад лясного боку»* [ліп, с. 387]. Прастора, дзе жывуць злыя людзі, што раскідалі буслінае гняздо, атрымлівае адпаведны эпітэт: *«Доўга кружылі ў той дзень птушкі над непрыветнай хатай»* [3, с. 57].

У той жа час хата заможнага гаспадара вылучаецца сваімі памерамі і навізной: *«Прыйшлі ў сяло. Падыходзяць да новай вялікай хаты»* [3, с. 133]. Часам навізна хаты, яе неабжытасць атаясамліваецца з наяўнасцю там нячысціка: «Вядомая амбівалентнасць дома, спалучэнне ў ім прыкмет “культуры” і “прыроды”, вызначыла характар дзеянняў, накіраваных на выцісканне прыроднага пачатку і канчатковае інкарпараванне дома ў сферу засвоенага» [2, с. 104]. Выканаць гэтую функцыю здольны толькі чалавек, які ў народнай свядомасці таксама звязваўся з іншасветам, – салдат або падарожны: *«Бач, браце-салдаце, хаты ў мяне дзве. Адна старая-старусенькая вокнамі ў зямлю ўрасла <…> Але вунь новая мая хата стаіць. Мы ў ёй не жывем <…> Нячысты, браток, завёўся там»* [3, с. 164]; *«Адзін чалавек паставіў сабе нову хатку, але не мог там быць, бо ўсё штоноччу крычала»* [3, с. 422]. У метафарычным сэнсе ў адным з варыянтаў вобраз хаты ўжываецца як увасабленне абароненай, «чыстай» прасторы, дзе нельга агучваць словы, звязаныя з хваробай або іншымі нячыстымі рэчамі, каб не парушыць гэтай цэласнасці і не наклікаць бяды: *«…некалі ў нашу вёску прыйшлі тры браты – Міраноўскія з Кіева. Бо, не кажучы ў хаце, у Кіеве была халера»* [3, с. 414]. Канцэпт «дом» таксама пазначае вясковае жыллё, але ў адрозненне ад хаты непасрэдна звязваецца з заможнасцю, парадкам у гаспадарцы і трываласцю самой пабудовы: *«Жыў сабе адзін чалавек багаты*

<…> І дом у яго быў на памосце» [3, с. 61]; *«І ён здзелаў дом. Здзелаў фундамент бальшы»* [3, с. 393]. У адным з варыянтаў хата своеасабліва пазначае ўнутранае жыллё, а дом – яго вонкавы выгляд: *«Выпадкам стораж <…> убачыў, як з хаты адной кабеты, для якой пан выбудаваў новы дом з вялікімі вокнамі, вылецела белая, як снег, варона»* [3, с. 225].

Паколькі інфернальныя істоты часам трапляюць у прастору чалавека, у іх таксама ўзнікае жаданне мець сваё жыллё, але ў чалавечым свеце гэты намер здзейсніцца не можа: *«Расказваюць, што на гэтым месцы чорт меў намер пабудаваць дом і выкапаў яму для склепа, але спеў пеўня мяшаў яму закончыць сваю работу»* [3, с. 341]. У той жа час калі нячысцік хоча завабіць чалавека ў свой свет, то «выбудоўвае» перад ім прыгожы палац, які раніцай ператвараецца ў багну: *«Прыходзяць яны ў шыкарны палац. Поўна там стройных панічоў ды разадзетых паненак прыгожых, а ўсё навокал аж зіхаціць ад крыштыляў ды мармураў <…> Ажно чуе – недзе певень закукарэкаў <…> Глядзіць скрыпач: сядзіць ён на купіне пасярод самай топкай багны»* [3, с. 161]. Магчыма, у гэтым варыянце адбілася народнае ўяўленне аб тым, што празмернае багацце звязана з нячыстымі справамі (узгадаем легенды пра тое, што багацце носіць чароўны цмок). Незвычайны будынак паўстае і ў творы, дзе паляўнічы шукае цара вужоў, тут адчуваюцца касмалагічныя матывы: *«Узышоў месяц. Выходзіць Сымон на прагаліну і бачыць: палац здалёка стаіць ды ажно зіхціць серабром і золатам. Падходзіць да пекнага будынку цераз сад срэбналісты, дзе вясна і лета разам сустрэліся»* [3, с. 196]. Зыходзячы з тэкстаў легенд, адзначым, што палац, атаясамліваючыся са сваім гаспадаром (хцівым або грэшным панам, дзівакаватым шляхціцам і г. д.) таксама нясе своеасаблівую негатыўную адзнаку, звязваючыся з няволяй сялян, здзекамі з іх: *«…прыгожая і статная Зося прыглянулася пану, і парашыў ён разлучыць закаханых: загадаў забраць Зосю прыслугаю ў палац»* [3, с. 72]; *«Сабраліся краўцы да й пайшлі ў тэрмін да Нясвіжа <…> Сядзяць яны на зямлі каля палаца, сядзяць дзень, сядзяць два, чакаюць, пакуль выйдзе князь Каханка да дась ім гасцінец»* [3, с. 267];

«На гары стаяў палац пана Карпінскага <…> Ён быў лядачы да людзей <…> Людзі яго не любілі і ўсяляк клялі. І, мусіць, праклялі, бо ён разам з палацам праваліўся скрозь зямлю» [3, с. 272].

Узгадванне ў кантэксце легенд і паданняў замка (яго разнавіднасці – замак-вежа, замак-палац) у пераважнай большасці звязана з гісторыяй узвядзення канкрэтных будынкаў (напрыклад, Нясвіжскі, Быхаўскі, Лоскі замкі) або з рэальнымі гістарычнымі асобамі (Радзівілы, Сапегі). У той жа час замак выступае неад'емным атрыбутам гарадоў (нават міфічных) ці невялікіх мястэчак, якія таксама знаходзіліся ва ўласнасці княжацкіх асоб: *«Некалі, даўно-даўно, сярод блакітных азёр, на вялікай гары стаяў прыгожы горад, умацаваны башнямі. А сярод горада ўзвышаўся замак. Жыў у тым замку багаты князь Дзвін»* [3, с. 276]; *«Цяперашняе сяло Дольск было мястэчкам з замкам»* [3, с. 302].

Акрамя палаца і замка для вылучэння адметнасці і багацця гаспадара, яго прыналежнасці да вышэйшых саслоўяў (пан, шляхціц, граф, князь) у легендах і паданнях згадваюцца такія лексемы, як «маёнтак» («фальварак») і «харомы»: *«Жылі калісьці ў панскім маёнтку, што стаяў над Нёманам <…> двое маладых людзей»* [3, с. 72]; *«Доктар, пачаўшы практыку ў графскім маёнтку, у хуткім часе стаў вядомы»* [3, с. 301]; *«Кажуць, нейкі пан Драздоўскі выйграў у карты ў свайго суседа фальварак»* [3, с. 415]; *«Калісьто, даўным-даўно на горцы стаялі пышныя харомы багатых баяр Няміраў»* [3, с. 245].

Разам з тым, у легендах і паданнях вельмі рэдка ўзгадваецца церам. Такая з'ява зразумелая, паколькі назва дадзенай пабудовы і яе архітэктурныя асаблівасці не характэрныя для беларускага традыцыйнага дойлідства. У каляндарна-абрадавых (пераважна калядных і валачобных) і сямейна-абрадавых (вясельных) песнях распаўсюджанасць церама ў якасці месца дзеяння мае пераважна міфапаэтычную скіраванасць – узвелічэнне роду гаспадара або нявесты, прыпадабненне іх да нябеснай, вышэйшай сям'і і своеасаблівае прагназаванне багацця і шчасця, што функцыянальна не

характэрна для легенд і паданняў, дзе апісваецца пераважна рэальная прастора. Такімі ж паэтычна нераспрацаванымі выступаюць і памяшканні традыцыйнага жылля (напрыклад, сенцы, святліца, камора).

Такім чынам, зыходзячы з функцыянальнасці і жанравых асаблівасцей легенд і паданняў, можна сцвярджаць, што ў адпаведнасці з імі характарызуюцца і вобразы традыцыйнай прасторы. Так, больш увагі надаецца канкрэтным тапонімам, у меншай ступені дэталізуюцца гаспадарчыя будынкі. У легендах і паданнях няма таго багацця міфапаэтычнай трактоўкі вобразаў, якія сустракаюцца ў песенным фальклоры. Тым не менш, у дадзеным жанры з'яўляюцца новыя аб'екты (напрыклад, мячэць, фальварак, курэнь і інш.), што дазваляе дапоўніць традыцыйную карціну свету беларусаў, зрабіць яе цэласнай і ўсвядоміць асаблівасці нацыянальнай філасофіі і светаўспрымання.

ЛІТАРАТУРА

1. Алфёрава, А. Г. Духоўны вобраз горада / А. Г. Алфёрава // Нарысы гісторыі культуры Беларусі : у 4 т. / А. І. Лакотка [і інш.] ; навук. рэд. А. І. Лакотка. – Мінск, 2014. – Т. 2. Культура гарадоў Х – пачатку ХХ ст. – С. 505 – 529.

2. Байбурин, А. К. Жилище в обрядах и представлениях восточных славян / А. К. Байбурин. – Л. : Наука. Ленинградское отд-е, 1983. – 188 с.

3. Легенды і паданні / склад. М. Я. Грынблат, А. І. Гурскі ; рэд. тома А. С. Фядосік. – 2-е выд., дап. і дапр. – Мінск : Беларуская навука, 2005. – 552 с.

4. Топоров, В. Н. Мировое дерево. Универсальные знаковые комплексы : в 2 т. / В. Н. Топоров. – М. : Рукописные памятники Древней Руси, 2020. – Т. 1. – 448 с.

РЕЗЮМЕ

В статье рассмотрена мифопоэтическая интерпретация пространственных концептов в белорусских легендах и преданиях. Внимание обращается на отличия в характеристике данных образов в прозаических и песенных жанрах.

SUMMARY

In the article considers the mythopoietic interpretation of spatial concepts in Belarusian legends and traditions. Attention is drawn to the differences in the characterization of these images in prose and song genres.

Аўсейчык У. Я.

СТАРАВЕРСКАЕ НАСЕЛЬНІЦТВА ПАЎДНЁВА-ЎСХОДНЯЙ БЕЛАРУСІ Ў СЯРЭДЗІНЕ XIX СТ.: РАССЯЛЕННЕ І КОЛЬКАСНЫ СКЛАД

Полацкі дзяржаўны ўніверсітэт імя Еўфрасінні Полацкай

(Паступіў у рэдакцыю 12.09.2022)

Паўднёва-ўсходні рэгіён Беларусі з’яўляецца адным з важнейшых гістарычных цэнтраў стараверства ва Усходняй Еўропе. Рускія стараверы пасяляюцца на гэтай тэрыторыі яшчэ ў сярэдзіне XVII ст. Аднак крыніцы 2-й паловы XVII – XVIII ст. не даюць поўнай карціны геаграфіі рассялення стараверскага насельніцтва ў рэгіёне. Толькі асобныя даныя таго часу ўказваюць на месцы пражывання старавераў на гэтых землях. Адсутнічаюць таксама і комплексныя статыстычныя даныя аб іх колькасці ў згаданы перыяд. У 2-й палове XVIII – пачатку XIX ст. ужо з’яўляецца значны блок крыніц, якія даюць уяўленне аб колькасці старавераў і месцах іх пражывання ў рэгіёне. Комплекснае статыстычна-дэмаграфічнае вывучэнне стараверства на названай тэрыторыі пачынаецца толькі ў 1830-х гадах.

Мэта артыкула – выявіць асаблівасці рассялення і прасачыць дынаміку колькасці стараверскага насельніцтва ў паўднёва-ўсходняй Беларусі на аснове даных сярэдзіны XIX ст. У адпаведнасці з адміністрацыйна-тэрытарыяльным падзелам таго часу геаграфічныя межы даследавання будуць абмежаваныя цэнтральнай і паўднёвай часткамі Магілёўскай губерні, а таксама паўднёва-ўсходнімі паветамі Мінскай губерні. Крыніцазнаўчай базай даследавання з’яўляецца комплекс статыстычных і дэмаграфічных даных (апублікаваных і архіўных).

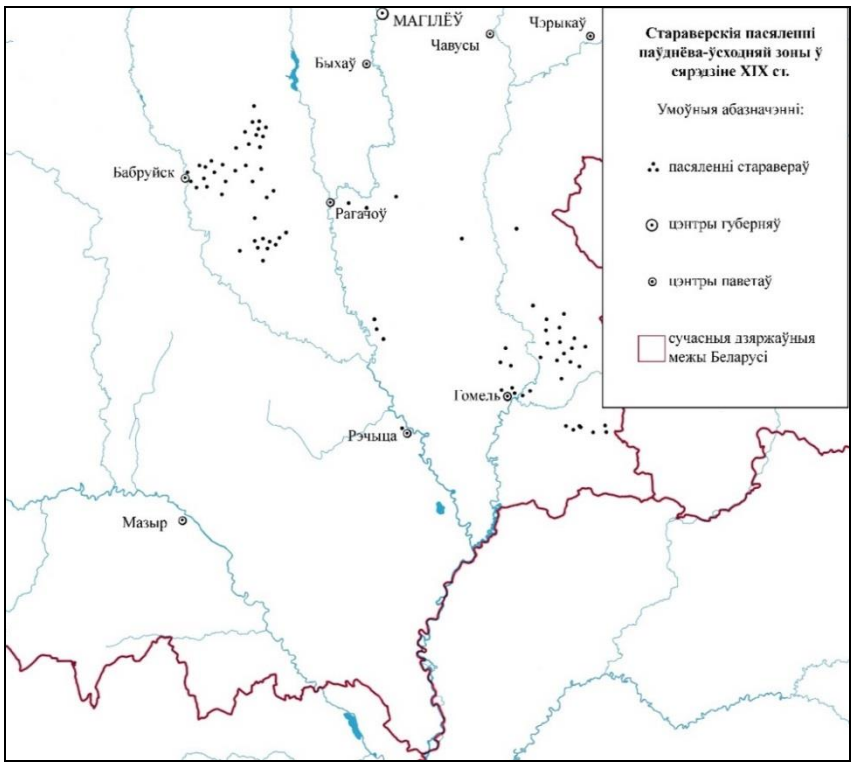
Першыя сістэмныя даныя аб колькасці стараверскага насельніцтва ў беларускіх губернях адносяцца яшчэ да сярэдзіны 1820-х гадоў. Пачынаючы з 1826 г. Міністэрства ўнутраных спраў збірала і сістэматызавала звесткі аб колькасці стараверскага насельніцтва па губернях Расіі. Пры гэтым да дакладнасці лічбаў трэба ставіцца з асцярожнасцю. Пытанні аб пэўнасці афіцыйнага падліку старавераў пастаянна ўзнікаюць не толькі ў даследчыкаў стараверства, але і ў супрацоўнікаў дзяржаўных органаў, якія збіралі і сістэматызавалі гэтыя даныя [2,с. 179 – 180]. У табліцы 1 прадстаўлены звесткі аб колькасці стараверскага насельніцтва ў Магілёўскай і Мінскай губернях ў 1826 – 1846 гг. Прыведзеныя ў табліцы лічбы яскрава сведчаць аб значнай колькасцістараверскага насельніцтваў паўднёва-ўсходняй частцы Беларусі ў гэты перыяд.

Табліца 1.

Год	Колькасць старавераў у губернях (чал.)	
	Магілёўская	Мінская
1826	6 843	3 777
1827	8 044	4 670
1837	8 589	7 590
1839	8 714	7 122
1841	14 200	7 706
1846	14 668	4 151

Складзена аўтарам на аснове: [2, с. 163, 173, 374, 376, 378, 447]

Выключна статыстычнымі данымі па губернях немагчыма ўявіць поўную карціну рассялення старавераў у рэгіёне (арэалы размяшчаюцца дысперсна, выходзяць за межы губерняў і г. д.). Для вырашэння дадзенай задачы былі прааналізаваны звесткі аб колькасці і месцах пасялення старавераў у асобных паветах і населеных пунктах рэгіёна. У выніку складзена карта-схема рассялення рускіх старавераў у паўднёва-ўсходняй Беларусі (малюнак 1). Як вынікае з аналізу крыніц, у гэты перыяд асноўная колькасць стараверскага насельніцтва рэгіёна пражывала на тэрыторыі Гомельскага, Рагачоўскага, Бабруйскага і Чэрыкаўскага паветаў.



Малюнак 1. Арэалы рассялення стараверaў у паўднёва-ўсходняй частцы Беларусі ў сярэдзіне XIX ст.

У сярэдзіне XIX ст. больш за палову старавярскага насельніцтва рэгіёна пражывала на тэрыторыі Гомельскага павета. Да 1852 г. павет меў назву Беліцкага,а павятовым цэнтрам з'яўляўся горад Беліца (зараз уваходзіць у межы г. Гомеля). У 1852 г. павет быў перайменаваны ў Гомельскі, а павятовым цэнтрам стаў Гомель. Як сведчаць крыніцы, у 1842 г. на тэрыторыі Беліцкага павета (разам з г. Беліцай) налічваўся 10 991 старавер, у 1844 г. – 11 824. Усе яны належалі да папоўскага сагласа [4, арк. 40; 5, арк. 66 адв. – 67]. У 1859 г. у павеце было зафіксавана 12 971 прыхільнікаў старых абрадаў. А ўжо ў 1861 г. іх колькасць, згодна з афіцыйнымі данымі, павялічылася больш чым на 2 тыс. і склала 14 999 чалавек [11, с.15; 12, с.72 – 73]. Як сведчаць статыстычныя даныя, у 1860-х – 1-й палове 1870-х гадоў колькасць стараверaў у Гомельскім павеце істотна паменшылася. У 1875 г. іх фіксавалася толькі 11 426 чалавек [7, с. 80].

У сярэдзіне XIX ст. Гомельскі павет быў лідарам сярод беларускіх паветаў і па колькасці старавярскіх культавых пабудоў. Яны з'яўляліся важнейшымі цэнтрамі старавярства на гэтай тэрыторыі. Так, у пачатку 1840-х

гадоў у павеце дзейнічала 6 манастыроў. З іх 4 былі мужчынскімі (Макар'еў, Лаўрэнцьеў, Пахом'еў і Нікольскі) і 2 жаночымі (у Ветцы і Спасавай слабадзе). Аднак ужо ў 1844 г. па распараджэнні мясцовага кіраўніцтва Лаўрэнцьеў манастыр быў закрыты, а Макар'еў далучаны да аднаверства. Таксама ў павеце налічвалася вялікая колькасць малітоўных дамоў (у справаздачных дакументах таго часу яны пазначаліся як «часовни и молитвенные дома» з прастоламі або без іх). Так, у павеце існавала 22 храмы, з іх без прастола – 14 (па адным у г. Беліцы, слабодах Жгунская Буда, Новая Мільча, Тарасаўка, Папсуеўка; 2 – у Раманавай слабадзе, 3 – у Леонцьевай слабадзе, 2 – у слабадзе Дубовы Лог, 2 – у Мар'інай слабадзе) і 8 з прастолам (па адным у Спасавай слабадзе і Нікольскім манастыры; 2 – у Косіцкай слабадзе, 2 – у слабадзе Новы Крупец, 2 – у Пахом'евым манастыры). Аднак ужо ў 1844 г. у павеце 9 малітоўных дамоў было «запячатана» (па адным у г. Беліцы, Спасавай слабадзе, слабодах Новая Мільча, Косіцкая, Раманавая, Мар'іна, Пахом'евым манастыры; у слабадзе Новы Крупец – 2) [5, арк. 69 адв. – 71]. Як сведчаць крыніцы, колькасць храмаў стараверaў у Беліцкім павеце заставалася даволі значнай і да канца 1850-х гадоў мала змянілася. Але ў гэты перыяд пад уздзеяннем мерапрыемстваў улад і праваслаўнай царквы іх колькасць некалькі зменшылася. Так, згодна з данымі на 1859 г., у слабадзе Новы Крупец 2 храмы з'яўляліся аднаверскімі. У Леонцьевай слабадзе налічвалася толькі 2 «часовни без престола», а ў слабадзе Дубовы Лог застаўся толькі адзін храм без прастола. У той жа час у слабадзе Новая Мільча згаданы 2 «часовни без престола» (у 1840-х гг. тут была толькі адна) [6, арк. 35 – 35 адв.].

Па колькасці стараверaў у рэгіёне вылучаўся таксама Бабруйскі павет Мінскай губерні. Так, у 1839 г. тут налічвалася 1 920 прыхільнікаў старых абрадаў. У гэты час яны пражывалі больш чым у дваццаці населеных пунктах павета. У тым жа годзе ў павеце былі зафіксаваны стараверскія капліцы («часовни») у Капусцінай слабадзе і сяле Туркі, а таксама адзін малітоўны дом у слабадзе Салоціне [3, арк. 13, 44 – 44 адв., 56]. У наступныя

дзесяцігоддзі колькасць стараверaў у павеце некалькі падрасла. Так, у 1858 г. у ім фіксавалася 2 285 стараверaў, а ў 1871 г. – 3 232 чалавекі [8, с. 22 – 29; 10, с. 232]. У сярэдзіне XIX ст. амаль усё стараверскае насельніцтва Бабруйскага павета пражывала ва ўсходняй яго частцы, на мяжы з Рагачоўскім паветам Магілёўскай губерні. Пасяленні, дзе фіксаваліся стараверы, утваралі дастаткова кампактны арэал (малюнак 1). Сярод населеных пунктаў у гэты перыяд па колькасці стараверскага насельніцтва вылучаліся слабоды Капусціна, Скрыпліца, Туркі, Салоціна.

Значная колькасць стараверaў у сярэдзіне XIX ст. пражывала на тэрыторыі Рагачоўскага павета Магілёўскай губерні. Афіцыйныя даныя паведамляюць на 1842 г. аб 812 стараверах у павеце. А ў 1844 г. тут налічвалася 765 стараверaў, якія пражывалі ў 14 населеных пунктах. У 1840-я гады ў павеце дзейнічала тры стараверскія храмы («часовни») у слабадзе Турск, вёсках Покаць і Галоднае. Як сведчаць крыніцы, на дадзенай тэрыторыі пражывалі як беспапоўцы, так і папоўцы. У 1844 г. у павеце налічвалася 465 стараверaў-папоўцаў, а беспапоўцаў – 300 [4, арк. 35 адв., 40; 5, арк. 5 адв., 6 – 6 адв., 15, 27 адв. – 28]. Але ўжо ў 1850-х гадах іх колькасць была амаль аднолькавай. Беспапоўскія пасяленні ў асноўным размяшчаліся ў заходняй частцы павета на мяжы з Бабруйскім і ўваходзілі ў арэал, асноўная частка якога належала да Бабруйскага павета. У яго паўднёвай частцы знаходзілася большасць пасяленняў стараверaў-папоўцаў. Колькасць стараверaў у Рагачоўскім павеце да канца 1850-х гадоў мала змянілася. У 1859 г. тут налічвалася 708 стараверaў [11, с. 19]. У гэты перыяд у павеце фіксавалася тры храмы («часовни без престола») у слабодах Турск, Новая Іванаўка, Покаць [6, арк. 40 адв.]. У наступныя дзесяцігоддзі колькасць стараверaў у павеце некалькі вырасла. У 1875 г. іх налічвалася ўжо 1 058 чалавек [7, с. 80].

Частка стараверскага насельніцтва пражывала на тэрыторыі Чэрыкаўскага павета Магілёўскай губерні. Так, у 1842 г. тут налічвалася 228 прыхільнікаў старых абрадаў. А ўжо праз два гады, у 1844 г., іх

колькасць некалькі паменшылася. Афіцыйныя даныя паведамлялі аб 177 стараверах (усе папоўцы), якія пражывалі толькі ў двух населеных пунктах (в. Гронава і Галачоўка). Згодна з данымі, у гэты перыяд у Гронаве знаходзіўся стараверскі храм («часовня»), які яшчэ ў 1840 г. быў запячатаны. Стараверы ж вёскі Галачоўка, як паведамлялася ў афіцыйных дакументах, належалі да прыходаў Беліцкага павета [4, арк. 40 адв.; 5, арк. 43 адв. – 44]. У канцы 1850-х – пачатку 1860-х гадоў колькасць старавераў у павеце некалькі паменшылася. Так, у 1859 г. іх налічвалася 109 чалавек, у 1861 г. – 140 [11, с. 21; 12, с. 72 – 73]. У гэты перыяд дзеючых стараверскіх храмаў у павеце не фіксавалася. Паведамлялася толькі, што ў Гронаве ёсць «часовня», аднак яна ўжо абвалілася і «не заслуживает внимания» [6, арк. 44].

У цэнтральнай частцы Магілёўскай губерні і паўднёвай частцы Мінскай губерні старавераў у дадзены перыяд пражывала даволі мала, а на поўнач ад Рагачоўскага павета амаль не налічвалася. У Быхаўскім, Чавускім, Горацкім, Мсціслаўскім і Клімавіцкім паветах стараверы ў сярэдзіне XIX ст. не згадваліся. І толькі ў канцы XIX ст. зусім нязначная іх колькасць фіксуецца на названай тэрыторыі. Малая колькасць стараверскага насельніцтва налічвалася ў гэты час у паўднёвых паветах Мінскай губерні. У Рэчыцкім павеце да канца 1870-х гадоў амаль усе стараверы пражывалі ў павятовым цэнтры, але іх колькасць тут таксама была невялікай. Не налічвалася старавераў і на тэрыторыі Мазырскага павета. У Ігуменскім павеце, які знаходзіўся на поўнач ад Бабруйскага, стараверскае насельніцтва не фіксавалася да 1870-х гадоў [1, с. 185; 5, арк. 8 – 63 адв.].

У Магілёўскім павеце ў сярэдзіне XIX ст. старавераў налічвалася вельмі мала. Так, у 1844 г. на гэтай тэрыторыі, разам з губернскім цэнтрам Магілёвам, зафіксаваны толькі 81 старавер [5, арк. 66 адв. – 67]. Як вынікае з крыніц, у сярэдзіне XIX ст. амаль усе яны кампактна пражывалі ў паўночна-заходняй частцы павета. Такім чынам, гэтыя месцы кампактнага рассялення старавераў прымыкалі да паўночна-ўсходняй зоны рассялення старавераў у Беларусі. Пры гэтым, як адзначалася ў паведамленнях мясцовай улады, храма

ў іх у гэты перыяд не было і ўсе «требы» яны адпраўлялі ў мястэчку Халопенічы Барысаўскага павета, дзе пражываў іх «духаўнік» [5, арк. 61 адв. – 62]. У канцы XIX ст., як сведчаць статыстычныя даныя, колькасць старавераў расце і ў іншых частках павета, а таксама ў губернскім горадзе Магілёве [1, с. 185].

Пераважная большасць старавераў паўднёва-ўсходняй Беларусі ў сярэдзіне XIX ст. пражывала ў сельскай мясцовасці. Гарадскіх цэнтраў, дзе былі стараверы ў гэты перыяд, існавала мала. Так, большая частка стараверскага гарадскога насельніцтва рэгіёна фіксавалася ў Гомелі. У 1859 г. у горадзе пражывала 3 114 старавераў, а ў 1861 г. тут налічвалася ўжо 5 182 чалавекі [11, с. 14 – 22; 12, с. 73]. Другім па колькасці стараверскага гарадскога насельніцтва ў рэгіёне быў Бабруйск. Так, у 1839 г. у горадзе налічвалася 190 старавераў, у 1858 г. – 347, у 1863 г. – 397. У Рэчыцы колькасць старавераў у дадзены перыяд была невялікай. Так, у 1858 г. налічвалася толькі 56 чалавек [3, арк. 55; 8, с. 22 – 29; 9, с. 10]. У астатніх гарадах рэгіёна старавераў жыло мала. Нават у Магілёве да канца XIX ст. яны не згадваліся. Невялікая колькасць стараверскага насельніцтва фіксавалася таксама ў Рагачове. У астатніх павятовых цэнтрах рэгіёна (Чэрыкаве, Чавусах, Мсціслаўі, Горках, Клімавічах, Быхаве, Мазыры) стараверы ў сярэдзіне XIX ст. не пражывалі.

Такім чынам, у сярэдзіне XIX ст. у паўднёва-ўсходняй частцы Беларусі налічвалася значная колькасць старавераў. Асноўная іх маса пражывала ў сельскай мясцовасці (толькі ў Гомелі і Бабруйску фіксавалася іх значная колькасць). Крыніцы сярэдзіны XIX ст. пераканаўча сведчаць пра існаванне ў паўднёва-ўсходняй Беларусі зоны кампактнага рассялення старавераў, якая размяшчалася на тэрыторыі Гомельскага (Беліцкага), Бабруйскага і Рагачоўскага паветаў. Па колькасці стараверскага насельніцтва гэтая зона з’яўлялася лідарам на беларускіх землях (у 1860-я гг. тут налічвалася каля 20 тыс. старавераў). У яе межах лакалізаваліся два вялікія арэалы: Гомельска-Веткаўскі і Бабруйскі.

ЛІТАРАТУРА

1. Аўсейчык, У. Я. Дэмаграфічныя працэсы ў стараверaў паўднёва-ўсходняй Беларусі ў 2-й палове XIX – пачатку XX ст. / У. Я. Аўсейчык // Пытанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі / НАН Беларусі, Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры ; навук. рэд. А. І. Лакотка. – Мінск, 2021. – Вып. 30. – С. 183 – 189.

2. Варадинов, Н. В. История Министерства внутренних дел / Н. В. Варадинов. – СПб. : Тип. МВД, 1863. – 8 т., 8-я, доп. книга. История распоряжений по расколу. – [2], VI, IV, 656 с.

3. Нацыянальны гістарычны архіў Беларусі (НГАБ). – Ф. 295. Воп. 1. Спр. 701.

4. НГАБ. – Ф. 2001. Воп. 1. Спр. 170.

5. НГАБ. – Ф. 2001. Воп. 1. Спр. 258.

6. НГАБ. – Ф. 2001. Воп. 1. Спр. 743.

7. Обзор Могилёвской губернии за 1875 г. – Могилёв : [б. и.], 1876. – 172, 67 с.

8. Памятная книжка Минской губернии на 1860 г. – Минск : Тип. губернского правления, 1859. – 155, 112 с.

9. Памятная книжка Минской губернии на 1865 г. – Минск : Губернская тип., 1864. – 234, 57 с.

10. Памятная книжка Минской губернии на 1873 г. – Минск : Губернская тип., 1872. – 293 с.

11. Памятная книжка Могилёвской губернии на 1861 г. – Могилёв : Тип. губерского правления, 1861. – 18, 34, 106, 115, 144, 52, 8 с.

12. Памятная книжка Могилёвской губернии на 1863 г. – Могилёв : Тип. губернского правления, 1862. – 236, 106, XI с.

РЕЗЮМЕ

В статье выявлены особенности расселения и прослежена динамика численности старообрядцев в юго-восточной части Беларуси на основе статистических и демографических данных середины XIX в. Анализ источников показал, что в этот период в регионе существовала зона компактного расселения старообрядцев (размещалась на территории Гомельского, Бобруйского и Рогачёвского уездов). В её границах выделялись два крупных ареала: Гомельско-Ветковский и Бобруйский.

SUMMARY

The article reveals the peculiarities of the Old Believers' settlement and traces the dynamics of the number of the Old Believers in south-eastern Belarus on the basis of statistical and demographic data of the mid XIX century. The analysis of the sources shows that during this period there was a compact Old Believers' settlement zone in the region (situated in the territory of Gomel, Bobruisk and Rogachevo counties). There were two large areas within its boundaries: Gomel-Vetka and Bobruisk.

Ван Мэнюань

О РЕЗУЛЬТАТАХ ПРОЕКТА «ИССЛЕДОВАНИЕ ТРАНСФОРМАЦИИ В ОБЛАСТИ ОБРАЗОВАНИЯ ТРАНСГРАНИЧНЫХ НАЦИЙ НА БЕРЕГАХ РЕКИ ХЭЙЛУНЦЗЯН (АМУР)» 2017 Г.

Белорусский государственный университет

(Поступила в редакцию 25.04.2022)

Китай – большая страна с трансграничными этническими группами. С 1990-х годов, с углублением политики реформ и открытости в приграничных районах, многие вопросы в сфере политики, экономики и культуры, связанные с трансграничными этническими группами, постепенно привлекли к себе широкое внимание учёных всех слоёв общества. В рамках Национального фонда социальных наук Китая также появляется всё больше тем, посвящённых данной проблематике. Важным исследованием по вопросу китайско-российских трансграничных этнических групп является проект «Исследование трансформации в области образования трансграничных наций на берегах реки Хэйлунцзян (Амур)» (№ 17BMZ072).

Проект утверждён 30 июня 2017 г. и относится к области исследования этнических проблем. Этот проект был создан в контексте инициативы «Один пояс – один путь», предложенной председателем КНР Си Цзиньпином осенью 2013 г. Ранее проблема исследования приграничной этнической группы не имела комплексного подхода. Его организатором является Сун Лижун, доцент института педагогических наук Университета Хэйхэ. Среди

участников проекта – профессор Харбинского педагогического университета Цзян Цзюнь и аспирант Инга Анатольевна Батуева, старшие преподаватели Университета Хэйхэ Ли Хунцзюань и Чжан Цзяньвэнь [1].

Особенности культуры этнических групп на китайско-российской границе привлекали внимание многих исследователей, в том числе представителей истории, политологии, культурологии и других научных областей, но проект Национального фонда социальных наук Китая не нашёл должного отражения в историографии. В настоящее время опубликовано 10 статей по данной тематике [2 – 10].

Ли Хунцзюань в статье «Процесс изменения национальной культуры нанайцев в дальневосточных регионах России» [2] использует метод историко-сравнительного исследования в сочетании с соответствующими теориями культурных изменений; в качестве временной границы для проведения диахронических наблюдений и синхронических сравнений социальной культуры народов хэчжэ и нанайцев, берется середина XIX в., чтобы выявить причины социальных и культурных изменений, а также найти контрмеры национальной культурной защиты. Автором охарактеризованы происхождение, верования, хозяйство и культура народа хэчжэ, указывается, что нанайцы стали трансграничным этносом, появилось этническое отчуждение.

Под влиянием основной национальной культуры страны были затронуты и изменены культурные традиции исконных гомологичных этносов. Изменения произошли в трёх аспектах: экономической структуре, языке и культуре, обычаях и привычках. Социально-экономическая структура народов хэчжэ и нанайцев трансформировалась из традиционных занятий, приносящих доход (рыболовство и охота), в современную экономику, в которой сосуществует несколько категорий. Эта трансформация была достигнута при поддержке правительства и отражает тенденцию процесса модернизации этнических групп. Однако из-за разного уровня национального экономического развития в Китае и России данный

аспект имеет свои особенности. Что касается языка, то у народа хэчжэ он сохранился только как средство общения, письменная форма отсутствует, что ставит данный язык на грань исчезновения.

Автор исследования указывает, что в России сильно сократилась частота использования нанайского языка, заменённого официальным языком – русским. Соответственно язык нанайцев используется только дома или в традиционной хозяйственной деятельности. Анализ обычаев и привычек показывает, что хэчжэ находились под влиянием ханьцев, поэтому имеют с ними много общего в традициях питания, но в меню в большей степени используют рыбу и дичь. Традиционные костюмы надевают только на национальные праздники. Под влиянием пищевых привычек русских нанайцы также стали готовить блюда русской кухни, но в то же время сохранили свои традиционные способы питания [2, с. 188 – 189].

В коллективной публикации «Образовательная стратегия по защите и наследию культуры хэчжэ (нанайцев) на правом берегу реки Хэйлунцзян (Амур)» [4] отмечено, что народ хэчжэ был этническим меньшинством, с древних времён проживавшим на северо-востоке Китая. Позже в связи с установлением китайско-российской границы он стал трансграничным этносом, который в России называется нанайским. Из-за влияния различных факторов наследие национальной культуры хэчжэ (нанайцев) находится в сложном положении, национальному языку и традиционному искусству грозит исчезновение. Из-за влияния китайской и русской культур использование языка хэчжэ (нанайского) постепенно сокращается, на нём разговаривают только пожилые люди.

Авторы считают, что исчезновение культуры хэчжэ (нанайцев) приведёт к утрате культурного разнообразия в Китае и мире. Поэтому развитие национального образования является одним из важных способов сохранения и распространения национальной культуры. Однако нехватка учителей, владеющих национальным языком, а также ассимиляция этноса ограничивают развитие самобытной культуры хэчжэ (нанайцев).

По мнению авторов исследования, традиционное культурное образование следует культивировать с детства. Школы могут создавать благоприятные условия для защиты культуры этнических групп, организовывать деятельность их представителей, создавать факультативы, посвящённые традициям, промыслам и ремёслам. В дополнение к школьным учебным программам следует также проводить культурные мероприятия для представителей этнических групп, чтобы укрепить самодентификацию детей из их числа [4, с. 188 – 189].

По мнению Чжана Цзяньвэня, автора исследования «Влияние китайской культуры на формирование языка и письменности нанайцев на Дальнем Востоке» [8], этническая группа хэчжэ возникла в результате интеграции с монголами, маньчжурами и тунгусами в разные исторические периоды. Язык хэчжэ относится к ветви тунгусского языка. Нанайцы начинали культурное развитие с устного творчества наряду с пиктографией. Главными в нанайском фольклоре считались нингман (сказка) и тэлунгу (предание), отражающие основные взгляды народа хэчжэ на природу, историю, мораль и общество.

Влияние Китая на хэчжэ в основном проявляется в повседневной жизни, декоративном искусстве, фольклоре и языке. Что касается русского влияния, то с промышленным освоением Дальнего Востока Россией в XX в., которое проходило под лозунгом общей русификации, традиционная культура нанайцев практически исчезла [8, с. 281].

Автор исследования отмечает, что в целях защиты этнических меньшинств в Китае предпринимается множество соответствующих мер. Чтобы сохранить язык хэчжэ, китайское правительство издало учебники для молодых представителей данного этноса на основе пиньинь (транскрипция иероглифов латинскими буквами).

В советский период культура этнических групп была важным аспектом национальной политики. Правительство придавало особое значение защите культур этнических групп и в 1931 г. создало для нанайцев письменность на основе латыни, в 1963 г. – на основе русского языка [8, с. 281].

Хэйхэ Сун Лижун в статье «Характеристики и стратегии развития международных обменов высшим образованием на китайско-российской границе в контексте инициативы “Один пояс – один путь”» [10] указывает, что международный обмен включает четыре характеристики: многоуровневость, диверсификация содержания, качество, общее взаимодействие. Автор утверждает, что новая эпоха предоставила образованию широкие возможности для развития. Национальная инициатива «Один пояс – один путь» представляет собой руководство по реформе и развитию высшего образования.

Так, учебные заведения, расположенные в приграничной зоне, должны активно планировать мероприятия по международному образовательному обмену и сотрудничеству, а также координировать деятельность по защите культурного своеобразия [10, с. 53].

В рамках инициативы «Один пояс – один путь» международный обмен в сфере высшего образования на территории китайско-российского пограничья имеет многоуровневый характер. В полной мере необходимо использовать функцию глобального дистанционного образования, преимущества компьютеров, Интернета, технологий мобильной связи, цифровой библиотеки культурных ресурсов и других передовых средств для дальнейшего внедрения инноваций в способы общения и внешнюю рекламу. Китайско-российские колледжи и университеты на территории приграничья должны стать площадкой для международного образовательного обмена и сотрудничества, тем самым актуализируя национальный компонент в высшем образовании и совместных научных исследованиях китайских и российских учёных [10, с. 53].

Подводя итог, отметим, что результаты проекта «Исследование трансформации в области образования трансграничных наций на берегах реки Хэйлунцзян (Амур)» сосредоточены на развитии этнического образования на китайско-российской границе, языковом наследовании и защите нематериального культурного наследия этнической группы хэчжэ (нанайцев). Под влиянием различных социальных культур двух стран китайско-российские приграничные этносы постепенно менялись в процессе развития.

Соответствующие подходы в образовании могут эффективно защитить национальный язык и письменность и являются важной гарантией сохранения нематериального культурного наследия. Кроме того, реализация учебных программ будет способствовать воспитанию чувства национальной идентичности, расширению знаний о нематериальном культурном наследии. Китай и Россия должны координировать свои действия, активно поддерживать сотрудничество с трансграничными этническими группами в сфере образования, продвигать и защищать их нематериальное культурное наследие.

ЛИТЕРАТУРА

1. База данных проектов Национального фонда социальных наук Китая [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://fz.people.com.cn/skygb/sk/index.php/Index/seach. – Дата доступа: 27.02.2022.
2. Ли, Хунцзюань. Процесс изменения национальной культуры нанайцев в дальневосточных регионах России / Хунцзюань Ли // Общество: философия, история, культура. – 2018. – № 12. – С. 186 – 190.
3. Ли, Хунцзюань. Исследование развития языка и письменности эвенков на Дальнем Востоке / Хунцзюань Ли // Мир науки, культуры, образования. – 2019. – № 6. – С. 154 – 157.
4. Цзян, Цзюнь. Образовательные стратегии эндогенного развития трансграничных национальных культур Китая и России вдоль реки Хэйлунцзян / Цзюнь Цзян, Лижун Сунн, И. А. Батуева // Пограничная экономика и культура. – 2021. – № 11. – С. 7 – 11.
5. 宋丽荣 "一带一路"视域下黑龙江(阿穆尔河)沿岸中俄跨界民族文化教育的比较分析及发展策略研究" // 民族教育研究. 第73–81页. = Сун, Лижун. Сравнение и стратегии развития трансграничного этнокультурного образования между Китаем и Россией по реке Хэйлунцзян (река Амур) с точки зрения ОПОП / Лижун Сун // Исследования в области этнического образования. – 2019. – № 5. –С. 73 – 81.
6. Чжан, Цзяньвэнь. Пути возрождения маньчжурского языка на российско-китайской границе КНР / Цзяньвэнь Чжан // Culture and Civilization. – 2019. – Вып. 9. – С. 192 – 197.
7. Ли, Хунцзюань. Анализ проводимых мероприятий по обучению нанайцев родному языку в дальневосточных регионах России / Хунцзюань Ли // Мир науки,

культуры, образования. – 2020. – № 5. – С. 256 – 259.

8. Чжан, Цзяньвэнь. Влияние китайской культуры на формирование языка и письменности нанайцев на Дальнем Востоке / Цзяньвэнь Чжан // Мир науки, культуры, образования. – 2020. – № 2. – С. 280 – 283.

9. 宋丽荣. 黑龙江(阿穆尔河)沿岸中俄跨界民族教育状况比较研究 // 边疆经济与文化. 第7–11页. = Сун, Лижун. Образовательные стратегии эндогенного развития трансграничных национальных культур Китая и России вдоль реки Хэйлунцзян / Лижун Сун // Пограничная экономика и культура. – 2021. – № 11. – С. 7 – 11.

10. 宋丽荣. “一带一路”背景下中俄边境高等教育国际交流的特点及提升策略” // 教书育人（高教论坛）. 第52–54页. = Сун Лижун. Характеристики и стратегии развития международных обменов высшим образованием на китайско-российской границе в контексте инициативы «Один пояс – один путь» / Лижун Сун // Преподавание и обучение людей (форум высшего образования). – 2021. – № 6. – С. 52 – 54.

РЕЗЮМЕ

Статья посвящена результатам проекта Национального фонда социальных наук Китая «Исследование трансформации в области образования трансграничных наций на берегах реки Хэйлунцзян (Амур)». Проанализировано создание, участники, развитие и научные достижения проекта, охарактеризованы содержание и результаты исследований.

SUMMARY

The article is devoted to the results of the project of the National Social Science Foundation of China «Research on the transformation in the field of formation of cross-border nations on the banks of the Heilongjiang (Amur) River». The article analyzes the creation, participants, development and research achievements of this project, the content and results of the research are characterized.

Внуковіч Ю. І.

КАНЦЭПТУАЛІЗАЦЫЯ ЭТНАГРАФІЧНЫХ РЭГІЁНАЎ ЛІТВЫ Ў XX – ПАЧАТКУ XXI СТ. (НА ПРЫКЛАДЗЕ ДЗУКІІ, СУВАЛКІІ І МАЛОЙ ЛІТВЫ)

Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі

(Паступіў у рэдакцыю 15.09.2022)

Яшчэ ў сярэдзіне XIX ст. былі зроблены першыя спробы класіфікацыі літоўцаў паводле іх этнатэрытарыяльных асаблівасцей, што адлюстроўвалі гістарычны падзел гэтага народа як мінімум на дзве вялікія групы – аўкштайтаў і жэмайтаў [1]. Аднак у 2-й палове XIX – пачатку XX ст. літоўскія землі закранулі дынамічныя сацыяльна-эканамічныя працэсы, якія ўздзейнічалі на іх унутраныя рэгіянальныя сувязі, культуру і межы. Па меры назапашвання эмпірычных звестак, што дазвалялі даследчыкам аб’ектываваць адрозненні і надзяляць тыя або іншыя тэрытарыяльныя групы насельніцтва спецыфічнымі культурнымі маркерамі, адбывалася канцэптуалізацыя новых этнаграфічных рэгіёнаў Літвы. У наш час на падставе адрозненняў у этнічнай культуры і мове прынята вылучаць пяць такіх рэгіёнаў – акрамя Аўкштайціі і Жэмайціі, яшчэ Дзукію, Сувалкію і Малую Літву.

Мэта артыкула – разгледзець вылучэнне і канцэптуалізацыю этнаграфічных рэгіёнаў Літвы (Дзукіі, Сувалкіі і Малой Літвы) у XX – пачатку XXI ст.

Адну з найбольшых эпістэмалагічных праблем для навукоўцаў у іх спробах вызначыць дакладныя межы этнаграфічных рэгіёнаў Літвы ўяўляе Дзукія (літ. *Dzūkija*), складанне спецыфічных характэрных рыс у традыцыйнай культуры якой прынята звязваць са «славянскім уплывам». Менавіта з-за «нелітоўскага» насельніцтва, што кампактна насяляе ваколіцы Вільнюса, геаграфічныя абрысы і контуры гэтага рэгіёна застаюцца вельмі

нюансаванымі, размытымі і нявызначанымі. Тым не менш, гэта не перашкаджае пазіцыянаваць і актыўна прасоўваць яго як адзін з найбольш самабытных і добра пазнавальных этнаграфічных рэгіёнаў на поўдні Літвы.

Лічыцца, што ўпершыню назву «дзюкі» («Dziuki») разам з шэрагам іншых калектыўных мянушак у дачыненні да розных лакальных груп літоўцаў, што жылі ў Занямонні, зафіксаваў у сярэдзіне XIX ст. даследчык лясной гаспадаркі А. Палуянскі [15, s. 132 – 133]. Паводле яго, літоўцы-дзукі займалі ўвесь Кальварыйскі і паўночную частку Сейненскага паветаў Аўгустоўскай губерні. У апошняй чвэрці XIX ст. гэтую першапачаткова вузкалакальную назву («Дзюки») і лінгвістычную дыялектную асаблівасць дзекання/дзукання (літ. *dzūkavimas*), характэрную для літоўскіх гаворак Кальварыйскага, Сейненскага, Гродзенскага і Троцкага паветаў, пасля працяглага экспедыцыйнага вывучэння краю суаднёс і фактычна звязаў разам мовазнаўца і этнограф Э. Вольтэр [2, с. 2–5]. Пры гэтым саму фанетычную з’яву дзекання ён лічыў вынікам заходнебалцкага («прускага») уплыву ў гэтым рэгіёне Літвы, які ў мінулым насялялі старажытныя судовы і дайновы. Апрача іншага, Э. Вольтэр засведчыў факт вонкавай катэгарызацыі дзукаў як «мяшанцаў» іх паўночнымі суседзямі жэмайтамі [2, с. 5].

Прыблізна ў гэты самы час найменне «дзукі» (літ. *dzūkai*) у якасці самаабазначэння стала ўжывацца ў папулярным літоўскім друку і самімі ўраджэнцамі гэтага краю. Адзін з першых такіх артыкулаў – «З Дзукіі» («Isz Dzukijos») – быў падпісаны псеўданімам «Дзукас» («Dzukas») і надрукаваны ў газеце «Варпас» («Varpas») у 1889 г. [10, p. 157]. У ім дзукі былі паказаны не толькі як літоўцы, на якіх найбольшы ўплыў аказалі славянскія суседзі, што ў выніку адбілася на іх добразычлівым характары, а таксама закладаўся стэрэатып Дзукіі як рэгіёна Літвы, дзе «часцей можна бачыць старажытныя звычаі патрыярхальныя» [10, p. 157].

У міжваенны час канцэптуалізацыяй Дзукіі (або Дайнавы) як самабытнага краю Літвы ў сваёй творчасці актыўна займаліся яе ўраджэнцы, літоўскія літаратары і публіцысты В. Крэве-Міцкявічус і Б. Сруога, якія,

апрача ўсяго іншага, засведчылі ўнікальнасць і багацце фальклорнай спадчыны дзукаў. Як сцвярджае літоўскі этнолаг П. Кальнюс, галоўным фактарам, што паскорыў вылучэнне і прызнанне этнаграфічнай вобласці Дзукіі, раўназначнай паводле свайго рангу Аўкштайціі, Жэмайціі, Сувалкіі і Малой Літве, было ўсведамленне пачуцця агульнасці і дэкларацыя адметнасці самімі дзукамі [11, p. 99].

Так ці інакш, выразны лінгвістычны маркер дзукскай рэгіянальнай ідэнтычнасці ў перспектыве дазволіў навукоўцам не толькі вылучыць паўднёвы (дзукскі) дыялект літоўскай мовы (упершыню гэта зрабіў літоўскі мовазнавец А. Саліс), але і канцэптуалізаваць асобны этнаграфічны рэгіён Літвы – Дзукію (літ. *Dzūkija*), межы якога залежалі ад канкрэтнага крытэрыю, пакладзенага ў аснову той або іншай навуковай класіфікацыі (спецыфіка мовы, матэрыяльнай ці духоўнай культуры).

Вельмі падобную («лінгвістычную») логіку мела вылучэнне асобнай лакальнай этнаграфічнай групы беларусаў-сакуноў, якіх у пачатку XX ст. падрабязна апісаў беларускі этнограф І. А. Сербаў [7, с. 1 – 3]. Аднак, у адрозненне ад дзукаў, найменне «сакуны» так і засталося прывязаным выключна да жыхароў некалькіх вёсак у вярхоўях ракі Арэсы. У навуковай літаратуры экстрапаліраваць гэтую назву на больш шырокі рэгіён спрабаваў даследчык народнай архітэктуры беларусаў А. І. Лакотка, які аднёс да «краіны сакуноў» чатыры сучасныя адміністрацыйныя раёны Беларусі – Асіповіцкі, Бабруйскі, Глускі і Старадарожскі [5, с. 77, 406].

Дзукскасць як пэўная з’ява рэгіянальнай культуры і Дзукія як асобны этнаграфічны рэгіён Літвы, у якім пражываюць не толькі літоўцы, усё больш актыўна брэндзіруюцца і экспануюцца ў канцы XX – пачатку XXI ст. Хоць на стагоддзе раней Дзукія ўсё яшчэ ўспрымалася складовай часткай (субрэгіёнам) іншага этнаграфічнага рэгіёна Літвы – Сувалкіі (літ. *Suvalkija*), вылучэнне і канцэптуалізацыя якога адбывалася крыху інакш.

Назва гэтага рэгіёна, сучасныя контуры якога вызначаюць рака Нёман і мяжа Літвы з Польшчай, паходзіць ад адміністрацыйнага цэнтра, што цяпер

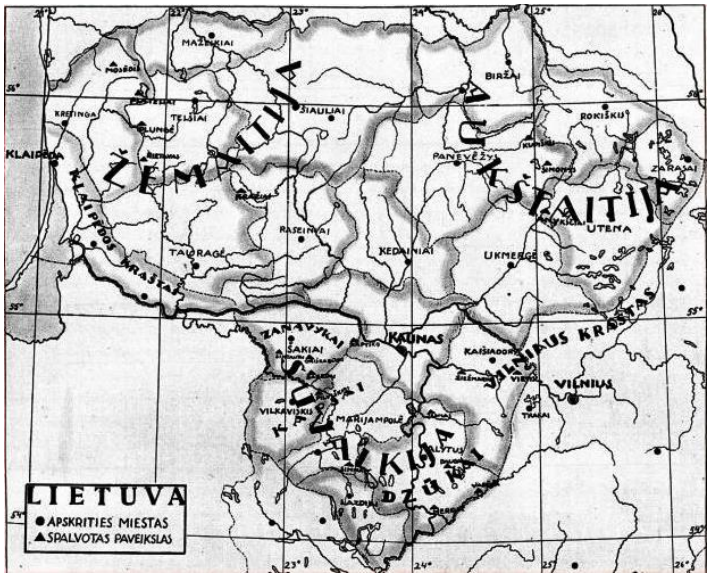
знаходзіцца па-за межамі літоўскай дзяржавы – польскага горада Сувалкаў. Апрача назвы «Сувалкія» ў дачыненні да гэтага этнаграфічнага рэгіёна нярэдка ўжываецца гістарычная назва Судува (літ. *Sūduva*), рэанімаваная з сярэдневяковай наменклатуры балцкіх зямель, і геаграфічны тэрмін Занямонне (літ. *Užnemunė*). З 1795 да 1807 гг. гэтая частка Літвы належала Прусіі, у 1807 – 1815 гг. – Герцагству Польскаму (якое знаходзілася пад пратэктаратам напалеонаўскай Францыі), у 1815 – 1917 гг. – Царству Польскаму (аўтаномнай дзяржаве ў складзе Расійскай імперыі). З 1867 г. з часткі Аўгустоўскай губерні была ўтворана Сувалкская губерня, у якую ўвайшло і літоўскае Занямонне.

Узнікненне спецыфічных рыс у культуры мясцовага літоўскага насельніцтва прынята звязваць з працэсамі мадэрнізацыі, якія закранулі гэты рэгіён значна раней за ўсе астатнія літоўскія землі, што ўваходзілі ў склад Расійскай імперыі. Напрыклад, тут на некалькі дзесяцігоддзяў раней было скасавана прыгоннае права, больш за сто гадоў (з 1808 г.) дзейнічаў грамадзянскі кодэкс Напалеона, ніколі не скасоўваўся і ўвесь час ужываўся грыгарыянскі каляндар і г. д. Больш сучасныя формы гаспадарання, актыўнае перайманне заходніх стандартаў побыту, параўнальна высокая ступень заможнасці мясцовых сялян прывялі да фарміравання ў асяроддзі іншых груп літоўцаў стэрэатыпа сувалкійцаў як вельмі дбайных, але ашчадных і нават сквапных гаспадароў [12, p. 112].

«Адміністрацыйны» прынцып вылучэння гэтага этнаграфічнага рэгіёна Літвы прывёў да таго, што ў ім былі аб’яднаны даволі адрозныя паводле сваёй ідэнтычнасці лакальныя групы літоўцаў (якіх згадваў яшчэ А. Палуянскі). Нядзіўна, што найбуйнейшыя з іх – занавікі, капсы і дзукі – утварылі тры субрэгіёны Сувалкіі, што задаюць тон у сучасным дыскурсе субрэгіянальных ідэнтычнасцей Літвы. Прыклад Сувалкіі добра ілюструе выключную ролю адміністрацыйнай прыналежнасці насельніцтва ў канструяванні яго тэрытарыяльнай ідэнтычнасці. Па-першае, наяўны адміністрацыйны падзел уплывае на практыкі паўсядзённага жыцця і

прымушае ідэнтыфікаваць сябе пэўным чынам, разглядаць сябе як «ідэнтычных» адзін аднаму, усведамляць сваю тэрытарыяльную агульнасць, зямляцтва, незалежна ад этнічнай прыналежнасці мясцовага насельніцтва. Па-другое, як піша літоўскі этнолаг Р. Мяркене, адміністрацыйна-палітычныя тэрыторыі дзяржавы не толькі ўзмацнялі ўнутраную інтэграцыю і стабілізацыю культурнай спадчыннасці, але і блакіравалі акумуляцыю найноўшага пласта культуры суседняга блізкароднаснага насельніцтва [6, с. 137 – 138].

Тэрытарыяльная адасобленасць садзейнічала ўкараненню рэгіянальнай спецыфікі не толькі ў літоўскім Занямонні, але таксама ў Віленскім і Клайпедскім краях, якія пэўны час былі аддзелены дзяржаўнымі межамі ад Літвы. Адметна, што яны асобна выяўлены на першай карце-схеме этнаграфічных рэгіёнаў Літвы, падрыхтаванай і выдадзенай у 1939 г. літоўскім даследчыкам народнага тэкстылю, мастацтвазнаўцам А. Тамашайцісам (малюнак 1).



Малюнак 1. Карта-схема этнаграфічных рэгіёнаў Літвы, складзеная А. Тамашайцісам, 1939 г.

Праўда, у якасці трох раўназначных этнаграфічных рэгіёнаў на гэтай карце фігуравалі толькі Жэмайція, Аўкштайція і Сувалкія. Апошняя, у сваю чаргу, складалася з трох драбнейшых субрэгіёнаў, заселеных этнаграфічнымі групамі літоўцаў-занавікаў (літ. *zanavykai*), капсаў (літ. *kapsai*) і занямонскіх

дзукаў (літ. *dzūkai*). Вылучэнне Клайпедскага і Віленскага краёў у 1920 – 1930-х гадах у якасці асобных субрэгіёнаў Літвы было абумоўлена не толькі і, хутчэй за ўсё, не столькі этнакультурнай спецыфікай гэтых памежных тэрыторый, колькі іх асаблівым палітычным статусам. Верагодна, менавіта па гэтай прычыне, як заўважыў літоўскі этнолаг Ж. Шакніс, карты этнаграфічных рэгіёнаў Літвы (у адрозненне ад Латвіі, Эстоніі ці Фінляндыі) вельмі доўгі час не друкаваліся нават у абагульняючых працах па літоўскай этналогіі [16, p. 127 – 128].

Клайпедскі край – гэта частка былой Малой (або Прускай) Літвы, якую яшчэ ў XIII ст. утварылі заваяваныя Тэўтонскім ордэнам заходнебалцкія землі. Назва апошняй узнікла ў XVI ст. у выніку супрацьпастаўлення гэтай гістарычнай вобласці Вялікай Літве, гэта значыць Вялікаму Княству Літоўскаму, ад якога яна ўвесь час была аддзелена. Прынята лічыць, што прыблізна ў гэты час тут сфарміравалася асобная этнаграфічная група (ці нават субэтнас) літоўцаў – літоўнікаў (літ. *lietuvininkai*), якія пакрысе анямечваліся. У XIX ст. Малая Літва з’яўлялася шматкультурным памежным рэгіёнам Прусіі (з 1871 г. – Германскай імперыі), які аказваў значны ўплыў на развіццё літоўскага нацыянальнага руху ў Расійскай імперыі; тут быў наладжаны друк літоўскай літаратуры, што масава дастаўляўся кніганошамі ў Літву. У побытавых адносінах мясцовыя літоўнікі, якіх з 2-й паловы XIX ст. літоўская інтэлігенцыя пачала называць малалітоўцамі (літ. *mažlietuviai*), мала чым адрозніваліся ад нямецкага насельніцтва Усходняй Прусіі. Пры гэтым галоўным маркерам іх адрознасці ад уласна літоўцаў (якія ў асноўнай сваёй масе былі католікамі) з’яўлялася лютэранскае веравызнанне. Гэта знайшло сваё адлюстраванне ва ўзаемных стэрэатыпах, што паўставалі на старонках літоўскага перыядычнага друку ў канцы XIX – пачатку XX ст. [9, p. 118 – 119; 14, p. 296].

Хоць у 1923 – 1939 гг. Клайпедскі край на аўтаномных правах і належаў Літоўскай Рэспубліцы, яго палітычнае, эканамічнае і культурнае жыццё вызначала барацьба інтарэсаў літоўскай і нямецкай дзяржаў за ўплыў

у гэтым рэгіёне [9, p. 121]. Нядзіўна, што частка мясцовых жыхароў была схільная самавызначацца не як «літоўцы» або «немцы», а як мемельляндэрай (літ. *memellenderiai*), гэта значыць карэнныя жыхары Клайпедскага (Мемельскага) краю. У сучасным літоўскім дыскурсе рэгіяналізму Клайпедскі край выступае сімвалічным спадчыннікам Малой Літвы, асноўныя землі якой пасля Другой сусветнай вайны ўвайшлі ў склад Калінінградскай вобласці РСФСР. Пры гэтым іміграцыя і рэпатрыяцыя аўтахтоннага (у тым ліку анямечанага літоўскага) насельніцтва з гэтых тэрыторый у пасляваенныя гады абумовіла канструяванне клайпедскай рэгіянальнай ідэнтычнасці выключна на падставе гістарычнай памяці і спадчыны, пакінутай літоўнікамі (якіх у канцы XX ст. тут налічвалася ўсяго некалькі сотняў чалавек), аднак змадэліраванай у агульналітоўскіх нацыянальных сімвалах і праекцыях. Цяжка не пагадзіцца з высновай Ж. Шакніса, што без масавага імкнення мясцовай інтэлігенцыі ў канцы XX ст. «з кніг» аднаўляць культуру, якая перадавалася з пакалення ў пакаленне, гэтага рэгіёна папросту б не існавала [16, p. 138].

Канчатковае навуковае прызнанне Дзукіі, Сувалкіі і Малой Літвы (Клайпедскага краю) як раўназначных этнаграфічных рэгіёнаў Літвы, поруч з Аўкштайціяй і Жэмайціяй, адбылося ў 1980-х гадах, калі літоўскія, латышскія і эстонскія этнографы пад эгідай Інстытута этнаграфіі імя М. М. Міклуха-Маклая Акадэміі навук СССР прынялі ўдзел у шырокамаштабным праекце этнаграфічнага раяніравання сваіх рэспублік. Яшчэ ў 1980 г. быў надрукаваны сумесны артыкул С. Цымерманіса і В. Маркунаса, дзе прапанавана і абгрунтавана схема «гісторыка-этнаграфічнага раяніравання Латвіі і Літвы другой паловы XIX ст.» [8, с. 10]. У 1985 г. з’явілася афіцыйная навуковая карта гісторыка-культурных абласцей Літвы, надрукаваная ў першым томе абагульняючага гісторыка-этнаграфічнага атласа Прыбалтыкі, прысвечаным земляробству [3, карта II]. На ёй былі вылучаны чатыры этнаграфічныя рэгіёны (Жэмайція, Аўкштайція, Сувалкія (Судува) і Дзукія) з даволі шырокімі пераходнымі зонамі.

У наступным томе гісторыка-этнаграфічнага атласа Прыбалтыкі, прысвечаным народнаму адзенню, была ўкладзена амаль ідэнтычная «ўводная» карта, распрацаваная на падставе аналізу рэгіянальных варыянтаў традыцыйнага мужчынскага адзення [4, карта III]. І толькі на карце, зробленай на падставе тэрытарыяльнай дыферэнцыяцыі комплексаў народнага жаночага адзення [4, Карта 1], яркімі колерамі былі вылучаны ўсе пяць этнаграфічных рэгіёнаў Літвы (у тым ліку Клайпедскі край) з выразна акрэсленымі межамі.

Спробы больш дакладна вызначыць межы этнаграфічных рэгіёнаў Літвы актывізаваліся ў пачатку XXI ст., калі ў літоўскім грамадстве актыўна абмяркоўвалася магчымасць адміністрацыйна-тэрытарыяльнай рэформы краіны ў адпаведнасці з навуковымі ўяўленнямі аб падзеле літоўцаў на асобныя субэтнічныя групы (у межах гэтай праблематыкі было таксама ўзнята пытанне цэнтраў этнаграфічных рэгіёнаў – іх сімвалічных «сталіц»). З гэтай мэтай літоўскімі этнолагамі Ж. Шакнісам і Д. Піварунасам падрыхтавана новая карта этнаграфічных рэгіёнаў Літвы, выразныя абрысы якіх дакладна праведзены па межах найдрабнейшых сучасных адміністрацыйных адзінак краіны – старостваў (малюнак 2).

Малюнак 2. Этнаграфічныя рэгіёны Літвы (паводле Ж. Шакніса і Д. Піварунаса), 2001 г.

Паняцце этнаграфічнага рэгіёна замацавана ў Літве на афіцыйным узроўні. У законе, што рэгламентуе дзейнасць Савета па апецы этнічнай

культуры (Etninės kultūros globos taryba), які існуе з 2000 г. пры Сейме Літоўскай Рэспублікі, сказана: «Этнаграфічны рэгіён – гістарычна сфарміраваная частка тэрыторыі, на якой захаваліся самабытны дыялект, традыцыі і звычаі, інтэгравана спадчына балтыйскіх плямён» [13]. Акрамя таго, пры Савеце створаны самастойныя аддзяленні Аўкштайціі, Жэмайціі, Сувалкіі, Дзукіі і Малой Літвы, што прывяло да доўгачаканай на месцах інстытуцыяналізацыі гэтых рэгіёнаў. Усё гэта спрыяла актыўнаму ажыўленню літоўскага рэгіянальнага дыскурсу ў пачатку XXI ст., які імкнуўся не толькі ўсімі спосабамі «прымусіць» людзей ведаць і прызнаваць этнаграфічны рэгіён, але таксама навязаць новае вызначэнне адміністрацыйных межаў.

Так ці інакш, сучасныя рэгіёны пад уплывам разнастайных знешніх і ўнутраных фактараў імкліва змяняюцца як складнік больш шырокай глабальнай прасторы, таму этнаграфічны рэгіён усё больш успрымаецца як сімвалічная канструкцыя, якая, аднак, як паказвае прыклад Літвы, можа мець выключна важнае інструментальнае значэнне ў канструяванні рэгіянальнай ідэнтычнасці людзей.

ЛІТАРАТУРА

1. Внуковіч, Ю. І. Этнаграфічная класіфікацыя беларусаў і літоўцаў у працах Р.Ф. Эркерта / Ю. І. Внуковіч // Беларусь у гістарычнай рэтраспектыве XIX – XXI стагоддзяў: этнакультурныя і нацыянальна-дзяржаўныя працэсы : матэрыялы Рэсп. навук. канф., Гомель, 14 кастрычніка 2021 г. / рэдкал.: А. Р. Яшчанка (гал. рэд.) [і інш.] ; М-ва адукацыі Рэспублікі Беларусь, Гомельскі дзяржаўны ўн-т імя Ф. Скарыны. – Гомель, 2021. – С. 43 – 47.

2. Вольтер, Э. Об этнографической поездке по Литве и Жмуди летом 1887 года / Э. Вольтер // Приложение к XVI тому Записок Императорской Академии наук. – СПб., 1887. – № 5. – С. 1 – 158.

3. Историко-этнографический атлас Прибалтики / АН СССР, Ин-т этнографии им. Н. Н. Миклухо-Маклая [и др.] ; редкол.: Л. Терентьева (гл. ред.) [и др.]. – Вильнюс : Мокслас, 1985. – Т. 1. Земледелие / под ред. М. Рабиновича (отв. ред.) [и др.]. – 140 с.

4. Историко-этнографический атлас Прибалтики / АН СССР, Ин-т этнографии им. Н. Н. Миклухо-Маклая [и др.] ; редкол.: Л. Терентьева (гл. ред.) [и др.]. – Рига : Зинатне, 1986. – Одежда / М. К. Слава [и др.]. – 173 с.

5. Локотко, А.И. Историко-культурные ландшафты Беларуси / А. И. Локотко. – Минск : Белорусская наука, 2006. – 470 с.

6. Меркене, Р. О влиянии административно-территориального деления на специфику этнографических областей Литвы / Р. Меркене // Проблемы этнической истории балтов : тезисы докладов межресп. науч. конф. / АН Латвийской ССР, Ин-т истории ; редкол.: И.Э. Ронис (отв. ред.) [и др.]. – Рига, 1985. – С. 135 – 138.

7. Сербов, И. А. Белоруссы-сакуны. Краткий этнографический очерк / И. А. Сербов. – Петроград : Тип. Имп. Академии наук, 1915. – 180 с.

8. Цимерманис, С. Я. Об историко-этнографических областях в Латвии и Литве во второй половине XIX в. / С. Я. Цимерманис, В. И. Моркунас // Этнографические и лингвистические аспекты этнической истории балтских народов / АН Латвийской ССР, Ин-т истории ; редкол.: М. Рудзите, М. Слава, С. Цимерманис (отв. ред.). – Рига, 1980. – С. 9 – 45.

9. Blockytė, K. Mažosios Lietuvos lietuvininkų tautinis tapatumas: istorija ir vieta / K. Blockytė // Tradicija ir dabartis. – 2012. – Vol. 7. – P. 113 – 127.

10. Dzukas. Isz Dzukijos / Dzukas // Varpas. – 1889. – № 10. – P. 157.

11. Kalnius, P. Etnografinė Dzūkija / P. Kalnius // Lietuvos etnologijos ir anropologijos enciklopedija / Lietuvos istorijos institutas ; sudarė V. Savoniakaitė. – Vilnius, 2011. – P. 98 – 104.

12. Kalnius, P. Etnografinė Suvalkija / P. Kalnius // Lietuvos etnologijos ir anropologijos enciklopedija / Lietuvos istorijos institutas ; sudarė V. Savoniakaitė. – Vilnius, 2011. – P. 109 – 116.

13. Lietuvos Respublikos etninės kultūros valstybinės globos pagrindų įstatymas [Elektroninis šaltinis]. – Prieigos režimas: https://www.e-tar.lt/portal/lt/legalAct/TAR.58146A37675A. – Prieigos data: 14.09.2022.

14. Matulevičius, A. Mažoji Lietuvos lietuvininkai (Prūsijos lietuviai, mažlietuviai) / A. Matulevičius // Lietuvos etnologijos ir anropologijos enciklopedija / Lietuvos istorijos institutas ; sudarė V. Savoniakaitė. – Vilnius, 2011. – P. 293 – 297.

15. Połujański, A. Wędrówki po gubernji augustowskiéj w celu naukowym odbyte / A. Połujański. – Warszawa : Druk. Gazety godzinnéj, 1859. – 450 s.

16. Šaknys, Ž. Etnografiniai regionai Lietuvoje: šiuolaikinio jaunimo požiūris / Ž. Šaknis // Tautosakos darbai. – 2012. – XLIII. – P. 126 – 142.

РЕЗЮМЕ

В статье на примере Дзукии, Сувалкии и Малой Литвы рассматривается концептуализация этнографических регионов Литвы в XX – начале XXI в.

SUMMARY

The article examines the conceptualization of the ethnographic regions of Lithuania in the XX – early XXI centuries using the example of Dzukija, Suvalkija and Lithuania Minor.

Вяргеенка С. А.

ХАРАКТАРЫСТЫЧНЫЯ АДЗНАКІ СТЫЛЮ БЕЛАРУСКІХ ЗАМОЎ

Гомельскі дзяржаўны ўніверсітэт імя Ф. Скарыны

(Паступіў у рэдакцыю 12.09.2022)

У даволі прадстаўнічым спісе фальклорных жанраў выразна выдзяляюцца замовы як адметны аўтаномны абрад-рытуал, які ў многім вызначаецца толькі яму ўласцівым наборам асноўных характарыстык: акцыянальны, прадметна-атрыбутыўны, тэмпаральны і лакатыўны коды, адметная архітэктоніка і мастацка-вобразная сістэма. З'яўляючыся адным з самых архаічных жанраў вуснай народнай творчасці, замовы павінны былі фарміраваць і мову, і мастацка-вобразную сістэму, і кампазіцыю, распрацоўваць уласны стыль, бо абапірацца на папярэдні вопыт з-за яго адсутнасці не маглі.

Замовы апрыёры адносяцца да жанру вуснай гутарковай камунікацыі – гэта дыялог (дыялог з Сусветам – зварот з просьбай аб дапамозе да небажыхароў і прыродна-касмічных аб'ектаў) у любой форме. Асноўныя ідэі, матывы ў замоўных тэкстах могуць рэалізоўвацца ў двух ілакутыўных варыянтах: у форме апавядальнага выказвання і ў форме імператыву. Даволі распаўсюджаны міжфункцыянальны матыў засцярогі («прэвентыўны абярэг») ад непажаданага ўздзеяння ліхіх сіл: *«Я святою вадою ўмываюся, золатам уціраюся, а сонейкам адзяюся, а месяцам падперажуся, а зоркамі*

засцягнуся; я нікога не баюся» [1, № 1321] (форма імператыву – *«Ідзі, мая кароўка, ідзі, мая чорна-белая, у чыстае поле <…> сонцам асвяціся, месяцам агаражайся, урокаў не пужайся, ведзьме не паддавайся»* – зап. ад Марыі Антонаўны Іванчыкавай, 1936 г. н., у в. Бацунь Буда-Кашалёўскага р-на). У аналагічным ключы можна разглядаць і рэалізацыю іншых матываў, напрыклад, «Спосабы пазбаўлення ад хваробы жывёл (каровы)». Замова «Ад перастрэкаў», запісаная ў вёсцы Ламавічы Акцябрскага раёна ад Таццяны Цітаўны Шашковай, 1932 г. н., апісвае сітуацыю: *«Шла карова з сіняга мора з доўгім хвастом, круглымі рожкамі, кашлатымі вушкамі. Стану я, ножкамі атупаюся, хвосцікам атмахнуся, вушкамі атраплюся»*. Параўнаем з замовай, запісанай у вёсцы Дзербічы Буда-Кашалёўскага раёна ад Г. Г. Маісеенка, 1945 г. н., дзе замаўляльнік рэкамендуе кароўцы самой пазбавіцца ад уроку (аўтаматыў): *«Ідзі, мая кароўка, з поля. На цябе будзет глядзець чарадзей <…> Сакалінымі глазкамі прысматры, капытамі адграбі, рагамі адгані, хвастом адмахні»* [1, № 110].

Асноўнай формай вуснай камунікацыі з’яўляецца дыялог, звычайна прадстаўлены рэплікамі двух камунікантаў. У замоўным жанры назіраецца несуразмернасць паводзін кантакцёраў: актыўная пазіцыя адрасанта-замаўляльніка і пасіўная ў пераважнай большасці адрасата-рэцыпіента. Таму і дыялог у замове набывае адметны стылістычны малюнак, знешне аформлены маналогам: *«Ідзіце, уроцы, на мхі, на балоты, на гнілыя калоды, на ніцыя лозы, дзе людзі не ходзяць і пташкі не лятаюць, петухоў голас не заходзіць»* [2, с. 62, № 183]; *«…соль табе ў вочы, камень у спіну. Выйдзі з (імя), нячыстая сіла. Прыйдзі, Ісус Хрыстос, каб ніякага гора не страслось»* [2, с. 62, № 181]. Адной з універсальных катэгорый дыялогу з’яўляецца вакатыўная формула. Вакатыў – гэта форма абазначэння адрасата маўлення, звычайна выражаная назоўнікам. Сродкі выражэння вакатываў даволі разнастайныя. Гэта найчасцей адзіночныя звароткі, як у прыведзеных вышэй прыкладах, або паўтор-рэдуплікацыя (*«Рожа-рожа, ты не прыгожа…»* [2, с. 54, № 146]; *«Доннік-доннік, доннічак – залаты залатнічок. Стань ля пупа –*

быць табе тута» [2, с. 203, № 754]). У замове «Ад грызі» адзін з фрагментаў аформлены трохразовымі кантактнымі паўторамі зваротка да адрасата і аналагічнай формай наймення хваробы: *«Сучышча, сучышча, сучышча, вазьмі ў (імя) грызішча, грызішча, грызішча…»* [2, с. 213, № 797]. Зменай граматычнай формы назоўнікаў «грызь» і «сук» (суфікс *-ышч-, -ішч-*) перадаецца негатыўнае стаўленне замаўляльніка да аб'ектаў і афармляецца сугучча канцовак (рыфма), а трохразовы паўтор (у каментарыі ўказваецца, што замову «прамаўляць тры разы») – гэта дэманстрацыя веры нашых продкаў у магію лічбаў (тры і кратныя тройцы і інш.).

Як паўторы, так і пералічэнні з'яўляюцца найбольш старажытным сродкам мастацкасці: *«Лёгкія пташкі, зайкі, ліскі, зніміце ў (імя) крыксы, плаксы, начніцы»* [2, с. 248, № 975]; *«Там (*у «храме сатаны». – *С. В.*) *бесы, чэрці, дземаны»* [2, с. 256, № 1004]. На аснове пералічэння ў замоўных тэкстах афармляюцца формулы міфалагічнага цэнтра (*«На моры, на акіяні, на востраве Буяні ляжыць камень сарака сажэнь, а на етым камні сядзіць дзявіца»* [2, с. 45, № 110]), антылокус, куды адсылаецца хвароба [2, с. 62, № 183]. Многія формулы характэрны для ўступу замовы (*«Устану рана-раненька, памыюся бела-беленька, выцеруся сухенька, выйду на чыстае поле»* [2, с. 99, № 323]; *«Першым разам, лепшым/добрым часам Госпаду Богу памалюся, Святой Прачыстай Божай Мацеры пакланюся»* [2, с. 121, № 397]), закрэпкі (*«Ва імя Атца…»* [2, с. 122, № 399]; *«Я – словам, Бог – з помашчу»* [2, с. 124, № 409]) і зааміньванне *«Амінь»*.

Стылістычныя сродкі ўдзельнічаюць у мадэляванні такіх абставін, якія забяспечваюць развіццё логікі выказвання, фарміруюць структуру тэксту, сістэму вобразна-паэтычных сродкаў. Каб наглядна пераканацца ў справядлівасці гэтых тэзісаў, звернемся да тэкстаў. Так, замову, запісаную ў вёсцы Хальч Жлобінскага раёна ад Ганны Паўлаўны Бабковай, 1902 г. н., пры выгане каровы на пашу гаспадыні прамаўляюць, каб абараніць жывёлу ад ліхадзейства ведзьмы, якая насылала на карову хваробы і нават смерць, «адбірала» малако, шкодзіла не толькі гаспадарцы, але і гаспадарам:

«Первым разам, Божым часам Госпаду памолімся, Прачыстай Маці паклонімся. Маць Прачыстая, стань мне на помашч. Выганяю кароўку сваю ў чыстае поле, на шырокае раздолле. За ёю ідзе Маць Прачыстая, нясе даёнку і цадзілкі ў прыполі, у залатую даёнку даіла, на макаўе цадзіла, густыя вярхі збірала, тоўстыя сыры сціскала і жоўтыя маслы збівала. Дай, Божа, спору сваяму збору. Налей кароўкі малачка, налей».

Рытуал першага выгану хатняй жывёлы на пашу («у чыстае поле, на шырокае раздолле»), па сутнасці, праграмуе кампазіцыю, стылістыку і паэтыку замовы, мадэлюючы лагічнае поле твора, выводзіць дзейных асоб за межы рэальнага часу, размяшчаючы іх у вымярэнні часу рытуальнага. Кампазіцыя прыведзенай замовы, на першы погляд, зусім простая і празрыстая: з пяці традыцыйных складнікаў (уводзіны-малітва, уступ, асноўная частка, закрэпка, зааміньванне) поўнай архітэктонікі прысутнічаюць тры – малітоўны зачын (уводзіны-малітва), уступ і асноўная, наратыўная частка. Сюжэтна-мастацкая (фабульная) прастора замовы максімальна набліжана да рэчаіснасці: перадае жыццёва верагодную сітуацыю першага выгану хатняй жывёлы на пашу, тэмпаральна прымеркаванага да свята Юр’я. Мэта агульнавядомага абраду – абараніць жывёлу ад злых сіл-духаў (міфалагічныя істоты) і драпежнікаў. Асаблівы клопат гаспадыні (засцерагчы «кароўку-карміцельку» ад ведзьмы і атрымаць добры надой малака) патрабаваў ад яе добрага ведання не толькі вербальнага, але і акцыянальна-рэальна-атрыбутыўнага складнікаў рытуальнага комплексу. У прааналізаванай замове ўсе сакральна-магічныя ахоўныя дзеянні «прачытваюцца» ў падтэксце зачыну, па-першае, па прычыне ведання гаспадарамі-выканаўцамі рытуалу яго ключавых складнікаў; па-другое, неабходнасцю выканання кананічных правілаў і стандартаў, напрыклад, закону моўнай эканоміі. Каб не парушаць яго, аўтар-замаўляльнік выкарыстоўвае толькі самыя значныя ў адпаведнай сітуацыі, ужо апрабаваныя прыёмы (сінтаксічныя і стылістычныя), ключавыя словы-

паняцці. Так, з уласнага вопыту мы ведаем, што пры звычайнай гутарцы суразмоўцы, як правіла, карыстаюцца простымі сказамі.

Гэтым тлумачыцца і стылістычная характарыстычная адзнака прыведзенага тэксту. Твор складаецца з 6 простых развітых сказаў, ускладнёных традыцыйнымі для замоўнага жанру канструкцыямі. Так, уводзіны-малітва ўяўляюць сабой два простыя развітыя сказы. Яны рэпрэзентуюць міжфункцыянальны матыў «сакральны абаронца, стань на помашч» і стандартную малітоўную формулу *«Першым разам, Божым часам Госпаду Богу памолімся, Прачыстай Маці паклонімся. Маць Прачыстая, стань мне на помашч»*. Зварот да Багародзіцы па дапамогу – адзін з традыцыйных міжфункцыянальных матываў у беларускім замоўным кантынууме. У дадзеным выпадку ён лагічны, бо, выганяючы карову на пашу, гаспадыня магла быць спакойнай толькі тады, калі яе карміцельку ахоўвалі-аберагалі асобы сакральнага статусу, якія валодалі звышнатуральнай сілай. Універсальным сакральным абярэгам з'яўляецца Божая Маці.

Уводзіны замовы пры дапамозе дакладна падабраных лексіка-граматычных сродкаў, што ўвабралі ў сваё сэнсавае поле глыбінныя этнакультурныя ўяўленні і ідэі, дазваляе ўбачыць між радкоў працэс абрадавага дзейства, клопаты і трывогі гаспадыні, яе надзеі на дапамогу нябесных абаронцаў. Аднак у тэксце замовы назіраецца і адступленне ад правіла моўнай эканоміі, дзе замест традыцыйнага «на пашу» (*«ганю карову на пашу. Прынясі, кароўка, поўныя бака…»* – зап. ад Антаніны Дзмітрыеўны Бур'як, 1911 г. н., у в. Капараўка Рэчыцкага р-на); «*Уганяю я кароўку на пашу. Сонейка ўзыходзіць…*» [1, № 122] і інш.) ужыты фальклорныя абазначэнні чужой, нязведанай, патэнцыяльная небяспечнай прасторы, у якой жывуць і дзейнічаюць шкодныя сілы-духі. Пашыраецца сэнсавае поле ўступнага кампанента замовы, аформленага простым развітым пэўна-асабовым апавядальным сказам. Выказнік «выганяю» – дзеяслоў 1-й асобы адзіночнага ліку цяперашняга часу сігналізуе, што «я» – гаспадыня-

замаўляльніца, выганяю сваю жывёлу з нейкай прасторы (хлява ці двара ў дадзеным кантэксце), з адносна бяспечнай (бо, па павер'ях, у ёй жылі дваравы і хлеўнік) зоны камфорту ў патэнцыяльна небяспечную чужую («чыстае поле», «шырокае раздолле»), не асвоеную чалавекам тэрыторыю, якая ў фальклорна-міфалагічным уяўленні нашых продкаў суадносілася з хаосам, даволі пераканаўча апісаным сінанімічнымі фразеалагічнымі адзінкамі, афармленымі сінтаксічным паралелізмам. Па гэтай прычыне і ўступная частка лаканічная, бо ўсе думкі гаспадыні засяроджаны на тым, хто ці што можа абараніць яе карову ад злых духаў і самага небяспечнага – ведзьмы. Засцерагчы ад нячысцікаў маглі толькі асобы, надзеленыя звышнатуральнай сілай. Таму гаспадыня, прамовіўшы формулу *«за ёю (каровай) ідзе Маць Прачыстая»*, супакоілася і даволі падрабязна пералічыла дзеянні новага персанажа. Наратыўная частка ўяўляе сабой дэталёва распрацаваны матыў «Прыгатаванне з малака асноўных (асноўнага набору) малочных прадуктаў», складаецца з простага развітага двухсастаўнага (дзейнік «Маці Прачыстая», аднародныя выказнікі) апавядальнага сказа, ускладнёнага традыцыйнай для фальклорнай паэтыкі стылістычнай фігурай сінтаксічнага паралелізму. Усведамленне таго, што ў намінальным тэксце заключана некалькі прыхаваных сэнсаў, жаданне раскрыць іх, расшыфраваць патаемныя коды, зразумець і ўспрыняць запаветныя жаданні замаўляльніка, пераконваюць у неабходнасці засяродзіць пільную ўвагу на кожным слове, паспрабаваць (наколькі гэта магчыма) паглядзець на сітуацыю вачыма гаспадыні (аўтара-язычніка) і зразумець, у чым заключаецца глыбінная думка твора.

У пачатку наратыўнай часткі выказнік «ідзе», парушаючы прамы парадак слоў, стаіць перад дзейнікам і перадае рытуальную значнасць дзеі, акцэнтуе ўвагу на аб'екце *«… ідзе Маць Прачыстая…»*. Наступнае дзеянне «*Маць Прачыстая нясе…*», дзе выказнік займае постпазіцыю (прамы парадак слоў), зніжае напружанне і пераносіць увагу на прадметы – «даёнку і цадзілкі». Азначэнні таксама не заўсёды знаходзяцца перад азначаемым

назоўнікам: займеннік «сваю» акцэнтуе ўвагу на прыналежнасці аб’екта («кароўку сваю») самой гаспадыні. Такім чынам, аўтар-замаўляльнік вынайшаў ідэальна простую форму спалучэння моцных знакавых пазіцый пэўных лексем, што вызначае эмацыянальна-экспрэсіўны фон твора: трывога – спадзяванне – надзея – клопат за сваю жывёлу.

У межах народна-міфалагічнага светапогляду нашых продкаў аднаго згадвання Маці Прачыстай было б дастаткова (у дачыненні да канкрэтнай сітуацыі першага выгану каровы), каб абараніць жывёлу ад усіх дэманічных істот, у тым ліку нейтралізаваць вядзьмарскае чарадзейства. У прыведзеным прыкладзе цікавая інтэрпрэтацыя хрысціянскага персанажа аўтарам-язычнікам: Маці Прачыстая пазіцыянуецца як гаспадыня-сялянка. Дасканала ведаючы не толькі жыццёвы ўклад, але і звычкі сялянкі (напрыклад, насіць нейкія рэчы ў прыполе), аўтар-замаўляльнік адным штрыхом абазначае статус дзейнай асобы.

Паказальна, што ў прааналізаванай замове аўтар-язычнік у дачыненні да хрысціянскага персанажа ўжывае не проста традыцыйна-звычаёвыя гаспадарчыя рэчы («даёнку і цадзілкі»), а прадметы-рэпрэзентанты кантагіёзнай магіі – менавіта так яны і семантызуюцца ў тэксце. У жыццёвай практыцы гаспадыні сапраўды хадзілі даіць карову на пашу, але цадзілі і праводзілі далейшыя маніпуляцыі з малаком дома. Але персанаж замовы намерваецца цадзіць малако адразу на пашы, бо нясе і цадзілкі. Назва посуду згадваецца ў множным ліку. Акрамя таго, паміж даеннем і збіраннем вярхоў праходзіла некалькі дзён, у творы ж дадзены перыяд скарачаецца, падкрэсліваецца і вялікі аб’ём атрыманай прадукцыі (назоўнікі множнага ліку). Дадзеныя прыёмы выступаюць своеасаблівым праграмаваннем добрых удояў, а ў канчатковым выніку – сямейнага дабрабыту. Аўтар-творца знайшоў стылістычную ўніверсалію для перадачы гэтых традыцыйна-звычаёвых практык: адзін з найбольш старажытных прыёмаў пералічэння лексічных канструкцый, аформленых сінтаксічным паралелізмам, змацаваным дакладнай жаночай рыфмай. Звяртае на сябе ўвагу і такая

асаблівасць; як няўзгодненасць часавых вымярэнняў пры афармленні аднародных выказнікаў: «Маці Прачыстая ідзе … нясе» (дзеясловы жаночага роду адзіночнага ліку цяперашняга часу незакончанага трывання абвеснага ладу); «даіла, цадзіла і г. д.» (дзеясловы 3-й асобы адзіночнага ліку прошлага часу незакончанага трывання). Зразумела, што недаравальнай неахайнасцю ці звычайнай часавай блытанінай (у сакральных жанрах гэта немагчыма ў прынцыпе) такое ўжыванне часавых адзінак растлумачыць нельга. Справа тут у адметнасці светапоглядных уяўленняў нашых далёкіх продкаў, якія ўспрымалі час як непарыўную суцэльную лінію ад «пачатку часоў тварэння». Гэтыя ўяўленні ў выніку склаліся ў адметную сістэму мадальна-часавых форм і зафіксаваліся ў сінтаксічных мадэлях, гэта так званыя «блытаныя часавыя лініі» («путаные временные линии»), калі прошлы, цяперашні і будучы час злучаюцца, зліваюцца, непарыўна звязваюцца ў адзіны ланцуг: *«Ішоў Адам із-за сіняй гары. Он нясе трыдзевяць замкоў… Будзет памагаць, будзет Раманава душа вспамінаць»* (зап. ад З. І. Лузік, 1934 г. н., у п. Майскі Брагінскага р-на). Як бачым, у замовах ужываюцца ўсе тры часавыя велічыні (нават у адным сказе). Аднак перавага ўсё ж аддаецца цяперашняму часу, бо замаўляльнік імкнецца хутчэй, «тут і цяпер» уздзейнічаць на канфліктную сітуацыю і па магчымасці ліквідаваць яе. Цяперашні час у замовах нібы арыентаваны на будучае, на вечнае, уяўляецца не столькі цяперашнім канкрэтным, колькі абстрактным, гэта абагульненая часавая велічыня. Заўвага справядлівая і ў адносінах да дзеясловаў прошлага і будучага часу, якія ў замовах нібы падпарадкаваны цяперашняму і, як і цяперашні, маюць неакрэслена-абагульнены, адцягнены характар – гэта было, ёсць і будзе. Такім чынам, ёсць усе падставы гаварыць аб гэтых часавых адрэзках як аб разнавіднасці цяперашняга абстрактнага. Калі прыняць дадзенае меркаванне за аксіёму (па сутнасці, гэта не пярэчыць жанравай звышзадачы), то аказваецца, што граматычная форма не самы важны фактар у сакральным тэксце, бо дамінантны характар – сэнс, тая глыбінная задача, якую трэба вырашыць не толькі тут і цяпер, але і на аддаленую перспектыву па формуле

«было – ёсць – заўсёды будзе – вечна». У замоўнай традыцыі гэтая ўніверсальная формула мае адметнае паэтычнае афармленне. Напрыклад, у замове «Начніцы» [2, с. 238, № 930] зварот-просьба да нябесных абаронцаў набывае нават інтымны нюанс: *«…сядзіце, сцеражыце маю душаньку з вечара і да поўначы, з поўначы да света, а са света да канца майго века»* [2, с. 238, № 930]. Апошнія два сказы замовы, якая падрабязна аналізуецца ў артыкуле, простыя, развітыя, пабуджальныя. Знешні контур замовы, абазначаны малітоўнымі зваротамі да нябесных абаронцаў аб дапамозе (у ініцыяльнай формуле да Багародзіцы, у фінальнай – да Бога), утварае замкнёную (кальцавую) кампазіцыю. У традыцыйна-малітоўнай стылістычнай формуле ў ініцыяльнай пазіцыі ўжыты дзеяслоў загаднага ладу «стань», «стань мне на помашч», але па сэнсе ён абазначе просьбу: «я раблю, дзейнічаю, а ты мне дапамажы». У фінальнай пазіцыі рэзка мяняецца танальнасць камунікатыўных пасылаў суб’екта дзеяння: з фармату просьбы ён пераходзіць у тон катэгарычнага патрабавання – «дай». Своеасаблівая і гукавая інструментоўка фразы: падбіраюцца словы, у складзе якіх пераважаюць зычныя –звонкія *б, з,* свісцячы *с* (2), зацвярдзелы дрыжачы *р* (2) у моцнай пазіцыі, што ў сукупнасці з клічнай формай дзеяслова надае ўсяму сказу моцны энергетычны пасыл. Ён становіцца тым дэтанатарам, які «ўзрывае» спакойную плынь разважлівага папярэдняга апавядання пра гаспадарчыя штодзённыя клопаты і мае на мэце перакананасць вышэйшыя сілы ў неабходнасці для сялянскай сям’і мець малочную карову. Менавіта гэтая галоўная ідэя замовы і сфармулявана лаканічна, па-народнаму канкрэтна і проста ў апошнім сказе. Энергетычная атака ў ім адрозніваецца ад папярэдняга іншым стылістычным афармленнем: гэта адзіны з вядомых у калекцыі замоў Гомельшчыны тэкст, дзе рэалізуецца «правіла краю» ў ініцыяльнай і фінальнай пазіцыі, яно аформлена дыстынтным паўторам дзеяслова «налей» і мае форму імператыву.

Такім чынам, замоўны тэкст, як і любы фальклорны жанр, пранізаны мноствам культурных кодаў (светапоглядны, духоўна-маральны, сацыяльна-

побытавы, рэлігійны і інш.), з'яўляецца прадуктам традыцыйнай культуры, у межах якой (у выніку непасрэдных камунікатыўных зносін) фарміруецца жанравая камунікацыйная стратэгія: выпрацоўваюцца моўныя формулы (ацэначныя, метафарычныя, этыкетныя і г. д.), адметныя стылявыя мадэлі (стандартызаваныя сінтаксічныя, клішыраваныя, формульныя); мінімізуюцца мастацка-экспрэсіўныя сродкі, актыўна дзейнічае закон эканоміі моўных сродкаў.

ЛІТАРАТУРА

1. Замовы / уклад., сістэм. тэкстаў, уст. арт., камент. Г. А. Барташэвіч; рэдкал.: А. С. Фядосік (гал. рэд.) [і інш.]. – Мінск : Навука і тэхніка, 1992. – 597 с.

2. «Гаючае слова роднай зямлі» (беларускія лекавыя замовы) : фальклорна-этнаграфічны зб. / аўт. уст. арт., аўт.-уклад. С. А. Вяргеенка. – Гомель : Барк, 2013. – 340 с.

РЕЗЮМЕ

Статья посвящена определению основных черт стиля белорусских заговоров. Обращается внимание на реализации темпорального кода, анализируются мифологические представления белорусов, связанные с некоторыми обрядовыми действиями.

SUMMARY

The article is devoted to defining the main features of the style of Belarusian conspiracies. Attention is drawn to the implementation of the temporal code, the mythological representations of Belarusians associated with some ritual actions are analyzed.

Касперович Г. И.

СЕМЬЯ РУССКИХ БЕЛАРУСИ: ТРАДИЦИИ И ИННОВАЦИИ (КОНЕЦ XIX – НАЧАЛО XXI В.)

Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси

(Поступила в редакцию 12.09.2022)

Семья, являясь основой жизни общества, народа, государства, представляет собой исторически сложившуюся форму связей между ближайшими родственниками по материнской и отцовской линии. Согласно словарю В. И. Даля, «семейство, семья – совокупность близких родственников, живущих вместе: родители с детьми, а женатый сын или замужняя дочь, отдельно живущие, составляют уже иную семью» [1, с. 284].

Нравственные устои семьи, её функции, воспитание в семье,понимание значения семьиотражены в пословицах и поговорках [2, с. 337 – 374]: *«Семейное согласие всего дороже»*; *«Семейный горшок всегда кипит»*; *«В семье и каша гуще»*; *«Где хороший отец, там и сын молодец»*; *«Каков отец, таков и молодец»* [1, с. 284]. В крестьянском хозяйстве необходимость создания семьи часто определялась экономическими и бытовыми условиями: *«Семья воюет, а одинокий горюет»* [3, с. 3, 5].

В конце XIX в. семьи русских характеризовались значительной стабильностью. Разводы были очень редким явлением. По данным переписи населения 1897 г., на 1 тыс. замужних женщин приходилось приблизительно три развода и на 1 тыс. мужчин всего один [4, с. 144, 145]. Несколько выше средних показателей была разводимость в Виленской губернии: на 1 тыс. женщин, состоящих в браке, – 5 разводов, на 1 тыс. мужчин – 2. Межнациональные браки заключались преимущественно между русскими, белорусами и украинцами, которые имели много общих черт в культуре, языке и относились, как правило, к православному вероисповеданию. В отдельных случаях русские вступали в браки с поляками католического

вероисповедания, а также с представителями других этнических и конфессиональных общностей. Однако такие браки не одобрялись церковью, властями и общественным мнением, сдерживались сословными, языковыми преградами.

В конце XIX – начале XX в. преобладающим типом семьи стала малая (нуклеарная) семья, состоящая из родителей и детей, представленная двумя поколениями. Вместе с тем были семьи и сложного состава – в 3-4 поколения. В них проживали либо братья с их семьями, либо родители, дети, внуки, иногда и правнуки, а также семьи дядьёв, тёток, племянников. Так, в конце XIX в. в слободе Леонтьево, где насчитывалось 33 семьи русских-старообрядцев, в семье Тимофея Сысова вместе с женой Марией, сыном Григорием и невесткой Грипиной проживали жена брата Тимофея Екатерина с сыновьями Евстратом и Филиппом, дочерью Татьяной.

Семья Осипа Иванова состояла из 12 человек, в том числе жена Осипа Евдокия, сыновья Ларион с женой Марфой и внуком Павлом, Аверьян с женой Екатериной, дочери Евдокия первая, Евдокия вторая, Ульяна, невестка Грипина с внучкой Ириной. В силу прочных религиозных убеждений семьи русских, в особенности крестьян, были по традиции многодетными (абортов не делали – «грех большой»). Многодетными были также семьи духовенства, купцов, дворян.

В дворянской семье Павла Аркадьевича и Наталии Александровны (урождённой Пушкиной) Воронцовых-Вельяминовых воспитывались пять детей: Мария, Софья, Михаил, Феодосий, Вера (первенец Григорий умер в младенчестве). Графиня Наталья Александровна занималась домашним хозяйством и воспитанием детей, а также благотворительной деятельностью, возглавляла благотворительное общество, которое строило ясли и приюты для детей вдов и матерей-одиночек. Её стараниями и заботами была построена школа для крестьянских детей, церковь.

Семья выполняла важную функцию передачи этнической культуры: традиций, обычаев, праздников и обрядов. Во внутрисемейных отношениях

проявлялась традиционная власть мужчины, который являлся главой семьи, наследователем, её основным добытчиком и защитником. Информаторы из старообрядческих семей отмечали: *«Мы со своим ба́тькам не горевали и не бедствовали»*. В то же время женщина в семье русских пользовалась уважением. Доброе и заботливое отношение к детям сочеталось со строгостью и требовательностью, ранним приучением к посильному труду. Особое внимание уделялось духовно-нравственному воспитанию.

В 1920-е годы в связи с изменениями в образе жизни русских трансформируется и их семья. Согласно данным переписи населения 1926 г., на 1 тыс. мужчин в возрасте 15 лет и старше приходилось 593 брака, на 1 тыс. женщин – 586. Как видим, брачность мужчин была более высокой, чем женщин. В то же время брачность русских женщин отличалась более высокими показателями, чем белорусок, евреек и полек. Наибольшая численность браков у мужчин приходилась на возрастную группу 20-24 года, а у женщин – 25-29 лет. Удельный вес ранних браков был невелик. В 16-19-летнем возрасте вступали в брак всего лишь 2,5% мужчин и 9,0% женщин. Количество вдов почти в 4,5 раза превышало численность вдовцов. Сказались последствия Первой мировой и Гражданской войн. Изменения в социально-экономических, политических, культурных условиях жизни русских повлекли за собой существенные подвижки в их семьях. В сравнении с концом XIX в. значительно увеличилась численность разводов. На 1 тыс. замужних женщин приходилось 20 разводов и на 1 тыс. мужчин – почти девять [5, с. 2 – 3].

Национальная политика государства, направленная на всестороннюю интернационализацию образа жизни трудящихся и общественных коллективов, вела к нивелированию сословных и классовых границ, этноконфессиональных отличий, что сопровождалось ростом смешанных в этническом отношении семей. Только за один год (с 1926 по 1927) удельный вес смешанных семей среди русских заметно повысился (у мужчин – с 23,3 до 47,3%, у женщин – с 8,9 до 20,7%). Характерно, что абсолютное

большинство составили русско-белорусские браки, на долю которых приходилось от 74 до 86% межэтнических браков. На втором месте находились русско-польские, на третьем – русско-еврейские. В городах удельный вес таких браков почти в три раза превышал этот показатель в сельской местности, адаптационные процессы здесь шли наиболее интенсивно.

В послевоенный период от переписи к переписи повышается брачность русских. С 1959 по 1989 гг. у мужчин с 700 до 742, у женщин – с 576 до 628 (на 1 тыс. русских соответствующего пола в возрасте 15 лет и старше) [6, с. 336 – 339], что связано, главным образом, со сглаживанием диспропорций в половозрастной структуре населения. Распределение русских в возрасте 15 лет и более по нахождению в браке в расчёте на 1 тыс. человек соответствующего пола показывает, что в 1989 г. среди мужчин 742 человека относились к вступившим в брак, 190 – никогда в нём не состояли, 20 – были вдовыми и 47 – разведёнными; женщин, вступивших в брак, насчитывалось 628, никогда не вступавших в брак – 159 (меньше, чем у мужчин), но, в то же время в шесть раз больше вдовых (124 человека) и почти в два раза больше разведённых. Последнее объясняется тем, что мужчины чаще вступали в повторный брак. По уровню брачности русские мужчины уступали украинцам и евреям, превосходили белорусов и поляков, женщины уступали только украинкам, превосходили белорусок, полек и евреек. В 1959 – 1979 гг. выявилась позитивная тенденция к омоложению браков. Она наиболее чётко проявилась у мужчин, пик её приходится на 1979 г. Если в 1959 г. в возрасте 16-19 лет в браке находилось 1,5% мужчин и 6,5% женщин, в возрасте 20-24 года – 21,1 и 47,6% соответственно, то в 1979 г. в возрасте 16-19 лет вступили в брак 4,1% мужчин и 16,9% женщин, в возрасте 20-24 года – 42,4% мужчин и 56,4% женщин. К 1989 г. ситуация несколько изменилась: уменьшился удельный вес ранних браков (16-19 лет) и соответственно этому повысился вес браков, заключённых в возрасте 20-24 лет. К 1989 г. показатели разводимости у мужчин увеличились почти в два раза. Удельный

вес разведённых среди русских в возрасте 16 лет и более составил у мужчин 4,8%, у женщин – 8,9% (1989 г.). В 1989 г. на 1 тыс. замужних женщин приходилось 139 разводов и на 1 тыс. мужчин – 64. По разводимости русские «лидировали» среди основных этнических общностей, населяющих Беларусь. Особенно нестабильной были семьи русских, проживающих в городах.

За период между переписями 1970 и 1989 гг. произошли определённые сдвиги в структуре семьи по количеству её членов. Средний размер русской семьи уменьшился с 3,2 человека в 1970 г. до 3 человек в 1989 г. В городах это уменьшение шло более интенсивно (с 3,2 до 2,9 человека), чем в сельской местности (с 3,3 до 3,1 человека). Значительно увеличился удельный вес семей, состоящих из 2 человек (с 29,6 до 39,9%). На уменьшение численного состава семьи влияло заметное снижение рождаемости. По средней численности рождённых детей русские женщины отставали от белорусок. Из всех русских женщин в возрасте 15 лет и старше 36,9% родили двух детей, 14,5% – трёх и более детей, 26,8% – только одного ребёнка и 21,8% (практически каждая пятая женщина) – ни одного ребёнка. В среднем каждая женщина родила 1,5 ребёнка (1989). В это же время средний показатель у белорусок – 2,1 ребёнка. Обращает на себя внимание постоянное снижение от поколения к поколению численности рождённых детей. Фактически семья не исполняет своего прямого предназначения – возобновления этнической общности, продолжение рода.

За послевоенное время увеличились численность и удельный вес межнациональных браков. Удельный вес русских мужчин, которые вступили в брак с женщиной иной национальности, в 1988 г. составил 74,5% (в 1978 г. – 74,2%), удельный вес женщин, вступивших в брак с мужчинами иной национальности – 73,4% (в 1978 г. – 70,8%) [7, с. 74].

Вопросы межнациональной брачности, её последствий для этнических общностей, развития адаптационных и ассимиляционных процессов в Беларуси ещё недостаточно разработаны как в теоретическом, так и практическом плане. Тем не менее, материалы этносоциологического

исследования в городах Белорусского Полесья (1982) показали, что при выборе подростками национальности по традиции большое значение имела этническая принадлежность отца. В то же время влияние оказывают политические и экономические факторы, этническая среда, знание языка, культуры, возможности социального роста и т. д.

В 1990-х годах произошли определённые изменения в количественном составе, размерах, типах семей. Согласно данным переписи 1999 г., в Беларуси насчитывалось 130 778 домовладений, все члены которых отнесли себя к русским. Общая численность их членов насчитывала 368 388 человек, а средний размер составлял 2,8 человека. Преобладали домовладения, состоящие из двух и трёх человек (соответственно 47 и 31%). Третье место по численности занимали домовладения из четырёх человек (18%). В русско-белорусских семьях, которые доминировали по численности, насчитывалось 1 360 444 человека. Средний размер смешанных семей был несколько выше однонациональных (3,3 человека). В этих семьях преобладали домовладения из трёх человек (34%), затем шли семьи из четырёх и двух человек (по 27%) [8, с. 242, 243].

За обозначенный период заметно снизилась брачность русских. Если в 1989 г. на 1 тыс. мужчин приходилось 742 вступившего брак, то в 1999 г. – 701; на 1 тыс. женщин – соответственно 628 и 575 человек. Однако по этому показателю русские опережали белорусов. Из общей численности брачных пар 5,1% жили в незарегистрированном браке, 8% мужчин и 13% женщин были разведены или же разошлись. Как видим, удельный вес разведённых среди женщин выше, чем среди мужчин, что объясняется следующим: в старших возрастах женщин обычно больше, чем мужчин, что часто не позволяет женщине вступить в новый брак. Высокий уровень смертности среди мужчин обусловил значительные численность и удельный вес вдов (в 5 раз выше доли мужчин-вдовцов: 15% и 3%). Анализируя данные переписи, можно отметить следующий нежелательный момент в жизни русской семьи: каждая третья русская женщина разведена или вдовствует (37%), среди

мужчин – 11%. Тем не менее, процент лиц, которые не обзавелись семьёй, у мужчин выше, чем у женщин (18,8 и 14,1%) [6, с. 336, 338, 339].

Согласно переписи населения Республики Беларусь 2009 г., брачность русских снизилась: на 1 тыс. мужчин состояли в браке 686 человек, на 1 тыс. женщин – 534. Уменьшилась и численность лиц, никогда не состоявших в браке. Несколько увеличился процент русских, которые не зарегистрировали свои брачные отношения. Вместе с тем по традиции приоритет отдаётся официально оформленным бракам (93%). Среди неблагоприятных тенденций для семьи отметим увеличение показателя вдовых и рост разводов, особенно среди женщин, что объясняется более высоким уровнем смертности мужчин и более частым вступлением их в новый брак [9, с. 161].

Опубликованные материалы переписи 2019 г. о лицах в возрасте 15 лет и старше по состоянию в браке не сопоставимы с данными предыдущей переписи 2009 г. В одну графу включены как состоящие в браке, так и лица, которые не зарегистрировали свои отношения, отсутствуют также данные о брачном состоянии мужчин и женщин. Согласно переписи 2019 г., из 646 тыс. русских в возрасте 15 лет и старше в расчёте на 1 тыс. человек 123 никогда не состояли в браке, 580 состояли в браке и незарегистрированных отношениях, 140 были вдовыми и 140 составляли разведённые и разошедшиеся [10, с. 259].

Приоритетной тенденцией развития семьи русских Беларуси явилась демократизация и эгалитаризация внутрисемейных отношений, акцент сместился на равноправие мужчины и женщины в экономической и культурной жизни семьи, распределении семейных обязанностей. Наряду с положительным в развитии семейных отношений в условиях реформирования общества отмечены негативные тенденции (уменьшение численного состава семьи в результате снижения рождаемости, рост числа разводов, вдовых). Вместе с тем степень значимости семьи для русских остаётся высокой. На брак как основу семьи ориентируется большинство русских Беларуси. Семья по-прежнему является важнейшим социальным

институтом, она продолжает сохранять традиции в материальной, духовной и социальной культуре этнической общности. Непреходящая ценность семьи заключается в воспитании подрастающих поколений, формировании этнической и национальной идентичности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Даль, В. И. Толковый словарь живого великорусского языка: современное написание : в 4 т. / В. И. Даль. – М. : АСТ, 2006. – Т. 4. – 1144 с.
2. Громыко, М. М. О воззрениях русского народа / М. М. Громыко, А. В. Буганов. – М. : Поломник, 2000. – 541 с.
3. Желобовский, А. И. Семья по воззрѢніям русского народа, выраженнымъ въ пословицахъ и другихъ произведеніяхъ народно-поэтического творчества. Историко-литературный очеркъ / А. И. Желобовский. – Воронеж : Тип. В. И. Исаева, 1892. – 63 с.
4. Первая всеобщая перепись населения Российской империи 1897 г. / под ред. Н. А. Тройницкого. – СПб. : Изд. Центр. стат. к-том Мин-ва внеш. дел, 1897 – 1905. – Вып. 5. Витебская губерния тетрадь 3 (последняя). – 1903. – 281 с.
5. Всесоюзная перепись населения 1926 г. – М. : Изд. ЦСУ СССР, 1928 – 1933. – Т. 44. Белорусская Советская Социалистическая Республика. – 1929. – 203 с.
6. Национальный состав населения Республики Беларусь, его демографические характеристики и образовательный уровень: стат. сб. – Минск : Информстат Минстата Республики Беларусь, 2001. – Т. 2. – 497 с.
7. Национальный состав населения Белорусской ССР / Гос. комитет Белорусской ССР. – Минск, 1990. – 245 с.
8. Число и состав домашних хозяйств Республики Беларусь : стат. сб. – Минск : Информстат Минстата Республики Беларусь, 2001. – 617 с.
9. Перепись населения 2009 : в 8 т. / Нац. стат. комитет Республики Беларусь. – Минск : Нац. стат. комитетт Республики Беларусь, 2010 – 2011. – Т. 3. Национальный состав населения Республики Беларусь. – 2011. – 433 с.
10. Итоги переписи населения Республики Беларусь 2019 года : стат. сб. / Нац. стат. комитет Республики Беларусь. – Минск : Альтиора Форте, 2021. – 487 с.

РЕЗЮМЕ

В статье на материалах переписей населения, статистических сборников, специальной литературы выявлены тенденции динамики состава, численности, типов и функций семьи, взаимоотношений в семье, брачности и разводимости русских Беларуси.

SUMMARY

Based on the materials of population censuses, statistical data, and specialized literature, the article reveals trends in the dynamics of the composition, number, types and functions of the family, relationships in the family, marriage and divorce of Russians in Belarus.

Ковалёва Р. М.

ИНДОЕВРОПЕЙСКИЙ СУБСТРАТ БЕЛОРУССКИХ КАЛЕНДАРНО-ОБРЯДОВЫХ ГИМНОВ

Белорусский государственный университет

(Поступила в редакцию 14.09.2022)

Белорусская индоевропеистика не имеет таких глубоких научных традиций, как западноевропейская или российская, представленная, в частности, комментированными переводами «Ригведы» [8]. Тем не менее в 90-е годы прошлого века наметились определённые сдвиги. Так, в 1994 г. увидел свет первый номер сборника «Крыўя», содержащий статьи с весьма показательными названиями: «Параўнаўчы аналіз некаторых міталягічных функцыяў славянскага Ворана і ведыйскага Варуны» (Ю. Дроздов), «“Свастыка” як касмалягічны сымболь» (О. Дернович, А. Квятковская) и другие. Данные работы свидетельствовали о появлении ряда учёных, заинтересованных в расширении исследовательского поля и способных это сделать. Позже М. А. Трифоненкова в книге «Матыў змеяборства ва ўсходнеславянскай фальклорнай традыцыі: Генезіс. Семантыка» (2003) провела сравнительный анализ одной полесской топонимической легенды и ведийских гимнов о борьбе Индры со змеём Вритрой, итогом которой было освобождение вод. Только на месте Индры в белорусской легенде о победе

над змеёй Ритой был не единичный герой (все герои как раз терпели поражение), а коллектив, направляемый старым мудрецом. Знаками былой борьбы с мифологическим врагом считаются топонимы Малорита, Великорита и гидроним Рита – маленькая речка, протекающая в этих местах. Можно посчитать совпадение имён Вритра – Рита совершенно случайным, но в связи с мотивом змееборства заставляет задуматься о глубоких корнях национальной традиции и индоевропейских гимнических отзвуках в белорусском календарно-обрядовом фольклоре. И если доказано, что ведийская литература проливает свет на греческую, римскую, иранскую и другие мифологии, то почему бы не принять в расчёт, что она поможет пролить свет и на поэзию белорусских обрядовых гимнов?

Герои ведийских гимнов – персонажи высшей мифологии. В них мир предстаёт как абсолютная божественная данность, божественная эманация. Так, например, *«Агни зажигается с помощью Агни»* [8, I, 12, 6]. Ряд гимнов посвящён солярным божествам. В частности, Савитар, олицетворяющий животворную силу светила, *«приезжает издалека, / Прогоняя прочь все опасности»* [8, I, 35, 3]. В его божественном лоне содержатся все миры [8, I, 35, 5], и ему подчиняются все существа. Типичный мотив ведийских гимнов – обращение к божествам с просьбой отблагодарить за жертвоприношение в виде возлияние на огонь (воплощение Агни) сомы, сакрального напитка: *«О Индра-Агни, даруйте защиту»* [8, I, 21, 6]; *«Великие Небо и Земля / Пусть окропят нам эту жертву! / Пусть они наполнят нас питанием!»* [8, I, 22, 13]; *«С блеском меня соедини, / С потомством, с долгой жизнью!»* [8, I, 23, 24] и подобные. Аналогичные мотивы свойственны колядным и волочёбным песням: *«Радзі вам, божа, / Гусі ды качкі. / Гадуй вам, божа, / Сыны ды дочкі»* [3, с. 209]; *«Зарадзі, божа, / Буйное жыта»* [3, с. 180], *«У тваім доме – дробны дзеткі, / У тваёй аборы – валы, каровы, / У чыстым полі – буйна жыта»* [3, с. 205] и т. д.

Белорусская новогодняя гимническая поэзия заслуживает того, чтобы воспринимать её не только в аграрно-магической функции, как это обычно

делается, а в космологическом – по примеру В. В. Иванова, который именно в таком ключе рассмотрел латышские дайны [4, с. 116 – 127]. Тем более, что согласно космогонической теории Ф. Кёйпера, у которой много сторонников, ядро Ригведы – гимны, связанные с новогодними ритуалами, когда боги после завершения очередного временного цикла должны повторить космогонический акт. Если критически подойти к привычному возведению названия зимнего новогоднего праздника «Каляды» к римским «календам», то в нём без труда обнаруживается связь с древнеиндийским «kala», буквально «время». «Каляды» и их персонификация «Каляда» предстают универсальным порождающим началом и целостным переживанием циклического времени в синкретичный момент его новогодней смерти/рождения.

Отстаивая эстетические принципы классификации народной лирики, В. Е. Гусев вполне обоснованно называл гимническими (от греч. «славить», «хвалить») зимние восточнославянские колядки и весенние волочёбные песни белорусов, которые по фольклористической терминологии до сих пор относят к величальным и даже, как Ю. Г. Круглов, считают отдельным жанром. Но вот относительно возникновения гимнических песен, связанных с земледельческим календарём, В. Е. Гусев всё же ошибался, когда предполагал их прямое родство с прославлениями божеств.

Согласно версии учёного, они «возникли в эпоху доклассового общества и первоначально представляли хвалебные песнопения в честь божеств, а также героев рода». Сказанное о подобного рода хвалебных песнопениях характерно для культуры доосевых и осевых цивилизаций типа индийской, греческой и других, имевших развитую мифологию, но никак не славянской, от которой сохранились лишь намёки на зарождение высшей мифологии и существование песен-слав, однако не в честь божеств, а в честь князей, и только. Если же солидаризироваться с концепцией В. Е. Гусева, то придётся признать, что с течением времени гипотетические славянские песнопения в честь божеств «стали своеобразными поздравительными

песнями, обращёнными к старшим в роде, семье, к хозяину дома и т. п.». Именно это, по его мнению, и наблюдается при проведении восточнославянских обходных обрядов [2, с. 146].

Нам история и характер гимнической народной поэзии восточных славян видится в ином свете. Полагаем, что она не продолжение восхвалений богов, а паллиативное культурное явление (лат. palliare прикрывать <pallium плащ). Это значит, что ей свойственна двойственность: по форме адресуясь хозяевам, гимнические новогодние песни на самом деле метафорически представляли первоначальных адресатов величаний – мифологизированные природные стихии (солнце, месяц, звезды, зори), которые так и не достигли ранга божеств.

Одним из основных мотивов новогодних песен является мотив чудесных теремов во дворе хозяина, где обитают небесные светила. В полесской щедровке говорится про сад с теремами, в котором ещё не побывала кукушка:

Ой, сывая тая зозуленька,
Шчодрій вэчір, добрый вэчір,
*Добрым людям на здоров'е!**
Усі сады та й облітала,
А в одному та й нэ бувала.
А в тім саду тры тэрэмы:
А в пэршому – ясный місяц,
А в другому – краснэ сонцэ,
А в трэтёму – дрібны зіркі.
Ясный місяц – пан-господар,
Краснэ сонцэ – господыня,
Дрібны зіркі– то й іх діты! [7, с. 474].

Как понимать подобный изоморфизм/нераздельность имманентного и трансцендентного пространства, в частности небесного терема и

крестьянского двора? Каковы истоки тождества сакральных и профанных персонажей, в данном случае небесных светил и членов крестьянской семьи?

Песни подобного рода традиционно рассматривались как величающие человека-труженика, хотя в информативном плане они гораздо глубже. Об этом можно судить на основании песенной версии с мотивом богостроительства мира и времени: *«Шчо на твоім пудвур'ечку / Коляда, Коляда! / Сам Бог ходыть, тэрэмы строіть: / Коляда, Коляда!»* [7, с. 405]. Хозяйский двор «на сямі вярстах, на васьмі стаўбах» и с тремя теремами явно коррелирует с образной моделью универсума. Положение хозяина вообще тройственно. В реальности он глава крестьянской семьи, ячейки сельской общины, среднее звено по отношению к своим родителям и собственным детям, однако мифоритуально – ипостась Месяца, который, как известно, отсчитывает недели, то есть структурирует время. В социальном плане хозяин предстаёт городским судьёй, что в данном контексте опять же соотносится с семантикой Месяца-судьи. Иначе говоря, при релятивизме характерологических черт хозяина его образ хронотопичен.

Гимны солнцу – ядро белорусской купальской обрядности (и.-ар. kapala – середина), мифоритуальным содержанием которой является священный брак земли и солнца. В параллель можно поставить гимн к солярному божеству Сурье, о котором говорится, что он *«наступает сзади на сверкающую / Богиню Ушас, как юноша на женщину»* [8, I, 115, 2]. Ведийский гимн завершается просьбой: *«Сегодня, о боги, на восходе солнца, / Переправьте нас через узость, через бесчестье!»* [8, I, 115, 6]. В свою очередь белорусы считали, что красочный восход солнца после купальской ночи предвещает благоприятные дни. Отсюда гимнический характер песен, обращённых к солнцу, где припев-восклицание *«Сонейка!»* служит подкреплением ритуального восхваления его утреннего появления после брачной ночи:

Купальская ночка кароткая, сонейка, сонейка.

Сонейка рана ўсходзіла, сонейка, сонейка.

Рана ўсходзіла, поле асвяціла, сонейка, сонейка.

Дзевак, хлопцаў будзіла, сонейка, сонейка [5, с. 103].

Песни с припевом-обращением к солнцу выполняют важную ритуально-информационную функцию, сообщая ему о знаковых событиях, к примеру, о хождении святых, покровителей урожая, по полям:

Сонейка, сонейка, Ян з Пятром ходзяць,

Сонейка, сонейка, да па межах ходзяць,

Сонейка, сонейка, да жыта глядзяць [5, с. 114].

Ю. М. Лотман не зря называл текст конденсатором культурной памяти и генератором новых смыслов: «Текст обладает способностью сохранять память о своих предшествующих контекстах» [6, с. 21]. Наиболее зримо отголоски древнего хронокосмизма нашли отражение в особом цикле гимничных волочёбных песен, не имеющем колядного аналога. Его конститутивным образом является Господь, читающий Книгу и отправляющий в годовой путь святых:

А ў тэй цэркаўкі да госпад бог сядзіць.

*[Вясна красна на ўвесь свет! *]*

Госпад бог сядзіць да кнігу чытаець,

Кнігу чытаець, святы злічаець,

Катораму й святу й напярод ісці.

Первае раство напярод пайшло... [1, с. 133].

В других песнях Господь ведёт с собой таких дорогих для крестьянина гостей, как солнце, месяц и дождь, которым возрадуется весь крещёный мир, земля, люди, животные, рыбы, птицы, рожь, пшеница, пашня. Его сопровождают святые: святой Юрий землю отмыкает, святой Пётр рожь зажинает, святой Илья в копы складывает. Музыка небесных сфер сопровождает приход Пречистой, которая приносит три радости: в дом – маленьких детей, в гумно – волов и коров, в чистое поле – колосистую рожь [3, с. 218].

Мы пришли к выводу, что в силу историко-культурных причин белорусская гимническая поэзия «перешагнула» через гимны языческим божествам типа Перуна и Велеса, сразу избрав в качестве адресатов христианских персонажей. Однако есть исключение – песни-гимны в честь Юра-Юрылы, древнего божества эротической страсти, весеннего супруга Земли. В волочёбных песнях его функция «отмыкания» земли перешла к святому Юрию (Егорию), имя которого, как полагают, появилось в результате транспонирования имени святого Георгия, что, на наш взгляд, требует дополнительных аргументов.

Мы полностью согласны с мнением Т. Я. Елизаренковой, что любые сопоставления Ригведы с другими памятниками нужно проводить крайне осторожно. Это касается и белорусского фольклора, поскольку всегда есть опасность увидеть в его гимнических песнях то, чего там генетически не существовало. С другой стороны, отказываясь от сравнительно-типологического анализа белорусских фольклорных гимнов, мы рискуем оставаться в плену традиционных подходов к пониманию их глубинной сущности, по-своему правильных, но на сегодняшний день очевидно недостаточных для осознания важного научного значения фактов белорусской календарно-обрядовой поэзии.

ЛИТЕРАТУРА

1. Валачобныя песні / склад. Г. А. Барташэвіч, Л. М. Салавей ; склад. муз. часткі В. І. Ялатаў ; рэд. тома К. П. Кабашнікаў. – Мінск : Навука і тэхніка, 1980. – 560 с.

2. Гусев, В. Е. Эстетика фольклора / В. Е. Гусева. – Л. : Наука, 1967. – 318 с.

3. Зімовыя песні. Калядкі і шчадроўкі / уклад., сістэм. тэкстаў, уст. арт., камент. А. І. Гурскага; рэд. М. Я. Грынблат. – Мінск : Навука і тэхніка, 1975. – 736 с.

4. Кавалёва, Р. М. Фалькларыстычны калейдаскоп: зб. арт. / Р. М. Кавалёва. – Мінск : Бестпрынт, 2009. – 266 с.

5. Купальскія і пятроўскіяпесні / уклад. А. С. Ліса, С. Т. Асташэвіч ; уклад. муз. часткі Г. В. Таўлай ; рэд. А. С. Фядосік. – Мінск : Навука і тэхніка, 1985. – 631 с.

6. Лотман, Ю. М. Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история / Ю. М. Лотман. – М. : Языки русской культуры, 1999. – 464 с.

7. Раговіч У. І. Песенны фальклор Палесся : у 3 т. / У. І. Раговіч. – Мінск : Чатыры чвэрці, 2001. – Т. 1. Песні святочнага календара – 527 с.

8. Ригведа. Мандалы I-IV / изд. подг. Т. Я. Елизаренкова. – М. : Наука, 1989. – 767 с.

РЕЗЮМЕ

В данной статье автор исходит из идеи, что общий ритуальный опыт индоевропейцев поспособствовал созданию протомодели гимнов (восхвалений, величаний), но с течением времени реальные традиции расходятся в пространстве и времени очень далеко. Методологической основой типологического сравнения белорусского и ведийского материала стало выделение семантически сходных, обязательных для гимнической структуры элементов, которые сохраняются на протяжении этнической истории существования жанра.

SUMMARY

In this article the author proceeds from the idea that the common Indo-Europeans' ritual experience contributed to the creation of a proto-model of hymns (praises, exaltations), but over time, real traditions diverge very far in space and time. The methodological basis for the typological comparison of the Belarusian and Vedic material was the identification of semantically similar elements, obligatory for the hymn structure, which have been preserved throughout the ethnic history of the genre.

Кухаронак Т. І.

«ВАРВАРА» Ў НАРОДНЫМ КАЛЕНДАРЫ БЕЛАРУСКІХ ВЯСКОЎЦАЎ

Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі

(Паступіў у рэдакцыю 12.09.2022)

Асноўнай крыніцай для беларускіх этнолагаў і фалькларыстаў у апошнія дзесяцігоддзі сталі палявыя запісы, інфармацыя, атрыманая ад захавальнікаў і носьбітаў мясцовых традыцый падчас экспедыцыйнай працы. Любая навуковая экспедыцыя з'яўляецца камунікатыўнай структурай спараджэння ведаў. Экспедыцыйная форма даследаванняў стварае шэраг

тыпавых камунікатыўных сітуацый, якія вызначаюць формы першаснай вербалізацыі зыходнага сабранага матэрыялу. Вынікі гэтай першаснай вербалізацыі – палявыя даныя – затым кладуцца ў аснову далейшых трансфармацый, што і складаюць фонд фальклорна-этнаграфічных ведаў [1, с. 166]. Дадзены артыкул напісаны менавіта на аснове палявых даных, сабраных аўтарам і яе калегамі ў розных рэгіёнах Беларусі.

Пры даследаванні народнага календара святам першазім'я, да якіх адносіцца і Варвара, надаецца недастаткова ўвагі. Гэтае свята ў гонар велікамучаніцы Варвары, што па праваслаўным календары адзначаецца 17 снежня, па каталіцкім (Барбары) – 4 снежня, па народнай тэрміналогіі – «Варвара, Варвары, Варкі» мае шырокае распаўсюджанне сярод беларускіх вяскоўцаў, асабліва на Палессі і Падняпроўі.

Менавіта на Палессі шырока бытуюць апавяданні пра жыццё і пакутлівую смерць святой Варвары: *«Варвару празнавалі, бо яна Богаўгодніца. Яна прыняла хрысьціянскую веру, а цар, бацька яе, вераваў саўсім у другую веру. Ён за эта яе казьніў, пасадзіў сначала яе ў цямніцу, а яна ўсё раўно верыць у хрысьціянскую веру. Ну, ён за то, што яна непаслушніца, узяў яе сам за руку, завёў на гару і атрубіў ей галаву. У эта ўрэмя тры ангела прынесьлі крэст, і ён паверыў, што гэта вера хрысціянская – ісьцінная вера*» (зап. Т. Валодзінай, Т. Кухаронак ад Анастасіі Раманавец, 1932 г. н., у в. Новы Пуць, Брагінскі р-н, Гомельская вобл.); *«Варвара – это царова дачка, і вона ўверовала в Хрыста. Вона уверовала ў Бога, за это батько, цар, отдав іе на муку. Той цар стояў на крыльцы і бачыў, як до яе прывязалы лошадей і цяглы яе за косы, за рукі на той костёр. А він стоіть, плачэ на крыльцу – і нэ дав, шоб это оны яе одпустылы. Але яго молнія забыла, цара того: яе як потяглы на той костёр – молнія зразу зобыла яго. Яе потягнулы на костёр, шоб вона одступілоса от Бога, а Варвара сказала: "Господі Ісусе Хрысте, возьмі мэнэ з Собою" – і вона Хрыстова невеста стала»* (Вера Райчук, 1921 г. н., в. Стытычава, Пінскі раён, Брэсцкая вобласць) [2, с. 225].

У асяроддзі вяскоўцаў гэтае свята лічыцца «жаночым»: *«Это веліке-веліке сьвято, это жэнске сьвято. Нічого не робляць, особенно жонкі»* (зап. Т. Кухаронак ад Зосі Кузьміч, 1929 г. н., у в. Пагост, Жыткавіцкі р-н, Гомельская вобл.).

У апавяданнях інфармантаў пра гэтае свята/прысвятак на першым месцы знаходзяцца прыкметы і павер'і. Шырока распаўсюджаным сярод вясковых жыхароў з'яўляецца павер'е аб строгай забароне на працу ў гэты святочны дзень, што выцякала з асэнсавання святой Варвары як заступніцы жаночых рамёстваў, якая карае за непавагу да яе: *«Варвары – яны крывыя дужа, гавораць. Крывыя, значыць, няльзя нічога дзелаць, бо як сдзелаеш, то і скажацца»* (зап. Т. Валодзінай, Т. Кухаронак ад Марыі Сяргеенка, 1945 г. н., у в. Хізаў, Кармянскі р-н, Гомельская вобл.); *«На святую Варвару не пралы, казалы, яна вэрацёнамі замучае»* (зап. Т. Кухаронак ад Анастасіі Гаральчук, 1928 г. н., у в. Макраны, Маларыцкі р-н, Брэсцкая вобл.); *«На Варвару, казалі, няльзя прасьці, пер'я скубці, каб каровы ўлетку рагамі не пароліся»* (зап. Т. Кухаронак ад Вольгі Казачок, 1928 г. н., у в. Клінок, Чэрвеньскі р-н, Мінская вобл.

Шанавалі гэты прысвятак, каб пазбегнуць непрыемнасцей у хатняй гаспадарцы: *«Варвары – празьнік вялікі. Празнуюць еты празьнік, каб нічога не заводзілася. Вот, напрымер, ложаць ці сала, ці мяса – штоб не было нічога, ніякіх там чарвякоў»* (зап. Т. Кухаронак ад Зінаіды Галавацкай, 1941 г. н., у в. Заходняя Морач, Салігорскі р-н, Мінская вобл.). Паводле вераванняў вяскоўцаў, прытрымліванне пэўных звычаяў забяспечвала захаванне здароўя: *«На Варвары іголкаю шыць, кажуць, ня можна, бо будуць пальцы рваць»* (зап. Т. Кухаронак ад Веры Дашко, 1932 г. н., у в. Касцяшы, Уздзенскі раён, Мінская вобласць.). У некаторых вёсках, што знаходзіліся каля рэк і азёр, святкавалі і ўшаноўвалі Варвару, каб «дзеці і жывёла не тапіліся», бо, паводле вераванняў, святая лічылася заступніцай ад раптоўнай і гвалтоўнай смерці [3, с. 559].

Абрадавая страва на Варвару – адзін з яскравых атрыбутаў, маркераў гэтага свята, інфарманты найчасцей згадваюць пра яго ў сваіх апавяданнях, памятаюць рэцэпты варэнікаў, некаторыя гатуюць іх і сёння: *«На Варвары варэнікі варым з груш ці яблык. Роспарвалі грушы, накрутім на мясорубку і наварым»* (зап. Т. Валодзінай, Т. Кухаронак ад Вольгі Фіцнер, 1929 г. н., у в. Грабяні, Лельчыцкі р-н, Гомельская вобл.). Паводле П. Шэйна, «на святую Варвару было прынята пячы пірагі з макам, якія зваліся *варэнне*, каб скаціна ў хляве добра вялася» [4, с. 489]. На думку расійскіх даследчыкаў, «сам корань вар- (var-), што гучыць у імені Варвара двойчы, стаў прыцягальным для народна-этымалагічных асацыяцый і сэнсавых сувязей з дзеясловам *варыць*» [5, с. 289]. Верагодна, адсюль пайшла традыцыя гатаваць на Варвару менавіта варэнікі.

У шэрагу вёсак Магілёўскага і Гомельскага Падняпроўя на Варвару адбываўся перанос свячы. Грамадска-рэлігійнае свята «Свяча», або «Свяча-ікона», ладзілася для забеспячэння здароўя і дабрабыту ўсіх вяскоўцаў на наступны год. Словам «Свяча» на Падняпроўі называюць як саму ікону, уласна свечку, так і абрад яе пераносу, які прымяркоўваецца да дня ўшанавання таго ці іншага святога, у дадзеным выпадку з удакладненнем «Варварынская свяча». Акрамя таго, мясцовыя жыхары для наймення гэтага свята выкарыстоўваюць тэрміны «гуляць свячу/ікону», «Святая Варвара па сялу ходзіць», «Святая Варвара пашла пажыць да такога-та»: *«Варвара ў нас была, гулялі, увечары перянасілі. Была ў маёй мамы, тады перяняслі к саседцы, а на другі год – к другой. Сабяруцца грудам, ікону ету забяруць і паняслі, жэншчыны адны, мужчыны – не. Таммо баб дзесяць сабіраецца і гуляюць у каждам дваре: год – у мяне, год – у цябе, сколька баб – столька і гуляюць»* (зап. Т. Валодзінай, Т. Кухаронак ад Веры Каўтуновай, 1935 г. н., у в. Сава, Горацкі р-н, Магілёўская вобл.); *«У нас Варвару, ікону, гулялі. На Варвару сзываюць на свячу, прыходзім на свячу, напрымер, у мяне яна. Я гатую стол. А тады назаўтрева прыходзяць абратна. Яна бярець ат мяне, к ёй перяносяць, тады ўжо яна спраўляець абед у себе»* (зап. Т. Валодзінай,

Т. Кухаронак ад Лідзіі Сіняковай, 1929 г. н., у в. Паршына, Горацкі р-н, Магілёўская вобл.); *«У Чавусах Варвару насілі з хаты ў хату. Шаснаццатага <снежня> сабіраліся к свякрові ў хату. Куплялі воск, такія нітачкі і сучылі сьвечы, многа-многа дзелалі. Назаўтра ўтрам сьвёкар браў эту бальшую сьвячу і ехаў зь ёю ў цэрькаў, асьвяшчаў і прывазіў. Вечарам сабіраліся празнаваць. Кажны нешта нясець, з сабой ложуць, атрезы, палаценца. Сядзяць богу молюцца, пяюць, пяюць. Тады дзеўка далжна, бярець эту ікону, і далжна хадзіць з этай іконай. Вот так як заходзіць да кута, гаворіць што-та і назад. Пахадзілі так. Тады грошы, што палажылі на кут, разьдзялілі папалам, палавіну пакінулі ў гэтай хаце, а другую панясьлі ў тую, куды сьвячу. Пашлі ў другую хату. Я была за дзеўку, падхаджу с этай іконай і кажу: "Пусьціце мяне не ноч начаваць, а год гадаваць". Во так во трі разы сказала, мяне ўстрецілі, паставіла эту сьвечку, ікону і апяць стол селі, атмецілі. Эта ў вёсцы Радуча ў Чавускім раёне»* (зап. Т. Валодзінай, Т. Кухаронак ад Галіны Саўчанка, 1959 г. н., у в. Кісялёва Буда, Клімавіцкі р-н, Магілёўская вобл.). Як бачым, у апавяданнях інфармантаў пастаянна падкрэсліваецца гендарны аспект гэтага святочнага дня.

Нягледзячы на забароны і перашкоды, традыцыя святкавання «Свячы» захоўвалася амаль увесь савецкі перыяд, да пачатку 1980-х гадоў: «*Свяча была на Варвары, сабіраліся, Богу маліліся, палілі маленькія свечы. Жанчыны прыхадзілі ціхонька і мужчыны, каторыя веруюшчыя. Тады ж такое ўремя было, што ўласць іконы не давалі дзяржаць у доме, снімалі і білі іконы. Січас можна, разряшаюць, а тады, Божа ўпасі, нічога не было»* (зап. Т. Валодзінай, Т. Кухаронак ад Кацярыны Ячнай, 1935 г. н., у в. Палядкі, Краснапольскі р-н, Магілёўская вобл.).

Як паказалі экспедыцыйныя матэрыялы, на тэрыторыі Падняпроўя ў сучасны постсавецкі перыяд грамадска-рэлігійнае свята «Свяча» бытуе толькі ў асобных вёсках, чаму ёсць аб'ектыўныя прычыны. Самая галоўная з іх – значнае скарачэнне колькасці вясковага насельніцтва, змена полаўзроставай структуры ўдзельнікаў абраду, перавага людзей старэйшага

ўзросту: *«Спраўлялі ў нас Варварынскую свячу, но яе ўжо патушылі за таго, што свячу браць некаму. Усе старыя. Толькі етыя удзвюх, Ніна і Люба, кажны год яе бяруць: адна бярэць на адзін год, а другая – на другі. Хадзіць ужо ніхто не ходзіць. Свячу насукваць нада воск, няма ні воску, няма пчол ні ў кога»* (зап. Т. Валодзінай, Т. Кухаронак ад Антаніны Белахонавай, 1927 г. н., у в. Наркі, Чэрыкаўскі р-н, Магілёўская вобл.).

Акрамя таго, святкаванне «Свячы» сёння часта арганізуецца клубнымі работнікамі, падтрымліваецца адміністрацыйнымі мерамі. У такіх выпадках, асабліва пры ўвазе СМІ, свята/абрад можа стаць лакальным «брэндам», які прыцягвае не толькі ўдзельнікаў, але і гледачоў, турыстаў, што надае яму новыя рысы тэатралізаванага відовішча. Так здарылася пасля атрымання статусу гісторыка-культурнай нематэрыяльнай каштоўнасці Рэспублікі Беларусь свята/абраду «Варвараўская свечка» (праводзіцца 17 снежня) у вёсцы Басценавічы Мсціслаўскага раёна Магілёўскай вобласці [6, с. 568].

Часам аднавяскоўцы віншавалі імянінніц: *«На Варвару колысь в шутку ходылы, Варвару шукалы – гайдалы, падкідалы»* (Марыя Сергіевіч, 1939 г. н., в. Оса, Кобрынскі раён, Брэсцкая вобласць) [2, с. 226].

Варвара ў каляндарным коле пазначала сабою кліматычны рубеж (*«Варвары кусок ночы уварвалі, а дня прыбавілі»*), які сігналізаваў аб тым, што сонца ўжо паварочваецца да другога перыяду года і набліжаецца да зімовага сонцавароту. Лічылася, што ад гэтага свята паступова прыбывае дзень: *«Варвары, кажуць, ночы ўварвалі, дня прытачылі, эта самыя-самыя кароткія дні і самыя длінныя ночы, а на Варвары начынаецца дзень хоць на мінуту прыбаўляцца»* (зап. Т. Валодзінай, Т. Кухаронак ад Ульяны Прыходзька, 1936 г. н., у в. Смалегаў, Нараўлянскі р-н, Гомельская вобл.). Паводле шматгадовых назіранняў беларускіх сялян, добрае надвор'е на Варвару прадказвала добры ўраджай лёну на наступны год. Па прычыне блізкага суседства Варвара ў народнай традыцыі звязвалася з суседнімі прысвяткамі: *«Варвара заварыць, Сава паправіць, а Мікола гваздом заб'е»*.

Такім чынам, сярод беларускіх вяскоўцаў бытавалі павер'і пра Варвару як небяспечны час, калі патрэбна прытрымлівацца пэўных правіл паводзін, абмежаванняў і забарон, што да нашага часу падтрымліваецца традыцыйнымі светапоглядным ўяўленнямі беларусаў аб свяце наогул як незвычайным, «сакральным» часе, які проціпастаўляецца будням. Ушанаванне гэтага святочнага дня праз абрадавы комплекс «Свяча»/«Свяча-ікона», што здзяйсняўся для забеспячэння здароўя і дабрабыту на наступны год для ўсёй вясковай супольнасці, складае рэгіянальную спецыфіку Магілёўскага і Гомельскага Падняпроўя.

ЛІТАРАТУРА

1. Щепанская, Т. Б. Полевик: фигура и деятельность этнографа в экспедиционном фольклоре (опыты автоэтнографии) / Т. Б. Щепанская // Журнал социологии и социальной антропологии. – 2003. – Т. VI, № 2. – С. 165 – 179.
2. Традыцыйная мастацкая культура беларусаў : у 6 т. / В. І.Басько [і інш.]. – Мінск : Вышэйшая школа., 2008. – Т. 4. Брэсцкае Палессе : у 2 кн. – Кн. 1. – 559 с.
3. Жыцця адвечны лад. Беларускія народныя прыкметы і павер'і. Кн. 2 / уклад., прадм. і перакл. У. Васілевіча. – Мінск : Мастацкая літаратура, 1998. – 607 с.
4. Шейн, П. В. Материалы для изучения быта и языка русского населения Северо-Западного края : в 3 т. / П. В. Шейн. – СПб. : Тип. Имп. Академии наук, 1887 – 1902. – Т. 3. Описание жилища, одежды, пищи, занятий и т. д. – 1902. – VI, 535 с.
5. Славянские древности : этнолингвистический словарь : в 5 т. / под общ. ред. Н. И. Толстого. – М. : Международные отношения, 1995. – Т. 1. А-Г. – 584 с.
6. Кухаронак, Т. І. Трансфармацыя калектыўнай абрадавай камунікацыі ў постсавецкі перыяд: свята «Свяча» / Т. І. Кухаронак // Зборнік дакладаў і тэзісаў VII Міжнар. навук.-практ. канф. «Традыцыі і сучасны стан культуры і мастацтваў», Мінск, 24-25 лістапада 2016 г. : у 2 т. / НАН Беларусі, Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры ; гал. рэд. А. І. Лакотка. – Мінск, 2017. – Т. 2. – С. 565 – 568.

РЕЗЮМЕ

В статье на современных полевых материалах исследуются обычаи, приметы, верования, обрядовые блюда, связанные с праздником «Варвара» у белорусов. Приуроченность к «Варваре» общественно-религиозного праздника «Свеча»,

проводимого представителями сельского локального сообщества для обеспечения здоровья и благополучия всех участников на следующий год, составляет региональную специфику Могилёвского и Гомельского Поднепровья. Широко представлены высказывания информантов – белорусских сельчан.

SUMMARY

In the article, on modern field materials, customs, signs, beliefs, ritual dishes associated with the holiday «Barbara» among Belarusians are explored. The socio-religious holiday «Candle» held by representatives of the rural local community serves to ensure the health and well-being of all participants for the next year. The coincidence of «Barbara» and «Candle» is the regional specificity of the Mogilev and Gomel Dnieper region. The statements of informants, Belarusian villagers, are widely represented.

Лю Сюаньэр

ИССЛЕДОВАНИЕ КУЛЬТОВ СОЛНЕЧНЫХ ПТИЦ В КИТАЙСКОЙ И БЕЛОРУССКОЙ ТРАДИЦИОННЫХ КУЛЬТУРАХ

Белорусский государственный университет

(Поступила в редакцию 30.05.2022)

Народная культура – это душа нации, несущая в себе жизненную силу, сплочённость и специфику национального творчества. Будучи источником культуры, мифология влияет на передачу и развитие культурных кодов, а эволюция мифологии фактически является отражением изменений в культурной истории народа. Люди, жившие в первобытные времена, заменяли научные знание мифами, создавали связную гармоничную картину мира, стараясь найти взаимодействие с силами природы, от которых они были зависимы. Предки считали, что природные объекты так же разумны, как и люди, и обладают гораздо большей силой. Люди испытывали чувство благоговения перед природными явлениями, считая, что они могут дать покровительство более слабым созданиям. Так рождались мифы. Боги, более низшие божества, духи, природные явления, растения, птицы, животные –

всё это составляло определённый мифологический контекст, с которым взаимодействовал человек.

Культ солнечной птицы в китайской культуре. «Происхождение слова “тотем” является диалектом оджибва и чиппева “ot-otem” или “ot-otam”, что означает “его род” или “его тотемический знак”. Впоследствии классические антропологи обнаружили сходство с индейским феноменом в Австралии, Северной Америке, Южной Америке и даже Африке. Так началась попытка построить “тотемическую” теорию, которая охватила бы весь мир и всё человечество» [1, с. 97]. На ранних стадиях развития первобытного человека растения и животные были важны для повседневного существования. С развитием общественного производства люди научились разводить и содержать животных для собственных потребностей. Поклонение животным и птицам как тотемам рода, как существам более высшего порядка, нашло отражение в культуре почти всех народов мира.

В китайской культуре существовали мифы, в которых предки считали происхождение своего клана результатом воли и силы некоего сверхъестественного существа, воздействующего на Священную Деву. Тотемическое зачатие становится одним из наиболее очевидных признаков матриархального кланового общества, в котором «люди знают свою мать, но не своего отца». В этих мифах зачатие человека уже не зависит только от мужчины; они известны как мифы рождения, где женщина зачинает в результате связи с тотемным объектом, после чего рождаются в основном священные предки. Такова же функция и волшебной птицы, которую древние китайцы издавна считали важным тотемом: «Типичным примером этого является история о рождении Шана от птицы Суань. В поэме “Книга псалмов – Ода Шан – Птица Сюань” птица Сюань, освящённая Небом, спустилась и родила Шан, жила в земле Инь, в земле Маньмань. Древний император назначил Ву Танга законным правителем четырёх направлений. Император приказал У Тангу стать законным правителем четырёх направлений. Преемственность Шан была установлена» [2, с. 1030].

Клан Шаохао и основные племена и кланы восточных варваров почитали эту божественную птицу как самый ранний тотем и объект поклонения предков вождям различных племён, принадлежавших их предкам, при этом божественная птица носила имя Гуань. В книге «Цзо чжуань» приводится предание, связанное с герцогом Чжао: «Осенью Тан Тан прибыл ко двору, и герцог пировал с ним. Танзи вздохнул и сказал: “Птица феникс – это родовая птица моего народа, о существовании которой в прошлом я не знал. Я подумал, что время было подходящим для появления хищной птицы в период первого становления нашего предка Шао Хао, поэтому я дал хищной птице собственное имя”» [3, с. 1386 – 1387]. Эти предания также показывают, что клан Шао-Хао наблюдал за сезонными движениями различных хищных птиц, чтобы соотнести их с периодами астрономического календаря.

В древнем Китае большинство жителей восточных племён почитало птиц в качестве своих тотемов [4, с. 225]. В древние времена первые навыки земледелия были получены в результате наблюдения за птицами и животными. Так, люди заметили, что в местах, где было больше птиц, дикий рис давал более обильный урожай. Соответственно, стали удобрять посевы, связывая их рост с божественной помощью, которая пришла через птиц. В древности Солнце и птицы считались одинаково важными божествами и часто отождествлялись в особой форме поклонения. Например, феникс, известный как царь всех птиц, был одним из четырёх духов Китая (дракон, лев, феникс и черепаха) и, согласно «Хуайнань-цзы», «пернатый – это воплощение полёта, поэтому он принадлежит ян; чешуйчатый – воплощение спячки, поэтому он принадлежит инь» [5, с. 73 – 74]. Древние люди поклонялись птицам из-за их способности летать, которую связывали с солнцем. Соответственно, становится понятным отождествление феникса и огня (солнца). В одном из разделов книги «Тайпин Юлань» («Императорский чтец») отмечено, что «феникс также является духом огня. Феникс – огненная птица, сущность ян, и единственная птица, которая может уподобиться богам

благодаря добродетели» [6, с. 7165]. Таким образом, феникс часто появляется на земле как посланник солнца, передающий волю небес и считающийся птицей удачи.

Кроме феникса, которому поклонялись как священной птице солнца, в китайской мифологии существовал образ ворона, воплощавший мужское начало и считавшийся богом птиц. В древнем календаре «Ся сяо чжэн» один из осенних месяцев описывается следующим образом: «В десятом месяце года чёрная птица окунается в воду. Что такое чёрная птица? Это чёрный ворон, летающий то высоко, то низко» [7, с. 23]. В словаре «Шовэнь цзеци» иероглиф «ворон» обозначается как «птица солнца» [8, с. 157]. В мифологии такая птица приобретает золотой цвет. Соответственно, существовало поверье, что в результате преподношения даров золотому ворону тот мог предсказать успех или неудачу в предстоящих делах. Это поверье сохранилось до нашего времени: в Новый год воронам привязывают на шею пятицветные нити и выпускают на волю, чтобы в зависимости от направления полёта предсказать свою судьбу в предстоящем году.

Культ божественных птиц в древней китайской культуре был достаточно устойчивым. Поклонение богу птиц Цзинь Ву в первобытном обществе фактически связывалось с почитанием бога Солнца. Эту теорию подтверждают не только письменные источники, но и археологические находки. На рисунке 1 показана одна из них – золотой диск диаметром 12,5 см из археологических раскопок культуры Цзиньша. На нём изображены четыре птицы, летящие против часовой стрелки вокруг солнца с 12 лучами. Диск «Птицы золотого Солнца» олицетворяет древнее поклонение солнцу и птицам, неустанное стремление древних народов к свету.

Рисунок 1

Рисунок 2

В 1986 г. проводились раскопки древнего поселения Саньсиндуй в китайской провинции Сычуань. В результате было найдено более 900 бронзовых предметов, в их числе – бронзовое священное дерево (рисунок 2). Дерево разделено на три зоны, в каждой из которых по три ветви, одна из них плодоносит. На каждой из ветвей сидит хищная птица, обозначая связи между верхним, земным и нижним мирами. Данная скульптура указывает на связь с мировым деревом Фусан и небесными птицами. Она также отражает народную мифологическую систему сознания, сформированную представителями трёх царств древнего Китая и выполнявшую особые культурные функции, в том числе экстрасенсорного, божественного и земного общения.

Существуют и другие артефакты, подтверждающие многовековые традиции поклонения солнечному божеству и птицам как его посланникам.

Поклонение солнечным птицам в белорусской и восточнославянской культуре. В белорусских поверьях Солнце является верховным божеством, потому что оно – источник жизни. Жар-птица, персонаж славянской сказки, – это существо с золотыми и серебряными крыльями, сияющими перьями и глазами. Ночью она ворует (или стережёт) золотые яблоки, а также питается жемчугом. Ещё один образ – финист-сокол, символ возрождения человека и обновления природы. Днём божественный сокол принимает облик птицы, а ночью превращается в прекрасного царевича. Иногда в сказках он просыпается от слёз возлюбленной, способных

развеять колдовство и магию. В других сюжетах это воин среди птиц, вечно молодой, непобедимый и неуязвимый в бою, защитник воли и справедливости. Данные образы получили своё развитие и в литературных сказках. В произведении А. Н. Толстого канареечная птичка, поражённая молнией и отрастившая шесть золотых крыльев и павлиний хвост, характеризует себя в песне: *«Свету-Солнцу я сестрица / И зовут меня Жар-птица»*.

Мифологический образ петуха в славянской мифологии также связан и отождествляется с солнцем. В большинстве традиций петух ассоциируется с рассветом, рождающейся зарёй, о чём предвещает своим криком.

В белорусской мифологии зафиксировано, что нечисть всегда появляется ночью и совершает свои злые дела, но, услышав крик петуха, исчезает. Такие поверья существуют и в китайских легендах о призраках и чудовищах, также исчезающих с криком петуха. Часто изображение этой птицы украшало крыши домов как оберег от вторжения злых сил. В свадебных обрядах белорусов жениху и невесте с апотропейной целью давали белого петуха в мешке.

Наряду с жар-птицей и петухом в белорусской культуре почитался и жаворонок. В весенних календарных обрядах считалось, что жаворонки открывают путь весне и приводят весеннее солнце.

Таким образом, как в Китае, так и в Беларуси существует большое количество солярных мифов, в которых распространены орнитоморфные образы как воплощение солнечного божества, света, победы над злом.

ЛИТЕРАТУРА

1. 李竞恒，《走出“龙凤”的现代迷思》，《中华文化论坛》，2015年.第2期，第97页.。= Ли, Цзинхэн. Современный миф о «Драконе и Фениксе» / Цзинхен Ли // Форум китайской культуры. – 2015. – №. 2.

2. 程俊英、蒋见元，《诗经注析》，中华书局，1991 年.第1003页. = Чэн, Цзюньин. Анализ комментариев к Поэтической Эдде / Цзюньин Чэн, Цзянюань Цзян. –

Пекин : Китайское книжное бюро, 1991.

3. 杨伯峻，《春秋左传注》(修订本) ，中华书局，1990 年.第1386页。 = Ян, Боцзюнь. Весенний и осенний календарь / Боцзюнь Ян, Жуань Цзо. – Пекин : Китайское книжное бюро, 1990.

4. 童书业，《春秋左传研究》，中华书局，2006 年.第225页. = Тун, Шуе. Изучение весеннего и осеннего периодов в Цзо чжуань / Шуе Тун. – Пекин : Китайское книжное бюро, 2006.

5. 刘安，东篱子释义，《淮南子全鉴》，中国纺织出版社，2016年.第73-74页. – Лю, Ань. Интерпретация Хуайнаньцзы / Ань Лю. – Пекин : Текстиль-пресс, 2016.

6. 李昉 ,《太平御览（全四册）》，中华书局影印，2000年，第7165页. = Ли, Фан. Тайпин Юлань / Фан Ли. – Пекин : Китайское книжное бюро, 2000.

7. 戴德著、卢辩注释《大戴礼记》卷二《夏小正》，中华书局，1985，第 23 页. = Дай, Дэ. Комментарии к календарю «Ся сяо чжэн» / Дэ Дай. – Пекин : Китайское книжное бюро, 1985.

8. 许慎著、段玉裁注《说文解字注》卷四《第二篇注下》，上海古籍出版社，1981，第157 页. = Сюй, Шэнь, Шовэнь цзеци: словарь иероглифов / Шэнь Слой. – Шанхай : Гуцзи, 1981.

РЕЗЮМЕ

В статье исследуются китайские и белорусские мифы, посвящённые поклонению солнцу и птицам, связанным с солярным культом, с целью реконструкции оригинального образа мышления китайских и белорусских предков.

SUMMARY

This article examines Chinese and Belarusian stories about the sun and bird worship linked with the solar cult in attempting to rebuild Chinese and Belarusian ancestors’ original ways of thinking and to uncover the meaning of the solar cult in the cultures of the two nations.

Махоўская І. С.

ДАРААБМЕН У СУЧАСНЫМ ГРАМАДСТВЕ ЯК ФОРМА САЦЫЯЛЬНАЙ ІНТЭГРАЦЫІ

Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт

(Паступіў у рэдакцыю 12.09.2022)

Класічная эканамічная тэорыя, якая склалася ў канцы XIX ст., выпрацавала шэраг прынцыпаў, якія лічыліся ўніверсальнымі і характэрнымі для любога грамадства. Да такіх адносіцца прынцып максімізацыі прыбытку, непасрэднай таварнай выгады і рацыянальнасці паводзін эканамічных агентаў. Цэнтральнай ідэяй універсальнай эканамічнай тэорыі стала ўпэўненасць у тым, што кожную эканамічную сістэму і грамадства можна вывучыць, апісаць і інтэрпрэтаваць праз паняцці «выгада», «прыбытак» і «эфектыўнасць». Эканамічныя паводзіны разглядаліся як паводзіны рацыянальныя, гэта значыць скіраваныя на атрыманне выгады і максімізацыю даходу.

Але шэраг трывала ўбудаваных у розныя культуры варыянтаў паводзін эканамічных агентаў немагчыма было патлумачыць з пункту гледжання рацыянальнасці. Напрыклад, бескаштоўная дапамога іншым, дабрачынная бясплатная праца, падарункі або дэманстратыўнае марнатраўства – відавочна ірацыянальныя паводзіны з пункту гледжання класічнай эканамічнай тэорыі.

Класічнымі даследаваннямі сувязі эканамічных паводзін і канструявання сацыяльных адносін сталі працы Браніслава Маліноўскага, Марсэля Моса, Маршала Салінза і Карла Паланы [9 – 11; 13]. Міждысцыплінарны падыход дазволіў паказаць, што культурныя нормы, рытуалы, звычаі і законы з’яўляюцца актыўнымі фактарамі, якія ўплываюць на эканамічныя паводзіны не толькі ў архаічных культурах. Прэстыжнае спажыванне, што вывучалася на прыкладзе жыхароў Акіяніі і індзейцаў Паўночнай Амерыкі, не ў меншай ступені характэрна і для сучасных

грамадстваў. Відавочна, і на паводзіны сучаснага чалавека ўплывае не толькі імкненне да максімізацыі прыбытку.

Як у архаічных, так і ў сучасных грамадствах найважнейшым сацыяльным інстытутам з пункту гледжання канструявання сацыяльных груп і ўмацавання сацыяльных сувязей з'яўляецца абмен дарамі. Дар ляжыць у аснове дзейнасці розных супольнасцяў, рытуалаў, рэпрэзентацый, якія кіруюцца логікай сімвалічнага абмену. Апошняя зусім адрозніваецца ад таго, што называецца гандлем і прыбыткам, эканамічным абменам. На сённяшні дзень вывучэнне феномена дару выступае актуальнай даследчай праблемай, якая вывучаецца антраполагамі і сацыёлагамі, а таксама эканамістамі і маркетолагамі.

Дараабмен у наш час адрозніваецца ад характэрнага для архаічных грамадстваў. Напрыклад, рэцыпрокнасць у сучасных грамадствах не ўбудаваная ў абавязковую сістэму, якой з'яўляецца ўдзел у кула. Тым не менш, большасць людзей звязана абменнымі сеткамі, як матэрыяльнымі (у выглядзе падарункаў), так і нематэрыяльнымі, якія праяўляюцца ў аказанні паслуг, віншаваннях са святамі і г. д. Характэрная рыса інфармацыйнага грамадства – абмен ведамі, вопытам, удалымі рашэннямі, у цэлым інфармацыяй у сетцы Інтэрнэт.

Самая распаўсюджаная сістэма, якая аб'ядноўвае эканамічную, сацыяльную і рытуальную вобласці ў сучасных грамадствах – абмен падарункамі, неабавязкова матэрыяльнымі прадметамі. Гэта настолькі глабальная сістэма, што ў даследаваннях з'явіўся асобны накірунак – эканоміка падарунка, або дараномікa. Тут прасочваюцца тыя ж абавязкі, пра якія пісаў М. Мос у адносінах да архаічных грамадстваў: абавязак дарыць, абавязак прымаць і абавязак вяртаць.

Культурныя традыцыі вызначаюць і кошт падарункаў, далёка не заўсёды ён залежыць ад ступені эканамічнага дабрабыту. Мільёны людзей звязаны ўзаемнымі запрашэннямі, паслугамі і пачастункамі. Сярод сяброў і сваякоў прынята аказваць адзін аднаму бескаштоўную дапамогу [14].

Дараабмен у сучасным грамадстве з'яўляецца базавым аспектам сацыяльнасці, на сённяшні дзень цяжка ўявіць сацыяльную сістэму, дзе б адсутнічалі маральныя абавязкі, звязаныя з абменам дарамі, аказаннем розных паслуг, узаемнай дапамогі і г. д. [6, с. 8]. Дар выступае маркерам прыналежнасці да сацыяльнай групы, дзякуючы падарункам і рытуалам можна вывучыць асаблівасці сацыяльных адносін у культуры, як людзі вызначаюць колы «сваіх». У сітуацыі дарэння выяўляюцца адносіны ўніверсальных і ўстойлівых сацыяльных пазіцый: бацькі – дзеці, муж – жонка, калега – калега, сябар – сябар і г. д. [8].

У той жа час існуюць адносіны, дзе ў адказ на падарункі неабавязкова чакаюць кампенсацыі. Гэта лінія абмену бацькі – дзеці або бабулі/дзядулі – унукі. Тут важна, хто валодае статусам карміцеля, а хто мае патрэбу ў клопаце. Як правіла, ад дзяцей чакаюць сімвалічных падарункаў, значна важней іх дапамога ў старасці ці хваробе. Яшчэ адзін від падарункаў, якія не прадугледжваюць зваротных дзеянняў, – падарункі настаўнікам, урачам і падначаленым у якасці падзякі за іх дзейнасць, гэта значыць таксама варыянт абмену [14]. Акрамя непасрэдна падарункаў, у коле «сваіх» (да якіх адносяцца сваякі, блізкія сябры, суседзі) на ўзаемнай аснове распаўсюджаны паслугі: аказанне дапамогі, перадача ношанага дзіцячага адзення, догляд за дзецьмі або пазычанне грошай.

Практыкі рэцыпрокнасці ўносяць значны ўклад ва ўмацаванне ўзаемных абавязацельстваў і сувязей у лакальнай супольнасці. Для чалавека нашмат больш важна быць уцягнутым у сацыяльныя сувязі, чым атрымліваць непасрэдную матэрыяльную выгаду. Як паказвае шырокая практыка бескаштоўных дароў, дабрачыннасці, валанцёрства, для чалавека важнае імкненне да супрацоўніцтва і ўзаемадапамогі [5].

Падарункі – гэта, перш за ўсё, праяўленне ўвагі, салідарнасці, прыняцця адзін аднаго [1, с. 75]. Асабліва гэта заўважна ў выпадку дароў тым, хто ў іх не мае патрэбы, або пры дарэнні розных сувеніраў, дробязей, мэта якіх – прадэманстраваць увагу. Менавіта за камунікатыўную функцыю

падарунка адказвае рытуал дарэння [15, с. 33]. Па словах Мэры Дуглас, «як сацыяльная жывёла, чалавек ёсць рытуальная жывёла. Сяброўства не існуе без рытуалаў сяброўства. Немагчыма мець сацыяльныя ўзаемасувязі без сімвалічных актаў» [7].

У пачатку XXI ст. у эканамічнай антрапалогіі становіцца актуальным напрамак, які арыентуецца на вывучэнне стэрэатыпаў бескаштоўнага дарэння і рознага роду дапамогі, распаўсюджаных у развітых індустрыяльных краінах. Прычым асноўны даследчы фокус скіраваны не столькі на дзеянні дабрачынных арганізацый, колькі на вывучэнні феномена валанцёрства і добраахвотнай дапамогі іншым людзям.

З'яўленне такога напрамку звязана з узнікненнем інфраструктуры, якая стварыла шырокія магчымасці для прапановы і атрымання дапамогі, у прыватнасці, узнікненне Інтэрнэту. Менавіта тут людзі атрымалі магчымасць зносін адзін з адным па-за рамкамі адной фізічнай прасторы, разнастайныя сайты дапамагаюць людзям інфармацыяй рознага кшталту або бясплатнай кваліфікаванай кансультацыяй. Эканоміка дару (gift economy), была дапоўнена сучасным прадметам даследавання (hi-tech gift economy) [2, с. 39]. У антрапалогіі замест паняцця «рэцыпрокнасць» пачаў выкарыстоўвацца тэрмін «sharing», які азначае падзел, раздачу, усеагульную ўзаемадапамогу, а эканоміку, дзе распаўсюджаны дадзены спосаб размеркавання, прынята ў наш час зваць «маральнай», або «сацыяльнай», эканомікай [3, с. 199].

Распаўсюджванне Інтэрнэту і ператварэнне матэрыяльных рэчаў у інфармацыйныя прадукты (напрыклад, кнігі, фатаграфіі, карты) паказалі, што тых, хто жадае падзяліцца сваёй інфармацыйнай уласнасцю, вельмі шмат. Прычым часцей за ўсё матывацыя людзей зусім не камерцыйная. Аб'ядноўвае гэтыя сістэмы адно: у іх хто аддае, той выглядае найбольш годна. Гэта матывацыя супрацоўніцтва, а не канкурэнцыі [5]. Анлайн-асяроддзе стала полем, дзе з'явіліся новыя формы дараабмену, у якасці такіх можна разглядаць, напрыклад, абмен «лайкамі», што таксама ўмацоўвае сацыяльныя сувязі [4]. У сетках з'яўляюцца анлайн-супольнасці, дзе можна

падзяліцца чым заўгодна: ад хатніх жывёл, раслін, посуду і прадметаў інтэр'ера да парад па рамонце і іншым. Ключавымі словамі ў назвах такога роду супольнасцяў з'яўляюцца «аддам дарма», «аддам у дар» і г. д.

Анлайн-асяроддзе значна пашырыла магчымасці зносін, стварыўшы ўмовы для з'яўлення экстэрытарыяльных сацыяльных сувязей. У Інтэрнеце нефармальныя эканамічныя практыкі маюць большы патэнцыял развіцця менавіта з-за пераадолення часавых і прасторавых меж. Ужо сёння яны маюць масавы характар, прычым суполкі аб'ядналіся без удзелу палітыкаў і грошай, без рынку. Сёння мы з'яўляемся сведкамі нараджэння сацыяльнасці новага тыпу, заснаванай на даверы і ўзаемных рэпутацыях [12, с. 93].

Падводзячы вынікі, адзначым, што дараабмен у сучасным свеце не ўбудаваны ў абавязковую сістэму, але тым не менш большасць людзей звязана абменнымі сеткамі, як матэрыяльнымі, так і нематэрыяльнымі.

З'яўленне Інтэрнэту стварыла інфраструктуру для стварэння вялікіх сацыяльных груп, не прывязаных да прасторы і часу. Тут існуе непараўнальна большая па маштабе магчымасць аддаваць і абменьвацца самымі рознымі матэрыяльнымі і нематэрыяльнымі прадуктамі.

Вылучаюцца наступныя функцыі дараабмену, характэрныя для сучаснага грамадства: 1) сацыяльнай інтэграцыі – заключаецца ва ўключэнні чалавека ў сацыяльныя групы, у стварэнні і падтрыманні сацыяльных сувязей шляхам дараабмену; 2) статусная – праз дараабмен чалавек замацоўвае або павышае свой статус у грамадстве; 3) камунікатыўная – абмен падарункамі, узаемныя віншаванні, кантакты ў сацыяльных сетках з'яўляюцца падставай і стымулам інтэнсіфікацыі зносін; 4) эканамічная – нават калі дараабмен не прыносіць непасрэдных эканамічных прыбыткаў, то статус і прэстыж выступаюць важнымі складнікамі поспеху ў бізнесе.

ЛІТАРАТУРА

1. Ашкеров, А. Ю. Экономическая и антропологическая интерпретации социального обмена / А. Ю. Ашкеров // Социологический журнал. – 2001. – № 3. – С. 71 – 87.

2. Белик, А. А. Экономическая антропология в конце XX – начале XXI в.: экономика дара [Электронный ресурс] / А. А. Белик // Экономический журнал. – 2013. – № 1. – Режим доступа: https://cyberleninka.ru/article/n/ekonomicheskaya-antropologiya-v-kontse-xx-nachale-xxi-v-ekonomika-dara. – Дата доступа: 20.11.2021.

3. Белик, А. А. Человек в экономической антропологии / А. А. Белик. – М. : Изд-во Ипполитова, 2014. – 371 с.

4. Ваневская, П. Что такое дарообмен или как с помощью взаимных подарков мы формируем социальные связи? [Электронный ресурс] / П. Ваневская. – Режим доступа: https://spb.hse.ru/ixtati/news/472849212.html.

5. Восканян, М. Изобрести себя заново [Электронный ресурс] / М. Восканян. – Режим доступа: http://www.odnako.org/magazine/material/izobresti-sebya-zanovo/.

6. Грызова, У. И. Подарок как социокультурная ценность / У. И. Грызова // Научный журнал Кубанского государственного аграрного университета. – 2012. – № 2. – С. 3 – 14.

7. Дуглас, М. Ритуалы дружбы [Электронный ресурс] / М. Дуглас // Академия подарка. – Режим доступа: http://www.acapod.ru/1201.html.

8. Ильин, В. Подарок как социальный феномен [Электронный ресурс] / В. Ильин // Академия подарка. – Режим доступа: http://www.acapod.ru/2067.html#1.

9. Малиновский, Б. Аргонавты западной части Тихого океана / Б. Малиновский. – М .: Росспэн, 2004. – 890 с.

10. Мосс, М. Общества. Обмен. Личность / М. Мосс. – М. : КДУ, 2011. – 416 с.

11. Поланьи, К. Великая трансформация: политические и экономические истоки нашего времени / К. Поланьи ; пер. с англ. А. А. Васильева, С. Е. Фёдорова, А. П. Шурбелева ; под общ. ред. С. Е. Фёдорова. – СПб. : Алетейя, 2002. – 320 с.

12. Полухина, Е. От избыточного потребления – к устойчивому: феномен онлайн-дарообмена / Е. Полухина, А. Стрельникова // Лабиринт. – 2014. – № 2. – С. 87 – 95.

13. Салинз, М. Экономика каменного века / М.Салинз /. – М. : ОГИ, 1999. – 294 с.

14. Фенько, А. Экономика подарка [Электронный ресурс] / А. Фенько // Академия подарка. – Режим доступа: http://www.acapod.ru/796.html?printable=y.

15. Шмерлина, И. Подарок как «социальная вещь» / И. Шмерлина // Социальная реальность. – 2007. – № 5. – С. 31 – 45.

РЕЗЮМЕ

Статья посвящена изучению связи экономического поведения и конструирования социальных отношений в современном обществе. Анализируется феномен дарообмена, его функции, роль в социальных отношениях. Показывается, насколько типично для современного общества престижное потребление и как появление Интернета повлияло на социальные связи.

SUMMARY

The article is devoted to the study of the connection between economic behavior and the construction of social relations in modern society. The phenomenon of gift exchange, its functions, and role in social relations are analyzed. It is shown how prestigious consumption is characteristic of modern society and how the emergence of the Internet has affected social ties.

Новак В. С.

КАЛЯДНА-НАВАГОДНЯЯ АБРАДНАСЦЬ ВЕТКАЎСКАГА РАЁНА: МЯСЦОВАЯ СПЕЦЫФІКА

Гомельскі дзяржаўны ўніверсітэт імя Ф. Скарыны

(Паступіў у рэдакцыю 15.09.2022)

Асноўныя структурныя кампаненты калядна-навагодняга абрадавага комплексу Веткаўскага раёна – гэта падрыхтоўка абрадавай стравы (куцці), прымеркаванай адпаведна да святкавання Ражаства, Новага года і Вадохрышча, прыкметы і павер'і, звязаныя з першай, другой і трэцяй куццёй, абходныя шэсці калядоўшчыкаў, рытуальныя дыялогі, гульні, варажба, запальванне вогнішча, выкананне зімовых песень. Як адзначылі жыхары, напярэдадні святкавання Ражаства абавязкова хадзілі ў царкву: *«Перад Ражаством быў пост і накануне гатаваліся сільна. Потым на вечар ішлі ў царкву. Варылі куццю і ставілі пад абраза на сена. Калі прыходзілі з цэркві, ужыналі і елі эту куццю і ўсякую пішчу. Зажыгалі свечку і праізносілі*

малітву» (зап. ад Вольгі Рыгораўны Воінавай, 1925 г. н., у г. Ветка)[1]. Першую куццю называлі поснай: *«Напярэдадні Каляд налажваюць галодную куццю, гэта значыць, посную вячэру. Пачыналі вячэру з усходам першай звязды, якая абазначала раджэнне Хрыста»* (зап. ад Таццяны Міхайлаўны Паўлючэнка, 1953 г. н., у в. Глухаўка). Зыходзячы са сведчанняў інфармантаў, у іх свядомасці абрадавая страва (куцця) у калядна-навагодніх святкаваннях мела выразны дыферэнцыраваны характар: *«Да Божа мой, вот, напрымер, Каляды: куцця первая посная, а втарая ета шчодраная (скаромная), трэцяя – крашчэнская – ета посная»* (в. Шарсцін) [1, с. 30]. Заслугоўвае ўвагі тлумачэнне мясцовымі жыхарамі, чаму на стол клалі сена, калі рыхтаваліся да святкавання Каляд: *«Куццю варылі. Гэта была каша з пшаніцы, унасілі ў хату, ставілі на кут. Яна тутака і стаяла з утра да вечара. Стаяла яна на сене: на стале – сена, а зверху тканіна. Сена была, каб каровы добрае малако давалі і не захворвалі»* (в. Шарсцін) [1, с. 31]. З семантыкай пладавітасці свойскіх жывёл і ўраджайнасцю садавіны звязвалі сена і ў вёсках Глухаўка і Новы Мір: *«Салому, што клалі пад скацерць, раніцай аддавалі сваёй жывёле, каб была плоднасць. Ім жа абвязвалі пладовыя дрэвы, штоб быў ураджай»* (зап. ад Т. М. Паўлючэнка ў в. Глухаўка); *«Самай раніцай узяць сена ета, у якім куцця стаяла, і аддаць карове»* (в. Новы Мір) [1, с. 34]. У в. Старое Сяло абавязкова выкарыстоўвалі салому, каб засцерагчыся ад звышнатуральнага ўздзеяння нячыстай сілы, а таксама ўміласцівіць дамавіка: *«Салому клалі пад парог, каб зашчыціцца ад чорта, ад злых духаў. Як мамка казала, гэта як пасцелька дамавічку»* [1, с. 39]. У вёсцы Глухаўка *«пад скацерць клалі салому, штоб год быў багаты і мяккі»* (зап. ад Т. М. Паўлючэнка). Паводле ўспамінаў жыхароў вёскі Хальч, *«пад абрус клалі сена, каб быў добры надой, і так аберагалі жывёлу ад ваўкоў»* (зап. ад Антаніны Міхайлаўны Бастрыкінай, 1938 г. н.). Акрамя сена, важным прадметным атрыбутам, якому надавалася таксама магічнае

[1] У артыкуле выкарыстаны матэрыялы архіва навукова-вучэбнай фальклорнай лабараторыі пры кафедры рускай і сусветнай літаратуры Гомельскага дзяржаўнага ўніверсітэта імя Ф. Скарыны.

значэнне, з'яўляўся ручнік. Ім трэба было абгарнуць гаршчок з куццёй, калі ставілі яго на покуць: *«Счыталі, што сена з покуці прынясе скаціне павялічэнне пагалоўя, а тым рушніком, на якім стаяла куцця, уся сям'я ўціралася. Счыталі, што гэты ручнік сціраў усе грахі і прыносіў дастатак у хату»* (в. Прысно) [1, с. 59].

У структуры зімовай абраднасці Веткаўшчыны важнае месца адводзілася звычаю заклінаць мароз, клікаць яго на вячэру, што адлюстроўвала міфалагічныя ўяўленні, звязаныя з культам продкаў. Рытуал або адбываўся на ўсе тры куцці, або быў прымеркаваны толькі да першай, другой ці трэцяй куцці. Як сведчаць фактычныя матэрыялы, на тэрыторыі Веткаўшчыны пераважаюць звесткі пра выкананне гэтага звычаю на першую і на трэцюю куццю, зрэдку – на другую куццю. Напрыклад, у вёсцы Глыбаўка заклікалі мароз на першую куццю: *«Яна называлася посная, бо без тлушчу. Мароза звалі: "Мароз, мароз, хадзі гушчу есць, улетку не хадзі, не белі, мароз, гуркоў, хадзі зімою гушчу есці з намі"»* [1, с. 97]. У вёсцы Свяцілавічы менавіта на другую куццю клікалі мароз на вячэру: *«На Стары Новы Год кашу вараць у печы – то і ёсць куцця. Вечарам яе ядуць. Бяруць у ложку трохі куцці, ідуць да вакна і кажуць: "Мароз, мароз, ідзі куццю есці"»* [1, с. 94]. У вёсцы Янова рытуал заклінання марозу таксама быў звязаны з другой куццёй: *«Другая куцця шчодрая. На яе заклікалі мароз: "Мароз-мароз, хадзі гушчу есці"»* [1, с. 90]. Адзначым, што ў вёсцы Янова рытуал заклінання марозу выконвалі таксама і на трэцюю куццю, і суправаджаўся ён не толькі славеснай формулай, але і падрыхтоўкай спецыяльнага прадметнага атрыбута – «храшчоў»: *« "Мароз, мароз, хадзі гушчу есць, улетку не бывай, цвяткоў з гуркоў не з'ядай". Каб засцерагчыся ад нячыстай сілы, кідаюць у калодзеж "храшчы". Робяць іх з палак. Пойдзеш па ваду. Калі пападзецца ў вядро храшч, прыносяць дамоў і год яго захоўваюць. Забабон такі існуе, што ратуе ад нячыстай сілы»* (зап. ад Лукер'і Харытонаўны Ісачанка, 1920 г. н.).

Традыцыйны рытуал заклінання марозу меў адметную мясцовую форму выканання ў вёсцы Акшынка: *«Калі вымаюць кашу, то выходзяць на двор і*

пугай сякуць мароз, прыгаворваючы: “Не ідзі, мароз, нам бульбу марозіць, а ідзі кашу есці» (зап. у г. Гомелі ад Л. І. Гусаковай, 1907 г. н., перасяленкі з в. Акшынка Веткаўскага р-на). Мэтай прыведзенага дыялогу з’яўлялася заклінанне будучага ўраджаю: *«Садзіліся мы, і сразу жэ самы старэйшы – бацька, значыць, уставаў і гаварыў з марозам: “Ой, Мароз, Мароз Іванавіч, не марозь ты нас увёсну, улету, а марозь сяйчас, прынясі ж нам харошы ўраджай»* (в. Старое Сяло) [1, с. 39]. Матэрыялы фальклорнай экспедыцыі, праведзенай улетку 2022 г. у вёсках Веткаўскага раёна, далі магчымасць пераканацца ва ўстойлівасці бытавання звычаю заклінання марозу і захавання звестак у народнай памяці: *«Мароз клікалі, выносілі куццю на двор і крычалі: “Мароз, мароз, хадзі к нам куццю есці. Не марозь нас, не авёс, не гряды, не бульбу, нішто”»* (зап. ад Лідзіі Ільінічны Малашчанка, 1932 г. н., у в. Пералёўка).

У вёсцы Неглюбка з першай куццёй быў звязаны цікавы звычай «аб’язджаць» коней, а *«мароз гукалі толькі на трэцюю куццю, на храшчэнскую»* (зап. ад Ульяны Мікалаеўны Саломеннай, 1932 г. н.), прычым у славеснай формуле-заклінанні гучаў матыў не толькі забароны шкодзіць улетку, але і пагрозы расправіцца: *«Мароз, мароз, хадзі гушчу есці, улетку не бывай, цвятоў не збівай, а то будзем жалезнай пугай цябе біць»* (зап. ад У. М. Саломеннай). У пераважнай большасці вёсак Веткаўскага раёна, як засведчылі інфарманты, закліналі мароз на трэцюю куццю.

Абрады калядавання (на Каляды) і шчадравання (пад Новы год) у вёсках Веткаўскага раёна арганічна сумяшчаліся як з ваджэннем казы, пераапрананнем у цыган, так і са звычаем насіць «зорку»: *«Калядоўшчыкі хадзілі з казой і звязду насілі, пелі:*

А ў полі, полі вішанька стаіць,

На той вішанькі свечачка гарыць.

Пад той вішанькай рэчачка бяжыць.

Свечачка ўпала, рэчачка ўстала.

А ў той рэчачцы Гасподзь купаўся,

Гасподзь купаўся з Ісусам Хрыстом,

З Ісусам Хрыстом, святым Ражаством» (в. Прысно) [1, с. 85].

Паводле сведчанняў інфармантаў, на Каляды хадзілі ў «цыганкі»: *«Дзеўкі і жанчыны завязвалі на галаве платкі з бахрамой, каб бахрама вісела на ліцо, рожкі завязвалі на галаве, абмотваліся скацерцю. І пачынаюць хадзіць па хатах, спяваюць песню, варожаць, дзякуюць за падарункі і ідуць у другую хату»* (зап. у г. Гомелі ад Л. І. Гусаковай, перасяленкі з в. Акшынка Веткаўскага р-на). У вёсцы Акшынка вадзілі і казу, і мядзведзя. У абрадзе ваджэння апошняга яскрава выяўлялася мясцовая спецыфіка: *«Калі вадзілі мядзведзя, то возьмуць шубу, адну на ногі ў рукавы ўдзенуць, а другую – на рукі, вывернуць ды падпярэжуцца – гэта ўжо мядзведзь, тады ўжо ідуць у хату і кажуць мядзведзю: “Ну-ка, Міша, як ты пчол абмахваеш?” Мядзведзь павінен паказваць. Потым пытаюць: “Міша, як ты танцуеш?” А мядзведзь тады ўжо пойдзе танцаваць і робіць ўсё, што яму загадваюць»* (зап. ад Л. І. Гусаковай).

Паводле ўспамінаў Надзеі Нікіфараўны Салодкінай, 1926 г. н., з вёскі Неглюбка, *«у нашай вёсцы хлопцы шчадруюць аддзельна ад дзяўчат, а дзяўчаты хадзілі асобным гуртом і спявалі шчадроўкі»*. Звычайна, калі шчадравалі, то вадзілі казу: *«Вадзілі казу. Хлопцы хадзілі. Хлопца надзенуць, шубу вывярнуць, надзенуць, і на галаву, на лоб, патыліцу і віскі тут цвятоў насодзяць ёй, і рогі здзелаюць. Вот оні ўжо прыходяць у хату: “Добры вечар!” – і пяюць:*

Го-го-го, каза,

Го-го-го, серая.

А дзе ж ты была?

У турэцкай зямле.

Што ты там ядала?

Ягадкі збірала.

Каму ж ты там давала?

Жаўнерам, жаўнерам,

Тым разбойнічкам» (в. Глыбаўка) [1, с. 98].

У сістэме калядна-навагодняй абраднасці Веткаўшчыны шлюбная варажба, прымеркаваная да Новага года, вызначаецца багаццем лакальных асаблівасцей. Г. А. Барташэвіч адзначыла, што «калі ў варожбах на гаспадарчую тэму галоўная роля належала дарослым, у першую чаргу гаспадару сям'і, то ў варожбах пра шлюб удзельнічала моладзь» [2, с. 156]. Варажылі, выкарыстоўваючы розныя прадметныя атрыбуты: хусткі (*«Развязвалі платкі свае і клалі ў начовачкі і палалі. Чый першы выпадзе, той першы пойдзе замуж»* – зап. ад В. Р. Воінавай у г. Ветка); бліны (*«З блінамі бегалі пад акно слухаць к саседзям. Еслі скажуць "ідзі", то пойдзеш замуж у гэтым годзе, а еслі "сядзь", то не пойдзеш»* – зап. ад В. Р. Воінавай); дровы (*«Дзяўчаты ішлі ў драўнік і ўпоцемках набіралі ахапку дроў. Прыносілі іх у хату і лічылі. Калі паленцаў было чотнае чысло, то в этым годзе дзяўчына выйдзе замуж»* – зап. у г. Гомель ад Г. І. Данілёнак, 1946 г. н., пражывала ў в. Гарысты); абутак (*«Дзяўчаты выходзілі на двор і праз вароты кідалі валенкі. У які бок пакажа насок валенка, у той бок дзяўчына выйдзе замуж»* – зап. ад Г. І. Данілёнак); грэбень (*«Яшчэ клалі пад галаву рашчоску-грыбяшок, прасілі, каб прысніўся суджаны»* (в. Залаты Рог) [1, с. 32]; люстэрка (*«Яшчэ гадалі з зеркалам. Ноччу ў 12 часоў дзеўкі ішлі ў баню і там гадалі. Бралі зеркала вялікае і адно малое, ставілі на стале. Перад вялікім зеркалам – свечку гряную. Запальвалі свечку, дзеўкі глядзелі ў зеркала і нават маглі ўбачыць свайго жаніха»* (в. Шарсцін) [1, с. 83]).

Пры дапамозе варажбы імкнуліся вызначыць, які характар у свекрыві, у дадзеным выпадку выконвалі маніпуляцыі з камнем (*«Потым у крыніцу камень маленькі кідалі: калі ціха на дно пойдзе, то і свякруха будзе ціхая, а калі "б-р-р-р", то свякруха бурчэць будзе»* (в. Новы Мір) [1, с. 36]), а таксама дзяўчаты хацелі даведацца пра тое, які іх чакае лёс, ці будзе шчаслівым сямейнае жыццё (*«Карову хадзілі ў хляву цапалі, калі хвост – мужык хвастлівы будзе, за рогі – бедна будзеш жыць, за галаву, шыю – добра будзеш жыць»* (в. Неглюбка) [1, с. 53]).

Іншы раз шлюбная варажба праводзілася з выкарыстаннем свойскіх жывёл і птушак (сабакі, курыцы або пеўня): *«Бліны кідалі сабаку. Ну, і чэй блін яна схваціць, тая і пойдзе первая замуж з усіх»* (в. Старое Сяло) [1, с. 41]; *«Насыпалі ў хаце тры кучкі зерня і ставілі пеўня. Ён ходзе і ходзе, у адной кучцы можа адзін раз клюнуць, другую тоже, а трэцюю размятаў па ўсёй хаце. Так і выходзіць: одна сестра выходзіць замуж, другая выходзіць, а трэцяя застаецца старай дзевай»* (зап. ад Ульяны Іванаўны Аніськовай, 1940 г. н., у в. Стаўбун).

Трэцюю куццю, якая была прымеркавана да Вадохрышча, называлі на Веткаўшчыне «вадзяной», або «галоднай». Паводле сведчанняў Івана Фёдаравіча Шаўцова, 1956 г. н., з вёскі Неглюбка, *«18 января пачыналася посная Куцця. Зноў варылі куццю. Не елі, пакуль не пасвецяць у царкве ваду. А тады ваду лінуць 3 разы, умыюцца і ядуць куццю»*. Сярод рытуалаў, звязаных з трэцяй куццёй, вылучым наступныя: пасвячэнне вады ў царкве (*«Трэцяя куцця на Хряшчэнне. Уранні бегаюць усе за вадой пасвяцонай у царкву. Прынясуць з царквы, адап'юць, каб не балець, а тую, што астанецца, хаваюць. Як хто забалее, так ваду тую піць даюць»* (в. Новы Мір) [1, с. 37]); маляванне крыжыкаў на вокнах і сценах (*«Я ўжо пастаўлю куццю на стол і тады хаджу ўжо к кожнаму акну і на кут, і хрэсцілі мелам»* (в. Новы Мір) [1, с. 48]); выпяканне крыжыкаў з цеста (*«Выпякалі з цеста крыжы»* (в. Стаўбун) [1, с. 102]); высяканне на рэчцы *«хрэста бальшузнага з лёда»* і абліванне яго бураковым расолам (в. Новы Мір) [1, с. 48]; апырскванне пасвечанай вадой хаты (*«вадой пасвеціш у хаце»*) і гаспадарчых пабудоў, каб *«скот здаровы быў, штобы людзі здаровыя былі – вот так»* (в. Новы Мір) [1, с. 49]. На пытанне, чаму малявалі крыжыкі, інфарманты адказвалі, што гэта абазначала, што калядныя святкаванні ўжо закончыліся: *«На апошнюю куццю бацька мелам крэсцік рысаваў – гэта значыла, што Каляды скончыліся»* (г. Ветка) [1, с. 93]. Намаляваныя крыжыкі не толькі выконвалі функцыю сімвалічнага абярэга, але і сімвалізавалі завяршэнне калядных святкаванняў.

Сярод значнага па колькасці фактычнага матэрыялу сустрэліся адзінкавыя сведчанні наконт запальвання менавіта навагодняга вогнішча, у прыватнасці, у вёсцы Перавессе: *«Шчэ трынаццатага вечарам палілі касцёр. Усе прыгалі цераз касцёр. Лічылі, што ўсё плахое згарае ў ім. Прыгалі, штоб балезней не было»* [1, с. 78]. Прыведзены прыклад пацвярджае, што скокі праз касцёр мелі на мэце пазбавіцца ад усяго дрэннага і засцерагчыся ад хвароб.

Важным структурным кампанентам калядна-навагодняй абраднасці Веткаўшчыны з'яўляліся прыкметы і павер'і, звязаныя з гаспадарчымі клопатамі нашых продкаў. Яны нават у межах вёсак аднаго раёна мелі разнастайную матывіроўку, што было прадыктавана, у першую чаргу, дыялектным характарам народнай культуры. М. І. Талстой слушна падкрэсліваў, што «ўся народная культура дыялектная па характары, што ўсе яе з'явы і формы функцыянуюць у выглядзе варыянтаў, тэрытарыяльных і ўнутрыдыялектных варыянтаў з няроўнай ступенню адрознення. Гэта знаходзіць сваё яркае адлюстраванне ў фальклоры, у якім рэальна бытуюць шматлікія варыянты тэкстаў» [3, с. 20]. Асабліва гэта датычыць каляндарных прыкмет і павер'яў, сведкаў сівой даўніны, якія «могуць праліць святло на лад жыцця нашых продкаў, іх спосабы гаспадарання і культурнага існавання» [4, с. 13]. Напрыклад, сярод прыкмет і павер'яў, звязаных з трэцяй куццёй, у вёсцы Стаўбун адзначаюцца наступныя: *«Кашу прыбіраем, нясом вутрам курам, гусям, сыплем у кружок, штоб не бегалі з свайго двара, і прыгаворвалі: "Колькі на Хрышчэнне ў кашы крупінак, штоб столькі ў мяне было гусянятак"»*; *«Як цёлачка з'явілась на падвор'і, тады стол абвязваюць, путаць харашо: "Як стол стаіць недвіжыма, штоб і ты, як хазяйка дае есці, не брыкалася, стаяла»*; *«Вутрам сыпалі дзецям арэхі, семкі, тады дзеці кідаюцца. Вот як дзеці кідаюцца хапаць арэхі, семачкі, каб так вяліся і брыкаліся ў хазяйкі цяляткі»* (зап. ад Марыі Лаўрэнцьеўны Зуевай, 1927 г. н.).

Прааналізаваныя фактычныя матэрыялы па калядна-навагодняй абраднасці Веткаўскага раёна даюць падставы пераканацца ў актуальнасці

вывучэння мясцовай спецыфікі каляндарна-абрадавага фальклору, у прыватнасці, асобных раёнаў не толькі Гомельскай вобласці, але і іншых рэгіёнаў Беларусі. Каб атрымаць больш падрабязную карціну бытавання і захавання ў народнай памяці, напрыклад, зімовых абрадаў, звычаяў, песень, неабходна пазнаёміцца з фактычным матэрыялам, запісаным у шматлікіх вёсках, што дазволіць выявіць як агульнаэтнічнае, так і непаўторнае мясцовае.

ЛІТАРАТУРА

1. Вечнае: фальклорна-этнаграфічная спадчына Веткаўскага раёна / аўт.-уклад. І. Ф. Штэйнер, В. С. Новак. – Гомель : ГДУ імя Ф. Скарыны, 2003. – 362 с.
2. Узроўні агульнасці фальклору ўсходніх славян / Л. П. Барабанава [і інш.]. – Мінск : Навука і тэхніка, 1993. – 477 с.
3. Толстой, Н. И. Язык и народная культура. Очерки по славянской мифологии и этнолингвистике / Н. И. Толстой. – М. : Индрик, 1995. – 509 с.
4. Жыцця адвечны лад. Беларускія народныя прыкметы і павер'і / уклад., прадм., перакл. У. Васілевіча. – Мінск : Мастацкая літаратура, 1998. – Кн. 2. – 607 с.

РЕЗЮМЕ

В статье охарактеризованы местные особенности колядно-новогодней обрядности одного из районов Гомельской области – Ветковского. На основе богатого фактического материала, записанного в полевых экспедициях в разных населённых пунктах, рассматриваются отдельные структурные компоненты колядного обрядового комплекса и связанные с ними приметы и поверья.

SUMMARY

The article describes the local features related to the carol and New Year rituals of Vetka, Gomel region. It is based on the rich factual material recorded during field expeditions in different settlements. The individual structural components of the carol ritual complex, the signs and beliefs associated with it are studied in the article.

Паборцава К. В.

ВОБРАЗЫ НІЖЭЙШАЙ МІФАЛОГІІ Ў ЗАПІСАХ ФАЛЬКЛАРЫСТАЎ XIX СТ.

Гомельскі дзяржаўны ўніверсітэт імя Ф. Скарыны

(Паступіў у рэдакцыю15.09.2022)

Вывучэнне народных вераванняў, што датычаць персанажаў ніжэйшай міфалогіі, дапамагае раскрыць светапогляд беларусаў, тым больш, што многія вобразы «калісьці былі звязаны з язычніцкімі рэлігійнымі ўяўленнямі старажытных славян і адлюстроўвалі цэласную сістэму поглядаў нашых продкаў на сусвет» [1, с. 4]. Мэтай дадзенага даследавання з'яўляецца аналіз асобных прац фалькларыстаў-збіральнікаў XIX ст., прысвечаных міфапаэтычным уяўленням беларусаў. Адна з пастаўленых задач – разгледзець найбольш значныя працы, характэрныя для акрэсленага ў артыкуле першага гістарычнага перыяду развіцця навуковай думкі па праблеме вывучэння міфалагічнай прозы беларусаў.

У гісторыі збірання і даследавання звестак па міфалагічнай прозе беларусаў вызначаецца некалькі перыядаў, адзін з якіх, з'яўляючыся першапачатковым, ахоплівае 1873 – 1912 гг. Менавіта ў гэты перыяд назіраецца актыўны працэс збірання, сістэматызацыі, назапашвання і публікацыі звестак па вобразах народнай дэманалогіі беларусаў. Каштоўныя матэрыялы па персанажах ніжэйшай міфалогіі былі прадстаўлены фалькларыстамі-збіральнікамі М. Я. Нікіфароўскім, Е. Р. Раманавым, М. М. Косіч, А. Я. Багдановічам і іншымі. Апублікаваныя гэтымі даследчыкамі звесткі па міфалагічнай прозе на старонках у свой час выдадзеных зборнікаў з'яўляюцца надзвычай важнымі крыніцамі, а таксама першымі тэарэтычнымі даследаваннямі (А. Я. Багдановіч) і для разумення сутнасці старажытных вераванняў продкаў, і для параўнання з сучаснымі запісамі звестак па ніжэйшых міфалагічных персанажах, і для асэнсавання

асаблівасцей эвалюцыі светапогляду беларусаў, і для высноў аб устойлівым характары бытавання і захавання да цяперашняга часу ўяўленняў пра міфалагічных істот.

Найперш засяродзім увагу на асобе М. Я. Нікіфароўскага і яго працы «Нечистики, свод простонародных в Витебской Белоруссии сказаний о нечистой силе» (Вільна, 1907 г., «Виленский временник», кн. 2, с. 3 – 103). Як слушна адзначыла Т. В. Валодзіна ў пасляслоўі да перавыдання вышэйназванай кнігі (Віцебск, 1995 г.), «упершыню М. Я. Нікіфароўскі зрабіў і сістэматычнае навуковае апісанне беларускай дэманалогіі, абапіраючыся на народныя легенды і паданні – “Нячысцікі. Звод простанародных у Віцебскай Беларусі паданняў пра нячыстую сілу”. Перад чытачамі прадстала шырокая панарама нячысцікаў “усіх рангаў і званняў”» [2, с. 82]. Заслугай М. Я. Нікіфароўскага з’яўляецца зробленая ім класіфікацыя персанажаў ніжэйшай міфалогіі, якіх аўтар падзяліў на паўсюдных, вольных нячысцікаў, чалавекападобнікаў і дэманападобнікаў, падрабязна ахарактарызаваўшы іх у межах кожнай з груп.

Надзвычай карыснай з’яўляецца інфармацыя пра сядзібных (дамавікі, хлеўнікі, гуменнікі, лазнікі, кікімары і інш.), а таксама пазасядзібных (палевікі, лесавікі, вадзянікі, балотнікі, русалкі і інш.) нячысцікаў. Пададзеныя аўтарам звесткі пра персанажаў ніжэйшай міфалогіі ўтрымліваюць асноўныя кампаненты схемы іх апісання, характарыстыкі (іпастасі, месца знаходжання, функцыянальнасць, узаемаадносіны і інш.), што актуальна як для вырашэння праблемы параўнальнага даследавання вобразаў (маецца на ўвазе выяўленне асаблівасцей эвалюцыі ў працэсе бытавання народных вераванняў, звязаных з тым ці іншым персанажам, а таксама высвятленне характару ўстойлівасці іх захавання ў народнай памяці пры параўнанні з сучаснымі запісамі тэкстаў адпаведных прымхліц), так і для назіранняў за рэгіянальна-лакальнай спецыфікай (калі мець на ўвазе, напрыклад, такія рэгіёны Беларусі, як Віцебшчына і Гомельшчына). Каштоўнасць працы М. Я. Нікіфароўскага заключаецца ў тым, што аўтарам

зроблена спроба ўпарадкаваць персанажы ніжэйшай міфалогіі, прадставіць іх у пэўнай сістэме, што важна для метадалогіі навуковых даследаванняў, звязаных у дадзеным выпадку з вывучэннем народнай дэманалогіі.

У зборніку М. М. Косіч «Литвины-белорусы Черниговской губернии, их быт и песни» змешчаны сціслыя звесткі пра такі персанаж, як ведзьма. Аўтарам звернута ўвага на спосабы засцярогі ад звышнатуральнага ўздзеяння ведзьмы на Купалле: «Напярэдадні Купалы кожны гаспадар вязе ці нясе выкапаную з коранем асіну і кладзе на вароты. У гэтую ноч ходзяць ведзьмы, якія баяцца толькі асінавага кала. З той жа прычыны гаспадыня кладзе звечара крапіву-пякучку на фортку – “штоб ведзьма пастрыкала морду, як будзя лезць”» [3, с. 56].

У 8 томе «Белорусского сборника», які выйшаў у 1912 г., Е. Р. Раманавым прадстаўлены звесткі пра такіх персанажаў ніжэйшай міфалогіі, як дамавік, русалка, лазнік, лесавік, вадзянік, чорт. Даследчык звярнуў увагу, напрыклад, не толькі на знешні выгляд дамавіка, падкрэсліўшы, што гэта «чалавекападобная істота, чорная, пакрытая валасамі» [4, с. 288], але і на вар’іраванне яго месцазнаходжання: «Месца жыхарства яго ў доме вызначаецца па-рознаму: на печы, пад печкаю, пад падлогаю, у хлявах і іншых забудовах, дзе размяшчаецца скаціна» [4, с. 288]. Прыведзенае апісанне дае падставы сцвярджаць: Е. Р. Раманавым была звернута ўвага на тое, што інфарманты іншы раз не раздзялялі такіх істот, як дамавік і хлеўнік (у сучасных запісах прымхліц таксама назіраецца падобная з’ява) – «у апошнім выпадку дамавы дух змешваецца з Хлеўнікам» [4, с. 288].

Е. Р. Раманаў прывёў звесткі пра засцярогу хлява ад шкодных дзеянняў дамавіка, функцыянальнасць якога ідэнтычная дзеянням хлеўніка: «Каб абясшкодзіць Дамавіка, застрэльваюць у першы дзень каляд, 25 снежня, ці ў дзень Новага года, да абедні, сароку ці варону і, зачапіўшы вяровачкай за горла, вешаюць яе ў хляве» [4, с. 288]. Заўважым, што ў сучасных запісах звестак пра дамавіка, якога іншы раз жыхары таксама ідэнтыфікуюць з хлеўнікам, гучыць аналагічны спосаб засцярогі ад яго злоснага ўздзеяння.

Выклікаюць цікавасць звесткі пра ведзьму, прадстаўленыя Е. Р. Раманавым у 8 выпуску «Белорусского сборника», паводле якіх можна больш шырока ахарактарызаваць функцыянальнасць гэтага персанажа: «У ноч перад Іванам ведзьмы, ведзьмары і іншая нячыстая сіла выходзяць са сваіх трушчоб і ахоўваюць скарбы, наведваюцца на даржнікі, дзе адбіраюць малако; залазяць туды, дзе захоўваюць малочныя прадукты – у лядоўні, склепы, і здымаюць там смятану; залазяць у свірны і робяць збожжа няспорным; робяць на жытнёвых нівах заломы – каб у жней ламіла ногі, спіны і рукі, а ў тых, хто будзе есці хлеб з такой нівы, – рабіліся курчы; зажынаюць – каб збожжа было неўмалотнае і г. д.» [4, с. 212]. У прыведзеным апісанні ведзьмы, зробленым даследчыкам, заяўлены даволі шырокі набор яе функцый. У сучасных запісах міфалагічных звестак, напрыклад на Гомельшчыне, пра гэты персанаж сустракаюцца ў асноўным матывы, звязаныя з адбіраннем ведзьмай малака ў кароў і яе імкненнем нашкодзіць ніве, зрабіць там заломы. Каштоўнасць запісаў Е. Р. Раманава, прысвечаных вобразам народнай дэманалогіі, бясспрэчная. Параўнанне фактычных матэрыялаў, запісаных у мінулым, з тэкстамі прымхліц, зафіксаваных у наш час, дазваляе зрабіць высновы аб стане народнай памяці, устойлівасці захавання асобных «партрэтных элементаў» міфалагічных істот і страце некаторых, эвалюцыі светапогляду беларусаў.

Калі вышэйназваныя працы збіральнікаў-даследчыкаў М. Я. Нікіфароўскага, М. М. Косіч, Е. Р. Раманава можна аднесці да крыніц, дзе прадстаўлены ўзоры запісаў міфалагічнай прозы беларусаў, то кніга «Пережитки древнего миросозерцания у белорусов» А. Я. Багдановіча ўяўляе сабой манаграфічнае даследаванне народных вераванняў, у тым ліку і анімістычных, якія глыбока раскрыты аўтарам падчас аналізу асобных вобразаў ніжэйшай міфалогіі. Да ліку апошніх адносяцца найперш сядзібныя боствы: чур, хатнік або дамавік, ёўнік і лазнік, хлеўнік. Асобна разгледжаны аўтарам вобразы стыхійных бостваў, якія, на яго думку, увасабляюць сілы прыроды. Гэта вадзянік, русалка, лесавік, падвей. Знаёмячы з вадзяніком і

падкрэсліваючы, што ён жыве ў «жывой» вадзе, якая «толькі што прабілася з-пад зямлі» [5, с. 76], А. Я. Багдановіч адзначае, што, зыходзячы з павер'яў, захавалася меркаванне: менавіта гэтая істота патрабуе чалавечай ахвяры [5, с. 76]. Характарызуючы вобраз русалкі, даследчык звяртае ўвагу на генезіс гэтага персанажа: «Існуе павер'е, што душы дзяцей, памерлых да хрышчэння, ператвараюцца ў русалак» [5, с. 77].

Аналізуючы вобраз ведзьмы, А. Я. Багдановіч, як і Е. Р. Раманаў, засяродзіў увагу на яе шкодных функцыях, адна з якіх – адбіранне малака ў кароў, невыпадкова, спасылаючыся на народныя павер'і, даследчык назваў гэтую істоту «ведзьмай-кароўніцай» і раскрыў сутнасць матыву, звязанага са збіраннем ведзьмай у купальскую ноч расы: «…ведзьма ў купальскую ноч ходзіць па агародах, збірае цадзілкаю расу ў даёнку, дае яе піць сваім каровам і абмывае ім расою вымя. Праз гэта знікае малако ў тых гаспадароў, у якіх ведзьма сабрала расу» [5, с. 113 – 114].

Акрэслены А. Я. Багдановічам спосаб ператварэння чалавека ў ваўка («Каб пераўвасобіцца ў ваўка, трэба трэйчы перавярнуцца цераз нож, уторкнуты ў зямлю, вымаўляючы пры гэтым асаблівае закляцце») [5, с. 145] пацвярджаецца шматлікімі сучаснымі запісамі прымхліц. Даследчык гаворыць і пра такі спосаб ператварэння, як вяртанне чалавечага аблічча: «Калі такі воўк уволю нап'ецца чалавечай крыві і захоча зноў стаць чалавекам, ён павінен тройчы перавярнуцца праз той жа нож, але ў адваротны бок. А калі хто-небудзь падсцеражэ гэтыя ператварэнні і ў адсутнасць Ваўкалака вырве нож з зямлі, то Ваўкалак так назаўсёды і застанецца ваўком» [5, с. 145]. А. Я. Багдановіч, раскрываючы сутнасць дэманалагічнай прыроды нячысцікаў, у кожным выпадку імкнуўся прадэманстраваць паэтычнасць светапогляду беларусаў, багацце іх фантазіі.

Такім чынам, праведзены аналіз развіцця навуковай думкі ў першы гістарычны перыяд (1873 – 1912) па праблеме збірання звестак па персанажах ніжэйшай міфалогіі і іх асэнсавання дае падставы зрабіць высновы аб тым, што менавіта ў гэты час фарміруецца першапачатковая база даных па

вобразах народнай дэманалогіі і закладваюцца асновы метадалогіі іх даследавання. Нягледзячы на апісальны характар прац фалькларыстаў-збіральнікаў гэтага перыяду, каштоўнымі застаюцца іх назіранні і высновы адносна бытавання народных вераванняў, звязаных з вобразамі народнай дэманалогіі, а таксама спробы даследчыкаў абазначыць важныя кампаненты ў схеме апісання персанажаў.

ЛІТАРАТУРА

1. Беларуская міфалогія / уклад. У. А. Васілевіч. – Мінск : Універсітэцкае, 2001. – 208 с.
2. Валодзіна, Т. В. Пасляслоўе / Т. В. Валодзіна // Нечистики, свод простонародных в Витебской Белоруссии сказаний о нечистой силе / Н. Я. Никифоровский. – Витебск, 1995. – С. 79 – 85.
3. Косич, М. Н. Литвины-белорусы Черниговской губернии, их быт и песни / М. Н. Косич. – СПб. : Тип. кн. В. П. Мещерского, 1902. – 113 с.
4. Романов, Е. Р. Белорусский сборник / Е. Р. Романов. – Вильно : Тип. А. Г. Сыркина, 1912. – Вып. 8. Быт белоруса. – 595 с.
5. Богданович А. Е. Пережитки древнего миросозерцания у белорусов : этнографический очерк / А. Е. Богданович. – Гродно : Губернская тип., 1895. – 186 с.

РЕЗЮМЕ

В статье анализируются труды фольклористов-собирателей XIX в., посвящённые изучению мифологической прозы белорусов. Особое внимание сосредоточено на изданиях Н. Я. Никифоровского, Е. Р. Романова, М. Н. Косич, А. Е. Богдановича, в работах которых нашли отражение народные верования, связанные с персонажами низшей мифологии.

SUMMARY

The article analyzes the works devoted to the study of the belorussian mythological prose and collected by the folklorists in the XIX century. Particular attention is focused on the publications of N. Ya. Nikiforovsky, E. R. Romanov, M. N. Kosich, A. E. Bogdanovich, whose works reflected folk beliefs connected with the lower mythology characters.

Раюк А. Р.

ЭТНАКУЛЬТУРНЫЯ ПРАЦЭСЫ І ПАЛІТЫКА Ў ЗАХОДНЯЙ БЕЛАРУСІ Ў 1921 – 1939 ГГ. У ПРАГРАМАХ І РЭАЛІЯХ «ВІЛЕНСКІХ КАНСЕРВАТАРАЎ»

ТАА «БурВодСець»

(Паступіў у рэдакцыю 12.09.2022)

Пасля Рыжскага мірнага дагавора (1921) землі Заходняй Беларусі былі ўключаны ў склад Польшчы. Слаба даследаванымі ў беларускай этналогіі пытаннямі з'яўляюцца складаныя этнічныя і культурныя працэсы ў асяроддзі заможных землеўласнікаў Заходняй Беларусі. У дадзеным артыкуле мы выявім этнічныя ўяўленні і погляды на этнакультурныя працэсы і палітыку «віленскіх кансерватараў», адлюстраваных у іх праграмах, публіцыстыцы і мемуарах.

«Віленскія кансерватары» былі палітычнай групоўкай канстытуцыйна-манархічнага і кансерватыўнага характару, прадстаўленай, галоўным чынам, карэннымі каталіцкімі і польскамоўнымі заможнымі землеўласнікамі-арыстакратамі Заходняй Беларусі і звязанай з імі інтэлігенцыяй (князі Яўстах Сапега, Януш Радзівіл, Альбрэхт Радзівіл, Людвік Святаполк-Чацвярцінскі; графы Ян Тышкевіч, Марыян Плятэр; Людвік Хамінскі, Станіслаў Ваньковіч і інш.) [1, с. 172, 175, 185]. Міжваенную Польшчу яны аб'яўлялі за сваю дзяржаву, якую адбудавалі пасля «150 год няволі», а сябе лічылі спадчыннікамі гісторыі і традыцый ВКЛ і выступалі за федэралізм.

Віленскія кансерватары адназначна выказваліся супраць стварэння монаэтнічнай (польскай) дзяржавы і дыскрымінацыі няпольскіх этнічных груп у Польшчы. Ім імпанавала ідэя былой шматэтнічнай, федэрацыйнай і манархічнай ягелонскай Рэчы Паспалітай, бо толькі вялікая (а таму федэрацыйная) і капіталістычная дзяржава здольна ўтрымацца паміж моцнай Германіяй і бальшавіцкім СССР [1, с. 225 – 226]. Замест гэтага ў цэлым

прапаноўвалі палітыку так званай «дзяржаўнай асіміляцыі» – павышэння грамадзянскай лаяльнасці розных этнічных супольнасцей да Польшчы.

У той жа час існавала палеміка адносна канкрэтных прынцыпаў і метадаў унутранай нацыянальнай палітыкі Польшчы, бо стаўленне віленскіх кансерватараў было розным да розных этнічных супольнасцей, вагалася і ў многім залежала ад знешнепалітычнай сітуацыі (у першую чаргу, пагрозы ад СССР і Германіі) [1, с. 237]. Віленскія кансерватары былі супраць паланізацыі яўрэяў, а таксама літоўцаў, бо асноўны масіў рассялення апошніх уваходзіў у склад самастойнай Літвы (са сталіцай у Каўнасе) і з гэтай дзяржавай (у намерах віленскіх кансерватараў) планавалася стварыць федэрацыю. Адносна ўкраінцаў пачаткова прапаноўвалі лібералізацыю ўрадавай палітыкі, а пасля контррэакцыю ўкраінскаму ірэдэнтызму ў Польшчы. Немцаў і рускіх (як супольнасцей, што не мелі адносін да былой Рэчы Паспалітай) прапаноўвалі разумна і паступова паланізаваць, бо, да таго ж, самі немцы і рускія ў Польшчы лёгка паланізаваліся [1, с. 232 – 234, 237 – 238; 2]. Большасць рускіх у міжваеннай Польшчы была прадстаўлена бежанцамі (дваранамі і антыбальшавікамі), таму небяспеку віленскія кансерватары бачылі толькі ў тых рускіх, якія падтрымлівалі сувязі з бальшавікамі, і ў тых, што выдавалі сябе за беларусаў [1, с. 232 – 234].

Самым разгорнутым у праграме і поглядах віленскіх кансерватараў было стаўленне да беларусаў. З аднаго боку, самавызначэнне «беларусы» не стала папулярным у многіх віленскіх кансерватараў. Пад уплывам ранейшай шматдзесяцігадовай прапаганды ў Расійскай імперыі (праз сістэму адукацыі і друк) у многіх прадстаўнікоў маладога пакалення арыстакратаў замацаваўся погляд на сялян-беларусаў як на частку «адзінага рускага народа», галоўным чынам, нешляхецкіх слаёў насельніцтва (у абсалютнай большасці – сялян) з несфарміраванай ці аслабленай этнічнай самасвядомасцю. Калі ў 2-й палове XIX – пачатку XX ст. у Расійскай імперыі многія мясцовыя землеўласнікі заяўлялі, што адчуваюць «супольнасць крыві» з беларускамоўным сялянствам [3, с. 210], і нават адкрыта аб’яўлялі сябе беларусамі (Эдвард

Вайніловіч, Раман Скірмунт, князь Геранім Друцкі-Любецкі, граф Ежы Чапскі, Леў Ваньковіч, Аляксандр Любанскі і інш.) [4], то з 1920-х гадоў у Польшчы лаяльнае і прыхільнае стаўленне да паноў-«палякаў» з боку беларускамоўных сялян некаторымі прадстаўнікамі новага пакалення мясцовых заможных землеўласнікаў (князь Юзаф Друцкі-Любецкі, граф Эмерык Чапскі, Мельхіёр Ваньковіч, Станіслаў Мацкевіч, Вітальд Свіда і інш.) пачало разглядацца як адвечная пасіўнасць і недахоп беларусаў, якія нічога не стварылі ў гісторыі [5, с. 310 – 314]. Некаторыя прадстаўнікі віленскіх кансерватараў таксама выказваліся, што не маюць поўнай яснасці, ці з'яўляецца беларуская мова асобнай мовай, або не хацелі прызнаваць гэтую асобнасць [2].

З другога боку, побач з Польшчай існавала БССР як складовая частка цэнтралісцкага СССР, дзе рэпрэсіравалі былых дваран, святароў і нават заможных сялян («кулакоў»). Само існаванне БССР і ўмовы ў ёй для нацыянальнага развіцця беларусаў, на думку віленскіх кансерватараў, мелі дэкларатыўны характар. Актыўнасць Беларускай сялянска-работніцкай грамады разглядалася як праяўленне дзеяння знешніх фактараў (пад уплывам і дырэктывамі бальшавікоў), а не ўласнабеларускіх.

Праграма ўрадавай палітыкі адносна беларусаў у тагачаснай Польшчы, якая ў многім з'яўлялася адлюстраваннем поглядаў С. Мацкевіча, А. Мяйштовіча, Я. Сапегі і Я. Тышкевіча і апублікавана ў 1927 г. С. Мацкевічам у газеце «Słowo», уключала наступныя пункты: не ставіць перашкод у паланізацыі тым беларусам, якія цягнуцца да паланізавання; адкрыццё беларусам доступу на пасады органаў кіравання і атрымання вышэйшай адукацыі (ва ўмовах дзяржаўнай польскай мовы), што таксама было б спрыяльнай глебай асіміляцыі беларусаў; прыцягненне шырокіх матэрыяльных інвестыцый і годны падбор адміністрацыі ў беларускія ваяводствы; саюз з беларускімі антыкамуністамі; пасіўнае, назіральнае і прыхільна-нейтральнае стаўленне да працэсу фарміравання беларускай нацыянальнай свядомасці і развіцця беларускай культуры; увядзенне

беларускай мовы ў праваслаўнае набажэнства (замест царкоўнаславянскай і рускай); адмаўленне ад урадавага стаўлення да праваслаўнай царквы толькі як да інструмента беларусізацыі («царква не дама ў танцы; не можна ёй круціць і яе нагінаць да сваіх палітычных мэт»), а хрысціянская павага і падтрымка праваслаўнай царквы як фактару, які можа абараніць ад маральнай дэградацыі, дэстабілізацыі ў грамадстве, распаўсюджання сацыялістычных поглядаў сярод беларусаў і здольны выступіць прывабным прыкладам для беларусаў у БССР; падбор маральна годных іерархаў на пасады праваслаўнай царквы; прызнанне Заходняга Палесся як асобнай ад Беларусі тэрыторыі, своеасаблівасць якой трэба захоўваць. Беларускамоўная праваслаўная царква разглядалася як важны фактар узмацнення грамадзянскай лаяльнасці беларусаў да польскай дзяржавы, дэрусіфікацыі і пераняцця беларусамі заходнееўрапейскай культуры, а не ідэй бальшавізму (г. зн. адмаўленне манархізму, прыватнай уласнасці, рэлігіі, індывідуалізму, прыватнасці жыцця і г. д.) [1, с. 232 – 234, 237; 2; 6, с. 32].

Рэалізацыя праграмы, на думку С. Мацкевіча, павінна была зрабіць немагчымым стварэнне з БССР прывабнага цэнтра, да якога б імкнуліся беларусы Польшчы; а з беларускіх зямель Польшчы дазволіла б сфарміраваць прастору, якая б паказвала, што Польшча выказвае сімпатыю надзеям беларусаў, што пражываюць на гэтых землях, на стварэнне сваёй дзяржаўнасці ў будучым. Віленскія кансерватары былі супраць стварэння ў рамках Польшчы беларускай аўтаноміі (што магло б выклікаць у беларускіх сялян і інтэлігенцыі надзеі на злучэнне гэтай аўтаноміі з БССР і быць падставай для вайны з СССР), аднак лічылі, што ператварэнне Польшчы ў польска-беларускую федэрацыю і шырокае вырашэнне пытанняў «беларускай справы» магчымы ў выпадку атрымання Польшчай тэрыторый былых Мінскай, Віцебскай і Магілёўскай губерняў (г. зн. часткі тагачаснай тэрыторыі СССР) [1, с. 232 – 234, 237; 2].

Некаторыя пазіцыі з палітычных поглядаў С. Мацкевіча адносна беларускага сялянства і інтэлігенцыі выклікалі нязгоду Э. Вайніловіча, які не

належаў да віленскіх кансерватараў. Ён у газеце «Słowo» выказаўся катэгарычна супраць паланізацыі беларускамоўнага насельніцтва Заходняй Беларусі, нагадаў, што ў Беларусі мясцовая шляхта была пераважна карэннага паходжання, а яе паланізацыя мела павярхоўны характар. Падкрэсліў, што піянерамі беларускамоўнай літаратуры ў XIX ст. былі менавіта мясцовыя шляхціцы (Я. Чачот, В. Дунін-Марцінкевіч, У. Сыракомля, А. Ельскі і інш.), а не сяляне. На думку Э. Вайніловіча, менавіта адмова польскіх «эндэкаў» стварыць польска-беларускую дзяржаўную унію і ўключэнне толькі часткі Беларусі ў склад Польшчы з'яўляліся прычынамі заходнебеларускага ірэдэнтызму і таму штурхалі заходнебеларускае сялянства ў пракамуністычныя арганізацыі («грамады»). Ён адзначыў, што саюз дзвюх дзяржаў (Польшчы і Беларусі) быў бы аптымальным, са стварэннем самастойнай беларускай дзяржавы магла б адбыцца дэпаланізацыя і беларусізацыя мясцовай каталіцкай арыстакратыі і інтэлігенцыі [7; 8].

У адказ С. Мацкевіч згадзіўся з заклікамі Э. Вайніловіча, аднак зрабіў некалькі заўваг. Ён адзначыў, што Э. Вайніловіч паўтарае старую ідэю паразумення землеўласнікаў з сялянамі і не прапануе канкрэтных планаў на будучае, а Польшча жыве ў рэаліях, акрэсленых Рыжскім мірным дагаворам. Віленскія кансерватары з'яўляюцца ў Польшчы адзінай палітычнай групоўкай, якая выступае за вяртанне граніц 1772 г. і федэралізм. С. Мацкевіч паўтарыў свае довады, пашырана аргументуючы, што: побач існуе БССР у складзе СССР, дзе пануе «лозунг кнута сацыяльнай барацьбы»; палітыку ў БССР вызначае не мясцовае сялянства, а сацыялістычная партыйная эліта, у якой пераважаюць яўрэі, рускія і палякі; дзейнасць Камінтэрна ў Польшчы з'яўляецца пагрозай для тэрытарыяльнай цэласнасці дзяржавы, а лозунгі сацыяльнай барацьбы, узнятыя «Грамадой», не могуць быць ні цэментам паміж сялянствам і землеўласнікамі, ні мостам паміж Польшчай і Беларуссю; уласная прапанаваная праграма адносна беларускага сялянства з'яўляецца адзіна магчымай, бо мясцовыя заможныя землеўласнікі

ніколі не адмаўляліся ад выказаных Э. Вайніловічам поглядаў і прынцыпаў, але для ўтрымання заходнебеларускіх зямель у спакоі ім не хапае сіл, і ўраду прыходзіцца нават карыстацца тут ваеннымі асаднікамі [9]. За прабеларускія погляды Э. Вайніловіч атрымаў ад С. Мацкевіча здзеклівы тытул «апошні беларускі баярын» [9]. Смерць Э. Вайніловіча ў 1928 г., на нашу думку, азнаменавала змену пакаленняў і прадстаўленняў у асяроддзі заможных землеўласнікаў-кансерватараў Заходняй Беларусі.

Паводле сведчанняў Эльжбеты Сапегі-Руфенер – дачкі Я. Сапегі – узаемаадносіны паміж яе бацькамі і мясцовымі сялянамі былі цудоўныя, а маці Эльжбеты Тэрэза Сапега (з роду Любамірскіх) у Польшчы 15 год абіралася сялянамі (галоўным чынам, беларусамі) на пасаду члена гміннай рады вёскі Каменка (пад Гродна) і прадстаўніцай (па выбару сялян) ад гмінных рад у Навагрудак [10, с. 553].

Віленскія кансерватары адхілялі папрокі краёўца-дэмакрата Людвіка Абрамовіча у свой адрас, што менавіта яны (мясцовыя землеўладальныя арыстакраты) былі прычынай нерэалізацыі праекта адраджэння Вялікага Княства Літоўскага (ВКЛ), бо пачалі пад канец Першай сусветнай вайны, паводле слоў Л. Абрамовіча, «аглядацца на Варшаву». С. Мацкевіч, адлюстроўваючы погляды маянткоўцаў, у артыкуле «Вялікае Княства Літоўскае», апублікаваным у 1928 г. у газеце «Słowo», адказаў Л. Абрамовічу, што ў большай ступені ў гэтым вінавата «нацыянальна-дэмакратычная прапаганда» літоўскага і беларускага сялянскіх сацыялістычных рухаў. У ацэнцы віленскіх кансерватараў менавіта мясцовая землеўладальная шляхта была той групай, якая стварала гісторыю ВКЛ і знітоўвала сабой яго рэгіёны, а ў Расійскай імперыі на землях былога ВКЛ выказвала яго ідэалогію і захоўвала яго адвечныя традыцыі, што было магчымым дзякуючы валоданню зямлёй: «Вялікае Княства Літоўскае існавала так доўга, як доўга існавала матэрыяльная сіла шляхты». А пасля Першай сусветнай вайны, на думку С. Мацкевіча, дзяржаўнасць ВКЛ не

адрадзілася таму, што «шляхта з-за дамінуючага нацыяналістычна-дэмакратычнага фактару была вынесена за дужкі» [11].

З-за аслаблення пазіцый у польскім палітычным жыцці віленскія кансерватары пачалі шукаць магчымасць хоць яшчэ і не саюзу, але ўжо дыялогу з польскімі «эндэкамі». З сярэдзіны 1930-х гадоў сярод віленскіх кансерватараў пачалі дамінаваць тэндэнцыі, адзначаныя ў прынятай 30 мая 1934 г. палітычнай праграме кансерватараў Польшчы (у тым ліку віленскіх), аб жаданні прыняцця няпольскімі этнічнымі групамі прыярытэту польскіх нацыянальных і дзяржаўных інтарэсаў, узамен чаго гарантаваўся ўлік інтарэсаў і патрэб няпольскага насельніцтва [1, с. 238].

У 1934 г. Раман Скірмунт у артыкуле-некралогу «Панны з Муру» ў газеце «Słowo» аб Канстанцыі Скірмунт і Юзэфе Куржанеўскай напісаў, аналізуючы наступствы сувязі Польскага Каралеўства і ВКЛ у супольнай федэрацыйнай і талерантнай для народаў і рэлігій Рэчы Паспалітай, што польская культура нясе гуманістычныя ідэалы, а саюз з Польшчай ратуе ад Германіі і бальшавікоў: «Ягайла выбраў і злучыў нас з той культурай, якая найбольш яшчэ магла захаваць нашу індывідуальнасць і выратаваць на будучае народную душу. Германская культура, як цяпер, так і тады, прыносілася ў жалезнай руцэ і пры крывавым мячы <…> Хмурны свет усходняй культуры (маецца на ўвазе Расія. – *А. Р.*), сапсаваны ў глыбіні духу “візантызмам” <…> скажаў у зародку развіццё чалавечай душы і ламаў народы пад уладай дэспатаў. Польская культура – чыста славянская і найбольш хрысціянская – звязвала таксама народы ў адну дзяржаву, але дзялілася з імі дабром чалавечнасці, прызнавала роўнасць і свабоду народаў, несла людзям грамадзянскія правы. Ягайла, злучаючы Літву з Польшчай, увёў нас у сферу цывілізацыі, якая трымала неаспрэчнае першынство па духоўных каштоўнасцях сярод еўрапейскіх народаў, у сферу каталіцкай і лацінскай цывілізацыі» [12]. Ацэньваючы сітуацыю незацікаўленасці беларускай мовай і адасаблення мясцовай польскамоўнай эліты ад інтарэсаў беларускага сялянства і інтэлігенцыі, Р. Скірмунт выказаў вялікае

шкадаванне: «Ці добра, калі эліта, аднаго з простым народам паходжання, хоць і размаўляе па-іншаму, адмяжоўваецца ад яго, як бы належачы да асобнага народа? Ці не лепш, ствараючы з ім адну еднасць, пабуджаць яго да культурнай эвалюцыі, у якой сама на працягу вякоў знаходзілася?» [12].

Шкадаванні Р. Скірмунта былі выкліканы назіраннямі за зменамі ў грамадскім жыцці Заходняй Беларусі. У міжваенны перыяд адбывалася канчатковая этнічная асіміляцыя (паланізацыя) мясцовых каталіцкіх заможных польскамоўных землеўласнікаў і інтэлігенцыі – уключэнне ў склад польскага этнасу, а таксама аддаленне ад інтарэсаў беларускамоўнага сялянства. Гэтаму, сярод іншага, спрыяў не толькі суб'ектыўны погляд на беларускае сялянства як непрывабную частку «рускага народа», адзінага ў трох галінах (вялікарусах, маларусах і беларусах), але і заключэнне шлюбаў прадстаўнікамі новых пакаленняў мясцовых землеўласнікаў і інтэлігенцыі з прадстаўнікамі ўласна польскай арыстакратыі і інтэлігенцыі. Так, з дзяцей лідара віленскіх кансерватараў Яўстаха Сапегі, які ў 1909 г. ажаніўся з князёўнай Тэрэзай Любамірскай, Ян Сапега ўзяў шлюб з Марыяй Здзяхоўскай (з польскай галіны роду), Элеанора – з Крыштафам Чарнецкім (нашчадкам кароннага вялікага гетмана Стэфана Чарнецкага), Леў – з польскай графіняй Сафіяй Шэмбек, Яўстах – з полькай Антанінай Сяменскай. Іх дзеці, як і нашчадкі іншых мясцовых арыстакратаў, пачалі лічыць сябе этнічнымі палякамі і нават у сваіх мемуарах адзначаць, што і іх продкі таксама былі этнічнымі палякамі [6, с. 31; 10, с. 87; 13, с. 134]. Напрыклад, Марыя Сапега (са Здзяхоўскіх) пра свайго мужа Яна Сапегу ў мемуарах напісала, што ён быў «неаматарам простага народу» [10, с. 329].

З-за вайны значная частка мясцовых заможных і сярэднезаможных арыстакратаў (Радзівілы, Сапегі, Тышкевічы, Ваньковічы і інш.) вымушана была пакінуць у 1939 г. Заходнюю Беларусь і Польшчу, асесці ў іншых краінах свету (Вялікабрытанія, Францыя, ЗША і інш.) і адаптавацца да новых умоў.

Такім чынам, віленскія кансерватары лічылі сябе нашчадкамі гісторыі і традыцый Вялікага Княства Літоўскага і выказваліся за аднаўленне манархічнай і федэрацыйнай дзяржавы ў межах да 1772 г.: за далучэнне да Польшчы тэрыторый былых Мінскай, Віцебскай і Магілёўскай губерняў і стварэння пасля таго польска-беларускай федэрацыі. Яны выступалі праціўнікамі польскіх сацыялістаў і «эндэкаў»; удзельнічалі ў нейтралізацыі актыўнасці беларускіх сацыялістаў і камуністаў; патрабавалі павагі права прыватнай уласнасці, каталіцызму і іншых веравызнанняў; выказваліся за дэцэнтралізацыю і развіццё мясцовага самакіравання, стымуляванне эканамічнага развіцця Заходняй Беларусі і доступ беларусам на дзяржаўныя пасады, падтрымку праваслаўнай царквы і ўвядзенне беларускай мовы ў праваслаўнае набажэнства; прыхільна-нейтральна ставіліся да фарміравання беларускай нацыянальнай свядомасці ў беларускамоўных сялян Польшчы. Аднак выступалі супраць беларускай адміністрацыйна-тэрытарыяльнай аўтаноміі ў Польшчы; не спрыялі моўна-культурнай гамагенізацыі беларусаў; не фінансавалі беларускія культурныя праекты і самі канчаткова паланізаваліся і ўключаліся ў склад польскага этнасу. Адсутнасць уласнай капіталістычнай беларускай дзяржаўнасці, за якую змагаўся Э. Вайніловіч, і рост сацыялістычных настрояў у беларускага сялянства не садзейнічалі адмаўленню ад павярхоўнай паланізаванасці і пераходу мясцовых заможных землеўласнікаў Заходняй Беларусі да сталага выкарыстання беларускай мовы і культурнай беларусізацыі.

ЛІТАРАТУРА

1. Szpoper, D. Sukcesorzy Wielkiego Księstwa. Myśl polityczna i działalność konserwatystów polskich na ziemiach litewsko-białoruskich w latach 1904 – 1939 / D. Szpoper. – Gdańsk : Arche, 1999. – 357 s.

2. Cat (Stanisław Mackiewicz). Powtarzamy stale / Cat // Słowo. – 1927. – № 66. – S. 1.

3. Woyniłłowicz, E. Wspomnienia. 1847 – 1928 / E. Woyniłłowicz. – Wilno : Józef Zawadzki, 1931. – Cz. 1. – 368 s.

4. Нацыянальны гістарычны архіў у г. Мінску. – Ф. 325. Воп. 2. Спр. 795 – 799.

5. Szpoper, D. Gente Lithuana, Natione Lithuana. Myśl polityczna i działalność Konstancji Skirmuntt (1851 – 1934) / D. Szpoper. – Gdańsk : Arche, 2009. – 487 s.

6. Czetwertyński, A. Czetwertyńscy : na wozie i pod wozem / A. Czetwertyński. – Warszawa : Twój Styl, 2004. – 308 s.

7. Woyniłłowicz, E. Granice Polski w 1771-m i w 1920-m roku (I) / E. Woyniłłowicz // Słowo. – 1927. – № 96. – S. 3.

8. Раюк, А. Р. Чэшскі вопыт адраджэння ў асэнсаванні каталіцкіх дваран-кансерватараў Беларусі ў канцы XIX – пачатку XX ст. / А. Р. Раюк // Пытанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі / НАН Беларусі, Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры ; навук. рэд. А. І. Лакотка. – Мінск, 2019. – Вып. 26. – С. 307 – 312.

9. Cat (Stanisław Mackiewicz). Ostatni bojar białoruski / Cat // Słowo. – 1927. – № 96. – S. 1.

10. Sapieha, M. Moje życie, mój czas / M. Sapieha. – Kraków : Wyd-wo Literackie, 2008. – 575 s.

11. Cat (Stanisław Mackiewicz). Wielkie Księstwo Litewskie / Cat // Słowo. – 1928. – № 228. – S. 1.

12. Skirmuntt, R. Panie z Muru / R. Skirmuntt // Słowo. – 1934. – № 127. – S. 3.

13. Narkowicz, L. Tyszkiewiczowie z Waki / L. Narkowicz. – Warszawa : DiG, 2010. – 476 s.

РЕЗЮМЕ

В данной статье раскрыты взгляды «виленских консерваторов» на этнокультурные процессы и политику в Западной Беларуси в 1921 – 1939 гг. Состоятельные землевладельцы высказывались за создание в будущем польско-белорусской федерации, требовали уважения к разным конфессиям, высказывались за стимулирование экономического развития Западной Беларуси, благосклонно-нейтрально относились к формированию белорусского национального самосознания, однако сами окончательно полонизировались и включались в состав польского этноса.

SUMMARY

This article reveals the views of the «Wilno conservatives» on ethno-cultural processes and politics in Western Belarus in 1921 – 1939. Wealthy landowners spoke out for the creation of a Polish-Belarusian federation in the future, demanded respect for different faiths, spoke out

for stimulating the economic development of Western Belarus, were favorably neutral about the formation of the Belarusian national consciousness, but they themselves were finally polonized and included in the Polish ethnic group.

Станкевіч А. А.

МОЎНЫЯ СРОДКІ ЭКСПРЭСІВІЗАЦЫІ ФОРМЫ ВЫРАЖЭННЯ ЗМЕСТУ Ў ПРАВЕРБІЯЛЬНЫХ ВЫРАЗАХ БЕЛАРУСКАЙ І ЎКРАІНСКАЙ МОЎ

Гомельскі дзяржаўны ўніверсітэт імя Ф. Скарыны

(Паступіў у рэдакцыю 15.09. 2021)

У паўсядзённым жыцці мы даволі часта выкарыстоўваем народныя прыказкі і прымаўкі. Гэтыя афарыстычныя выразы ў вобразнай, дасціпнай і лаканічнай форме даюць ацэнку многім жыццёвым падзеям і здарэнням, вучаць нас памяркоўнасці, разважлівасці, шчырасці і сумленнасці, прапануюць выйсце з самых складаных сітуацый. Наўрад ці знойдуцца ў нашым жыцці такія абставіны, да якіх нельга было б прыстасаваць мудрыя думкі, меркаванні і парады, выказаныя народам у крылатых выслоўях. Як слушна заўважыў М. Я. Грынблат, «прыказкамі і прымаўкамі ў штодзённым жыцці карыстаюцца ў той або іншай меры амаль усе людзі для падмацавання сваіх думак і меркаванняў, для ажыўлення і ўпрыгожвання сваёй гаворкі, надаючы ёй большую яркасць і выразнасць» [1, с. 5]. «Нацыянальная прыказка – скарбонка духоўнай сілы народа, яго здольнасці арыентавацца ў складаным супярэчлівым і многа дзе неспазнаным свеце», – адзначыў У. С. Калеснік [2, с. 10].

Даследчыкі беларускай вуснай народнапаэтычнай творчасці даволі часта адзначалі яе сувязь з фальклорам іншых усходнеславянскіх народаў. «Адна з важных прычын падабенства вуснапаэтычнай творчасці блізкароднасных народаў, – пісаў К. П. Кабашнікаў, – развіццё фальклору на агульнай для гэтых народаў аснове, выкарыстанне ў фальклорным працэсе агульных здабыткаў, агульных традыцый у самым шырокім сэнсе» [3, с. 21].

Параўнальны аналіз структурна-семантычных асаблівасцей правербіяльных выразаў ва ўсходнеславянскіх мовах дазваляе выявіць тыпалагічныя рысы агульнай гістарычнай спадчыны блізкароднасных народаў, адзначыць агульныя і адметныя асаблівасці развіцця іх духоўнай культуры.

Мэтай артыкула з'яўляецца супастаўляльна-тыпалагічная характарыстыка моўных сродкаў экспрэсівізацыі формы выражэння зместу ў парэмійным дыскурсе беларускай і ўкраінскай моў, крыніцай фактычнага матэрыялу – слоўнікі беларускіх [4 – 6] і ўкраінскіх [7; 8] прыказак і прымавак.

Беларускія і ўкраінскія прыказкі і прымаўкі даволі блізкія па змесце і тэматычнай накіраванасці. У іх актыўна адлюстроўваюцца разнастайныя з'явы і падзеі навакольнай рэчаіснасці – працоўная дзейнасць, адметнасці народнага календара, метэаралагічныя назіранні, агранамічныя парады, народны побыт, сацыяльныя і сямейныя адносіны, дэкларуюцца маральна-этычныя каштоўнасці, асуджаюцца заганы і недахопы.

Як адзначаецца ў навуковай літаратуры, прыказка вызначаецца завершанасцю і лаканічнасцю формы, яскравай метафарычнасцю, рытмічнасцю мовы, разнастайнасцю сродкаў мастацкай выразнасці. «Прыказкавае слова ёмкае, пявучае і асацыятыўна раскошнае», – выразна і лаканічна канстатаваў М. А. Янкоўскі [9, с. 157].

Слоўна-вобразная форма адлюстравання аб'ектыўнай рэчаіснасці ў парэміях прадугледжвае выкарыстанне ў іх разнастайных моўных спосабаў стварэння выяўленчай выразнасці, экспрэсівізацыі прыказкавага дыскурсу.

У працэсе сістэмнай лінгвакультуралагічнай характарыстыкі прыказак і прымавак ва ўсходнеславянскім кантэксце выразна акрэсліваецца методыка паўзроўневага аналізу фанетычных, лексічных, лексіка-семантычных і сінтаксічных слоўна-вобразных выяўленча-выразных сродкаў дыскурсу парэмійнага жанру.

Апісваючы высокія мастацкія вартасці народнай афарыстыкі, фалькларысты падкрэсліваюць ролю іх рытміка-інтанацыйнай арганізацыі ў стварэнні выяўленчай выразнасці: «…мастацкая дасканаласць прыказак і прымавак <…> праяўляецца ў іх кампазіцыі і ў вобразнасці, і ў рытміцы, і ў рыфмоўцы» [10, с. 283]; «Мова прыказкі ў большасці выпадкаў па-мастацку выразная, размераная, складная, нібы вершаваная, яна часта вызначаецца рытмічнай сіметрыяй і ўнутранай рыфмай» [1, с. 46].

Рыфмарый беларускіх і ўкраінскіх парэмій даволі багаты і разнастайны. Супастаўляльны аналіз правербіяльных выразаў у беларускай і ўкраінскай мовах паказвае, што рыфма ў іх, як правіла, унутраная, і асновай рыфмавання з'яўляецца супадзенне націскных галосных: *«Як ілг**а**ць, то як кніжку чыт**а**ць, а як плац**і**ць, то як дурань ста**і**ць»* [4, с. 319] – *«Козак з бід**о**ю, як риба з вод**о**ю»* [7, с. 75]. Узмацняе рыфму супадзенне, акрамя націскога галоснага, паслянаціскных: *«Усё зімою зг**одзіцца**, што ўлетку ўр**одзіцца**»* [4, с. 101] – *«Куди орли літ**ають**, туди сороки не пуск**ають**»* [7, с. 87].

Як сведчыць аналіз фактычнага матэрыялу, у прыказках і прымаўках даволі часта ўжываецца жаночая рыфма (што тлумачыцца яе фінальнай агаласоўкай): *«У мяне, як у в**ароны**, няма аб**ароны**»* [4, с. 62]; *«Сытае бр**уха** да навукі гл**уха**»* [4, с. 39] – *«Сам Бог бачить з н**еба**, що на подушне грошей тр**еба**»* [7, с. 85]; *«Сиди т**ихо**, поки спить л**ихо**»* [7, с. 124]. Радзей выкарыстоўваецца мужчынская рыфма: *«Хоць стой да гля**дзі**, хоць плюнь, да і**дзі**»* [5, с. 203]; *«Верціць язык**ом**, як сабака хваст**ом**»* [4, с. 288] – *«Як прыедзеш у Сур**аж**, то візьме тебе кур**аж** (бо й на харч скудно)»* [7, с. 85]; *«Чешися кінь з кон**ем**, а віл з вол**ом**»* [7, с. 87]. Сустракаюцца зрэдку і дактылічныя рыфмы: *«Багаты дз**івіцца**, чым бедны ж**ывіцца**»* [4, с. 28]; *«Умелая пр**ыказка**, як пры мяшку з**авязка**»* [5, с. 189] – *«Свята Покр**івонько**! покрий мені ти гол**івоньку** – хоч клен**овеньким** листочком, хоч б**іленьким** платочком»* [7, с. 62].

У беларуска-ўкраінскай парэмійнай прасторы ўжываюцца рыфмы: закрытыя (*«Часам плач**аш**, часам скач**аш**»* [5, с.198]; *«На губах м**ёд**, а на сэрцы л**ёд**»* [5, с. 322] – *«Як прийде Мар**ець**, то обмерзне старцю пал**ець**»* [7, с. 57] і адкрытыя (*«Прыйшла Пакр**ова** – усохла дубр**ова**»* [4, с. 94] – *«В Великім пост**і** не ходи в гост**і**»* [7, с. 63]; *«Не смійся з друг**ого**, щоб тобі не було т**ого**»* [8, с. 11]); багатыя (*«Вакол раз**арэнне**: ні табакі, ні к**арэння**»* [4, с. 30]; *«Ёсць дзе с**есці**, ды няма чаго **есці**»* [4, с. 31] – *«Літом и к**ачка** пр**ачка**, а зімою и дівка шмарк**ачка**»* [7, с. 64]; *«Су**бота** не ро**бота**»* [7, с. 64]) і бедныя (*«Дурны раскід**ае**, а разумны збір**ае**»* [5, с. 239]; *«Хто вліті гайн**ує**, той взімі голод**ує**»* [7, с. 65]); дакладныя (поўныя) (*«Сонца н**ізка** – шабаш бл**ізка**»* [4, с. 98]; *«Век пр**ажыць** – не кашулю п**ашыць**»* [5, с. 405] – *«Святий Юрий по полю ход**ить**, хліб-жито род**ить**»* [7, с. 58]; *«На мнишки лад**унки**, на вареници лаз**унки**»* [7, с. 85]) і недакладныя (*«Добрая ж**онка** цяплей за вал**ёнкі**»* [5, с. 66]; *«Байка без ка**нца**, як кабыла без хва**ста**»* [5, с. 191] – *«Після Йвана Куп**ала** не треба жуп**ана**»* [7, с. 60]; *«Пе**тро**, коли буде те**пло**?»* [7, с. 60]).

Рыфма ў правербіяльных выразах садзейнічае рытмізацыі парэмійнага маўлення, спрыяе напеўнасці і размеранасці яго выражэння, акрамя таго, выконвае важную сэнсаўтваральную, вобразна-асацыятыўную і выяўленча-выразную функцыі.

Адным з самых актыўных сродкаў экспрэсівізацыі дыскурсу беларускіх і ўкраінскіх парэмій з’яўляецца таксама вобразна-пераноснае словаўжыванне. Як адзначыў І. Я. Лепешаў, «пераносныя значэнні ўзнікаюць у прыказках звычайна ў выніку метафарычнага пераасэнсавання» [11, с. 8]. Слоўна-вобразныя парадыгмы метафарычнага мадэлявання семантыкі афарыстычнага дыскурсу ўключаюць разнастайныя выяўленча-выразныя сродкі метафарычнага тыпу. Даволі часта ў такіх парэміях выкарыстоўваюцца метафара, алегорыя і сімвал. Метафарычны парэмійны дыскурс у беларускіх і ўкраінскіх прыказках найчасцей заснаваны на персаніфікацыі, калі на неадушаўлёныя прадметы і з’явы пераносяцца

дзеянні і ўласцівасці чалавека: *«Ліпень **косіць** і **жне**, доўга спаць не дае»* [4, с. 86]; *«**Пытаецца** марац, ці цёпла ў палец»* [4, с. 95]; *«Мароз **прышчаміў** нос»* [4, с. 220] – *«Лютий **питаєцця**, чи добре обутий»* [7, с. 57]; *«Юрий мости **мостить**, а Микола гвоздем **побиває**»* [7, с. 62]; *«Варвара **постеле**, Сава **погладить**, а Микола **стукне**»* [7, с. 62]; *«Біда **не спить**, а по людях **ходить**»* [7, с. 131].

Акрамя таго, асновай метафарызацыі парэмійнага кантэксту беларускіх і ўкраінскіх адзінак могуць быць таксама зааморфны (*«Два мядзведзі ў адной бярлозе не зімуюць»* [6, с. 158]; *«Зайца ногі ратуюць»* [6, с. 199] – *«Кінь волу не товариш, не рівня»* [7, с. 86]; *«Ласа кішка до риби, та в воду лізті не хоче»* [8, с. 9]; *«Поставили козла город стерегти!»* [8, с. 22]); арнітаморфны (*«Варона з куста, а пяць на куст»* [6, с. 106]; *«На сваім сметніку і певень гаспадар»* [6, с. 336] – *«Куди орли літають, туди сороки не пускають»* [7, с. 87]; *«Не літать вороні у панські хороми»* [7, с. 146]); фітаморфны (*«Без глыбокага кораня дуба не бывае»* [6, с. 83]; *«Кожная сасна свайму бору песню спявае»* [6, с. 269] – *«Велике дерево поволі росте»* [7, с. 85]; *«Колос повний гнецця до землі, а пустий догори стирчить»* [7, с. 142]) коды, якія праз вобразы жывёл, птушак або раслін іншасказальна перадаюць, характарызуюць і ацэньваюць пэўныя паводзіны, учынкі, якасці чалавека.

У многіх парэмійных выразах алегарычны сэнс заснаваны на аналогіі паміж пэўным абстрактным паняццем і канкрэтным прадметам, які стварае іншасказальны вобраз гэтага паняцця: *«Новае **сітца** на калку навісіцца, а старое на палку наваляецца»* [4, с. 226]; *«Парожняя **бочка** звініць, а поўная маўчыць»* [5, с. 239] – «***Пугою** обуха не пересічеш»* [7, с. 89]; *«**Вода** и камень довба»* [7, с. 90]; *«Порожня **бочка** гучить, а повна мовчить»* [7, с. 105].

Іншасказальную семантыку правербіяльным выразам надае таксама сімвалічнае напаўненне іх зместу – умоўнае абазначэнне сутнасці якой-небудзь з'явы, паняцця пэўным прадметам ці словавобразным знакам, што выконвае ролю сімвала: *«Госць першы дзень – **золата**, другі – **серабро**, а трэці – **медзь**, хоць і дадому едзь»* [4, с. 65]; *«І пад **белаю** кашуляю бывае*

душа ***брудная****»* [4, с. 176] – *«****Клект орлячий*** *зпід хмари чути»* [7, с. 86]; *«Нащо мені теє* ***серебро****, коли жить не добро»* [7, с. 104].

Даволі пашыраным спосабам узмацнення выяўленчай выразнасці ў прыказкавым фондзе беларускай і ўкраінскай моў з'яўляецца выкарыстанне кампаратыўных зваротаў, якія садзейнічаюць наглядна-вобразнай канкрэтызацыі выслоўяў. Многія параўнанні маюць трохкампанентную структуру, куды ўключаюцца суб'ект, аб'ект параўнання і модуль-прыкмета, паводле якой адбываецца супастаўленне: *«Хата чужая – як свякруха ліхая»* [4, с. 40]; *«У сваім краі, як у раі»* [4, с. 60] – *«Дощ йде, як відром иллє, а з стріх біжить, як цівкою»* [7, с. 65]; *«Хлусня, як аліва, выйдзе наверх»* [4, с. 316]; *«Зімне сонце, як мачушине серце»* [7, с. 67]; *«На словах, як на цимбалах, а на ділі, як на балабайці»* [7, с. 165].

У некаторых народных афарызмах модуль уключаецца ў структуру парэміі і расшыфроўвае прыкмету супастаўлення, што ў цэлым павышае выяўленчую выразнасць выслоўя: *«Мачыха – як зімовае сонца: свеціць, ды не грэе»* [4, с. 124]; *«Сірочае жыццё – як гарох пры дарозе: хто ідзе, той скубне»* [4, с. 132]; *«Жыве, як вол на бровары: ёсць, што есці, ёсць, што піць»* [4, с. 276]; *«Як у полі асіна – так і сіраціна: яе вецер гне і мачаха б'е»* [5, с. 102] – *«Козак, як голуб: куди ні прилитить, там и пристане»* [7, с. 75]; *«Щастя, як трясця: на кого нападе, того й трусить»* [7, с. 113]; *«Маецця, як горох при дорозі: хто йде, то й скубне»* [7, с. 128]; *«Живе, так як сорока на тину – хто йде, сполохне»* [7, с. 129].

Параўнанні ў прыказках і прымаўках надзвычай разнастайныя як па семантыцы, так і па структуры. Выключную большасць з іх складаюць злучнікававыя параўнальныя звароты і канструкцыі са злучнікам «як»: *«Пажаніліся, як малады конь і стары вол спрэгліся»* [4, с. 129]; *«Ні роду, ні плоду, як той камень у воду»* [4, с. 311] – *«Посинів, як той пуп»* [7, с. 68]; *«Гуляє, як риба в морі»* [7, с. 111]; *«Плаває, як вареник у маслі»* [7, с. 115].

Даволі часта ў беларуска-ўкраінскай парэмійнай прасторы выкарыстоўваюцца бяззлучнікавыя параўнанні, выражаныя назоўным

(*«Брат брату – сусед, а нявестка сястры – саламяны друг»* [4, с. 114]; *«Жызь – маліна, а раскусіш – журавіна»* [5, с. 408] – *«Весна наша отець и мати: хто не посіє, не буде вбірати»* [7, с. 64]; *«Влітку день – год»* [7, с. 65]) або творным (*«Над сваім таварам усякі панам»* [4, с. 222]; *«З ліхім чалавекам і гадзіна векам»* [4, с. 290] – *«Лістам сцелецца, а ўкусіць цэліцца»* [4, с. 323]; *«Лізе сліпицею»* [7, с. 156]; *«Став мені хріном у носі»* [7, с. 156]; *«Став мені сіллю в оці»* [7, с. 156]) склонам. Такія параўнанні лагічна вылучаюць аб'ект супастаўлення і спрыяюць лаканічнасці і выразнасці выказвання.

У складзе беларускіх і ўкраінскіх народных афарызмаў сустракаюцца кампаратывы, выражаныя ступенню параўнання прыметніка або прыслоўя, якія ўносяць у выказванне дадатковую атрыбутыўную характарыстыку суб'екта і павялічваюць экспрэсіўны патэнцыял выслоўя: *«Сваё хазяйства мілей за чужое царства»* [4, с. 59]; *«Добрая жонка цяплей за валёнкі»* [5, с. 66] – *«На кого пенею лізе – гірш ножа ріже»* [7, с. 157].

У сістэме беларускіх і ўкраінскіх правербіяльных выразаў прадстаўлены і адмоўныя параўнанні, што садзейнічаюць стварэнню кантрасту і павышаюць экспрэсіўны патэнцыял прыказкавага слова: *«Сваё дзіця не кацяня – за плот не выкінеш»* [4, с. 131]; *«Праўда – не скварка, з кашаю не з'ясі»* [4, с. 156]; *«Матка не граматка – за злоты не купіш»* [5, с. 82]; *«Жонка не бот – не скінеш»* [5, с. 101]; *«Душа не птушка: праз акно не вылеціць»* [5, с. 218]; *«Век звекаваць – не пальцам паківаць»* [5, с. 406] – *«Субота не робота»* [7, с. 64]; *«Холод не свій брат!»* [7, с. 68]; *«Сук не верба»* [7, с. 86].

Вылучаюцца таксама розныя тыпы кампаратываў паводле граматычнай пазіцыі аб'екта параўнання ў прыказках і прымаўках. Найчасцей гэта прыдзеяслоўныя параўнанні, якія ўдакладняюць і экспрэсіўна характарызуюць разнастайныя дзеянні і стан чалавека: *«Жывуць, як аднае маткі дзеці»* [4, с. 66]; *«Сказаў, як цвіком прабіў»* [4, с. 157]; *«Стаў ў парозе, як пень на дарозе»* [4, с. 268]; *«Распусціўся язык, як фурманскі біч»* [4, с. 313]

– *«Сидить, як тур у горах»* [7, с. 101]; *«Валяєцця, як почка (нірка) в салі»* [7, с. 115]; *«Попав, як сліпий в стежку»* [7, с. 117]; *«Ростеклось добро усе, як слина по воді»* [7, с. 120]. Прысубстантыўныя дапамагаюць адзначыць суб'ект параўнання паводле знешніх або ўнутраных станоўчых ці адмоўных уласцівасцей: *«Адзін сынок Юзік, і той – як гарбузік»* [4, с. 112]; *«Бог даў жонку, як мурашачку»* [4, с. 114]; *«Няхай сабе мужык як шкарпэтка, абы я была, як кветка»* [5, с. 60] – «*Молодик, як бик!»* [7, с. 66]; *«Зімное тепло, як мачушино добро»* [7, с. 67]; *«Щастя, як трясця: кого схоче, на того й нападе»* [7, с. 113].

Радзей сустракаюцца прыад'ектыўныя параўнанні, якія вобразна характарызуюць суб'ект кампаратыўнага звароту: *«Залоўка злая, як свякроўка ліхая»* [4, с. 120]; *«Як кот шкадлівы, а як заяц баязлівы»* [4, с. 329]; *«Мой хвор мужычок, да красён, як бурачок; а я здарова, да жоўта, як маркова»* [5, с. 71] – *«Голий, як долоня»* [7, с. 106]; *«Голий як міч, гострий як бритва»* [7, с. 107].

Такім чынам, беларускія і ўкраінскія парэміі не толькі блізкія па сваім змесце, але і падобныя паводле ўжывання моўных сродкаў выяўленчай выразнасці. У іх актыўна выкарыстоўваюцца рытміка-інтанацыйная арганізацыя парэмійнага дыскурсу, метафарычнае мадэляванне правербіяльнай семантыкі, асацыятыўна-вобразнае кампаратыўнае напаўненне зместу афарыстычных выразаў, што ў значнай ступені абумоўлена агульнай гістарычнай спадчынай блізкароднасных народаў і падобнымі заканамернасцямі развіцця іх духоўнай культуры.

ЛІТАРАТУРА

1. Грынблат, М. Я. Прыказкі і прымаўкі / М. Я. Грынблат // Прымаўкі і прыказкі : у 2 кн. / склад., сістэм. тэкстаў, уст. арт., камент. М. Я. Грынблата ; рэд. А. С. Фядосік. – Мінск, 1976. – Кн. 1. – С. 5 – 48.

2. Калеснік, У. С. Руплівец у матачніках роднага слова / У. С. Калеснік // Беларускія прыказкі, прымаўкі, фразеалагізмы / склад. Ф. Янкоўскі – 3-е выд. дапрац., дап. – Мінск, 1992. – С. 3 – 14.

3. Кабашнікаў, К. П. Беларуска-рускія фальклорныя сувязі / К. П. Кабашнікаў. – Мінск : Навука і тэхніка, 1988. – 238 с.

4. Беларускія прыказкі, прымаўкі, фразеалагізмы / склад. Ф. Янкоўскі. – 3-е выд., дапрац., дап. – Мінск : Навука і тэхніка, 1992. – 491 с.

5. Прыказкі і прымаўкі : у 2. кн. / склад., сістэм. тэкстаў, уст. арт., камент. М. Я. Грынблата ; рэд. А. С. Фядосік. – Мінск : Навука і тэхніка, 1976. – Кн. 2. – 616 с.

6. Лепешаў, І. Я. Тлумачальны слоўнік прыказак / І. Я. Лепешаў, М. А. Якалцэвіч. – Гродна : ГрДУ, 2011. – 667 с.

7. Українські приказки, прислів'я, і таке інше / зб. О. В. Марковіча [та ін.]; уклав М. Номис. – Київ : Либідь, 1993. – 768 с.

8. Українські народні приказки. – Київ : Державне вид-ве дитячої літератури, 1959. – 42 с.

9. Янкоўскі, М. Я. Паэтыка беларускіх прыказак / М. А. Янкоўскі. – Мінск : Вышэйшая школа, 1971. – 160 с.

10. Беларускі фальклор: хрэстаматыя / склад. К. П. Кабашнікаў [і інш.]. – 3-е выд. – Мінск : Вышэйшая школа, 1985. – 749 с.

11. Лепешаў, І. Я. Этымалагічны слоўнік прыказак / І. Я. Лепешаў. – Мінск : Вышэйшая школа, 2014. – 141 с.

РЕЗЮМЕ

В статье проводится сравнительно-типологическая характеристика языковых средств экспрессивизации формы выражения содержания в паремийном дискурсе белорусского и украинского языков. При этом рассматривается экспрессивный потенциал эвфонических средств выразительности в белорусских и украинских паремиях, отмечаются особенности народного паремийного рифмария,анализируется метафорическое моделирование, аллегоризация и символизация содержания белорусских и украинских паремий, рассматриваются компаративные обороты как средство наглядно-образной конкретизации смысла белорусских и украинских провербиальных изречений.

SUMMARY

The article presents a comparative typological characteristic of the linguistic means of expressivization of the form of expression of content in the paremic discourse of the Belarusian and Ukrainian languages. At the same time, the expressive potential of euphonic means of expression in Belarusian and Ukrainian paroemias is considered, the peculiarities of folk paroemic rhyming are noted, metaphorical modeling, allegorization and symbolization of the

content of Belarusian and Ukrainian paroemias are analyzed, comparative turns are considered as a means of visual and figurative concretization of the meaning of Belarusian and Ukrainian proverbial sayings.

Сямёнаў М. А.

БІБЛІЯТЭКІ ОРДЭНА БАЗЫЛЬЯН НА ТЭРЫТОРЫІ БЕЛАРУСІ Ў 2-Й ТРЭЦІ XVIII – 1-Й ПАЛОВЕ XIX СТ.

Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт

(Паступіў у рэдакцыю 14.09.2022)

Адным з першых беларускіх навукоўцаў, хто пачаў вывучаць базыльянскія кнігазборы, была заслужаная супрацоўніца Нацыянальнай бібліятэкі Беларусі Н. І. Раманава. На Другіх кнігазнаўчых чытаннях «Кніжная культура Рэчы Паспалітай», якія праходзілі ў Мінску ў 2000 г., Н. І. Раманава выступіла з дакладам, прысвечаным бібліятэцы базыльянскага манастыра ў Талачыне. У 2002 г. гэты даклад быў апублікаваны ў зборніку матэрыялаў дадзенай канферэнцыі, а ў 2006 г. стаў даступным для чытачоў у складзе электроннага рэсурсу. Артыкул падрыхтаваны на аснове матэрыялаў калекцыі аддзела рукапісаў, старадрукаў і рэдкіх выданняў Нацыянальнай бібліятэкі Беларусі. Вывучэнне кніг былой Талачынскай базыльянскай бібліятэкі было праведзена на аснове прынцыпу «de visu», які заключаецца ў апісанні экзэмпляра з вылучэннем яго асаблівасцей. Даследчыца прысвяціла асобную ўвагу расчытванню ўладальніцкіх надпісаў, апісанню бібліятэчных пячатак і штампаў. Такі падыход дазволіў Н. І. Раманавай прасачыць гісторыю кожнай кнігі, незалежна ад яе паходжання (прыватны або манастырскі збор). На думку даследчыцы, такая метадалогія стварае магчымасць для паступовай бібліяграфічнай рэканструкцыі кніжных збораў бібліятэк на тэрыторыі Беларусі ў розныя гістарычныя перыяды [6].

Наступнымі даследчыкамі, хто зацікавіўся бібліятэкамі ордэна базыльян на тэрыторыі Беларусі, сталі навуковыя супрацоўнікі Інстытута славязнаўства Расійскай акадэміі навук Ю. А. Лабынцаў і Л. Л. Шчавінская.

Яны падрыхтавалі сумесны даклад «Библиотека Лаврышевского монастыря», апублікаваны ў 2006 г. у зборніку матэрыялаў міжнароднай канферэнцыі «Беларуская кніга ў кантэксце сусветнай кніжнай культуры». Артыкул быў падрыхтаваны на аснове візітацыйных дакументаў 1-й чвэрці XIX ст., якія захоўваюцца ў Навуковай бібліятэцы Вільнюскага ўніверсітэта ў Літве. Даследчыкі асобна вылучылі кнігі для царкоўнага набажэнства, якія захоўваліся ў царкве базыльянскага манастыра ў Лаўрышаве, і ўласна манастырскую бібліятэку. У артыкуле адзначана колькасць кніг бібліятэкі Лаўрышаўскага манастыра згодна з вопісам 1824 г., прааналізаваны моўны і тэматычны склад мясцовага збору. Аўтары прыйшлі да высновы, што Лаўрышаўская бібліятэка ў 1820-я гады нагадвала кніжныя зборы іншых базыльянскіх манастыроў, саступаючы па колькасці кніг толькі буйнейшым з іх [2]. Адным з першых беларускіх даследчыкаў, хто пачаў вывучаць бібліятэку Жыровіцкага базыльянскага манастыра, быў В. В. Папоў, выпускнік Мінскай духоўнай семінарыі. У 2004 г. ён абараніў дыпломную работу па тэме «Очерк истории библиотеки Жировичского Свято-Успенского монастыря». У адным з артыкулаў В. В. Папоў разважаў аб значэнні Жыровіцкай бібліятэкі для гісторыі і культуры Беларусі. Даследчык прысвяціў найбольшую ўвагу ўніяцкаму перыяду бібліятэкі Жыровіцкага манастыра, асабліва 2-й палове XVII – 1-й трэці XIX ст. [5].

Аглядныя артыкулы абагульняючага характару па гісторыі і зборах базыльянскіх бібліятэк на тэрыторыі Беларусі падрыхтаваны беларускімі даследчыкамі Ю. М. Лаўрыкам [3] і Р. С. Матульскім [4], а таксама польскай даследчыцай М. Підлыпчак-Маяровіч [10]. Сярод больш позніх публікацый, прысвечаных бібліятэкам ордэна базыльян у Вялікім Княстве Літоўскім (ВКЛ), вылучаецца артыкул польскага даследчыка З. Ярашэвіча-Пераслаўцава «Библиотека Жировичского монастыря: попытка реконструкции собрания кириллических печатных книг» [8].

Да сярэдзіны XVIII ст. ордэн базыльян стварыў у ВКЛ добра развітую сетку ўніяцкіх манастыроў. Гэтыя манастыры былі цэнтрамі культурна-

асветніцкай дзейнасці, у якой вызначаецца некалькі галоўных напрамкаў: адукацыя, кнігадрукаванне, бібліятэчная справа. Паміж гэтымі накірункамі існавала моцная, неразрыўная сувязь: базыльянскія друкарні выдавалі царкоўную і свецкую літаратуру, якая выкарыстоўвалася ў набажэнствах і народнай асвеце, а таксама стваралі новы кніжны фонд, што фарміраваў зборы базыльянскіх бібліятэк. Перыяд з 1743 па 1772 гг. прынята лічыць «залатым векам» ордэна базыльян, калі яны дасягнулі выдатных вынікаў як у культурна-асветніцкай дзейнасці, так і ў культавым дойлідстве. У гэты ж час базыльяне не толькі займаліся адукацыяй і выхаваннем будучых членаў ордэна, шляхецкай і мяшчанскай моладзі, але і сфарміравалі вялікія кніжныя калекцыі, неабходныя ў справе народнай асветы на беларускіх землях. Кожная навучальная ўстанова ордэна базыльян, ад прыходскай школы і навіцыяту да буйных калегіумаў і духоўных семінарый, патрабавала наяўнасці ўласнай бібліятэкі. Разгледзім сістэму базыльянскіх бібліятэк на тэрыторыі Беларусі ад эпохі росквіту ордэна ў 2-й трэці XVIII ст. да яго заняпаду і паступовага скасавання ў 1830-я гады.

Тэрыторыя Беларусі ў сярэдзіне XVIII ст. уваходзіла ў склад Літоўскай правінцыі ордэна базыльян. Адным з буйнейшых уніяцкіх манастыроў і адначасова культурна-асветніцкіх цэнтраў быў Свята-Успенскі манастыр у Жыровіцах. Пры ім з 1709 г. дзейнічала дзве навучальныя ўстановы: канвікт, які рыхтаваў да паступлення ў Быценскі навіцыят, і духоўная семінарыя з філасофскай студыяй [7, с. 42]. Наяўнасць адразу двух адукацыйных цэнтраў пры адным манастыры выклікала неабходнасць стварэння вялікай бібліятэкі, што павінна была забяспечваць патрэбы выкладчыкаў і навучэнцаў у навуковай, дыдактычнай і метадычнай літаратуры. З 1743 г. у Жыровіцкім манастыры адпаведна з загадам настаяцеля Літоўскай правінцыі Ф. Канячэўскага былі ўведзены сумесныя пазашкольныя чытанні літургічнай літаратуры манахамі і семінарыстамі [7, с. 43 – 44]. Да сярэдзіны XVIII ст. жыровіцкі манастырскі кнігазбор стаў адным з буйнейшых не толькі ў ВКЛ, але і ва ўсёй Рэчы Паспалітай [5, с. 39]. У 2-й палове XVIII ст. складваецца

шматчастковая структура Жыровіцкай бібліятэкі, якая ўключала некалькі асобных кніжных калекцый. Першай з іх была бібліятэка Свята-Успенскага сабора, якая ў 1731 г. налічвала 56 кніг літургічнага зместу, прычым 15 з іх былі рукапіснымі. У 1757 – 1759 гг. адбываецца сістэматызацыя галоўнай манастырскай бібліятэкі, падзеленай на 17 тэматычных раздзелаў. Кожная кніга пасля гэтых мерапрыемстваў атрымала ўласны бібліятэчны шыфр [1, с. 381]. У канцы XVIII ст. манастырская бібліятэка налічвала 2 686 пазіцый у 3 867 тамах, а таксама 192 рукапісныя кнігі «з хораў», 345 іншых розных рукапісаў і 93 старажытныя эстампы. Акрамя таго, існавалі бібліятэка манаскай ордэнскай школы (на 1800 г. – 142 пазіцыі ў 330 экзэмплярах) і бібліятэка свецкай школы (на 1800 г. – 42 пазіцыі ў 123 экзэмплярах) [1, с. 382]. У сховішчы Свята-Успенскага сабора знаходзіліся найбольш каштоўныя кнігі. Тут захоўвалася Жыровіцкае Евангелле, або так званае «Евангелле Сапегі», якое даследчыкі датуюць XV – XVI стст. [5, с. 39]. Іншым адметным рукапісным помнікам была так званая «Жыровіцкая энцыклапедыя». Гэта зборнік, які акрамя выпісак з рускіх летапісаў, змяшчаў шматлікія артыкулы прыродазнаўчага, навуковага зместу, а таксама рэлігійна-палемічныя і мастацкія творы. Артыкулы «энцыклапедыі» давалі веды па астраноміі, анатоміі, гісторыі, геаметрыі [5, с. 40]. У 1829 г. Грэка-ўніяцкая духоўная калегія абавязала кіраўніцтва Жыровіцкай (Літоўскай) семінарыі скласці новы каталог манастырскай бібліятэкі. У выніку было падлічана, што бібліятэка змяшчала каля 6 000 кніг, 397 розных рукапісаў, 49 карт і выяў [5, с. 42]. У 1839 г., пасля Полацкага царкоўнага сабора і скасавання ўніяцкай царквы на тэрыторыі беларускіх губерняў Расійскай імперыі, Жыровіцкі базыльянскі манастыр быў перададзены праваслаўным. У 1845 г. у сувязі з пераводам Літоўскай праваслаўнай семінарыі з Жыровіцаў у Вільню частка манастырскай бібліятэкі была перавезена ў віленскі Свята-Троіцкі манастыр. Сярод гэтых кніг было некалькі дзясяткаў найбольш каштоўных рукапісаў. Некаторыя кнігі пасля 1845 г. апынуліся ў

бібліятэцы Жыровіцкага праваслаўнага духоўнага вучылішча, дзе ў сярэдзіне XIX ст. налічвалася 304 кнігі [5, с. 45].

Другой важнай базыльянскай бібліятэкай у ВКЛ была бібліятэка Лаўрышаўскага манастыра – аднаго з найбольш старажытных на тэрыторыі Беларусі. Ён існаваў ужо ў 2-й палове XIII ст., і некаторыя гісторыкі звязваюць яго заснаванне з князем Навагрудка і ўладаром Літвы Войшалкам (1264 – 1267) – сынам першага літоўскага караля Міндоўга. У XVII ст. Лаўрышаўскі праваслаўны манастыр перайшоў да ўніятаў. Не захаваліся вопісы або рэестры кніг Лаўрышаўскай бібліятэкі XVII ці XVIII стст. Візітацыйная дакументацыя па Лаўрышаўскаму манастыру адносіцца да 1-й трэці XIX ст. Ю. А. Лабынцаў і Л. Л. Шчавінская прыйшлі да высновы, што першая чвэрць XIX ст. для Лаўрышаўскага манастыра была вельмі складанай, бо ў гэты перыяд адбылося не толькі скарачэнне аб'ёму бібліятэкі, але і змяншэнне колькасці манахаў-базыльян, якія жылі ў мясцовым манастыры [2, с. 167]. Згодна з вопісам 1824 г., бібліятэка Лаўрышаўскага манастыра налічвала 451 кнігу ў 595 тамах. Амаль усе з іх былі друкаванымі, большая частка выданняў – на польскай і лацінскай мовах [2, с. 167 – 168]. У вопісе 1824 г. ужо адсутнічала Лаўрышаўскае Евангелле. Аднак дадзены вопіс дазваляе рэканструяваць структуру бібліятэкі, якая ўключала наступныя раздзелы: 1) Свяшчэннае Пісанне, канкарданцыі і каментарыі; 2) геаграфія, свяшчэнная і ўсеагульная гісторыя; 3) гамілетыка; 4) аскетыка; 5) жыцці святых і літургічная літаратура; 6) філасофскія, фізічныя і матэматычныя творы; 7) лексікаграфа-філалагічны раздзел; 8) юрыдычныя, палітычныя, медыцынскія і прыродазнаўчыя трактаты; 9) катэхетыка; 10) раздзел, прысвечаны Айцам Царквы, кананічным і тэалагічным творам; 11) раздзел, які аб'ядноўваў розныя працы. У сярэдзіне 1830-х гадоў Лаўрышаўскі базыльянскі манастыр быў скасаваны, і аб лёсе яго бібліятэкі да гэтага часу нічога невядома [4, с. 63].

Кажучы пра стан іншых базыльянскіх бібліятэк, адзначым, што яны саступалі па колькасці кніг бібліятэкам Жыровіцкага і Лаўрышаўскага

манастыроў. Так, у актах візіт Гродзенскага базыльянскага манастыра за люты і верасень 1805 г. было адзначана, што мясцовая бібліятэка налічвала толькі каля 200 кніг на польскай і лацінскай мовах. Акрамя таго, у мясцовай царкве Раства Багародзіцы захоўвалася 16 найменняў літургічнай літаратуры ў 28 тамах [10, с. 382]. Інвентар Кобрынскага базыльянскага манастыра за 18 снежня 1741 г. паведамляў, што пры мясцовай царкве знаходзілася 14 найменняў літургічнай літаратуры. Уласна манастырская бібліятэка налічвала 184 кнігі на лацінскай, польскай і «рускай» (тут, хутчэй за ўсё, маецца на ўвазе старабеларускай) мовах і 36 кніг на італьянскай і грэчаскай мовах [10, с. 383]. За 2-ю палову XVIII – 1-ю трэць XIX ст. кнігазбор бібліятэкі Кобрынскага манастыра значна павялічыўся. «Inwentarz klasztoru bazyliańskiego kobryńskiego wskutek Ukazu Jego Imperatorskij Mości» за 30 чэрвеня 1837 г. указвае на царкоўныя кнігі, якія захоўваліся ў абацтве, а таксама змяшчае рэестр кніг бібліятэкі Кобрынскага манастыра. Згодна з ім, у 1837 г. бібліятэка налічвала 2 070 найменняў літаратуры [10, с. 384].

Базыльянскія бібліятэкі існавалі таксама ў Брэст-Літоўску, Барунах і Віцебску. «Inwentarz Funduszu byłego klasztoru XX. Bazylianów brzeskich» за 24 лютага 1830 г. змяшчае інфармацыю аб царкоўных «харавых» кнігах у колькасці 41 наймення і манастырскай бібліятэцы колькасцю 1 158 пазіцый і 12 геаграфічных або гістарычных карт [10, с. 384]. Каталог бібліятэкі базыльянскага манастыра ў Барунах, пачаты ў 1830 г. і даведзены да 1857 г., змяшчае апісанні 1 157 найменняў рэлігійнай і свецкай літаратуры. Бібліятэка Віцебскага базыльянскага манастыра, пры якім дзейнічала гімназія, у 1830 г. налічвала 2 877 кніг на лацінскай мове. Пасля скасавання манастыра бібліятэка была перададзена свецкай павятовай гімназіі. У 1864 г. калекцыя віцебскіх базыльян у фондах гімназіі налічвала 1 471 пазіцыю ў 1 867 тамах, у большасці сваёй гэта былі старадрукі [10, с. 385].

Такім чынам, ордэн базыльян разгарнуў на тэрыторыі Беларусі актыўную культурна-асветніцкую дзейнасць. Можна сцвярджаць, што ў 2-й трэці XVIII – 1-й палове XIX ст. базыльяне дасягнулі выдатных вынікаў у

развіцці бібліятэчнай справы і ўтварылі ўласную сістэму бібліятэк у ВКЛ. Кніжныя зборы базыльянскіх манастыроў звычайна складаліся з літургічнай літаратуры, якая захоўвалася пры манастырскай царкве, і ўласна бібліятэк, што часта адносіліся да пэўных навучальных устаноў і забяспечвалі іх падручнікамі і дапаможнікамі па розных прадметах. Базыльянскія бібліятэкі складаліся як з рэлігійнай, так і са свецкай літаратуры. Кніжныя зборы былі прадстаўлены выданнямі на польскай, лацінскай, старабеларускай, царкоўнаславянскай, рускай, нямецкай, італьянскай, грэчаскай і іншых мовах. Бібліятэкі базыльянскіх манастыроў у Жыровіцах і Лаўрышаве можна лічыць яскравымі помнікамі культуры эпохі Асветніцтва на беларускіх землях. Зборы базыльянскіх бібліятэк з'яўляюцца часткай дакументальнай спадчыны ордэна базыльян на тэрыторыі Беларусі.

ЛІТАРАТУРА

1. 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 ; навук. рэд.: В. В. Антонаў, А. І. Мальдзіс. – 2009. – 424 с.
2. Лабынцев, Ю. А. Библиотека Лаврышевского монастыря / Ю. А. Лабынцев, Л. Л. Щавинская // Беларуская кніга ў кантэксце сусветнай кніжнай культуры : зб. навук. арт. : матэрыялы Міжнар. навук.-практ. канф., Мінск, 7-8 лютага 2006 г. : у 2 ч. – Мінск, 2006. – Ч. 1. – С. 166 – 171.
3. Лаўрык, Ю. Базыльянскія бібліятэкі / Ю. Лаўрык // Наша вера. – 2008. – № 2. – С. 57 – 63.
4. Мотульский, Р. С. Книгопечатание и книжные собрания греко-католических монастырей на территории Беларуси / Р. С. Мотульский // Славянское книгопечатание и культура книги : материалы Междунар. науч. конф., Минск, 16-18 сентября 2009 г. / редкол.: Н. Ю. Берёзкина [и др.]. – М. ; Минск, 2009. – С. 56 – 65.
5. Попов, В. В. Библиотека Жировицкого Свято-Успенского монастыря и её значение в истории и культуре Беларуси / В. В. Попов // Православные святыни белорусского народа : материалы Междунар. науч.-практ. конф., Минск, 1-2 ноября 2006 г. – Минск, 2008. – С. 34 – 48.
6. Романова, Н. И. Библиотека толочинских базилиан: на материалах коллекции отдела рукописей, старопечатных и редких изданий Национальной библиотеки

Беларуси [Электронный ресурс] / Н. И. Романова // Матэрыялы Кнігазнаўчых чытанняў / Нацыянальная бібліятэка Беларусі. – Мінск, 2006. – С. 157 – 162.

7. Самусік, А. Ф. Жыровіцкая базыльянская семінарыя ў 1709 – 1773 гг. / А. Ф. Самусік // Матэрыялы XVI Міжнародных кнігазнаўчых чытанняў: да 500-годдзя заснавання Жыровіцкага манастыра і бібліятэкі, Мінск, 15 мая 2020 г. / склад.: Т. А. Сапега, А. А. Суша, К. В. Суша. – Мінск, 2020. – С. 41 – 45.

8. Ярошевич-Переславцев, З. Библиотека Жировичского монастыря: попытка реконструкции собрания кириллических печатных книг / З. Ярошевич-Переславцев // Матэрыялы XV Міжнародных кнігазнаўчых чытанняў, Мінск, 4-5 красавіка 2019 г. / склад.: Т. А. Сапега, А. А. Суша, К. В. Суша. – Мінск, 2019. – С. 62 – 68.

9. Pidłypczak-Majerowicz, M. Bazylianie w Koronie i na Litwie. Szkoły i książki w działalności zakonu / M. Pidłypczak-Majerowicz. – Warszawa ; Wrocław : Państwowe Wyd-wo Naukowe, 1986. – 272 s.

10. Pidłypczak-Majerowicz, M. Biblioteki bazyliańskie na zemiach Białorusi / M. Pidłypczak-Majerowicz // Берасцейскія кнігазборы: праблемы і перспектывы даследавання : матэрыялы і даклады II Міжнар. навук.-практ. канф., Брэст, 31 мая – 3 чэрвеня 2012 г. / склад. А. М. Мяснянкіна, Т. С. Кавенька. – Брэст, 2013. – С. 380 – 390.

РЕЗЮМЕ

Статья посвящена истории и собраниям базилианских библиотек на белорусских землях во время их вхождения в состав Речи Посполитой и Российской империи. Автор проводит анализ историографии по теме статьи, называет главных исследователей, разрабатывающих тему базилианских библиотек в Беларуси. Наибольшее внимание в статье уделено крупнейшим базилианским книжным собраниям – библиотекам базилианских монастырей в Жировичах и Лавришеве. Автор также рассматривает состояние базилианских библиотек в Гродно, Кобрине, Бресте, Борунах и Витебске.

SUMMARY

The article is devoted to the history and collections of Basilian libraries in the Belarusian lands during their entry into the Polish-Lithuanian Commonwealth and the Russian Empire. The author analyzes the historiography on the topic of the article, names the main researchers developing the topic of Basilian libraries in Belarus. The greatest attention in the article is paid to the largest Basilian book collections – the libraries of the Basilian monasteries in Zhirovichi and Lavrishevo. The author also examines the state of Basilian libraries in Grodno, Kobrin, Brest, Boruny and Vitebsk.

Цыбакова С. Б.

РУССКИЕ ПОСЛОВИЦЫ В СТРУКТУРЕ «МАЛЕНЬКИХ ПРИТЧ» МОНАХА ВАРНАВЫ (САНИНА)

Гомельский государственный университет им. Ф. Скорины

(Поступила в редакцию 15.09.2022)

Книга монаха Варнавы (Санина), озаглавленная «Маленькие притчи. Избранное», включает в себя много притч, источником которых послужили русские пословицы и поговорки. Особое место в ней занимают художественно-иносказательные миниатюры, где раскрыты ключевые понятия православного учения о мире и человеке (Бог, грехи, греховные страсти, добродетели, покаяние, спасение души, рай, ад и др.). Цель статьи – определение идейно-художественной роли русских пословиц, а также особенностей их смысловой трансформации в структуре притч монаха Варнавы, посвящённых тематике православной антропологии («Бог – вера», «грех – покаяние и спасение души»).

Автор «Маленьких притч» использовал не только пословицы, бытовавшие в народных массах под влиянием учения Православной церкви, но и те фольклорные изречения, которые не связаны с религиозным мировоззрением и обобщают многовековой универсальный опыт житейской мудрости. Обращаясь к пословицам религиозного содержания, представляющим в сборнике В. И. Даля «Пословицы русского народа» тему «Бог – Вера» [1, с. 22], православный писатель исходил из убеждения в том, что вера в Бога издавна глубоко укоренена в народной душе («Народная мудрость», «Отступление», «Не та дорога», «Премудрость», «Благодушие», «Вольный выбор»). «Как на сердце, так и на пословицы русского народа вера и благочестие положили священную печать свою. Начиная и оканчивая дела свои с Богом, он славит святое имя Его, и в своих пословицах», – утверждал фольклорист и этнограф XIX в. И. М. Снегирёв [2, с. 19]. В основу

вышеназванных текстов притч положены следующие пословицы: *«Кто к богу, к тому и бог»* [1, с. 23]; *«Без бога ни до порога»* [1, с. 26]; *«Человек предполагает, а бог располагает»* [1, с. 23]; *«Господня воля – наша доля»* [1, с. 25].

В притче «Народная мудрость» пословица «Кто к богу, к тому и бог» – один из компонентов диалога между персонифицированными действующими лицами произведения – верой и недоумением. Ответ веры «Кто к Богу, к тому и Бог» [3, с. 270] звучит как свидетельство не подвластной рациональному объяснению сокровенной связи человеческой души с Богом – Творцом. Аналогичную коммуникативную функцию выполняет пословица в тексте диалогической притчи «Благодушие», где из уст «одного бедного и больного человека» [3, с. 238] исходит христианская истина: «Господня воля – наша доля!» [3, с. 238]. Пословица служит средством, организующим учительный дискурс произведения. В. И. Тюпа относит притчу к одному «из протолитературных нарративов, для которых учительство, назидание является определяющей коммуникативной целью» [4, с. 34]. Дидактический вывод проистекает из ответа носителя христианской добродетели благодушия-смирения: «И тогда самая тяжёлая скорбь становится легче пуха!» [3, с. 238]. Притча в форме поэтического изречения, образованная по принципу аналогии, источником которой также является пословица «Господня воля – наша доля», структурно трансформирована автором как «Вольный выбор». В ней, согласно учению Православной церкви, утверждается вера в зависимость участи человеческой души в загробном мире от выбора людьми на протяжении земного пути жить по Божьим заповедям или, напротив, следовать своей греховной воле: *«Какова на земле наша воля, / Такова и Небесная доля!»* [3, с. 192].

В притче под заглавием «Премудрость», представляющим собой богословское понятие, пословица *«Человек предполагает, а бог располагает»* [1, с. 23] перестроена автором-монахом в нарратив, предельно

абстрагированный от конкретных хронотопических примет: *«Человек предполагал. / А Бог располагал. / И – спас человека!»* [3, с. 114].

Притча приобретает акцентированно-дидактическую смысловую доминанту, чем отличается от пословицы, основная идея которой выводится на основе не только непреложных христианских истин, но и не всегда согласующейся с ними повседневной практики обыденных наблюдений погружённых в мирскую суету многочисленных поколений людей. В. П. Жуков разъясняет смысл данной пословицы и условия её употребления в речи следующим образом: «Говорится тогда, когда жизненные обстоятельства складываются у кого-либо не так, как он думает, хочет, рассчитывает» [5, с. 349].

Притча «Спасительный круг» – результат авторского преобразования идейно-художественной структуры пословицы *«На бога надейся, а сам не плошай»* [3, с. 326] с целью усиления заключённого в её первой части назидательного смысла: *«На Бога надейся, а сам не плошай! / А чтобы не оплошать – опять надейся на Бога!»* [3, с. 326].

Образованное посредством пословицы императивное изречение ориентирует адресата на христианскую веру в Божью помощь.

В основу притчи «Отступление», поэтическими особенностями которой являются противопоставление и риторический вопрос, положена пословица *«Без бога ни до порога»* [1, с. 26]. Обращение к народной мудрости позволяет автору-монаху утвердить в качестве жизненного идеала благочестивый уклад жизни предков и выразить критическое отношение к современникам-богоотступникам: *«Без Бога ни до порога. / Так жили наши предки. / А как живём теперь мы – до порога и от порога?»* [3, с. 374].

Сходным образом приведённая выше пословица трансформируется писателем в притче «Не та дорога». Однако в данном случае с помощью риторического вопроса актуализируется тема посмертной адской участи богоотступников: *«Если дорога от порога не до Бога… / Говорить ли – куда та дорога?»* [3, с. 265].

Довольно обширный пласт в книге монаха Варнавы составляют назидательно-иносказательные миниатюры, непосредственно с тематической точки зрения не связанные со своими источниками из пословичного фонда русского народа («Беда», «Ум за разум», «Мнения», «Предупреждение», «Маленький грех», «Без покаяния», «Поздняя встреча», «Лежачий камень», «Чистота веры», «Непонятное» и др.). Так, источником для притчи «Беда» писателю послужила пословица, зафиксированная в сборнике В. И. Даля в тематическом разделе «Горе – Обида»: *«Пойдёт (или: Повадится) беда – растворяй ворота!»* [1, с. 119]. В. П. Жуковым значение пословицы «Пришла беда, отворяй (растворяй, открывай) ворота» [5, с. 267] разъясняется вне всякой связи с религиозными переживаниями и взглядами: «Если случилась какая-л. беда, то вслед за ней жди другую» [5, с. 267]. В тексте притчи эта пословица, произнесённая от лица беды, адресована хозяевам, которые, «широко распахивая ворота» [3, с. 62] перед незваной гостьей и приглашая её в свой дом, говорят: *«Просто мы и тебя, и радость принимаем, как из руки Самого Бога, зная, что Он всё посылает нам для нашей же пользы!»* [3, с. 62]. История, изложенная в притче, фабульной основой которой является пословица, обобщающая опыт извечных наблюдений людей, касающихся различных бедственных ситуаций, иллюстрирует должное с христианской точки зрения отношение человека ко всему, что происходит с ним в жизни. Хозяева, незлобиво встречающие беду, – идеальные субъекты христианского выбора смирения, репрезентирующие отречение от своей, повреждённой грехом воли и послушание Божьей воле.

Монах Варнава плодотворно использует смысловую ёмкость, присущую многим пословицам. Буквальное и переносное значения, заключённые в пословице *«Коготок увяз – всей птичке пропасть»* [5, с. 143], например, раскрываются в их взаимодействии в сюжете притчи «Маленький грех». Автором притчи прямое значение пословицы передано с помощью образа одним коготком зацепившейся в силке большой и сильной птицы: *«Но*

и этого оказалось достаточно, чтобы не смочь освободиться. / Как говорится в народе: / “Коготок увяз – всей птице пропасть!”» [3, с. 318].

«Стоит лишь поступиться чем-либо, начать какое-либо предосудительное дело, как, втянувшись, уже не сможешь из него выпутаться», – истолковывает иносказательный смысл этой пословицы В. П. Жуков [5, с. 143]. Согласно В. И. Далю, тема пословицы «Ноготь увяз – всей птичке пропасть» – «Горе – Беда» [1, с. 108]. Писателем душа милосердного христианина уподоблена спасённой им птице, а её коготок – «маленькому» греху, который необходимо исповедовать: *«Пожалел человек птицу и освободил её. / А потом и душу свою пожалел. / Вернулся в храм и исповедовал тот самый – только недавно казавшийся неопасным маленький грех»* [3, с. 318].

В притче выражено предостережение против снисходительного отношения к тем своим грехам, которые нередко кажутся незначительными, показано значение для духовно-нравственного роста и спасения души покаяния. В произведении открывается и смысловая глубина пословицы, избранной писателем для решения своей учительной задачи.

Некоторые притчи монаха Варнавы, раскрывающие темы «Бог – вера», «Грех – покаяние и спасение души» и созданные на основе тематически не связанных с ними русских пословиц, не выходят за границы поэтики жанровой разновидности притчи-изречения («Своя рубашка», «Предупреждение», Лежачий камень», «Поздняя встреча», «Без покаяния»). Обращение писателя к пословицам в значительной степени обусловлено тем, что этот малый фольклорный жанр имеет с притчей общие черты: назидательность, сжатость и выразительность языка, иносказательность. Л. Е. Тумина определяет как «структурный тип притчи» [6, с. 58] притчи-пословицы, в которых «дидактическая идея находит максимально концентрированные формы выражения» [6, с. 58]. В. И. Тюпа, рассматривая коммуникативную стратегию притчи как одного из «исторически продуктивных пра-художественных жанров» [7, с. 84], отмечает:

«Риторическим пределом притчи выступает паремия (пословичная сентенция)» [7, с. 88]. В соответствии со своей назидательной целью христианский писатель остроумно в оригинальном иносказательном ключе трансформирует переносное значение пословиц. Так, идейно-религиозный смысл притчи «Лежачий камень» существенно отличается от значения, заключенного в пословице *«Под лежачий (под лежач) камень <и> вода не течёт»*: «Если ничего не предпринимать, дело не сдвинется с места, ничто не изменится» [5, с. 256]. Мудрое народное изречение развёртывается в притчу о духовно преобразующей душу человека силе живой, истинной веры в Бога: *«Под лежачий камень вода не течёт. / Если только это не живая вода веры. / Она и лежачий камень поднять может! / Только бы он снова потом не залёг…»* [3, с. 471].

В притче «Предупреждение» прямое и переносное значения пословицы *«На воре шапка горит»*, иллюстрирующей, согласно В. И. Далю, тему «Мошенничество – Воровство» [1, с. 125], соотносятся со сформированными в православном учении представлениями о посмертном состоянии души грешников. Притча включает в себя названную выше пословицу и риторический вопрос, посредством которого выражена назидательная мысль о необходимости покаяния, о невозможности сокрыть в загробной реальности ни один грех от Божьего суда: *«На воре и шапка горит. / А что же тогда с ним в геенне огненной будет?»* [3, с. 338].

В притче «Без покаяния», структурным компонентом которой является пословица *«Всё перемелется – мука будет»* [5, с. 76], функции идейно-смысловых генераторов выполняют омографы «мука́» – «му́ка»: *«Всё перемелется – мука будет. / Так-то оно так. / Но без покаяния – вечная му́ка»* [3, с. 369].

Свою религиозно-дидактическую позицию писателя Православной церкви монах Варнава утверждает в притчах, созданных на основе пословиц, выражающих духовно искажённые личностные представления о предметах веры («Умный дурак», «Умный “дурак”», «Губительная пословица»).

Например, структурный компонент притчи «Губительная пословица» – известное пословичное суждение, которое автор-монах опровергает как чуждое православной антропологии, предостерегая от душепагубных последствий духовных заблуждений: *«Успокаивал себя грешник пословицей: / “Не согрешишь – не покаешься!” / Пока однажды, согрешив, не успел покаяться!»* [3, с. 182].

Примечательно, что В. И. Далем в сборнике «Пословицы русского народа» связанные друг с другом по смыслу пословицы «Не греша, не спокаешься; не спокаявшись, не помолишься; не молясь, не спасешься (раск.)» [1, с. 31] помещены под рубрикой «Изуверство – Раскол» [1, с. 30]. Притча «Умный “дурак”», создана в результате критического переосмысления пословицы *«Заставь дурака богу молиться, он и лоб разобьёт (расшибёт)»* [1, с. 347], включённой В. И. Далем в тематический раздел «Ум – Глупость» [1, с. 336]. Автор притчи переключает сознание адресата с его обыденно-прагматического уровня, когда главными ценностями являются земные блага, на постижение сокровенной душеполезной мудрости, на принципы высшего нравственно-религиозного порядка, соединяющие душу человека с Богом: *«Заставили считавшие себя умными люди дурака Богу молиться. И давай смеяться над ним – что он лбом пол прошиб. / А пол-то, как оказалось, потолком был. / Открывавшим ему путь к Небу!»* [3, с. 456].

Таким образом, рассмотренные выше «Маленькие притчи» монаха Варнавы (Санина) представляют собой плодотворный опыт идейно-художественной трансформации пословиц и их интеграции со структурой притчи с целью раскрытия сжатым и выразительным языком таких тем православного учения о человеке, как «Бог – вера», «грех – покаяние и спасение души». Некоторые художественно-иносказательные миниатюры писателя, структурным компонентом которых являются пословицы, образуют оригинальную авторскую модификацию притчи-пословицы. «Маленькие притчи» монаха Варнавы – свидетельство продуктивного

взаимодействия фольклорной и литературной традиций, непреходящего значения жанровой преемственности в историко-литературном процессе.

ЛИТЕРАТУРА

1. Даль, В. И. Пословицы русского народа : в 2 т. / В. И. Даль ; вступ. сл. М. Шолохова. – М. : Художественная литература, 1984. – Т. 1. – 383 с.

2. Снегирёв, И. М. Обозрение пословиц / И. М. Снегирев // Книга народной мудрости / И. М. Снегирёв. – М., 2014. – С. 12 – 36.

3. Монах Варнава (Санин). Маленькие притчи. Избранное / Варнава (Санин), монах. – М. : Учреждение культуры, искусства, науки и образования «Духовное преображение», 2014. – 495 с.

4. Тюпа, В. И. Нарративная стратегия притчи в литературной традиции / В. И. Тюпа // Притча в русской словесности: от Средневековья к современности / отв. ред. Е. Н. Проскурина, И. В. Силантьев. – Новосибирск, 2014. – 481 с.

5. Жуков, В. П. Словарь русских пословиц и поговорок / В. П. Жуков. – 8-е изд., стереотип. – М. : Русский язык, 2001. – 544 с.

6. Тумина, Л. Е. Притча как школа красноречия / Л. Е. Тумина. – М. : Изд-во ЛКИ, 2008. – 368 с.

7. Тюпа, В. И. Литература как род деятельности: теория художественного дискурса / В. И. Тюпа // Теория литературы : учебное пособие для студентов филологических факультетов высших учебных заведений : в 2 т. / под ред. Н. Д. Тамарченко. – М., 2004. – Т. 1. Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. – С. 15 – 104.

РЕЗЮМЕ

В статье рассмотрены идейно-художественная роль и особенности смысловой трансформации пословиц русского народа в структуре притч монаха Варнавы (Санина) из его книги «Маленькие притчи. Избранное». Установлено, что использование писателем в создании своих художественно-иносказательных миниатюр ёмких по смыслу пословиц позволило ему интегрировать народную и христианскую мудрость, лаконичным и выразительным языком раскрыть важнейшие темы православной антропологии («Бог – вера», «грех – покаяние и спасение души»). Сделан вывод о плодотворном вкладе монаха Варнавы (Санина) в развитие жанровой традиции притчи в современной литературе.

SUMMARY

The article examines the ideological and artistic role and features of the semantic transformation of Russian proverbs in the structure of the monk Barnabas (Sanin)'s parables taken from his book «Little Parables. Selected writings». The writer's use of compact proverbs in his artistic and allegorical miniatures has been established to allow him to unite both folk and Christian wisdom as well as to reveal the most important themes of Orthodox anthropology in a concise and expressive way («God and faith», «sin is repentance and salvation of the soul»). The conclusion about the monk Barnabas (Sanin)'s great contribution to the development of the genre tradition of the parable in modern literature has been made.

Чжан Мэнмэн

ТРАДИЦИОННАЯ КИТАЙСКАЯ КУЛЬТУРА ПИТАНИЯ

Белорусский государственный университет

(Поступила в редакцию 15.09.2022)

Питание человека – это больше, чем просто биологическое поведение. Система классификации продуктов питания, способы их получения, технология обработки, привычки питания, диетические предпочтения и табу, манера поведения за столом и т. д. имеют свои региональные и культурные аспекты, отражающие все виды социальных отношений и эстетического сознания различных сообществ. Об этом писал американский антрополог Сидни Уилфред Минц: «Поведение человека в еде определённо не является "чисто биологическим" поведением» [1,с.21].

Методы, используемые для получения, обработки, приготовления, подачи и потребления пищи, варьируются в различных культурах и имеют свою историю. В широком смысле культура питания есть сочетание материальной и нематериальной культуры, созданной людьми в процессе производства продуктов питания. В определённой степени она включает в себя технологии, науку приготовления пищи. В узком смысле культура питания относится к нематериальной культуре и основывается на обычаях, традициях, идеях и философии, связанных с едой и питьём. Таким образом,

китайская культура питания – это часть материальной и духовной культуры, созданной и накопленной китайским народом в течение длительного процесса производства и потребления пищи [2, с. 232]. Уникальная географическая среда, народные традиции, религиозные верования, экономическая торговля и исторические предпосылки создали самобытную местную культуру питания, которая является неотъемлемой частью разнообразного нематериального наследия Китая.

Структура китайской культуры питания характеризуется выраженными региональными различиями, богатством ингредиентов и разнообразием способов приготовления пищи. Под влиянием аграрной экономики в традиционной китайской кухне зерно занимает первое место, а овощи, фрукты и мясо являются лишь дополнением к основной пище. Рис выступает основным продуктом питания на юге Китая, а пшеничная мука – на севере, что отражено в поговорке «южный рис и северная мука» [3, с. 76]. Каша («конджи») является основным блюдом китайского народа с древних времён, меняются лишь добавляемые в неё компоненты. Из риса готовятся разнообразные пироги и закуски: «цзунцзы», «ниангао» (из клейкой рисовой муки), лепёшка из клейкого риса, лапша и другие. Среди различных видов мучных изделий в Китае лапша является популярным продуктом питания, доступным в древнее и настоящее время. Типичные блюда традиционной кухни также вонтон и пельмени. Первое из них известно ещё со времён династии Хань, а пельмени – разновидность вонтонов [4, с. 83]. Производимые в Китае соевые бобы и продукты из них очень питательны, поэтому являлись оптимальным источником белка для простых людей в древние времена, когда мясо было дорогим. Археологические исследования показали, что история риса в Китае насчитывает 10 тыс. лет, в то время как лапша и тофу начали использоваться в качестве блюд соответственно около 4 тыс. и 2 тыс. лет назад.

Китайцы считают употребление пищи своеобразным ритуалом. «Вкус» – это высшее стремление в еде, и суть китайской кухни заключается в том,

чтобы гармонично сочетать различные качества ингредиентов, дополняющих друг друга, а также дополнять блюда приправами. Традиционные китайские способы приготовления пищи разнообразны и включают жарку с перемешиванием, варку, приготовление на пару, обжаривание, тушение, смешивание, запекание, соление, маринование, копчение и т. д. [5, с. 234]. В настоящее время существует около тридцати относительно стандартизированных способов приготовления пищи.

Еда обычно нарезается в виде кубиков или ломтиков, чтобы их легче было брать палочками. До династии Мин палочки для еды назывались «箸» (чжу) и символически воплощали мудрость, культуру поведения, наследие и сотрудничество. Палочки для еды изготавливались из меди и слоновой кости ещё во времена династии Шан. В современном мире это также неотъемлемый предмет утвари, являющийся символом китайской культуры питания. Помимо палочек для еды, китайская посуда включает ложки, миски, тарелки, блюдца и чашки. Китайцы обычно используют миски для подачи риса, лапши, супа или похлёбки. Традиционная китайская посуда делится на кухонную, сервировочную, столовую и посуду для хранения. На протяжении всей истории Китая керамика, бронза, железо и фарфор наиболее широко использовались для изготовления кухонной посуды [6, с. 190]. Горшок относится к типу глиняной посуды и часто используется для тушения, варки и томления продуктов. С тех пор как китайцы изобрели фарфор, он используется для изготовления посуды благодаря своей красоте и лёгкости очистки.

Употребление пищи для гармонии душевного и физического состояния, профилактики заболеваний было одной из целей традиционного китайского мировоззрения. Так, считается, что человеческое тело можно разделить на два состояния, «инь» и «ян», которые в организме должны быть уравновешены. Соответственно, каждый продукт питания принадлежит к «инь» или «ян» в соответствии с его свойствами [7, с. 89]. Китайская

традиционная кухня и культура здорового питания характеризуются использованием трав и продуктов с лечебными свойствами [8, с. 946].

В древнем Китае пищевой этикет делился на придворный, правительственный, родовой и народный, а в современном обществе он упростился до двух систем – для хозяев и гостей [6]. В древности в Китае считалось, что уважаемые гости должны сидеть на восточной стороне жилища. Прежде чем начинать трапезу, необходимо дождаться сигнала хозяина. Если гость вынужден уйти в середине трапезы, необходимо сообщить об этом хозяину. Тост за столом сначала произносится за почётного гостя, а затем по очереди за других присутствующих [9, с. 112]. Во время тостов бокал держат обеими руками. Во время трапезы также следует обращать внимание на этикет использования столовых приборов. После использования палочек их следует положить друг на друга с правой стороны миски, не скрещивать, не класть на миску и не вставлять в рис.

В китайской кухне уделяется много внимания красоте сервировки стола, эстетике блюд. Для достижения гармоничного единства цвета, аромата, вкуса, формы и красоты существуют определённые требования к сочетаемости блюд, а также различные способы и средства моделирования (использование естественной формы пищевых материалов, моделирование с помощью ножа, вырезание, мозаика и т. д.). Красота формы в еде является элементом эстетики и должна соответствовать законам формальной красоты, таким как симметрия, координация и единство.

Ядром китайской культуры является «групповое сознание» [10, с. 17]. Это объясняется тем, что в древнем Китае существовало аграрное общество, где сельскохозяйственный труд требовал разделения труда и сотрудничества между членами группы, а её выживание и развитие основывалось на едином коллективистском подходе. Согласно традиционным представлениям, круглый стол символизирует достаток и единение.

Конфуцианство, как одна из основных религий в Китае, сформировало этические рамки «вассалов, отцов и сыновей», выработало ритуальную

систему для регулирования поведения людей, выполнения ими своих обязанностей для достижения идеального состояния упорядоченного общества. Под влиянием этой концепции формировалось иерархическое разделение между высшими и низшими социальными классами, старшими и младшими, близкими и далёкими. Эта традиционная концепция иерархии пронизывает все аспекты жизни людей, ей же подчиняется и китайская культура питания, например, рассадка гостей осуществляется в упорядоченном виде, отмечается очерёдность произнесения тостов.

Питание выполняет важную социальную функцию в Китае. Здесь застолья используются по различным общественным поводам: свадьба, похороны, день рождения, прощание с друзьями и родственниками, рекламные акции, встреча выпускников, деловые переговоры и другие [11, с. 319].

Таким образом, традиционная китайская система питания является важной частью культуры Китая. В ней наиболее ярко прослеживаются этнические черты.

ЛИТЕРАТУРА

1. 西德尼·W·明茨著：《吃》林为正译，新星出版社2006年版,153. = Минц, С. У. Питание / С. У. Минц ; пер. Линь Вэйчжэн. – Пекин : Изд-во Нью Стар, 2006. – 153 с.

2. 杜莉. 筷子与刀叉[M].第一版.成都:西川科学出版社,2007: 381. = Ду, Л. Палочки, ножи и вилки для еды / Л. Ду. – Чэнду : Сычуаньское научное изд-во, 2006. – 381 с.

3. 管明林.饮食礼仪[J]. 商业文化，1998(05):59. = Гуань, М. Пищевой этикет / М. Гуань // Деловая культура. – 1998. – № 5. – С. 76.

4. 都大明.中华饮食文化[M].第一版.上海:复旦大学出版社，2011:386. = Ду, Д. Культура китайской кухни / Д. Ду. – Шанхай : Изд-во Ун-та Фудань, 2011. – 386 с.

5. 赵荣光.中华饮食文化[M].第一版.上海:中华书局，2012:186.= Чжао, Ж. Китайская культура питания / Ж. Чжао. – Шанхай : Китайский книжный магазин, 2012. – 186 с.

6. 牛建军.中华传统饮食文化常识[M].第一版.郑州:中州古籍出版社，2014:198.= Ниу, Ц. Общие знания о китайской традиционной культуре питания / Ц. Ниу. – Чжэнчжоу : Изд-во древних книг, 2014. – 190 с.

7. 高成鸢.我们的国家饮食与文化[M].第一版.上海:复旦大学出版社, 2013:178. = Гао, Ч. Наша национальная кухня и культура / Ч. Гао. – Шанхай : Изд-во Ун-та Фудань, 2013. – 89 с.

8. 王旭昀,张宏,刘铜华.传统美食的养生内涵[J].长春中医药大学学报，2014，30 (05): 946–948. = Ван, С. Значение традиционной китайской кухни для здоровья / С. Ван // Журнал Чанчуньского университета традиционной китайской медицины. – 2014. – № 5. – С. 946 – 948.

9. 王文硕.中西方餐桌礼仪的跨文化研究[J].边疆经济与文化，2017(03):111-113. = Ван, В. Межкультурное исследование китайского и западного столового этикета / В. Ван // Пограничная экономика и культура. – 2017. – № 3. – С. 111 – 113.

10. 易中天.餐桌上的文化[J].当代学生，2004(10):16–17. = И, Ч. Культура за столом / Ч. И. // Современные студенты. – 2004. – № 10. – С. 16 – 17.

11. 乔琳.中国主要民俗中的人情文化[J].教育现代化, 2017, 4(35): 318-320. = Цяо, Л. Гуманистическая культура в основном китайском фольклоре / Л. Цяо // Модернизация образования. – 2017. – № 35. – С. 318 – 320.

РЕЗЮМЕ

Китайская культура питания имеет характерные этнические особенности и тесно связана с жизнью каждого человека. В статье рассматриваются основные структурные компоненты китайской традиционной кухни, обращается внимание на эстетику и этикет, подчёркивается влияние китайской философии на этническую систему питания.

SUMMARY

Chinese food culture is the most important component of the distinctive national culture, which is closely related to everyone's life. The article examines the main structural components of Chinese food culture, focusing on food etiquette and food aesthetics, and emphasizing the influence of Chinese philosophy on the Chinese food system.

Шарая В. М.

ТРАДЫЦЫЯ РАЗВІТАННЯ НЯВЕСТЫ З БАЦЬКОЎСКІМ ДОМАМ У БЕЛАРУСАЎ: МІЖКУЛЬТУРНЫ КАНТЭКСТ

Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі

(Паступіў у рэдакцыю 15.09.2022)

Шырокая распаўсюджанасць і высокая значнасць абрадавага развітання нявесты з бацькоўскім домам, роднымі, эмпірычна зафіксаваныя ў асобных рэгіёнах Усходняй і Паўднёва-Усходняй Еўропы, характарызуюць высокую ступень захаванасці родаваарыентаваных уяўленняў у традыцыйнай культуры вясковага насельніцтва ў гэтай частцы еўрапейскай прасторы. Аддзяленне нявестыад бацькоўскага дома, развітанне з роднымі прадстаўлена ў вясельнай традыцыі асобных рэгіёнаў Еўропы ў рознай ступені. Абрадавае развітанне нявесты магло ўяўляць сабой вялікі комплекс, асобныя дзеянні або было малавыражаным. Разгледжаны культурны феномен непасрэдна звязаны з гістарычнымісямейнымі структураміі сістэмамі роднасці, ён склаўся ў перыяд дамінаванняпатрылінейна-комплексных сем’яў і захаваўся ў далешым як традыцыя і як практыка ў народным асяроддзі. У патрылінейна-комплексных сем’ях жанчыны выходзілі замуж па-за ўласнай групай, у сувязі з чым вяселле для нявесты азначала адыход з сям’і, роду. Адпаведна колькасны склад жанчын патрылінейна-комплекснай сям’і папаўняўся ў выніку жаніцьбы мужчын. Такім чынам, шлюб для жанчыны азначаў не толькіпераход нявесты ў іншую полаўзроставую групу, але і пераход у іншую сям’ю. А. М. Афанасьеў адзначаў, што жанчына, выходзячы замуж «пакідала родзічаў і ўступала ў чужую для іх сям’ю; разам з тым яна адмаўлялася ад усялякай сувязі з культам сваіх продкаў і пачынала шанаваць пенатаў свайго мужа» [1, с. 360].

Шырокае распаўсюджванне і інстытуцыянальны характар разгледжаных феноменаў мелі месцаў рэгіёнах Усходняй і Паўднёва-

Усходняй Еўропы, у некаторых паўночнаеўрапейскіх рэгіёнах. У асобных выпадках меліся фрагментарныя праяўленніабогэтыя феномены адсутнічалі, як гэта было ў традыцыйнай культуры рэгіёнаў Заходняй Еўропы. Развітанне нявесты з бацькоўскім домам, родам, выяўленае на рытуальным і вербальным узроўнях – у вясельных галашэннях, песнях-развітаннях і г. д., карэлюе з абласцямі распаўсюджвання ў мінулым патрылінейна-комплексных сем'яў. Распаўсюджванне ў мінулым патрылінейна-комплексных сем'яў было вызначальным фактарам, які ўплываў на захаванне ў традыцыйнай культуры народаў Усходняй і Паўднёва-Усходняй Еўропы практык, звязаных з культам продкаў [12, с. 210], што знайшло сваё адлюстраванне і ў вясельнай абраднасці, у прыватнасці ў абрадавай традыцыі развітання нявесты з бацькоўскім домам, роднымі.

Абрадавая традыцыя развітання нявесты з бацькоўскім домам, роднымі была распаўсюджана ў рэгіёнах Усходняй і Паўднёва-Усходняй, Паўночнай Еўропы. Лакальным традыцыям гэтых рэгіёнаў уласціва разнастайнасць кампанентаў, звязаных з развітаннем маладой з сям'ёй, родам. Вербальны ўзровень развітання з бацькоўскім домам, роднымі ярка прадстаўлены ў вясельных галашэннях і песнях-развітаннях.

Перад вяселлем, згодна з паведамленнямі інфармантаў[1], у лакальных традыцыях Заходняга Палесся памерлыя члены роду паміналіся ў царкве:«Бума́жныца була́ на слу́жбу. То попы́шуть усі́х. За нэді́лю до вэсі́лля ма́ты шла у цэ́ркву на слу́жбу і помына́ла увэсь рід, шо умэрлы́. Гэ́то завыдёно́ було́. За нэді́лю до вэсі́лля шлы у цэ́ркву і помына́лы усі́х поко́йных, і ба́тюшко чыта́в той спы́сок "за упоко́й". І ты́е (родныя з боку жаніха. – *В. Ш.*) іду́ть свій рід помына́ты» (зап. у в. Тышкавічы Іванаўскага р-на Брэсцкай вобл.).

Вясельнаму абраду, як абраду пераходу, уласцівы цэлы шэраг дзеянняў, скіраваных на адчужэнне нявесты ад сваёй сям'і, роду і ўзроставай

[1]У артыкуле выкарыстаны матэрыялы, атрыманыя аўтарам у выніку палявых даследаванняў у Заходнім Палессі.

групы. Абрадавы абыход родзічаў – яскравая форма развітання нявесты [10, с. 104]. На Рускай Поўначы, у фіна-ўгорскіх і іншых народаў існаваў шэраг рытуальных дзеянняў, накіраваных на адчужэнне ад сям'і, роду. У Паўночнай Карэліі пасля заручын дзяўчына станавілася нявестай – анцілас. Ад гэтага дня да самага вяселля яна разам з плакальшчыцай абыходзіла родзічаў, развітвалася з імі, запрашаючы на вяселле [6, с. 148].

Рытуальнае запрашэнне памерлых родзічаў на вяселле было ўласціва лакальным супольнасцям у рэгіёнах Усходняй- і Паўднёва-Усходняй Еўропы, фіна-ўгорскіх народаў паўночна-ўсходніх рэгіёнаў Еўропы. У Македоніі ў вобласці Мірыёва існаваў звычай – звярталіся з запрашэннямі да сваіх найбольш блізкіх памерлых продкаў. Запрашэнне на вяселле пачыналася з запрашэння памерлых, святых у царкве і толькі потым – іншых гасцей. Звычайна дзве пажылыя жанчыны ішлі на могілкі з мэтай запрасіць памерлых [22, с. 104]. У балгарскіх Радопах запрашалі на вяселле святых, памерлых бацькоў [25, с. 327 – 328]. У лакальных традыцыях Заходняга Палесся таксама характэрным было наведванне магіл і запрашэнне памерлых родзічаў на вяселле. У рэгіёнах Карэліі нявеста наведвала магілы памерлых родзічаў, якія працягвалі лічыцца членамі роду [10, с. 106].

Песні-развітанні нявесты з бацькоўскім домам, характэрныя для вясельнай традыцыі беларусаў, распаўсюджаны таксама ў традыцыйнай культуры балгар, сербаў, македонцаў. Як сведчаць крыніцы, яны сустракаліся ў чэхаў, славакаў, лужычан.

У розных культурах характэрны для весельных песень развітання паэтычны паралелізм рэалізуецца праз супастаўленне двух матываў – прыроднага і сацыяльнага: «Бярозка з дубам развіваецца, / Дзевачка з родам раз'язджаецца…» [3, с. 431]. У македонскіх, сербскіх, балгарскіх песнях нявеста, якая аддзяляецца ад сваіх бацькоў, параўноўваецца з чарэшняй, хвояй, лазой, елкай.

У беларускай вясельнай песні нявеста можа атаясамлівацца з лістком дрэва: «Кляновы лісточак / Кляновы лісточак, / Куды цябе вецер нясе? /

...Маладая Машачка, / Куды цябе бацька аддае?» [9, с. 184]. Развітанне нявесты з бацькамі, родам у сербскай песні перадаецца праз адламаную галіну: «Одби се грана од јергована / И лепа Смиља од своје мајке, / Од своје мајке, и од свег' рода» [20, с. 75]. У беларускай вясельнай традыцыі адламаная галінка магла сімвалізаваць як нявесту, якая пакінула свой род, так і памерлых бацьку або маці [12, с. 208].

Усходняя Еўропа, як і Цэнтральная і Заходняя, адносна шэрага феноменаў у сувязі з гістарычнымі сямейнымі і роднаснымі структурамі не ўяўляла адзінства. Песням развітання нявесты з роднымі, сваім домам у славакаў, чэхаў, лужычан не ўласцівы глыбокі смутак. У чэшскіх і славацкіх песнях няма многіх матываў, характэрных для песень развітання з бацькоўскім домам у беларусаў, балгар, македонцаў, сербаў. У іх гаворыцца, што бацькі развітваюцца з дачкой, як яблык з яблыняй, нявеста развітваецца з усёй вёскай, але яна суцяшаецца тым, што пойдзе ў новы дом, і кажа, што вельмі хутка яна забудзе родную маці, як толькі муж з ёй салодка загаворыць, прыхіне да сябе і пацалуе [24, с. 86].

У лужычан, калі нявеста сыходзіла ад сваіх бацькоў, гучала вясельная песня, з якой вынікала, што «з гэтага дома добрага» яна пойдзе «да дома другога, яшчэ лепшага»: «…Z tymi so, holiška, dyrbiš preć wezć / Z teho mi domu tu dobreho / Do domu druheho wele ljepšoh'» [18,s. 238].

Комплекс песень развітання нявесты з бацькоўскім домам, шырока развіты ва ўсходніх і паўднёва-ўсходніх еўрапейскіхрэгіёнах, не характэрны для нямецкай традыцыі і сустракаўся толькі ў нямецкіх перасяленцаў Паўднёва-Усходняй Еўропе [26, s. 571].

У беларусаў развітанне нявесты з бацькоўскім домам на вербальным узроўні характарызуецца вялікай эмацыянальнасцю перад той невядомасцю, калі нявесту павінны забіраць у далёкае сяло. Матыў далёкага ад дому замужжа: «за горы высокія, за лозы густыя, рэчкі быстрыя, за гаі зялёныя, за лясы цёмныя», «у чужы край, у чужыя людзі, у сямейку невядомую, на сялібу незнакомую» характэрны для вясельных песень беларусаў [3, с. 10].

Гэты ж матыў з'яўляецца пастаянным асноўным матывам аплакванняў балгар: «…вав чуздо село далечно, / вав чуздо село незнайно» («у чужое сяло далёкае / у чужое сяло невядомае») [21, с. 91].

Асноўная тэма вясельных галашэнняў– гора нявесты, якая развітваецца з роднымі. Вясельныя галашэнні як элегічныя ламентацыі (аплакванні), што валодаюць прыкметамі, характэрнымі для іншых разнавіднасцей галашэнняў, з уласцівымі ім агульнымі месцамі і ступенню імправізацыі, напоўненыя большым драматызмам, смуткам, чым вясельныя песні з матывам развітання з бацькоўскім домам [13, с. 335; 14, с. 472].

Асноўныя матывы беларускіх вясельных галашэнняў, распаўсюджаных у паўночнабеларускай вясельнай традыцыі, адлюстроўваюць развітанне з домам і пераход нявесты ў статус «госці»: «Татулька родненькі! Добра ноч даю, / Добра ноч даю на чужую старану… / Цяпер, татулька, я госьційка твоя…» [17, с. 148]. З прыведзенага прыкладу відаць, што замужняя дачка, якая пакінула сям'ю сваіх бацькоў, называлася пасля адыходу госцяй. Згодна з народнай традыцыяй госцем маглі называць і памерлага, які станавіўся госцем для сваёй сям'і. Намінацыя «госць» у народнай тэрміналогіі адлюстроўвала пераходны статус тых, хто пакінуў сям'ю (род), незалежна ад таго, з'яўляецца гэта вынікам замужжа дачкі або вынікам смерці.

Шырокая распаўсюджанасць галашэнняў, у тым ліку і вясельных, была характэрная для паўночнарускіх раёнаў [11]. Аплакванні нявесты пры развітанні з роднымі («кордене») вядомы ў паўднёва-заходняй Балгарыі, у Радопах [21]. У балгар у Радопах распаўсюджаны таксама аплакванні нявесты-сіраты на могілках. Нявеста (неабавязкова сірата) пры развітанні з роднымі апошнія тры дні перад вянчаннем выконвала некалькі аплакванняў [11, с. 191]. Драматызм развітання нявесты знайшоў найбольш яскравае адлюстраванне ў вясельных галашэннях, распаўсюджаных у фіна-ўгорскіх народаў паўночна-ўсходніх рэгіёнаў Еўропы.

Як адзначаюць даследчыкі, «наколькі б ні быў шырокі змястоўны аб'ём аплакванняў, усё ж расстанне ўтварае яго семантычнае ядро» [19, с. 231].

Карэльскаму плачу нявесты, які суправаджаў рытуал адчужэння (абыход родзічаў, адпусканне волі і інш.), уласцівы матыў – «парог бацькоўскага дома стаў вышэй, і яна не можа пераступіць праз яго» [6, с. 264].

Галашэнні развітання гучалі ў першай палове вяселля ў доме бацькі нявесты. У кожным звароце, кожным галашэнні быў напамін пра развітанне. У звароце да бацькі ў балгарскім аплакванні гаворыцца: «Хадзі, хадзі, стары татачка, / Хадзі, татачка, расставацца. / Як ты надумаў, стары татачка, / аддаць мяне малую-глупую / Чужым людзям, у чужыя палацы? / Бывай, татачка...» [23, с. 43]. Развітанне ў балгарскіх Радопах на абрадавым узроўні і само аплакванне адлюстроўвала парадак сямейнай іерархіі: бацька, маці, браты і сёстры [19, с. 108]. Такі ж іерархічны парадак характэрны для вясельнай абраднасці сямейнай супольнасці на Рускай Поўначы [8, с. 42]. Сербы, чарнагорцы і македонцы не ведалі вясельных аплакванняў [11, с. 193].

Галоўным матывам сіроцкіх вясельных песень беларусаў з'яўляецца наведаванне сіратой магілы бацькоў і запрашэнне іх на вяселле. Песні, якія выконваліся на вяселлі сіраты, адлюстроўваюць зварот да памерлых бацькоўпрыйсці на вяселле «раду радзіць», «прыйсці не так на вяселле, як на благаслаўленне», «прынесці долю» [2, с. 8]. Гэты матыў адпавядаў абрадавай практыцы. У Заходнім Палессі, як паказваюць даныя палявога даследавання, звычайна перад вяселлем або вянчаннем сірата-маладая (малады), часам са сваімі родзічамі, ішла на могілкі: «Ідэ́ та́я молода́я чы ішчэ́ там з ёю родня́. Ходы́лы зва́ты на мо́глыца пэ́рэд вэсі́ллем. От ек за́втра бу́дэ весі́лле чы корова́й, то ужэ́ іду́ть зва́ты на вэсі́лле. Ідэ́ молода́я, пі́дэ чы з сэстро́ю, чы з кым удво́х, утро́х, чы з ті́ткою на мо́глыца і зовэ́: "Прыхо́дьтэ, ба́тько (ма́ты), на вэсі́лле до нас!"» (зап. у в. Тышкавічы Іванаўскага р-на Брэсцкай вобл.); «Пэ́рэд вэнцум в субуту» (зап. у в. Багданаўка Лунінецкага р-на Брэсцкай вобл.); «В той са́мі дэнь пэ́рэд венча́ннем ходы́ла коб благослові́лы» (зап. у в. Парэ Пінскага р-на Брэсцкай вобл.).

Як паказаў аналіз, у мастацкім свеце беларускіх вясельных сіроцкіх песень галіна (верхавіна) дрэва сімвалізавала кагосьці з памерлых бацькоў сіраты, бацьку ці маці, але не больш ранніх продкаў [12, с. 208]. Наяўнасць апазіцыі «цэлае – частка»характэрна для песень, якія выконваліся пры развітанні маладой з бацькоўскім домам, перад ад'ездам да маладога. Пры гэтым адламаная верхавіна дрэва сімвалізуе не адсутнасць памерлых бацькоў, а пераход маладой у прастору чужога роду: «У варот вярба стаяла, / Са двара дачка з'язджала, / Вярхушку з вярбы сарвала. / Стой, мая *вярба, без верху*, / Жыві, *мамачка, без мяне*» [9, с. 162].

Высокая значнасць у традыцыйнай культуры беларусаў абрадавага развітання нявесты з бацькоўскім домам, роднымі характарызуе высокую ступень захаванасці родаваарыентаваных уяўленняў у духоўнай культуры сельскага насельніцтва. Роднасць як дамінанта традыцыйнай сацыяльнай сістэмы ўплывала на рэлігійна-рытуальнае жыццё вясковай супольнасці [15, с. 38; 16].

Элементы вясельнага абраду сведчаць пра існаванне вераванняў, згодна з якімі будучае жыццё нявесты залежала ад спрыяння яе родавых продкаў. У паўночнарускай і карэльскай вясельнай традыцыі важнае месца займалі галашэнні, звернутыя да продкаў [6, с. 253; 7, с. 110]. У вясельных галашэннях існавалі істотныя адрозненні ў залежнасці ад аб'екта запрашэння памерлых продкаў на вяселле. У адных традыцыях запрашалі нядаўна памерлых, якіх маладыя ведалі асабіста, а ў іншых найперш звярталіся да больш ранніх продкаў. У паўночнарускай вясельнай традыцыі запрашалі тых родзічаў, якія памерлі нядаўна і з якімі прайшла частка жыцця маладых, а тых, якія памерлі даўно, не запрашалі [7, с. 112]. Другі варыянт сустракаўся ў паўднёвакарэльскай вясельнай традыцыі, калі звярталіся да прабацькоў з просьбай адпусціць бацьку з «таго свету» блаславіць замужжа нявесты [6, с. 253]. У карэльскіх галашэннях, якія выконваліся пры наведванні родзічаў перад вяселлем, адно з пажаданняў нявесце гучала наступным чынам: «Да

воздадут тебе милые прародители, на высших местах пребывающие, более милую долю, как будешь жить у чужих…» [5, с. 104].

Сіроцкія вясельныя песні былі распаўсюджаны ў літоўскай і латышскай народнай традыцыі. У літоўцаў і латышоў у песнях нявесты-сіраты з просьбай бласлаўлення бацькоў былі распаўсюджаны ўяўныя дыялогі паміж сіратой і яе памерлымі бацькамі. Такія песні звычайна пачыналіся матывам абуджэння маці ці бацькі. У вясельнай сіроцкай песні, запісанай у Латвіі (Латгале), сірата просіць бласлаўлення ў маці: «Встань, матушка, встань… родная, родная. Благослови меня!» [4, с. 95]. Аналагічны матыў быў распаўсюджаны і ў літоўскім фальклоры. У літоўскай вясельнай песні прадстаўлены наступны дыялог сіраты з памерлым бацькам: «Встань батюшка, Встань, милый. Благослови меня! – Прощай, дитя, Прощай, милое, Родня благословит!» [4, с. 95].

Вясельная абраднасць, якая ўключала развітанне нявесты з бацькоўскім домам, роднымі, атрымала моцнае развіццё ў сувязі з патрылакальным пасяленнем шлюбнай пары, што было шырока распаўсюджана ў рэгіёнах Усходняй і Паўднёва-Усходняй, Паўночнай Еўропы. Як паказвае аналіз, у міжкультурным кантэксце традыцыя развітання нявесты з бацькоўскім домам, роднымі ў беларусаў мае шмат агульнага з аналагічнай традыцыяй рэгіёнаў Паўднёва-Усходняй Еўропы, паўночнарускай і карэльскай традыцыяй.

ЛІТАРАТУРА

1. Афанасьев, А. Н. Рецензия на книгу Фюстеля де Куланжа «Древнее общество»с/ А. Н. Афанасьев // Происхождение мифа : статьи по фольклору, этнографии и мифологии / А. Н. Афанасьев; сост., подгот. текста, ст., коммент. А. Л. Топоркова. – М., 1996. – С. 352 – 361.

2. Вяселле. Песні : у 6 кн. / склад. Л. А. Малаш ; муз. дадат. З. Я. Мажэйка. – Мінск : Навука і тэхніка, 1983. – Кн. 3. – 768 с.

3. Вяселле. Песні : у 6 кн. / склад. Л. А. Малаш ; муз. дадат. З. Я. Мажэйка. – Мінск : Навука і тэхніка, 1986. – Кн. 5. – 706 с.

4. Дризуле, Р. Сходные образы и мотивы сиротских свадебных песен в латышском и литовском фольклоре / Р. Дризуле // Фольклор балтских народов. – Рига, 1968. – С. 69 – 104.

5. Карельские причитания / изд. подгот. А. С. Степанова, Т. А. Коски. – Петрозаводск : Карелия, 1976. – 534 с.

6. Конкка, У. С. Поэзия печали. Карельские обрядовые плачи / У. С. Конкка. – Петрозаводск : Карельский научный центр РАН, 1992. – 296 с.

7. Кузнецова, В. П. Причитания в северно-русском обряде / В. П. Кузнецова. – Петрозаводск : Карельский научный центр РАН, 1993. – 179 с.

8. Лирика русской свадьбы / изд. подг. Н. П. Колпакова. – Л. : Наука, 1973. – 323 с.

9. Палескае вяселле / уклад. і рэд. В. А. Захаравай. – Мінск : Універсітэцкае, 1984. – 303 с.

10. Сурхаско, Ю. Ю. Карельская свадебная обрядность (конец XIX – начало XX в.) / Ю. Ю. Сурхаско. – Л. : Наука, 1977. – 237 с.

11. Чистов, К. В. Причитания у славянских и финно-угорских народов (некоторые итоги и проблемы) / К. В. Чистов // Фольклор. Текст. Традиция : сб. ст. / К. В. Чистов. – М., 2005. – С. 186 – 198.

12. Шарая, О. Н. Ценностно-нормативная природа почитания предков / О. Н. Шарая. – Минск : Технология, 2002. – 249 с.

13. Шарая, В. М. Сацыякультурныя асаблівасці родавых уяўленняў славян у кантэксце традыцыйнай духоўнай культуры еўрапейскіх народаў / В. М. Шарая // Літаратуразнаўства. Фалькларыстыка : XV Міжнар. з’езд славістаў, Мінск, 20-27 жніўня 2013 г.: даклады беларускай дэлегацыі / НАН Беларусі [і інш.] ; рэдкал.: А. А. Лукашанец (адк. рэд.) [і інш.]. – Мінск, 2013. – С. 333 – 344.

14. Шарая, В. М. Родаваарыентаваныя ўяўленні ў традыцыйнай духоўнай культуры беларусаў / 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. 458 – 481.

15. Шарая, О. Традиционные представления о сироте в обрядах жизненного цикла славянских и неславянских народов : доклад на XVI Международном съезде славистов, Белград, 20-27 августа 2018 г. / О. Шарая ; НАН Беларуси ; Белорусский комитет славистов. – Минск : Право и экономика, 2018. – 44 с.

16. Шарая, В. Уяўленні пра сірату ў традыцыйнай культуры беларусаў: асаблівасці вывучэння і перспектывы даследавання / В. Шарая // Acta Albaruthenica. – Warszawa, 2020. – Т. 20. – С. 67 – 85.

17. Шейн, П. В. Материалы для изучения быта и языка русского населения Северо-Западного края / П. В. Шейн. – СПб. : Тип. Имп. академии наук, 1890. – Т. I, ч. II. Бытовая и семейная жизнь белорусов в обрядах и песнях. – 712 с.

18. Haupt, L. Pjsnički hornych a delnych Łužiskich Serbow. Volkslieder der Wenden in der Ober- und Nieder-Lausitz. - Grimma 1841/43. Anastatischer Neudruck / L. Haupt ; hrsg. I. E. Schmaler – Berlin : Akademie-Verlag, 1953. – 332 s.

19. Иванова, Р. Българска фолклорна сватба / Р. Иванова. – София : Изд-во БАН, 1984. – 265 с.

20. Караџић, В. Етнографски списи / В. Караџић. – Књига седамнаеста. – Београд : Просвета, 1972. – 684 с.

21. Манолова, М. Среднородопските сватбени корденици / М. Манолова // Родопски фолклор: Първа научна сесия по проблемите на родопския фолклор. – Пловдив, 1977. – С. 73 – 97.

22. Ристески, Љ. С. Посмртниотобреден комплекс во традициската култура на Мариово / Љ. С. Ристески. – Прилеп : Ин-т за старословянска култура, 1999. – 246 с.

23. Сборник за народни умотворения, наука и книжнина. – София : Държавна печатница, 1893. – Кн. IX. – 1147 с.

24. Симитчиев, К. Македонските народни песни за разделбата на невестата од татковиот дом / К. Симитчиев // Македонски фолклор. Година V. Број 9-10. – Скопје, 1972. – С. 65 – 87.

25. Шишков, С. Избрани произведения / С. Шишков. – Пловдив : Христо Г. Данов, 1965. – 421 с.

26. Weber-Kellermann, I. Hochzeits-und Ehestandslieder / I. Weber-Kellermann // Handbuch des Volksliedes / hrsg. von R. W. Brednich, L. Röhrich, W. Suppan. – München, 1973. Bd. 1. Die Gattungen des Volksliedes. – S. 551 – 574.

РЕЗЮМЕ

В статье раскрываются особенности традиции прощания невесты, в том числе невесты-сироты, с отцовским домом, семьёй, родом, характерной для традиционной культуры белорусов. Традиция рассмотрена в межкультурном контексте с учётом её связи с историческими формами семьи и особенностями архаической семейной религиозности.

SUMMARY

Bride's farewell customs features, including the orphan bride, when leaving her father's house, family, clan, inherent for the traditional culture of Belarusians, are disclosed in the paper. This tradition is considered in an intercultural context, taking into account its connection with the historical forms of the family and the characteristics of archaic family religiosity.

Шаўчэнка Я. С.

ВЫКАРЫСТАННЕ ДЗІКАРОСЛЫХ РАСЛІН У РАДЗІННАЙ АБРАДНАСЦІ БЕЛАРУСАЎ КАНЦА XIX – ПАЧАТКУ XXIСТ.

Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі

(Паступіў у рэдакцыю 15.09.2022)

З канца XIX ст. у традыцыйнай беларускай культуры радзінны абрадавы комплекс падзяляўся на некалькі цыклаў – дародавы, родавы і пасляродавы [1, с. 12]. У дародавы і родавы цыклы ўваходзіла сістэма ўяўленняў, забарон, прадпісанняў, якая была накіравана на захаванне цяжарнасці жанчыны і паспяховыя роды. Да пасляродавага цыкла адносілі сістэму абрадаў і звычаяў, асноўнай мэтай і значэннем якіх было ўключэнне нованароджанага дзіцяці ў сям'ю і грамадства, як яго новай паўнавартаснай часткі. Усе этапы з вышэйпералічаных з'яўляліся патэнцыяльна небяспечнымі для парадзіхі і дзіцяці, адпаведна, ужыванне дзікарослых раслін на іх працягу ажыццяўлялася з мэтай прадухілення небяспекі і спрыяння добраму завяршэнню родаў.

Жанчыны ў традыцыйных беларускіх вясковых сем'ях нараджалі вялікую колькасць дзяцей, што было заканамерным следствам вельмі высокай дзіцячай смяротнасці. Таму практыка выкарыстання жанчынамі раслінных сродкаў, накіраваных на хуткае наступленне цяжарнасці, а пры неабходнасці і лячэння бясплоддзя, з'яўлялася вельмі актуальнай. Каб хутка зацяжарыць, жанчыны Навагрудскага павета ў канцы XIX ст. пілі адвар травы руты. На Бабруйшчыне надзейным распаўсюджаным сродкам ад бясплоддзя з'яўляўся водны настой з высушанай бярозавай кары, прычым

бярозы, якія выкарыстоўвалі, павінны былі вырасці з пня з гнілой сарцавінай [2, с. 219].

На перадродавым этапе будучая маці, як правіла, ужывала дзікарослыя расліны (плады) ў ежу. Традыцыя прадпісвала жанчыне абавязкова ўключаць у свой рацыён чырвоныя ягады (журавіны, суніцы і г. д.). Выкананне гэтага прадпісання было накіравана на «фарміраванне» прыгажосці нованароджанага дзіцяці – «каб малы быў румяны» [3, с. 229].

На радзінным этапе традыцыя прадугледжвала прысутнасць на родах бабкі-павітухі. Павітухай звычайна выступала паважаная вопытная жанчына недзетароднага ўзросту з вясковай супольнасці. Ёй адводзілася важная функцыя прыняцця родаў, а таксама спавівання і купання дзіцяці. Яна з'яўлялася носьбітам як практычных медыцынскіх ведаў у галіне фітатэрапіі, так і ведаў аб правільным выкарыстанні дзікарослых раслін як рытуальна-магічных сродкаў. Адным з важнейшых раслінных элементаў, якія выкарыстоўваліся падчас родаў, з'яўляліся купальскія зёлкі. Побач з асноўнай апатрапейнай функцыяй – абароны парадзіхі і дзіцяці ад рознага негатыўнага ўздзеяння – яны ўжываліся ў якасці магічнага лекавага сродку. Напрыклад, на Гомельшчыне, у Ельскім раёне, падчас родаў жанчыне пад падушку клалі зёлкі, сабраныя ў купальскую ноч, і чырвоную нітку. Па павер'ях, гэта засцерагала будучую маці ад моцнай страты крыві [4, с. 437].

Большасць уяўленняў, звязаных з выкарыстаннем дзікарослых раслін, прыпадае на пасляродавы цыкл, асабліва на абрад першага купання нованарожданага дзіцяці. Купанне суправаджалася шматлікімі магічнымі дзеяннямі, якія выконваліся з мэтай «сцерці» з дзіцяці сляды прыходу ў гэты свет і, як вынік, уключыць яго ў грамадскі калектыў, надаўшы яму рысы, уласцівыя новаму статусу.

Вялікая ўвага надавалася самой вадзе для першага купання – яе імкнуліся зрабіць максімальна «карыснай», пазбаўленай негатыву. На тэрыторыі Цэнтральнай Беларусі, у Любанскім раёне, ваду для немаўляці налівалі па «дубоваму дзераву»: спачатку змяшчалі ў дубовы посуд, а пасля –

у начоўкі. Лічылася, што праз гэта дзіця будзе «здаровае, як дуб» [5, с. 371]. Асабліва часта гэтая традыцыя выкарыстоўвалася ў дачыненні да нованароджаных хлопчыкаў. Сімволіка дуба, які выкарыстоўваўся ў дадзеным рытуале, звязвалася з мужчынскім пачаткам і ўвасабляла моц і сілу.

Пры першым купанні дзіцяці ўжываліся як магічныя, так і рацыянальныя сродкі, накіраваныя на захаванне яго здароўя і правільнага развіцця. Так, разам з грашыма (каб дзіця было багатае) у ваду абавязкова дадавалі купальскія зёлкі, а таксама адвар разнастайных лекавых траў, асвячоных ў царкве. Сярод траў найбольш часта выкарыстоўваліся рамонак, чыстацел, мята, ваўчкі, браткі, святаяннік [1, с. 34].

Акрамя таго, што гэтыя травы надзяляліся магічнымі функцыямі, відавочна была і рацыянальная скіраванасць іх выкарыстання. Народныя веды аб іх лекавых уласцівасцях перадаваліся з пакалення ў пакаленне і на сённяшні дзень пацверджаны афіцыйнай навукай. Ваўчкі, зверабой і чыстацел з'яўляюцца добрымі лекавымі сродкамі супраць скураных хвароб і запаленняў, што было асабліва актуальна для немаўлят: *«Кідалі яшчэ і ваўчкі такія, кідаюць… Паложыш і зверабой, чыстацел»* [6, арк. 94]; *«Ваўчкі… Дзяцей купаяць, младзенцаў…І вот калі ж прышчычак, ілі жа вадзяначка на галаве, па целу, кожанае гэта»* [6, арк. 11]. Пры купанні дзяцей, хворых на залатуху, у ваду дадавалі аер, адвар дубу і лазы [7, с. 143].

На тэрыторыі Усходняга Палесся, напрыклад, у Добрушскім раёне, у ваду для купання дзіцяці часта дабаўлялі любісту («любісцік»). Акрамя лекавага эфекту, па народных павер'ях, гэтая расліна спрыяе здароўю і поспеху дзіцяці ў супрацьлеглага полу ў будучым: *«Дабаўлялі любісцік, каб быў здаровы, любезны, штоб яго любілі»* [6, арк. 11].

Паводле шырокараспаўсюджанай традыцыі, жыхарка вёскі Асавец на Любаншчыне Галіна Уладзіміраўна выкарыстоўвала і чыстацел, дадаючы расліну пры купанні: *«Этага… чыстацел. Я дык пастаянна. Ад дзіатэзу – і утрам і вечарам, чэрез дзень. Я немножка, чыстацел ядавіты. Але я яго*

проста спасала, у яго за вушкамі калола. А так ён чысты. Я давала ўсё падрад – іскуственнікі былі. Я загатаўлівала, чыстацел у мяне быў» [6, арк. 12].

Важную ролю адыгрываюць і лакальныя традыцыі выкарыстання дзікарослых раслін пры першым купанні дзіцяці. У Лельчыцкім раёне ў ваду для купання клалі «зельлейко буркун-тою» – травы, якія, па павер'ях, здольныя адганяць ад дзіцяці нячыстую сілу. Відавочна, што размова ідзе пра лекавы доннік (буркун). На Гродзеншчыне, у Іўеўскім раёне, у ваду на купанне дадавалі румянку, часта немаўлятам давалі і адвар гэтай расліны для моцнага здароўя і ад сурокаў. Наяўнасць рэгіянальнай спецыфікі выкарыстання асобных дзікарослых раслін падчас першага купання, на думку аўтара, тлумачыцца ў першую чаргу асаблівай разнастайнасцю мясцовай флоры.

Дзікарослыя расліны выкарыстоўвалі ў якасці абярэгу нованароджаных дзяцей ад шкоднага ўздзеяння, сурокаў. У якасці апатрапейнага сродку часта выкарыстоўваўся аер: *«Мне калісь казалі, што гэта іменна ад ўсякіх парчэй гэтых вот»* [6, арк. 11]. На Гродзеншчыне малым дзецям давалі адвар півоні ад «упуду» [6, арк. 19]. Так, у вёсцы Асавец (Любанскі р-н) зафіксавана традыцыя абмывання дзіцяці ад сурокаў адварам васількоў: *«Ад зглазу васількі. Абыкнавенныя, што ў жыце растуць. І выцірала, і піць давала. Вадзічкай. Заварвала. Настайвала чай і как чаёк давала. Толька спасалася»* [6, арк. 19].

Па народных уяўленнях, распаўсюджаным абарончым сродкам ад усялякага негатыву з'яўлялася і акурванне травамі. Часцей за ўсё акурвалі дзяцей купальскімі зёлкамі, у склад якіх уваходзілі ўніверсальныя дзікарослыя расліны з выражанымі лекавымі ўласцівасцямі. Напрыклад, у Іўеўскім раёне часта акурвалі ваўчкамі.

На сучасным этапе ўжыванне дзікарослых раслін пры купанні дзіцяці абумоўлена перш за ўсё рацыянальнымі гігіенічнымі патрэбамі. Расліны працягваюць выкарыстоўвацца ў якасці лекавых дадаткаў да сучасных

антысептычных сродкаў (напрыклад, марганцоўка і г. д.) Пры гэтым іх ужыванне больш не звязваецца з уяўленнямі пра магічныя ўласцівасці зёлак, бо апошнія амаль не фіксуюцца ў сучаснай традыцыі.

Вада, якая заставалася пасля купання дзіцяці, фактычна «сцірала» з яго маркіроўку прыналежнасці да «таго» свету, адкуль прыйшло немаўля. Каб не нанесці шкоды, яе вылівалі ў бязлюдныя месцы – часцей за ўсё пад вугал хаты. Ва ўсходнеславянскай традыцыі існавала павер'е пра сувязь дрэва і чалавека, што і знаходзілася ў аснове такіх рытуалаў, як выліванне вады пасля купання пад дрэва, а таксама пасадка дрэва.

Шырокараспаўсюджаным на тэрыторыі краіны з'яўляўся звычай зліваць ваду пад дрэва. Паводле народных уяўленняў, падчас дадзенага рытуалу ўсталёўвалася своеасаблівая сувязь паміж дрэвам і немаўлём. Прычым дрэва адпавядала полу нованароджанага і, згодна з народнай традыцыяй, надзялялася мужчынскай/жаночай сімволікай. Рытуал вылівання часам суправаджаўся прыгаворам. Адпаведным чынам прадстаўнікі традыцыі праз рытуал імкнуліся «запраграмаваць» набор станоўчых (якімі надзялялася і дрэва) якасцей дзіцяці ў будучым, яго долю. Ваду пасля мыцця дзяўчынкі злівалі звычайна пад яблыню або вішню, пасля хлопчыка – пад дуб і клён, радзей – ясень, граб [5, с. 371 – 372]. Дзяўчынцы жадалі прыгажосці і пладавітасці («каб расла і цвіла, як гэта яблыня»), хлопчыку – моцы «каб рос вялікі і моцны, як гэты дуб») [6, с. 26].

Яблыні, як і вішні, у традыцыйнай культуры беларусаў прыпісвалася жаночая сімволіка. Пад яблыню закопвалі паслед пасля нараджэння дзяўчынкі, каб дзіця вырасла пладавітае. На думку М. Малохі, такім чынам адбывалася «судачыненне з дрэвам як змесцівам душаў, якія падтрымлівалі і апякалі», што прыносіла дзіцяці шчасце [8, с. 575].

Дубу ў народных уяўленнях беларусаў прыпісвалася выключна мужчынская сімволіка – ён увасабляў мужчынскі пачатак (параўнанні дужых хлопцаў з дубамі і г. д.). Гэты матыў шырока абыгрываецца ў традыцыйным фальклоры: *«Чаго ты, дубе, зялёны развіўся? / Чаго ж, Іванка, молад*

жаніўся?»; *«Зялёны дубочак сам развіваўся / Бацька дачкою сам набіваўся»* і г. д. Драўніне дуба, як і ясеня, часцей за іншыя дрэвы беларусы аддавалі перавагу пры вырабе калыскі для немаўляці, напрыклад, на Любаншчыне.

Такім чынам, народныя веды аб выкарыстанні дзікарослых раслін у радзіннай абраднасці ў найбольшай ступені прымяняліся беларусамі ў пасляродавым цыкле. Ужываліся яны ў якасці лекавых і апатрапейных сродкаў, а таксама элементаў рытуальна-магічных практык з мэтай паспяховага з'яўлення дзіцяці на свет і ўключэння яго ў грамадства. Прычым у традыцыйных павер'ях уяўленні аб іх магічных уласцівасцях непарыўна звязваліся з прыроднымі лекавымі якасцямі, што адлюстроўвае сінкрэтычны характар народнай культуры.

Пачынаючы з 2-й паловы XX ст. уяўленні аб магічных уласцівасцях дзікарослых раслін і іх выкарыстанне ў рытуальна-магічным аспекце радзіннай абраднасці паступова знікаюць. На першае месца выходзіць іх ужыванне з рацыянальна-практычнай гігіенічнай патрэбай. На сучасным этапе дзікарослыя расліны працягваюць выкарыстоўвацца пры купанні дзіцяці, у якасці лекавых дадаткаў.

Спецыфіка выкарыстання дзікарослых раслін у радзіннай абраднасці характарызуецца відавой лакальнай разнастайнасцю. У асобных рэгіёнах выкарыстанне адных відаў зёлак пераважала над іншымі. Так, на Усходнім Палессі ў абрадзе першага купання актыўна ўжываецца любіста, буркун, у лакальнай традыцыі на Панямонні – румянка. Агульнараспаўсюджаным з'яўляецца выкарыстанне такіх відаў траў, як ваўчкі, рамонак, чыстацел, святаяннік, аер. Важным аспектам у народных уяўленнях з'яўляўся падзел сімволікі дрэў, якія фігуравалі ў радзінных абрадах, на жаночую і мужчынскую. Згодна з гендарным аспектам, у рытуалах, звязаных з уключэннем дзіцяці ў структуру грамадства, прысутнічалі адпаведныя дрэвы. Так, у рытуале вылівання вады пасля першага купання хлопчыка фігураваў дуб і ясень, дзяўчынкі – яблыня і вішня.

ЛІТАРАТУРА

1. Кухаронак, Т. І. Радзінныя звычаі і абрады беларусаў: канец XIX – XX ст. / Т. І. Кухаронак. – Мінск : Навука і тэхніка, 1993. – 126 с.

2. Беларусы / В. К. Бандарчык [і інш.]. – Мінск : Беларуская навука, 2001. – Т. 5. Сям'я. – 374 с.

3. Новак, В. С. Мясцовая спецыфіка сямейнай абраднасці Добрушчыны / В. С. Новак, А. А. Кастрыца // Пытанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі / НАН Беларусі, Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры ; навук. рэд. А. І. Лакотка. – Мінск, 2016. – Вып. 21. – С. 227 – 232.

4. Традыцыйная мастацкая культура беларусаў : у 6 т. / ідэя і агульн. рэд. Т. Б. Варфаламеева. – Мінск : Вышэйшая школа, 2001 – 2012. –Т. 6. Гомельскае Палессе і Падняпроўе: у 2 кн. – Кн. 1 / Т. В. Валодзіна [і інш.]. – 2012. – 910 с.

5. Традыцыйная мастацкая культура беларусаў : у 6 т. / ідэя і агульн. рэд.: Т.Б.Варфаламеева – Мінск : Вышэйшая школа, 2001 – 2012. – Т. 5. Цэнтральная Беларусь: у 2 кн. – Кн. 1 / В. І. Басько [і інш.]. – 2010. – 847 с.

6. Архіў Інстытута мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору імя К. Крапівы Нацыянальной акадэміі навук Беларусі. – Ф. 6. Воп. 14. Спр. 214.

7. Якубінская, А. Д. Народная педыятрыя ў межах традыцыйнай культуры жыццезабеспячэння беларускіх сялян [Электронны рэсурс] / А. Д. Якубінская. – Рэжым доступу: http://elib.bsu.by/bitstream/123456789/162852/1/139-144.pdf.

8. Беларуская міфалогія : энцыклапедычны слоўнік / склад. І. Клімковіч ; навук. рэд. С. Санько. – Мінск : Беларусь, 2004. – 592 с.

РЕЗЮМЕ

На основе полевых этнографических материалов, собранных автором, а также опубликованных источников в статье анализируются особенности практического и ритуального использования дикорастущих растений в родильной обрядности белорусов конца XIX – начала XXI в. Характеризуются локальные особенности использования растений в данной обрядности семейного цикла, сделана попытка анализа эволюционных изменений в традиции использования растений на протяжении данного периода.

SUMMARY

On the basis of field ethnographic materials collected by the author, as well as published sources, the article analyzes the features of the practical and ritual use of wild plants in the maternity rituals of Belarusians in the late XIX – early XXI centuries. The local features of the

use of plants in this ritual of the family cycle are also characterized, an attempt is made to analyze evolutionary changes in the tradition of using plants throughout this period.

Швед И. А.

«КУПАЙЛО»: СЦЕНАРИЙ И ФОЛЬКЛОРНЫЙ ГИПЕРТЕКСТ

Центр изучения Беларуси в Аньхойском университете,
Брестский государственный университет им. А. С. Пушкина

(Поступила в редакцию 30.03.2022)

Статья подготовлена в рамках НИР «Повествовательный женский дискурс в контексте фольклорной традиции Брестчины»

Наиважнейшим элементом любой культурной традиции является праздничный поведенческий комплекс, представляющий собой определённую последовательность ритуализованных действий. Отметив данную закономерность в связи с культурно-антропологическим исследованием методических разработок внеклассного досуга и отдыха детей, С. Леонтьева справедливо подчеркнула отличительную черту именно современного, и в частности советского, ритуала – это несинкретичность действия и словесного компонента (т. е. сценария, который характеризуется типичным для постфольклорной стадии культуры способом трансмиссии – переписывание и перепечатывание). В этой связи вслед за С. Леонтьевой сценарий праздникаможно отнести «к области словесного творчества, а не к сугубо этнографическому явлению» [1]. Что касается сценарной драматургии праздника или обряда, то она, как отмечает О. Б. Свечникова, «предполагает конструирование действия персонажей по определённой логике, сюжету, отличающемуся коллизией или конфликтом. Культурный смысл сценарной драматургии возникает через образы и действия, цель которых – духовно-нравственное влияние на зрителя» [2], добавим, что это влияние достигается, в первую очередь, посредством внешней зрелищности.

Современные сельские жители Брестчины по-разному описывают обряды и празднование Яна Купального (Купалья) – и это не просто

следствие отражения региональной специфики. Информанты, вербализируя фольклорные гипертексты о Купалье, предъявляют разные точки зрения на празднество: от «специалистов-сценаристов» и непосредственных исполнителей различных ролей на сцене, участников гуляния, сторонних очевидцев и слушателей рассказов о «Купайле» до «магических специалистов» и субъектов, переживших экзистенциальный страх в купальскую ночь. Соответственно, даже жители одной и той же местности «настоящим Купайлом» могут считать различные практики и формы участия в них, которые варьируются от посещения храма и/или сбора лечебных растений, плетения венков и защиты от вредоносных сил (например, с помощью раскладывания или затыкания в щели крапивы или разжигания костров) до широкого празднования («святкавання»), называемого «носителями» традиции «фестивалем». Приведём характерные записи: *«На Яна, як этэ пэрэд Купайлом, то вона [ведзьма] вжэ ходыть, кому зробыты. Ну то прокыву рвалы, прокыву мы затыкалы [смяецца]… Ну быто заглядалы дэ што, боялыся. Там, там, в воротюх позатыкаеш <…> можэ [ведзьма] рукы опычэ чы ны знаю, Бог йіі відае»* (зап. в 2018 г. от Анны Семёновны Дыцевич, 1936 г. р., в д. Спорово Берёзовского р-на); *«Учара ж быў Ян. Ні́колы на Купайла, напрымер, сёмэ это, з шостого на сёмэ, о то на Купайло, то з-за мэйі́ памэці, то мэні зарэ 80 рік, то ходылы от, напрымер, нашы ма́тэрі, мы со своімі матэря́мі ходылы в ліс, у е́годы. Это вжэ ў этой дэнь на Купайла надто е́годы булы помо́чны <…> Дзівкі раней вянкі плэлы з цвітів, такых полевых цвітів, это воло́шка звалася, што в жы́тові вся така голубая ростэ, а потом – васількі. Ну плылы, плылы дзівкі дай на головы понакладаюць, дай на головах носяць, дай на шыю поцэпляць»*. Эта же информантка, отвечая на «уточняющий» вопрос собирателя о праздновании «Купайла», говорит о том, что налаженные у костра купальские гуляния – нововведение, возникающее и исчезающее на глазах её поколения: *«У нашому возрасці нэ святковалы Купалле. Это ужэ, шчытай, вжэ нашы діты, то вжэ воны тут смыкалы колёса <…> вжэ насмычуць того костра,*

да паляць. Да всю ніч тамочкі, всю ніч ходзяць каля того костра. А вжэ тэпіро тожэ мэнш стало» (зап. в 2016 г. от Надежды Андреевны Кравчук, 1941 г. р., в д. Сычево Ивановского р-на). Отрицательные ответы жителей Брестчины на вопрос о «колішніх» танцах вокруг костра, поиске «папараці-кветкі»и иных элементах «святкавання-спраўлення» Купалья довольно частотны, например: *«[А можа на Купалу нешта цікавае рабілі?] – Ну танцовалі молодые кругом гэтого шогорыт. А неколі гэ не робілі»* (зап. в 2016 г. от Елены Григорьевны Власик, 1925 г. р., в д. Озаричи Пинского р-на); *«[А шукалі ў нас на Купалле папараць-кветку?] – Не, в нас папорaті-кветкы ны шукалы. Я такого і ны знаю. Это вжэ потом эта папарать-кветка вышла»* (зап. в 2019 г. от Валентины Романовны Шпырко, 1948 г. р., в д. Горбаха Ивановского р-на).

В связи с рассматриваемой проблематикой интересно отметить, что сценарно-режиссёрский замысел даже, казалось бы, «традиционного календарного праздника» в восприятии «носителей» традиции автоматически может вводить Купалье в ранг «советских», противопоставленных «своим», праздников: *«[А якія святы ў вас святкавалі?] – Ну ўсякы свята́ святкавалы, у нас жэ не було гэтых, як гэто зарэчка, совецкія* (обратим внимание на год записи – 2016. – *И. Ш.*). *У нас свое булы свята́. От это будэ ў чэтвэрг Пэтро, а ў суботу було́ Ян. А ў вас Купайло, то вы Купайло празднуеце»* (зап. от Надежды Фоминичны Буцкевич, 1935 г. р., в д. Якша Ивановского р-на). Как следует из приведённой цитаты, для людей старшего поколения Ян – это «свой», вписанный в традицию и сакральный хронотоп праздник, имеющий метафизический характер. «Купайло» в данном контексте не просто другое название того же самого праздника, а организованное культработниками гуляние «трудящихся»на «советский лад» (его, согласно терминам традиции, «прыдумалы», «делают», «празнуют», «справляют», на него «ходятьвыступаты», и в его рамках«выходит» интересующая собирателей «папараць-кветка»). Информанты, начиная с 1930-х годов рождения, сами участвующие «по указке» (им «казалы») в праздновании «Купайла» в

качестве членов выступающих на сцене фольклорных коллективов, рассказывая о Купалье, имеют в виду именно массовые мероприятия: *«Вжэ зарэ Купалы нэма, а впырод була Купала. То казалы там тожэ, і мы выступалы, спывалы. [А папараць-кветку шукалі?] – Шукалі, думалы, шо найдэм да шчасте дасть [смяцца], папороть»* (зап. в 2014 г. от Ольги Ивановны Трутько, 1935 г. р., в д. Войтешин Берёзовского р-на). В высказываниях, подобных приведённому, «Купалье по сценарному замыслу» отнесено к исчезнувшему на глазах информантов прошлому.

Таким образом, «культурный смысл» Купалья и «духовно-нравственное влияние» посредством различных «образов и действий» (О. Б. Свечникова) существенно различаются в восприятии разных информантов, проживающих в одном регионе. Среди общих для «традиционного» и «нового» вариантов празднования «Купайла» черт можно назвать общественный характер праздника. Достойным проведением праздничного времени может считаться, с одной стороны, совместное хождение женщин за лечебными травами, черникой, посещение храма, плетение девушками венков, проявление лигитимированного традицией антиповедения, а также гадания, гуляния и подобное, а с другой – общее веселье «по сценарию» вокруг пусть и муляжных, но всё же атрибутов праздника, например костра, разложенного неподалёку от сооруженной сцены. В обоих случаях эти практикив рамках календарного события выступают ритуальной формой приобщения его конкретных участников к «народу» («помошницам-целительницам», «православному», «советскому», «славным труженикам земли» и т. п.), обеспечивая людей кодами, посредством которых можно осмыслять и упорядочивать свой опыт, самоидентифицироваться.

Непосредственно коллективная встреча «советского Купалья» осуществляется на общественном мероприятии в ходе ритуала как последовательности действий, разворачивающихся по написанному сценарию, то есть согласно словесному описанию этого хода. Опираясь на

предложенный С. Леонтьевой подход [1], с помощью культурно-антропологического инструментария, этик- и эмик-методов определим структуру и семантику купальского празднества, проследив драматические принципы, конфликтность, сюжетные ходы и соответствующее им клишированное словесное оформление, представленные в одном из сценариев. Рассматриваемый ниже текст с заголовком *«Сцэнарый свята “Купалле”, г. Ганцавічы 6 ліпеня 1980 года»* напечатан на пишущей машинке и хранится (как и приведённые выше устные рассказы о «Купайле») в архиве лаборатории «Фольклористика и краеведение» Брестского государственного университета имени А. С. Пушкина.

Подготовка к любому значимому празднику играла важную роль в традиционной культуре, настраивала людей на соответствующий лад предвкушения праздника, делая их не просто зрителями, а активными участниками. В рассматриваемом сценарии также отведено заметное место подготовительному этапу, созданию необходимой атрибутики и символов, которые, за исключением лозунга и ларьков, можно квалифицировать как «традиционные общебелорусские»: *«У кожным калгасе, у кожным сельскім клубе к святу падрыхтоўваюць касцюмы, песні, музыку, карагоды, гульні, вянкі, палявыя кветкі. Напярэдадні свята за горадам, на беразе рэчкі Цна, раскладваецца вялікі касцёр, а вакол яго некалькі малых. На беразе ракі ставяцца смаляныя бочкі. Паміж кастрамі зроблены качэлі. Ля ўвахода на месца гуляння – бярозкі, на якіх лозунг “Шчыра запрашаем”. На месцы гуляння размяшчаюцца ларкі, упрыгожаныя бярозай, папараццю».* К традиционным обрядовым элементам можно отнести и шествие к реке *«з музыкай і песнямі да месца свята. Дарога асвятляецца факеламі, свечкамі».* Именно парадигматика (а не конкретный сценарный «ритуальный перформенс»), используемый в сценарии набор кодов (пространственный (река), персонажный (Купала и Купалинка), предметный (папороть-кветка, венки, свечи, сыр), акциональный и вербально-песенный), включённые, среди прочего, в «молодую игру» девушек и парней брачного возраста под

патронатом женского и мужского персонажей, фигурировали в купальских обрядах различных регионов Беларуси, и их значение было известно «носителям» конкретной вернакулярной традиции: *«Свята адкрываецца песняю “Ой, рана на Івана”. Пад гукі песні па рэчцы плывуць лодкі. У адной з іх Купала з хлопцамі, а ў другой Купалінка з дзяўчатамі. Яны адзеты ў беларускія касцюмы, на галовах вянкі. Пасярэдзіне возера лодкі сустракаюцца, Купала і Купалінка кланяюцца адзін аднаму. Купала дорыць Купалінцы папараць-кветку, а Купалінка частуе яго сырам. Дзяўчаты пускаюць на ваду вянкі са свечкамі. Купалінка плыве далей прама, а Купала разварочваецца і плыве за ёю, затым сыходзяць на бераг».*

Вербальная часть празднества начинается с акцентуации несколькими ведущими (костюм которых, как и Купалы и Купалинки, настраивает на восприятие происходящего в категориях «этностиля») исключительности и даже ирреальности ситуации. Первый ведущий декламирует (без указания авторства) отрывок стихотворения «Цёплым летам на Купалле» (1911) Я. Купалы из сборника «Шляхам жыцця»: *«Цёплым летам на Купалле, / Як ноч ляжа без граніцы, / Зводы, чары бліжэй, далей / Відны ў пушчы над крыніцай».* Это произведение, отразившее возрождение революционного оптимизма Я. Купалы, становится одним из сюжетообразующих элементов сценарного действия праздника. Несмотря на мощь «ведьм и злыдней», которая иногда заставляет купаловского героя «соскочить в пессимизм неприятия жизни» («Хоць хавайся ў дамавіну»), чаемая революция, которая должна принести белорусскому народу социальную и национальную свободу, неумолимо приближается благодаря пассионариям, кричащим: «Дайце кветку! Дайце сонца!» У нас нет доступа к пониманию того, как составители сценария и участники празднества осмысляли символические и аллегорические картины революционной поэзии классика. Тем не менее заявленная ведущими посредством цитированного отрывка исключительность ситуации разворачивается далее в русле создания «мифологии чуда» летнего солнцеворота, когда происходят откровения тайн

природы, раскрываются границы между человеческим и не-человеческим мирами и представители последнего приходят в антропогенную среду. Согласно сценарию, это известное традиции «совмещение несовместимого», коммуникация человеческого с не-человеческим, превосходит ожидаемый паттерн: *«Ідзе Купала сёння па нашым раёне, / Адкрыўшы вочкі пяром. / Вітае ён ветэранаў калгасных ферм і палёў, / Вітае ўсіх працаўнікоў».* Как и в традиционных обрядовых песнях, Купала – персонифицированный праздник, его патрон шествует селом, точнее «по району». Несмотря на магически-защитную, матримониальную и другие благоприятствующие человеку функции этого сакрального персонажа, встреча людей с ним – это отнюдь не безопасная коммуникация с представителем *sacrum*, требующая соблюдения правил. Поскольку наиболее опасным считался прямой визуальный контакт с иномирным существом (в частности, встреча со взглядом Купалы), мотив закрытости глаз персонажа – один из частотных в обрядовых песнях. В создаваемой сценарием «мифологии чуда» не просто совмещаются несовместимые явления и персонажи, «чудесность», в сравнении с традицией, «переворачивается», теряя свою метафизическую сущность. Персонаж Купала, который, идя селом, должен, согласно обрядовым песням, обязательно закрывать глаза пером, дабы не навредить людям, в разбираемом случае подчёркнуто открытым взглядом приветствует тружеников, в первую очередь наделённых абсолютной положительной оценкой заслуженных «ветеранов колхозных ферм и полей». Таким образом, расставляются аксиологические акценты и формируется и/или подтверждается социальный порядок: *«Ідзе Купала сёння па нашым раёне, / Адкрыўшы вочкі пяром. / Вітае ён ветэранаў калгасных ферм і палёў, / Вітае ўсіх працаўнікоў»*. Далее, видимо, в продолжение темы тружеников полей, декламируется «переделка» обрядовой (не купальской, а жнивной) песни: *«Гаварыла купальскае поле шырокае, / Жыта ядронае нашых калгасаў: / – Не магу я ў полі стаяці, каласочкамі махаці, / Толькі магу я на полі стагамі стаяці»*.

После этой «вводной» части под мелодию «Купалинки» появляются некогда сакральные патроны празднества, но теперь власть сакрального субъекта (причём именно мужского персонажа) им же самим должна быть передана лидерам района: *«Купала дае слова для адкрыцця свята ___. Запаліць самы вялікі касцёр даецца права самым заслужаным людзям раёна».* После того как ведущие образцово-показательный образ жизни старшие члены рабочего коллектива зажгли костёр, на сцену выходит молодёжь, как и предполагается в этом месте традицией – девушки: *«Касцёр разгараецца і разам з ім увысь узлятае купальская песня, якую пяюць дзяўчаты, водзячы карагод вакол вогнішча»*. Далее Купала инициирует ритуальный дарообмен с людьми (в лице их начальника) и в категориях пафоса советского образа ритора, продвигая провозглашённое ранее нормативное дифференцирующее отношение, ставит задачу собрать *«новы ўраджай без страт, у сціслыя тэрміны, каб свае планы і абавязкі выканалі. Пад гукі песні Купала перадае сноп начальніку ўпраўлення сельскай гаспадаркі, які выступае з прамовай»*. После «прамовы» начальника Купала обливает всех водой, *«каб былі здаровыя, вясёлыя і добрыя, чыстыя душой і помысламі, як гэта вада»*, то есть посредством витальной и очищающей силы сакрализованной стихии наделяет их требуемыми для выполнения задач качествами. В празднество включаются фольклорные коллективы, и оно разворачивается в «традиционном стиле» с плетением венков, песнями, танцами и хороводам. Таким образом, организаторы, следуя древней практике невозможности выделения в обряде зрителей и актёров, пытаются обеспечить сопричастность«всего народа» сценарному действу.

Актуальным для сюжетообразования Купалья (как и симметричного ему Нового года [1]) является внезапное осложнение, связанное с вредительством возглавляемых чёртом «нечистиков», которые обязательно присутствуют на празднике. В отличие от своих фольклорных прототипов, сложных и функционально неоднозначных, в сценарии эти персонажи «низшей демонологии» наделены стабильной отрицательной оценкой: *«Тут*

“ведзьмы”, “лешыя”, “чэрці” і інш. У час карагода чорт выхватвае папараць-кветку ў Купалінкі і ўцякае ў лес або ў поле». Согласно требованию конфликтности сюжета, всеобщее ликование по поводу обретённого счастья – «папараць-кветкі» – прерывается из-за её кражи вредителем, и для обретения чаемого счастья люди должны вернуть цветок его «законной обладательнице» – позитивному персонажу Купалинке, за что от неё получат приз. Предводителями, указующими и освещающими «ищущему народу» путь к счастью, выступает районное начальство: *«Моладцы бяруць факелы і перадаюць іх прадстаўнікам раёна, якія запальваюць малыя кастры на беразе ракі».* Их антагонистами, согласно задумке цитируемого ведущими произведения Я. Купалы, являются «тёмные силы природы и общества», персонифицированные нечистью во главе с духом пущи: *«Ля калоды, на калодзе – / У кожным лесавым куточку – / Кветка-папараць усходзе, / Зацвітае ў гэту ночку. / Хто захоча ў цёмнай глушы / Пашукаці, паспытаці. / Падпільноўвае дух пушчы / І нічога не дасць узяці».* После озвученных строк, предупреждающих о трудностях предстоящего поиска, молодёжь отправляется в лес.

В это время *«на беразе рэчкі, дзе запальваюцца смаляныя бочкі, збіраюцца і пачынаюць купальскія гаданні. Праводзяцца гульні, выконваюцца песні».* По завершении очередного «тура»все собираются около ведущих, которые актуализируют словами обрядовой песни матримониальные чаяния девушек: *«Віце вяночкі з чабару, Купала, / Ідзіце замуж ды ўпару, Купала».* Наряду с этимв риторике «человекотехноса» (термин М. Мамардашвили) возникает совсем не празднично-купальская, а революционная тематика, которую Я. Купала раскрыл средствами фольклорно-романтической изобразительности, художественных форм, выработанных символистами и импрессионистами: *«Вырві сэрца, высуш сэрца, / Запалі яго як свечку! / Не глядзі, што кроў сатрэцца, / Не паглядывай на печку! / Як ноч прыйдзе, гэта ночка, / Выйдзі з сэрцам, як з паходняй. / Ад кусточка да кусточка / Асвяці мой харом годні! / Так свяці, не бойся мукі».* Логика купальского (как и

новогоднего [1] либо иного массового) сюжета не предусматривает возможности победы «сил зла». Справедливость восстановлена, недостача ликвидирована и победитель вознаграждён, как, по В. Проппу, в волшебной сказке. Добытое счастье – это не метафизическое чудо. Положительные персонажи, согласно «императивному авторитету» социального мышления, его заслужили своим ратным подвигом, досрочным выполнением плана, «ветеранской» преданностью колхозу, подчинением «правильному руководству», готовностью, повторив путь Данко, «вырвать и высушить сердце» на благо общества: *«Вяртаюцца тыя, хто шукаў папараць-кветку. Таму, хто папараць-кветку знайшоў і прынёс Купалінцы, уручаецца галоўны прыз свята. Да кастра падыходзяць Купала з Купалінкай. Купала нясе вялікі каравай хлеба, Купалінка – кветку папараці. Купальскі карагод ідзе вакол іх. Купала з Купалінкай надзяляюць усіх купальскім караваем».* Таким образом, декларируется и подтверждается назначенная идеологическая ценность, которая должна стать важнейшей составляющей общего жизненного мира. Каждый год [1] в акте актуального настоящего разворачивается миф борьбы добра и зла, старого (отстающего) и нового (передового), подтверждается победа положительных персонажей, коих подавляющее большинство. В рамках социальных практик, институтов и технологий деятельности, кроме вышеозначенных «ударников труда», предписываются и подтверждаются также традиционные роли, обусловленные определённым половозрастным статусом: *«Сёння Купала, заўтра Ян, / Ды пойдзем, дзевачкі, у зялёны гай, / Ды нарвём, дзевачкі, цвяточкі, / Ды паўём, дзевачкі, вяночкі. / А там старыя бабкі пасядзяць, / На нас маладзенькіх паглядзяць».* После исполнения обрядовой песни празднование у большого костра завершается. Традиционное ритуальное прощание со значением «Дай Бог в здравии дождаться праздника в следующем году» переинтерпретируется: *«Купала і Купалінка развітваюцца: “Да пабачэння, людзі добрыя, да будучага года”. Пад гукі песні яны адплываюць на лодках па рацэ».* Составители сценария,снова и снова предлагая проводить конкурсы с призами, не

пытаются избежать цикличности, структурной простоты и повторяемости элементов обряда: участники празднества рассредоточиваются и продолжаются гуляния и состязания с обязательной«защитой костюмов» и призами.

В заключение отметим, что конкретная реализация сценария, восприятие празднества различными людьми (от организаторов до зрителей) и последующие вербализация личного опыта, обсуждение и оценка различных элементов могут варьироваться между двумя крайними точками: «Купайло» как церковный и/или традиционный календарный праздник летнего солнцеворота, с одной стороны, и вписанное в традиционный календарь праздничное мероприятие с высоким уровнем актуализации государственной идеологии – с другой.

ЛИТЕРАТУРА

1. Леонтьева, С. Детский новогодний праздник: сценарий и миф / С. Леонтьева // Отечественные записки. – 2003. – №1. – С.242 – 257.

2. Свечникова, О. Б. Эволюция сценарной драматургии в русской народной праздничной культуре / О. Б. Свечникова // Молодой учёный. – 2012. – № 2. – С. 338 – 341.

РЕЗЮМЕ

Сценарий праздника «Купайло» характеризуется как постфольклорное словесное творчество, которое апеллирует как к древней религиозно-мифологической традиции, так и к представлениям и образам национальной мифологии, актуализирует стратегии, тексты и возобновляемые экспрессивные формы, которые наполняются содержанием, соответствующим новому социально-историческому контексту, транслирует идеалы культурно-исторического, социогуманитарного, политического и экономического характера. Сами же устные рассказы о праздновании Яна Купального с большей либо меньшей определённостью можно отнести к фольклорным гипертекстам (дискуссию о фольк- и фейк-лоре мы оставляем в стороне).

SUMMARY

«Kupalya» scenario is characterized as post-folklore verbal creativity, which appeals to both the ancient religious and mythological tradition, and to the representations and images of national mythology; this creativity actualizes strategies, texts, and renewed expressive forms that are filled with content that corresponds to a new socio-historical context and that translates ideals of a cultural-historical, socio-humanitarian political and economic nature. The oral stories about the celebration of Ivan Kupala can be referred to folklore hypertexts with more or less certainty (we leave aside the discussion of folklore and fakelore).

РАЗДЗЕЛ IV
ПРАБЛЕМЫ ЗАХАВАННЯ КУЛЬТУРНАЙ СПАДЧЫНЫ

Агеева Л. Е.

ОБРАЗ СОБАКИ В БЕЛОРУССКИХ ЭТНОГЕНЕТИЧЕСКИХ МИФАХ И НАРОДНОМ ОРНАМЕНТЕ: СТАВРЫ-ГАВРЫ

Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси

(Поступила в редакцию 12.09.2022)

Собака – одно из первых прирученных человеком животных, до сих пор играющее большую роль в его жизни. У многих народов она считалась священным животным, у некоторых значилась даже в божествах. Однако при всей очевидной пользе этого животного у славян встречаются инвективные (оскорбительные) выражения, которые могут вызывать сомнение о существовании культа собак у славян в дохристианские времена, например «шавка», «сука», «кобелина», «не твоё собачье дело», «идти к чертям собачьим», «собачья шкура», «сукин сын», «пся крэвь» (польское); белорусские «псаваць», «сабака валачашчы», «псюха ты» и другие. При этом у словаков на сырной неделе перед Пасхой отмечается христианский праздник, который называется «Песий понедельник». О наличии культа могут говорить амулеты, а также сохранившиеся изображения собак на древних храмах, например, на белокаменной капители Борисоглебского собора XII в. в Чернигове (рисунок 1:1). В белорусской мифологии упоминаются две собаки с именами Ставры и Гавры, которых призывали во время праздника поминовения предков («Дзяды») ещё в конце XIX в. Поэтому целью нашей статьи является выяснение наличия культа собаки у славян в дохристианские времена, а также этимологии имён этих мифических собак и их хозяина князя Бая.

В народной орнаментике белорусов образ собаки встречается довольно редко, хотя это животное почиталось в некоторых странах как божество с древних времён, например, в Египте это Анубис – божество смерти. В Древнем Иране собака пользовалась особым уважением и была тотемом; по верованиям иранцев, собака сопровождала душу умершего в загробный мир. Зороастрийцы тела умерших отдавали на съедение собакам, считая, что душа после этого вселяется в животных. В Грузии сохранились развалины храма, посвящённого собаке [9, с. 135]. В Непале и Боливии в наши дни существует праздник День всех собак. В индуизме даже в настоящее время практикуют символические свадьбы женщин или мужчин с собаками, которые, по их представлениям, «исправляют карму человека». У греков собака тоже была в почёте, о чём свидетельствует то, что философ Сократ обычно клялся собакой [14, с. 554]. Своим умершим собакам греки посвящали трогательные эпитафии: *«Вот и погибла Лакрида под кустиком корневетвистым, / Самой быстрой была между лающих псов. / Но незаметно в твои столь резвопроворные члены / Неумолимый свой яд пестрая змейка влила»*[6, с. 53].

В VI в. на острове Родос существовали захоронения человека с конём, слугой и собакой [6, с. 7]. Такая традиция отмечена не только в Греции, известно, что умершего князя Швинтарога (Святорога) предали огню вместе с оружием, конём, соколом, собакой, когтями медведя и рыси [2, с. 566]. Даже в начале XIX в. на территории Беларуси встречались захоронения с собакой: «Близ старого Мяделя находится село Острово. В первой половине нынешнего столетия в саду случайно открыт гроб и в нём останки человека большого роста, меч, бутыль или глиняный гляк с водою и скелет собачки. На камне же иссечена следующая оригинальная надпись на белорусском наречии:

Здесь лежит Иван Семашка,
У голове у няго водки фляшка,
При боку острый меч ляжиць,
У ног верная собачка тужиць.

Ого-го, ого-го,

Што кому до того» [10, с. 173].

О наличии культа может говорить наличие какого-либо персонажа в мифологии. Например, в соседней Литве когда-то поклонялись богине Жваруне в образе собаки [16, с. 155]. Принимая во внимание, что имя этой собаки этимологически близко белорусскому слову «сварыцца», можно предположить, что божество собаки могло быть известно и славянам с именем Сваруна, Сварун или даже Сварог. В белорусской мифологии упоминаются две загадочные собаки с именами Ставры-Гавры, хозяином которых был легендарный князь с полузабытым именем Бай (Бой, или Буй) [2, с. 488]. Причём князь этот был не рядовой, а основатель белорусского этноса [2, с. 39].

Одним из признаков наличия культа могут быть амулеты, выявленные археологами. Такие обереги иногда встречаются на севере России, где пользовались ездовыми собаками. Изображения этих животных встречаются также и в народной вышивке: на скатерти XV в. (рисунок 1:2) [17, с. 36], на простыни конца XIX в. (рисунок 1:3) [15, с. 60]. В белорусской орнаментике среди опубликованных работ обнаружено 4 образца с изображением рассматриваемого животного: три – на рушниках, и один – на женском фартуке (рисунок 1:4-6) [13, с. 381]. Кроме двух собак по обеим сторонам фартука вышиты изображения лошадей. Особый интерес представляет рушник, опубликованный М. С. Кацером (рисунок 1:4) [11, с. 200]. В центре по обе стороны дерева-цветка изображены 2 собаки в окружении птиц: петуха, уток и двуглавых орлов. И если вышитые на фартуке собаки могли быть простым желанием девушки обрести друга, верность и защиту, а собаки в окружении всадников на рушнике – пожеланием удачной охоты, то собаки, изображённые у «древа жизни» в окружении сакральных птиц, дают основание предположить, что данные псы могут быть теми самыми мифическими Ставрами и Гаврами.

У славян существует несколько названий для обозначения собак («пёс», «собака», «барбос», «сучка», «кобель», «кутёнок», «щенок»), а также слово, обозначающее стаю собак – «свора». Слово «собака» у славян заимствовано: корень «саб» со значением «шакал» было известно ещё в Древнем Египте, авестийское «spaka» – «собачий», иранское «спака» – «собака». О заимствовании слова говорит и то, что у русских «собака» женского рода, а у белорусов – мужского. Слово «кутёнок», «кутя» – скифское заимствование, оно обозначает собаку в осетинском языке («куыдз»). У финнов слово «сабага» имеет значение «хвостатая». Слово «барбос» тоже заимствовано, у славян оно ассоциируется с крупной беспородной собакой. В аккадских текстах «bar-ba-ru» означало «волк», что соответствует и нашей этимологии – большой и дикий. Славянский корень, имеющий отношение к собаке, *пс-*, *-пес-* или *-пас-* имеет целый ряд этимологически сходных значений: **пас**ть, на**пас**ть, **пас**ти, **пас**тух, о**пас**ный, **пас**тка (бел. капкан), которые говорят о главном предназначении собак у славян в древности – пасти животных и охранять дом. Это, в свою очередь, означает, что древние славяне были скотоводами. К примеру, древненемецкое слово «собака» («hunt») имеет значение «охота», например в английском слове «hunting», следовательно, германцы первоначально использовали их для охоты.

Белорусские священные собаки Ставры и Гавры имеют календарную привязку: их почитают накануне Сёмухи (Пятидесятницы), праздник называется «Ставровские деды». В Полоцке – вариант «Дмитровские (осенние) деды». Так или иначе, праздник связан с поминовением предков. А это указывает на явный тотемизм в прошлом – культ и поклонение животным-покровителям племён. По сообщению З. П. Соколовой, у африканских народов встречались племена с тотемическими названиями Буйвол, Попугай, Дикая кошка, Собака, Пантера, Муравей и другими, наименования племён иногда переводятся как Народ рыбы, Люди-обезьяны, Народ льва и даже Народ мухи це-це [20, с. 22]. Д. Фрезер упоминал о

потомках змей, собак, черепах, угрей и кабанов в Австралии [21, с. 443]. К тотемизму имеют отношение также древние традиции давать людям имена животных. Сегодня такие имена у славян стали фамилиями, среди них – Зайцевы, Бобровы, Медведевы, Собакевичи. У немцев сохранились некоторые зооморфные имена, такие как Вольф (волк), Ганс (гусь), у скандинавов – Тур (бык), а у осетин до сих пор существуют имена Саукуыдз (Чёрный пёс) и Хъэвдын (Щенок). Похожие имена были и у скифов, например, имя царя Скил, которое с греческого переводится как «собака» (το σκυλι). О том, что персидского царя Кира воспитала жена пастуха по имени Собака, сообщает Геродот [5, с. 73]. В центре Грузии стоит памятник князю Вахтангу Горгосале (Волчья голова), который жил в V в. н. э. По сообщению В. П. Даркевича, в христианской Армении актёры в масках собак изображали воинствующих язычников, ещё не обращённых в христианство [7, с. 54]. Если принять во внимание традиции тотемизма, то совсем не странной покажется легенда о том, что мать Всеслава Чародея родила его от змея [2, с. 519]. У скифов также существовал тотемизм, причём сами скифы делились на касты, которые можно увидеть на их золотой накладке на щит. На теле лежащего оленя изображены тотемы кланов: грифон (цари), лев (воины), баран (пастухи?), **собака** под шеей (воины?), заяц (простой народ?) (рисунок 1:7-7а).

Если обратиться к этимологии имен мифических собак (Ставры-Гавры), то следует отметить, что имя Ставры имеет греческое происхождение: σταυοσ означает «крест». Такое былинное имя встречается не только в фольклоре, например, Ставр Годинович, но и среди современных белорусских фамилий, которые образовывались от имени предка, в данном случае Ставер или Ставров. Имя второй собаки Гавры может быть образовано от звукоподражательного «гавкать», либо от слова «каурый» (красно-коричневый цвет), которое чаще употребляется для обозначения масти коней, наприме (Сивка Бурка вещая каурка). Среди героев русских и белорусских сказок встречаются богатыри, рождённые от собаки, например

Сучич, Иван Сученко, у белорусов «Сучы сын» [22, с. 62]. В русской сказке «Сучье рождение» описано, как богатырь, рождённый от собаки, одолел змея [1, с. 276]. Из этого следует, что под собаками князя Бая могут подразумеваться конные воины. Например, у германцев была традиция называть воинов «волками» [4, с. 591]. Возможно, что взаимозаменяемость собак и коней могла произойти оттого, что латинское слово «собака» (canis) похоже на слово «конь», в связи с чем произошёл такой семантический переход: собака → конь → всадник. Исходя из этого, можно дать объяснение, почему собаки почитаются в день поминовения предков. Нашу гипотезу дополняет и название чистокровного скакуна у адыгейцев – «хуара». А сочетание имён Ставры и Гавры могло когда-то иметь значение «всадники креста», или «крещёные всадники». Имеется ещё одно слово, близкое к этимологии собаки, но означающее всадника, – «свора» (тадж. савора – «всадник»). Б. А. Рыбаковым сообщалось, что «людьми-псами» называли когда-то сарматов [19, с. 74].

Представляют интерес и данные славянского фольклора про некоего царя Собаку, приведённые Е. Осетровым:

Мы идем на Иншоё царство
Переигрывать царя Собаку,
Еще сына его да Перегуду,
Еще зятя его да Пересвета,
Еще дочь его да Перекрасу [18, с. 185].

В сёлах встречные прохожие пугали скоморохов тем, что *у* царя Собаки двор окружён железным тыном-забором, а на каждой тычине (столбе) торчат человечьи головы [18, с. 186]. О традиции скифов вешать черепа врагов на заборе упоминал Геродот.

Имя князя Бая, или Боя, также представляет интерес, поскольку он упоминается как основоположник белорусского этноса и уже этим интересен для исследователей. Если принять во внимание, что в «Слове о полку Игореве» воины князя называются «рыкающими турами», а сам князь буй-

туром, то среди вариантов его имени можно добавить и Буй. На итальянском языке оба корня этого слова и (*bue* и *toro*) означают «бык», «тур», а в сочетании они имеют значение «бык быков», то есть предводитель воинов, в нашем случае князь. Корень -*буй*- существует и в русском слове «буйвол». Причём само слово «князь» буквально означает «я конник». Среди белорусских антропонимов достаточно много фамилий, образованных от тотемного имени предка: Петух, Козел, Заяц, Собака, Медведь, Бык, Тур и т. п. В дальнейшем к этим именам добавились окончания на -*ов*, -*ин*, -*ич* (Собакевич, Быков, Петухов). Окончание на -*ич* (-*ищ*) имеет санскритское происхождение и означает «владеть» [3, с. 550]. Славянский аналог такого окончания встречается в имени Рогволод, то есть владеющий рогом (тура или др.). Рогом могли называть копьё, а возможно и шлем с рогами.

Таким образом, в языческие времена у белорусов мог существовать культ собаки по имени Сваруна (или Шваруна), которое позже могло трансформироваться в мужское имя Сварог. Это имя этимологически соответствует характеру собак – ругаться и лаять. Традиция захоронения с собакой отмечена не только у древних славян, но также у греков и скифов [23, с. 299].

Имя князя Бая этимологически близко слову «буй», которое встречается в «Слове о полку Игореве» («буй-тур»), что с итальянского переводится как «бык быков», то есть «предводитель туров» – воинов, как их называли в Древней Руси. У белорусов слово «буйны» имеет значение «крупный», а в применении к князю оно может означать великана или богатыря.

Имя собаки князя Бая Ставр имеет греческое происхождение со значением «крест», а Гавры – «красно-коричневый конь». В данном случае мы встречаемся с ещё одной традицией – греческой и сарматской – называть воинов «собаками». Примером может служить информация о том, что гимназия в Греции при храме Геракла называлась «Зоркий пёс» [8, с. 516]. В конце X в. на территории Восточной Европы распространялось

христианство, а всадники-крестоносцы, например, доминиканцы, назывались «псы Господни». Изображения кентавров на севере России также именовали собачьей кличкой Полкан [15, с. 93]. Они запечатлены даже на древнерусских храмах XIV в., например, на Дмитровском соборе во Владимире. Само же слово «кентавр» состоит из двух частей: кен-кин (собака) + тавр (бык).

Инвективная лексика у славян с упоминанием собак появилась с приходом христианства, когда осуждались и наказывались языческие внебрачные связи, которые достаточно долго были популярны на Купалье. Этой теме посвящались даже иконы, например, «Наказание неверных жён» неизвестного художника из собрания Вавельского королевского замка в Польше. На иконе изображена женщина, которая принародно кормит грудью щенка.

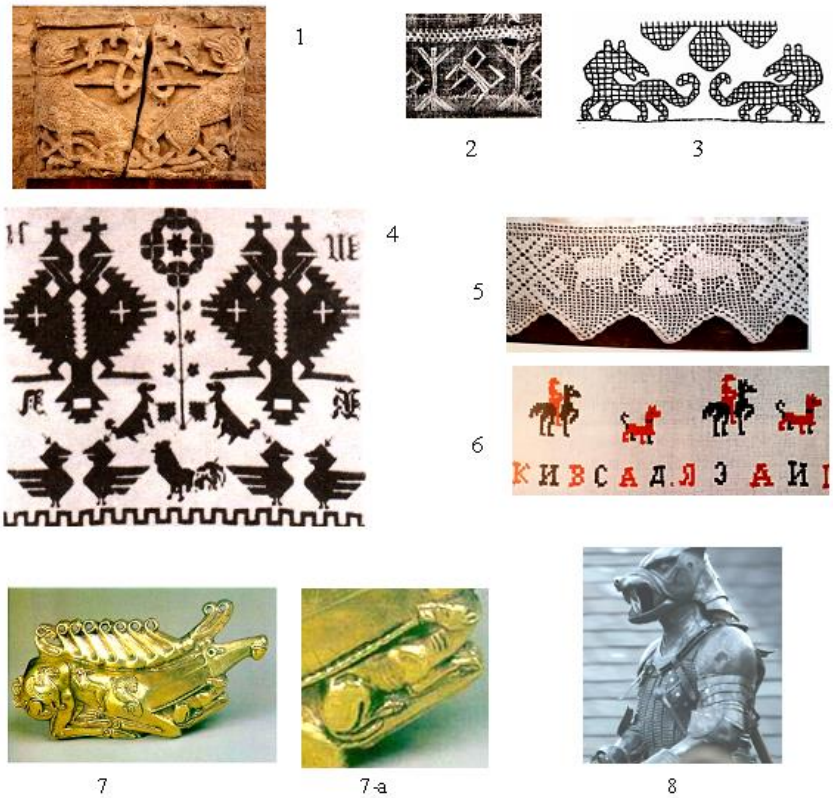


Рисунок 1. 1. Изображение собак на белокаменной капители Борисоглебского собора XII в. в Чернигове; 2. Фрагмент скатерти XV в. с изображением собаки, север России; 3. Узор простыни, Россия; 4. Фрагмент рушника, д. Займище, Шкловский р-н, Могилёвская обл. [11, с. 200, рис. 561-в]; 5. Кружева рушника, д. Запереходная, Солигорский р-н, Минская обл. [13, с. 284]; 6. Фрагмент рушника, д. Путимель, Климовичский р-н, Могилёвская обл. [12, с. 282]; 7, 7-а – скифская золотая накладка на

щит и её фрагмент с изображением собаки, IV в. до н. э., курган Куль-Оба; 8. Рыцарский шлем в виде собаки.

ЛИТЕРАТУРА

1. Баландинский, Б. Б. Языческие шифры русских мифов / Б. Б. Баландинский. – М. : Амрита-Русь, 2008. – 480 с.
2. Беларуская міфалогія : энцыклапедычны слоўнік / склад. І. Клімковіч. – Мінск : Беларусь, 2004. – 592 с.
3. Бируни, А. Р. Индия / А. Р. Бируни. – М. : Ладомир, 1995. – 729 с.
4. Гамкрелидзе, Т. В. Индоевропейский язык и индоевропейцы / Т. В. Гамкрелидзе, В. В. Иванов. – Тбилиси : Изд-во Тбилисского ун-та, 1984. – Т. 2. – С. 440 – 1328.
5. Историки Греции. Геродот, Фукидид, Ксенофонт / сост., предисл. Т. Миллер. – М. : Художественная литература, 1976. – 430 с.
6. Греческая эпиграмма / подг. Н. А. Чистякова. – СПб. : Наука, 1993. – 448 с.
7. Даркевич, В. П. Народная культура средневековья / В. П. Даркевич. – М. : Наука, 1988. – 344 с.
8. Диоген Лаэртский. О жизни, учениях и изречениях знаменитых философов. – М. : Мысль, 1979. – 620 с.
9. Жельвис, В. И. Человек и собака (восприятие собаки в разных этнокультурных традициях) / В. И. Жельвис // Советская этнография. – 1984. – № 3. – С. 135 – 143.
10. Живописная Россия. Отечество наше в его земельном, историческом, племенном, экономическом и бытовом значении. Литовское и Белорусское Полесье. – Минск : БелЭн, 1993. – 498 с.
11. Кацар М.С. Беларускі арнамент. Ткацтва, вышыўка. – Мінск: Беларуская Энцыклапедыя, 1996. – 208 с.
12. Лабачэўская, В. А. Повязь часоў. Беларускі ручнік / В. А. Лабачэўская. – Мінск : Беларусь, 2009. – 209 с.
13. Лобачевская, О. А. Белорусский народный текстиль / О. А. Лобачевская. – Минск : Белорусская наука, 2013. – 528 с.
14. Лукиан. Избранное / Лукиан. – М. : Художественная литература, 1987. – 624 с.
15. Маслова, Г. С. Орнамент русской народной вышивки / Г. С. Маслова. – М. : Наука, 1978. – 207 с.

16. Мифы народов мира : энциклопедия : в 2 т. / гл. ред. С. А. Токарев. – М. : Советская энциклопедия, 1991. – Т. 1. А-К. – 671 с.

17. Моисеенко, Е. Памятник русского шитья и ткачества 17 века / Е. Моисеенко // Сообщения Государственного Эрмитажа XLV. – Л., 1980. – С. 36 – 38.

18. Осетров, Е. И. Живая древняя Русь / Е. И. Осетров. – М.: Просвещение, 1985. – 304 с.

19. Рыбаков, Б. А. Киевская Русь и русские княжества XII – XIII вв. / Б. А. Рыбаков. – М. : Наука, 1982. – 566 с.

20. Соколова, З. П. Культ животных в религиях / З. П. Соколова. – М. : Наука, 1972. – 214 с.

21. Фрэзер, Д. Д. Золотая ветвь / Д. Д. Фрэзер. – М. : Изд-во политической литературы, 1983. – 704 с.

22. Чарадзейныя казкі : у 2 ч. / склад. К. П. Кабашнікаў, Г. А. Барташэвіч ; рэдкал.: В. К. Бандарчык [і інш.]. – Мінск : Навука і тэхніка, 1973. – Ч. 1. – 649 с.

23. Яровой, Е. В. Мистика древних курганов / Е. В. Яровой. – М. : Вече, 2005. – 464 с.

РЕЗЮМЕ

В статье рассмотрен образ собаки в белорусском фольклоре и народном искусстве. Проанализирована этимология мифических собак Ставры-Гавры и их хозяина Бая. На основе сравнительного историко-лингвистического анализа предложена гипотеза об этиологии этого мифологического сюжета. Приведены исторические данные о культе собак у литовцев, греков и сарматов. Дано обоснование об инвективных выражениях у славян, связанных с собаками.

SUMMARY

In article the image of a dog in the Belarus folklore and a folk art is considered. The etymology of mythical dogs Stavry-Gavry and their patron Baja is considered. On the basis of the comparative historikal and linguistic analysis the hypothesis about an aetiology of this mythological plot is offered. Historical data about a cult of dogs at Lithuanians, Greeks and Sarmatians are cited. The substantiation about offensive expressions at the Slavs connected with dogs is given.

Будько Ю. Г.

ПРЕДПОСЫЛКИ ФОРМИРОВАНИЯ СПЕЦИФИЧЕСКИХ ЗНАКОВО-СИМВОЛИЧЕСКИХ СИСТЕМ ПРАВОСЛАВНОЙ, КАТОЛИЧЕСКОЙ И ПРОТЕСТАНТСКОЙ ТРАДИЦИИ

Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси

(Поступила в редакцию 06.09.2022)

Христианское вероучение основывается на текстах Писания – Ветхого, Нового Заветов и Предания. Несмотря на общность первоосновы, в основных христианских конфессиях – католической, православной, протестантской – отношение к Писанию и Преданию отличаются. Различия в «принадлежностях богослужения» [1] христианских конфессий создают предпосылки формирования специфических христианских символов в каждой из них. При этом объект, используемый для передачи религиозного смысла в каждой из конфессий, наделяется разной степенью символичности, смыслового наполнения и сакральности.

Разделение Римской империи на Восточную с центром в Константинополе и Западную в Риме создало условия для обособления двух ветвей христианской церкви – западной (римско-католической) и восточной (восточно-кафолической, или греко-православной).

Священник Л. Петров обозначил следующие «принадлежности богослужения»: «священные места», «священные времена», «священные лица», «священные вещи» в отношении к православному богослужению [1]. В целях сравнения и выявления общностей и различий рассмотрим по данным параметрам все три ветви христианства.

Основу православного вероучения составляют книги Священного Писания Ветхого и Нового Заветов, Священного Предания (решения первых семи Вселенских соборов и труды «отцов Церкви I – VIII веков» [2]). Взаимодействие духовной и материальной составляющей,

взаимопроникновение вещественного и возвышенного нашло отражение в «принадлежностях богослужения» [1]:

I. Священные места (храмы, монастыри; кладбища; часовни):

1) архитектурный канон (символика формообразования, устройства и назначения отдельных форм и частей храмов, монастырей, кладбищ, часовен; образ-символ храма);

2) иконописный канон (символические особенности православной иконописи – изображения пространства и фигур; отсутствие внешнего источника света; принцип написания нимбов; символическая функция цвета; отсутствие случайных деталей или декоративных украшений, лишенных смыслового значения [3]).

II. Священные времена:

1) богослужебный канон (символика годового круга богослужения; особый порядок и символика богослужения; символика всех элементов, составляющих семь таинств – крещение, миропомазание, причащение, покаяние, священство, брак, соборование);

2) певческий канон (символика богослужебного пения – осмогласие; сопровождение пением всех частей богослужения; применение канонизированных распевов [4, с. 62]).

III. Священные лица – символика церковной иерархии, заключающийся в идее преемственности священства от апостолов как устроителей и продолжателей дела Христа.

IV. Священные вещи – облачение (первого рода священные одежды – стихарь, поручи, орарь, епитрахиль, пояс, набедренник, фелонь или риза, саккос, палица, омофор, митра и др.); богослужебные книги; иконы; мощи; свечи; священные сосуды; церковная утварь и вещества, необходимые для совершения таинств и молитвословий [1].

Католическая церковь источником вероучения признаёт Священное Писание – тексты Ветхого и Нового Завета (в виде узаконенного латинского перевода Библии – Вульгаты) и Священное Предание – традиция,

включающая древние вероучительные документы [5]. Правила и догмы римско-католической церкви зафиксированы Кодексом канонического права [6], Катехизисом Римско-Католической церкви – «всего католического учения по вопросам веры, а также морали» [7, с. 5]. Взаимосвязь духовного и материального в католическом вероучении выразилась в символах «принадлежностей богослужения»:

I. Священные места (костел, паломнические церкви, мартиарии):

1) архитектурный стиль (романский и готический) – символика всех элементов экстерьера и интерьера храмового католического строения;

2) символика в изображениях (религиозные символы применяются в пластически-изобразительных искусствах – скульптуре и живописи, где телесность, материальность выражаются наиболее ярко и зримо).

II. Священные времена:

1) богослужебные правила (символика совершения публичной литургии, частных молитв, особый порядок мессы; символика всех составляющих семи таинств – крещение, миропомазание, причащение, покаяние, священство, брак, соборование);

2) музыка в богослужебной практике (символика богослужебной музыкальной практики: григорианский хорал; исполнение песнопений на латинском и на родном языке; многоголосные, полифонические песнопения, исполняемые *a cappella* или в строго регламентированном музыкальном сопровождении органа, оркестра) [8].

III. Священные лица (символизм централизации католической церкви, которая имеет единый всемирный центр (Ватикан); иерархия основана на божественном авторитете, от Христа берёт начало мистическая жизнь и через папу – наместника Иисуса Христа на земле, непогрешимого в делах веры и нравственности (*alter Christus* – «второй Христос») и всю структуру церкви через священные степени доходит до рядовых членов церкви).

IV. Священные вещи: облачение; священные изображения и статуи; символика мощей, свечей, священных сосудов, церковной утвари; символика

индульгенции (в определённый исторический период); символика реликвий и веществ, необходимых для совершения таинств и молитвословий.

Наряду с восточной (восточно-кафолической, или греко-православной) и западной (римско-католической) ветвями христианства третьим направлением, представляющим собой совокупность независимых церквей, церковных союзов и деноминаций, является протестантизм. В составе протестантизма принято выделять исторический (традиционный) – англиканство, лютеранство и реформатство (кальвинизм), радикальный и маргинальный. В целях унификации христианской символики рассмотрим исторический (традиционный) протестантизм, в котором сохранены традиции, унаследованные от католицизма, переосмысленные в соответствии с общепротестантскими теологическими установками.

Библия является единственным источником христианского вероучения в протестантизме – принцип «достаточности Писания» [9, с. 87]. Обязательными признаются решения отдельных направлений протестантизма для верующих этого направления (решения особых съездов англиканской церкви – Ламбетские конфессии). Пять главных вероучительных тезисов классического протестантизма: *Sola Scriptura* – «Только Писание»; *Sola fide* – «Только верой»; *Sola gratia* – «Только благодатью»; *Solus Christus* – «Только Христос»; *Soli Deo gloria* – «Только Богу слава» [10, с. 9]. Основные принципы в богослужебной деятельности и специфика её организации в протестантизме затрагивает направления:

I. Священные места (молитвенные дома, кирхи, как правило, свободны от пышного убранства, образов и статуй; в интерьере и экстерьере присутствует символика протестантского (упрощённого) креста, космоса – современные строения в форме спирали, символизирующие «вечный путь верующего к Богу», эмблем (Альфа и Омега; Всевидящего ока; Мартина Лютера, содержащая изображение креста (символ Бога), вписанного в сердце, находящееся в центре мессианской розы («Сердца христиан покоятся на розах под крестом»), очерченное кругом (символ вечности и неизменности Слова Божия); Матфея,

изображающая крылатого человека-ангела – символ совершенного, безгрешного; Марка, представляющая крылатого льва – символ царствования и мощи, евангельское упоминание о проповеди Иоанна Крестителя, сравниваемой с львиным рыком в пустыне (Мк. 1:3); Луки в виде крылатого быка – символ жертвы за грехи людей (жертвенное животное – телец); Иоанна, изображающая орла – символ победы над смертью и вознесения к Богу Отцу, монограммы INRI (символа имени Бога) и церковной атрибутики [11; 12]).

II. Свящ;енные времена:

1) богослужебные правила (в основном богослужение восходит к «римскому чину», что сближает его во многом с католической мессой, отличие состоит в особой функции богослужебной проповеди Евангелия, которой придаётся значение, сопоставимое с Таинством; признаются два таинства – крещение и причащение; существуют богословские школы, считающие таинством исповедь и рукоположение) [13];

2) символика богослужебной музыкальной практики – протестантский хорал, исполняемый церковным хором и верующими на родном языке в сопровождении органа и других музыкальных инструментов [14, с. 59];

3) базовый принцип «священства всех верующих» [13, с. 36].

В различных протестантских деноминациях расходятся взгляды на многие религиозные вопросы – безбрачия или обязательности брака для священников и пасторов; практики женского священства; почитания и поклонения святым, их мощам; почитания икон; молитв за умерших; учения об аде и рае и другие.

Проведённый анализ литературы позволил установить, что общность христианских символов в трёх христианских конфессиях основывается на:

1) единстве веры в Иисуса Христа как спасителя человечества; принятии текстов Библии как основы вероучения; соблюдении основных библейских догм и понятий;

2) принятии таинств (крещения, причащения, исповедания, рукоположения);

3) определении с разной степенью символичности, смыслового наполнения и сакральности – мест и правил проведения богослужения; изображений; лиц, принимающих непосредственное участие в богослужебной деятельности; библейских, иных праведников, монашествующих; вещей, применяемых при совершении таинств; книг, содержащих основы вероучения.

Данная общность выражается в символике: текста Библии как первоисточника христианского вероучения; элементов богослужения.

Все три христианские конфессии признают вербальную и изобразительную древнехристианскую символику.

Различия в символах христианских конфессий обусловлены разным пониманием центральных идей вероучений – сущности и бытия Бога, сути и цели создания человека, которое нашло отражение в догматике – богословских вероучительных системах и культе (богослужебной культуре) каждой из церквей [15].

ЛИТЕРАТУРА

1. Петров, Л. Краткие записки о принадлежности и составных частях православного богослужения. Часть вторая. О составных частях [стихиях] православного богослужения [Электронный ресурс] / Л. Петров. – Режим доступа: https://azbyka.ru/otechnik/Pravoslavnoe_Bogosluzhenie/kratkie-zapiski-o-prinadlezhnosti-i-sostavnyh-chastjah-pravoslavnogo-bogosluzhenija/1. – Дата доступа: 28.04.2022.

2. Библейские комментарии отцов Церкви и других авторов I – VIII вв. / пер. с англ., греч., лат., сир. яз.; ред. рус. изд. К. К. Гаврилкин, С. С. Козин. – Тверь : Герменевтика, 2001. – 400 с.

3. Успенский, Л. А. Богословие иконы Православной Церкви / Л. А. Успенский. – Париж : Изд. Зап.-Европ. экзархата Московского Патриархата, 1989. – 474 с.

4. Преображенский, А. В. Греко-русские певческие параллели XII – XIII вв. / А. В. Преображенский // De musica. – Л., 1926. – Вып. 2. – С. 60 – 76.

5. Задворный, В. Л. Сочинения Римских понтификов эпохи поздней Античности и раннего Средневековья (I – IX вв.) / В. Л. Задворный. – М. : Изд-во францисканцев, 2011. – 480 с.

6. Кодекс канонического права. – М. : Ин-т философии, теологии и истории св. Фомы, 2007. – 624 с.

7. Катехизис Католической Церкви. – 4-е изд. – М. : Культурный центр «Духовная библиотека», 2002. – 813 с.

8. Светозарова, Е. Д. Всенощное бдение. Православная литургия. Католическая месса / Е. Д. Светозарова. – СПб. : Изд-во Политехнического ун-та, 2005. – 117 с.

2. Николаев, А. И. Десять лекций о религии / А. И. Николаев. – Иваново : ЛИСТОС, 2013. – 159 с.

3. Арсеньев, Н. С. Православие. Католицизм. Протестантизм / Н. С. Арсеньев. – Париж : ИМА-пресс, 1948. – 172 с.

4. Габрусь, Т. В. Помнікі пратэстанцкага храмабудаўніцтва Беларусі / Т. В. Габрусь // Спадчына. – 2003. – № 1. – С. 38 – 45.

5. Суфиянова, А. Протестантская архитектура: красота в простоте [Электронный ресурс] / А. Суфиянова. – Режим доступа: http://www.asd.in.ua›archives/775. – Дата доступа: 06.06.2022.

6. Баркер, А. Новые религиозные движения / А. Баркер. – СПб. : Издательство Русского Христианского гуманитарного ин-та, 1997. – 189 с.

7. Гарнак, А. Сущность христианства. Шестнадцать лекций / А. Гарнак. – СПб. : Изд. М. В. Пирожкова, 1906. – Вып. 1. – 314 с.

8. Ермишина, К. Б. Религиозная антропология / К. Б. Ермишина. – М. : Изд-во ПСТГУ, 2013. – 367 с.

РЕЗЮМЕ

В статье исследуются предпосылки формирования специфических знаково-символических систем в основных христианских конфессиях – католической, православной, протестантской. Рассмотрены догмы вероучений, уделяется внимание сходству и различию черт в «принадлежностях богослужения».

SUMMARY

The article examines the prerequisites for the formation of specific sign-symbolic systems in the main Christian denominations – Catholic, Orthodox, Protestant. The Dogmas of religious doctrine are considered, the attention is devoted to the similarities and differences of «religious identity».

Виталева В. В.

АРХИВЫ МУЗЕЕВ В СИСТЕМЕ СОХРАНЕНИЯ ИСТОРИЧЕСКОЙ ПАМЯТИ БЕЛАРУСИ

Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси

(Поступила в редакцию 15.09.2022)

Сохранение исторической памяти – одна из самых актуальных задач нашей современности. Историческая память важна для всех государств и наций. Согласно Указу № 1 Президента Республики Беларусь от 1 января 2022 г., 2022 год объявлен Годом исторической памяти «в целях формирования объективного отношения общества к историческому прошлому, сохранения и укрепления единства белорусского народа» [1]. Основными хранителями исторической памяти являются музеи, архивы и библиотеки. Это единая система накопления, хранения и использования документов. При общности функционального предназначения данные учреждения имеют свои специфические черты. Музеи и архивы являются информационным ресурсом, который обеспечивает как культурную функцию общества, так и сохранение документального наследия [2]. При этом основное предназначение архива именно хранение, а музея – ещё и демонстрация фондов. Указанные два типа заведений являются взаимодополняющими подсистемами единой системы исторической памяти. Музейный предмет обеспечивает иллюстративное сохранение мировых событий истории и культуры. Информационные технологии пронизывают различные функции музейной деятельности: научно-исследовательскую, экспозиционно-выставочную, фондовую и другие. Возникает новый «вид» музея – виртуальный. Архивы занимают ведущую роль среди других институтов памяти, так как в них сосредоточена информация о жизни общества и государства. Архивный документ, в отличие от музейного предмета, поступая в архив в составе фонда, связывается с другими

документами и приобретает соответствующий шифр. Информация в фонде хронологически отражает факты, события, явления в пределах определённой географической территории и находится во взаимосвязи с содержимым фондов других архивов. В настоящее время архивы начинают играть активную роль в музейном деле. Эти институты дополняют друг друга в единой системе исторической памяти. Так, Центральный государственный архив литературы и искусства БССР, основанный в 1960 г., подвергся реорганизации и стал называться «Белорусский государственный архив-музей литературы и искусства». Здесь на хранении находятся не только документальные источники, но и музейные предметы, в частности предметы, когда-то принадлежащие деятелям литературы, культуры, искусства: вазы, картины, часы, костюмы исполнителей народных песен, коллекция типографских машинок, музыкальные инструменты В. Ефимова, М. Шнейдермана, В. Скоробогатова [3]. Постоянно проводятся выставки, транслирующие историческую память. Архивы музеев переживают трансформации, связанные с активным развитием информационных технологий и Интернета, поэтому одной из главных задач белорусских архивистов является перевод документов в электронный вид. Идёт работа по подготовке нормативного правового акта, регламентирующего деятельность архивов электронных документов. Хранение документов в бумажном виде имеет ряд недостатков и требует их перевода в электронную форму (сканирование). Полученные электронные копии хранятся в виде страхового фонда в специальном электронном архиве документов. Таким образом, бумажные оригиналы имеют большую сохранность, поскольку посетители архивов работают с их электронными копиями. В настоящее время нет полностью надёжных технологий долгосрочного хранения электронных документов и средств защиты, отсутствуют гарантии сохранности. Архивисты также работают в основном с электронными описями, которые при этом не заменяют собой бумажные. Задача полного перехода на

электронные документы очень актуальна, так как архивы играют ведущую роль среди других институтов исторической памяти.

ЛИТЕРАТУРА

1. Национальный правовой Интернет-портал Республики Беларусь [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://pravo.by/document/?guid=3961&p0=P32200001. – Дата доступа: 01.01.2022.

2. Бернат, А. Архивы, библиотеки и музеи – институты общественной памяти. Что их различает и сближает / А. Бернат // Отечественные архивы. – 2005. – № 2. – С. 60 – 66.

3. Запартыка, Г. В. Беларускі дзяржаўны архіў-музей літаратуры і мастацтва / Г. В. Запартыка // Беларуская энцыклапедыя : у 18 т. – Мінск, 1996. – Т. 2. – С. 440.

РЕЗЮМЕ

Сохранение исторической памяти – одна из актуальных задач нашей современности для всех государств и наций. В статье рассмотрена деятельность архивов и музеев как основных хранителей исторической памяти.

SUMMARY

The preservation of historical memory is one of the most urgent tasks of our time. Historical memory is important for all states and nations. The main keepers of historical memory art museum, archives and libraries. This is a unified system of accumulation, storage and use of historical memory, where the leading role belongs to the archives of museums. What is said in the article.

Ефремова И. В.

БАЛ И СОВРЕМЕННЫЕ ВИДЫ ХУДОЖЕСТВЕННО-ИГРОВЫХ ПРАКТИК В ХРОНОТОПИЧЕСКОМ СРЕЗЕ

Белорусский государственный университет культуры и искусств

(Поступила в редакцию 05.08.2022)

Каждая историко-культурная эпоха «высвечивает» определённые грани существующих в ее временном формате явлений, позволяя увидеть в них

неожиданные «блики». Осмысление бала в контексте современных реалий делает возможным выявление связи пространственно-временной организации данного феномена с некоторыми видами популярных постмодернистских художественно-игровых практик (в частности, с перформансом и хэппенингом). Генетическим базисом и бала, и перфоманса, и хэппенинга выступали, с одной стороны, ритуал с его определённым порядком действий символического плана, направленных на достижение конкретного результата, повторяемостью (по мере необходимости) и отсутствием разделёния участников на исполнителей и наблюдателей. С другой – театр с характерной для него чёткой дифференциацией пространства на сценическое и несценическое, и не менее конкретным разграничением функций áкторов театральной постановки на актёров и зрителей.

Обозначенная антиномичность генетического базиса, с одной стороны, породила структурно-семантические типы инвариантных моделей бала (бал-церемония, бал-развлечение и контаминированный бал) и явилась смысловым фундаментом перформанса и хэппенинга.С другой – обусловила их незримую и неочевидную, на первый взгляд, связь. В формировании пространства-времени перформанса наблюдается определённое сходство с хронотопом бала-церемонии. В пространственно-временной организации хеппенинга – с пространственно-временным континуумом бала-развлечения. В двух моделях бального хронотопа наблюдается разная акцентуация между составляющими его истоками. Пространство-время бала-церемонии в большей степени обусловлено влиянием пространства-времени театра. Топос и хронос бала-развлечения – воздействием хронотопа ритуала. В топико-темпоральной организации контаминированного бала наблюдается определённый баланс между влиянием хронотопов ритуала и театра.

Остановимся на рассмотрении соотношения хронотопов бала-церемонии и перформанса. Под балом-церемонией нами понимается структурно-смысловая матрица официальных бальных мероприятий

государственного масштаба, проводимых по поводу наиболее значимых политических и исторических событий. Данный тип бала предполагал строгую и детально прописанную регламентацию бального торжества и превращал его в своеобразный театральный спектакль «для публики», который разыгрывался по единому сценарию, не допускающему импровизационных моментов и требующему от акторов неукоснительного соблюдения этикетных норм.

Из множества разработанных в научных исследованиях дефиниций перформанса мы остановимся на варианте, предложенном Д. Булычевой, трактующей данную художественно-игровую практику как «синтетический вид современного искусства, в котором искусством считается, прежде всего, сам процесс создания произведения, не требующий активности зрителей» и способствующий утверждению художником своей идентичности творца [1, с. 9, 14]. Данное определение достаточно чётко маркирует характерные черты перформанса, что является важным в рамках ярко проявляющегося сегодня процесса жанровой диффузии между современными видами художественно-игровых практик, нарушающей «чистоту» каждой из них.

С содержательной стороны и бал-церемония, и перформанс могут быть рассмотрены как ритуальные акты сакрального характера (в данном контексте понятие «сакральный» не тождественно понятию «религиозный»), наполненные конкретным смыслом и состоящие из набора символических действий, имеющих целью воздействие на их участников. В процессе церемониального бала и перформанса, аналогично ритуалу, «раскачивается энергетика бессознательного, в результате чего большое число людей вовлекается в общее небытовое состояние» [6, с. 190]. Все акторы бала-церемонии и перформанса (и исполнители, и зрители), будучи вовлечёнными в особое, «пограничное», пространство-время ритуальной игры (на грани реального и ирреального, сознательного и бессознательного, рационального и инстинктивного), оказываются непосредственными действующими лицами этого творческого проекта.

В процессе эволюции ритуал принимал разные формы (в зависимости от контекста и целевой установки), в том числе предполагавшие выделение в коллективной партитуре «сольной партии», задававшей эмоциональный тонус и придававшей смысловую нагрузку совершаемым действиям. Так, немецкие исследователи Урсула Рао и Клаус-Петер Кёппинг указывают на многозначность ритуалов, а также на присутствие в них качества перформативности, которое, по мнению данных учёных, сближает ритуальные практики с театральными постановками [7, с. 1 – 3, 10]. К такого рода ритуалам, находящимся «на стыке» с театром, относятся ритуалы политические, преследующие чисто идеологические цели, диктуемые властью. Бал-церемония – это разновидность политического ритуала-театра, в котором главная роль отводилась первому лицу государства. Данный контекст позволяет рассматривать церемониальный бал как «политический спектакль», в котором, аналогично театру, выделялась «инициативная группа» «актёров» во главе с монархом, разыгрывавшая для остальных участников-зрителей сценическое действо. Исходя из вышеизложенного, маркировка театральных истоков в организации хронотопа бала-церемонии представляется вполне логичной.

Подобная акцентуация в перформансе присутствует в гораздо меньшей степени (в силу отсутствия искусственной показной наигранности, отрепетированности и пр.), сводясь к условному делению топоса на сценическую и зрительскую зоны и, соответственно, участников – на актёров и публику. В обоих случаях (и бала-церемонии, и перформанса) обозначенная дифференциация пространства во многом способствовала восприятию происходящего как постановочного действа, зрелищного спектакля, в центре которого находилась фигура его творца и исполнителя (монарха / перформера). Кроме того, театральное начало проявлялось в том, что и бал-церемония, направленный на «создание и поддержание определённого образа власти» [3, с. 32], и перформанс, целью которого было привлечение внимания к персоне художника и его действиям, базировались

на тщательно продуманном сценарии. Сам факт наличия сценария как письменной фиксации зрелища обусловливал возможность его повторной постановки (аналогично и ритуалу, и театральной пьесе).

Результаты проведённого анализа дают основание рассматривать пространственно-временную организацию церемониального бала в качестве своеобразной структурно-смысловой матрицы инварианта перфоманса. Прообразом данной организации в б*о*льшей степени выступает хронотоп театра с характерным для него зонированием топоса на сценический и зрительский локусы и, соответственно, разграничением участников действа на «актёров» и «зрителей». Из двух семантических аспектов ритуала – коммуникативного и событийного [5, с. 95] в пространственно-временном континууме рассмотренных практик доминирует событийный.

Перейдём к проблеме соотношения хронотопов бала-развлечения и хэппенинга. Для конкретизации обозначенного аналитического ракурса, как и в предыдущем случае, обратимся к дефинициям обозначенных явлений. Под балом-развлечением нами понимается структурно-смысловая матрица увеселительных бальных действ, существующих в рамках официальных и неофициальных мероприятий, устраиваемых как по событийному поводу, так и без такового. Данный тип бала, в сравнении с церемониальным, был менее регламентирован, предоставлял большую свободу действий его участникам, предполагал момент некоторой импровизационности в выстраивании каждым актором своей «бальной биографии» и, в определённой мере, был более лоялен к гостям в плане соблюдения этикета, что касалось публичных бальных мероприятий, а также партикулярных балов, проводимых представителями средних социальных страт.

Среди предлагаемых в научных работах дефиниций хэппенинга наиболее конкретным представляется вариант, также предложенный Д. Булычёвой. Исследователь рассматривает хэппенинг как «синтетический вид современного искусства, в котором важен процесс совместного творчества публики и художника» [1, с. 9, 14]. Данное определение

предельно чётко разграничивает категории перформанса и хэппенинга, отличие между которыми заключено в отношениях между актёром и зрителем – дистанцированными в перформансе и максимально интегрированными в хэппенинге.

Проанализировав связи между балом-развлечением и хэппенингом, отметим, что в содержательном ракурсе данные практики могут быть рассмотрены, с одной стороны, как своеобразные коллективные ритуалы, целью которых является сплачивание их участников. С другой – как особые квазитеатральные формы, основанные: а) на объединении акторов, между которыми на протяжении постановки происходит «обмен ролями» (акторы-«исполнители» превращаются в акторов-«зрителей» и наоборот); б) на тесном взаимодействии художественной и внехудожественной составляющих. Основу хронотопа увеселительного бала составляла танцевальная программа, чередующаяся и одновременно сосуществующая с иными композиционными элементами, не связанными с искусством.

Структурно-смысловым базисом пространства-времени бала-развлечения в большей степени являлся хронотоп коллективного ритуала с характерными для него: а) отсутствием дифференциации на сцену и зрительный зал, а акторов – на актёров и зрителей; б) сплочённостью всех участников действа, фундирующим качеством которой является партиципаторность. Благодаря обозначенному качеству ритуала и в бале-развлечении, и в хэппенинге происходило смещение смыслового вектора с игры акторов-исполнителей / актёров на «создание определённой атмосферы, где все категории подчинены друг другу, складываясь в определённую цепочку ответной реакции присутствующих» [5, с. 98]. Однако если хронотоп бала-развлечения не исключает «двумирности» сознания (реальность – имагинативность), то хэппенингу подобное качество не свойственно, ибо он связан исключительно с пространством-временем Настоящего, представляя собой «событие реальности» (А. Капроу), создаваемое «здесь и сейчас».

Необходимый для ритуала набор сакральных действий в каждой из рассматриваемых художественно-игровых практик имел свою специфику и исходил из главной цели мероприятия. В случае бала-развлечения такой целью выступало собственно развлечение как таковое, то есть то, что способно доставить акторам удовольствие, возможность хорошо и весело провести время. Главное развлечение – танцы – на бальном пространстве сосуществовали с иными увеселениями на любой вкус. Кто-то находил удовольствие в азартных или неазартных играх, кто-то – в приятном общении, кто-то – в наблюдении за происходящим и т. п. Это обусловливало особую организацию бального хронотопа, пространство которого было неоднородным. Оно состояло из различных по масштабам локальных топосов, каждый из которых предназначался для определённого вида бальной «деятельности» – танцев, игр, трапезы, общения. Эти структурные составляющие пространства-времени бала-развлечения, заимствованные из повседневной жизни, часто разворачивались в хроносе одновременно, образуя временную полифонию.

Подобная специфика формирования пространства-времени увеселительного бального действа обусловила создание не столько детального сценария, сколько общего сценарного плана мероприятия, не исключающего момента случайности и непредсказуемости. Отсюда – сложность буквального повторения бала-развлечения. Таким образом, целостная и логичная структурно-смысловая организация его пространственно-временной системы в одних случаях носила завершённый и замкнутый характер, в других – представала в виде незавершённой и разомкнутой семантической структуры.

Пространство-время хэппенинга подчиняется его основной, авторской, концепции, связанной с показом характерных черт современной жизни «с её беспорядочностью, сиюминутностью, спонтанностью» [2, с. 212]. Художественная реализация обозначенной концепции в большинстве случаев не предполагает сценарной разработки, основываясь на спонтанности

действий участников: «Хеппенинг на самом деле – стихия, непредсказуемость, импровизация. Тут соединены пантоимима, клоунада, приёмы экспрессионистического театра, восточный символический ритуал <…> Для всех – это выход энергии, пробуждение неожиданных эмоций, проверка своей реакции на непредсказуемые события» [4, с. 218 – 219]. Как следствие – невозможность буквального повторения представления (аналогично увеселительному балу). При этом хэппенинг предполагает эксперименты с пространством (от общественных мест в часы пик до нескольких квартир в доме), но не со временем. Последнее исключительно конвенционально (на это обращалось внимание выше). Хронотоп хэппенинга формируется как бы «на ходу» каждым его актором, тем самым предполагая многовариантность развития действия и непредсказуемость его исхода. В результате пространство-время данной художественно-игровой практики представляет собой образец нелинейной и «открытой» смысловой организации.

Вследствие объединения акторов (актёров и зрителей) общим пространством и временем, маркирующим объективное Настоящее, можно говорить о сходстве хронотопов бала-развлечения и хэппенинга. Исключение составляет формат тематических маскарадных балов, всецело погружающих участников в отличное от конвенционального время-пространство. В этом случае хронотоп увеселительного бала-маскарада (с господством в нём иммагнитивной сферы) и хэппенинга (с его реальным пространственно-временным контекстом) приобретает разновекторную направленность. Кроме того, модель бала-развлечения может рассматриваться в качестве некоего шаблона для одного из востребованных сегодня направлений партиципаторного театра, базирующегося на постановке спектаклей без актёров.

Результаты проведённого анализа дают основание трактовать пространственно-временную организацию бала-развлечения в качестве своего рода структурно-смысловой матрицы хэппенинга. Прообразом данной

организации в большей степени выступает хронотоп коллективного ритуала с характерной для него партиципацией, выраженной в отсутствии пространственной дифференциации на сценическую и зрительную зоны и, соответственно, совмещении участниками действа актёрского и зрительского амплуа. Из двух семантических аспектов ритуала – коммуникативного и событийного [5, с. 95] в пространственно-временном континууме рассмотренных практик доминирует коммуникативный.

В качестве важного дополнения затронем вопрос о формировании локальных хронотопов перформанса в рамках пространства-времени гибридной, контаминированной (или церемониально-развлекательной), модели бала и модели бала-развлечения. Данный аспект вызывает интерес в контексте ещё не выявленного, а потому специально никак не обозначенного, но при этом полноценно функционирующего явления перформанса задолго до его официального «рождения» в эпоху постмодерна.

Речь идёт о фрагментарно возникающих в определённых локальных хронотопах увеселительного и контаминированного бала коллективных, камерных и сольных перформансах («перформансах-автопортретах» [1]). Под локальными хронотопами нами понимаются составляющие целостный хронотоп бала отдельные, относительно самостоятельные пространственно-временные локусы, каждый из которых связан с тем или иным видом бальной «деятельности» (художественно-игровой, внехудожественно-игровой, неигровой). В формате художественно-игрового локуса (бального зала) разворачивался коллективный перформанс, представляющий собой исполнение участниками бального мероприятия («перформерами») тех или иных танцевальных композиций. В рамках внехудожественно-игровых локусов (отдельных игровых помещений или условно выделенных игровых «зон») происходил камерный перформанс в виде азартных и неазартных игр (карты, шашки, шахматы, кости, лото, бильярд, «живые картины» и др.). Локальным топосом для сольного перформанса мог выступить абсолютно любой локус бального пространства (как художественно-игровой, так и

внехудожественно-игровой). «Авторами-исполнителями» данного вида перформанса являлись неординарные типажи, намеренно привлекавшие к себе всеобщее внимание нестандартно-демонстративным поведением и внешним видом. К таковым в XIX в. относились денди, светские «львы» и «львицы». Одновременное сосуществование пространства-времени каждой из обозначенных форм перформанса в рамках увеселительного и контаминированного бала обусловило специфику бального хронотопа в виде смысловой полифонии локальных топосов, объединённых конвенциональным хроносом.

Таким образом, становится очевидным, что форма организации хронотопа инвариантных моделей бала явилась своего рода «пра-структурой», генетически содержащей в себе пространственно-временной потенциал современных художественно-игровых практик – перформанса и хэппенинга.

ЛИТЕРАТУРА

1. Булычёва, Д. Ф. Перфоманс и хэппенинг как постмодернистские феномены постсоветской российской культуры: философский анализ : автореферат дис. ... канд. философ. наук : 24.00.01 / Д. Ф. Булычёва ; Астраханский гос. ун-т. – Астрахань, 2012. – 23 с.

2. Петров, В. О. Хеппенинг в искусстве XX века / В. О. Петров // Вестник Костромского государственного университета им. Н. А. Некрасова. – 2010. – № 1. – С. 212 – 215.

3. Серова, С. А. Официальный церемониал: истоки и перспективы изучения / С. А. Серова // Актуальные проблемы исторических исследований: взгляд молодых учёных : сб. материалов первой Всероссийской молодёжной научн. конф., 25-27 августа 2011 г. / Сибирское отд-е РАН, Ин-т истории ; редкол.: Р. Е. Романов (отв. ред.) [и др.]. – Новосибирск, 2011. – С. 32 – 38.

4. Турчин, В. По лабиринтам авангарда / В. Турчин. – М. : Изд-во МГУ, 1993. – 248 с.

5. Фомченко, Е. В. Перформанс как современный ритуал / Е. В. Фомченко // Вестник культуры и искусств. – Челябинск, 2019. – № 4. – С. 94 – 102.

6. Юнг, К.-Г. Психоанализ и искусство / К.-Г. Юнг, Э. Нойманн ; пер. с англ. – М. : Рефл-бук ; Киев : Ваклер, 1996. – 304 с.

7. Rao, U. Die «performative Wende»: Leben – Ritual – Theater / U. Rao, K.-P. Köpping // Im Rausch des Rituals. Gestaltung und Transformation der Wirklichkeit in körperlicher Performanz. –Münster ; Hamburg ; London, 2000. – S. 1 – 31.

РЕЗЮМЕ

Статья посвящена выявлению связей между пространственно-временной организацией инвариантных моделей балаи современных художественно-игровых практик – перформанса и хэппенинга. На основе сравнительного анализа автором выявляются определённые связи между балом-церемонией и перформансом, с одной стороны, и балом-развлечением и хэппенингом – с другой. В качестве важного дополнения рассматривается вопрос о формировании в рамках развлекательной и контаминированной моделей бала локальных хронотопов перформанса (коллективных, камерных и сольных).

SUMMARY

The article is devoted to the identification of links between the space-time organization of invariant models of the ball and modern artistic and gaming practices – performance and happening. Based on a comparative analysis, the author identifies certain connections between the ball-ceremony and performance, on the one hand, and the ball-entertainment and happening, on the other. As an important addition, the issue of the formation of local performance chronotopes (collective, chamber and solo) within the entertainment and contaminated ball models is considered.

Кенигсберг Е. Я.

ФЕСТИВАЛЬ ИСКУССТВ СЕВЕРНЫХ ЯПОНСКИХ АЛЬП КАК КУРАТОРСКАЯ ИДЕЯ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ ИСКУССТВА И ПРИРОДЫ

Белорусская государственная академия искусств

(Поступила в редакцию 25.07.2022)

Фестиваль искусств Северных Японских Альп (Northern Alps Art Festival), стартовавший под руководством японского искусствоведа и

куратора Фрама Китагавы в 2017 г. в триеннальном ритме, призван возродить очарование богатой лесами и водами гористой местности вокруг города Омати в префектуре Нагано с помощью широкого спектра мероприятий современного искусства. Первому фестивалю, проходившему под названием «Фестиваль искусств Японских Альп 2017», предшествовал «Синано-Омати 2014 – Коридор еды и искусства», 14-дневное мероприятие под руководством Ф. Китагавы, ставшее своеобразным экспериментом по сочетанию эстетических ощущений от современного искусства и вкусовых ощущений от еды в древнем регионе Синано, соответствующем современной префектуре Нагато [1].

На Фестивале искусств Северных Японских Альп 2017 г. 36 художников и творческих групп из 14 стран и регионов представили 38 произведений искусства в различных ареалах города Омати и окрестностей. Ряд произведений предназначены для постоянного экспортирования. Работа Ринтаро Хара и Ю Хара «Сад начинаний» встречает посетителей в информационном центре фестиваля, который художники превратили в своеобразное игровое пространство, украшенное яркими плоскостными объектами, отсылающими к местной флоре и фауне [2]. Инсталляция иллюстратора Джимми Ляо представляет собой мини-библиотеку с авторскими книгами художника, переведёнными на множество языков. На одной из улиц Омати размещена инсталляция Юсуке Асаи «Всё прекрасно соединяется и возвращается в цикл» – серия геоглифов, нарисованных на асфальте краской для дорожной разметки; на промышленном здании можно увидеть мурал «Весна земли», выполненный художником из подручных материалов – камней, почвы, веток и т. п. Горо Хирато создал небольшую чашеобразную скульптуру «Ландшафт водной поверхности – Огни под водой – Горный монолит» из природных камней. Работа меняет свои составляющие в соответствии с состоянием природы: ландшафт водной поверхности возникает в чаше после дождя, огни под водой проявляются на солнце или при яркой луне, горный монолит

становится виден при засухе, когда вода высыхает и обнажаются природные камни, из которых сложена чаша работы.

Тадаси Кавамата принимал участие в documenta 9 (1992), 40-й Венецианской биеннале (1982), 19-й биеннале в Сан-Пауло (1987), трёх Скульптурных проектах Мюнстера (1997) и множестве других значимых мировых биеннале, триеннале и выставках современного искусства. Его медиум – дерево, которое он использует в буквальном смысле слова как строительный материал, воздвигая помосты, имитируя реконструкцию зданий с помощью искусственно созданных и тщательно продуманных строительных лесов и загородок, которые становятся произведениями искусства. Тадаси Кавамата выстраивает маршруты передвижения зрителей, учитывая направленность их взглядов и создавая точки фиксации. В рамках фестиваля он создал работу «Терраса Генюй» – ряд примыкающих друг к другу и отдельно стоящих деревянных настилов, создающих своеобразное урбанизированное пространство леса.

Творческий коллектив «Ме», существующий с 2013 г., включает директора коллектива Кэндзи Минамигава, художника Харука Кодзин и руководителя производства Хирофуми Масуи. Сайт-специфическая инсталляция «Осязаемый ландшафт» представляет собой сложное, с перепадами высоты, архитектурное сооружение на вершине горы Такагарияма, где зрители, преодолевая препятствия задуманного «Ме» маршрута, могут любоваться пейзажами Северных Японских Альп.

Не менее интересны произведения, предназначенные для экспонирования в течение фестиваля. «Грот дракона» Кейзабуро Окамура является художественной имитацией наскальных рисунков древних людей. Инсталляцию «Маршрут почвы – маршрут жизни» Коити Курита создал с использованием местных почв, окраска которых варьируется от светлых до тёмных. Художник таким образом исследует разнообразие мира. Никита Алексеев в своей серии рисунков «Closer – Faether – Closer» переосмысливает традиционную японскую легенду о дереве-метле. Харуки

Такахаси, оплетая выставочное пространство лозами из японского фарфора («Японские Альпы. Сад на берегу реки Такасэ», 2017 г.), обращается к красоте местной природы. Такаси Курибаяси, выпускник магистратуры Дюссельдофской художественной академии, в масштабной инсталляции «Дамба Дайити Куробэ» с использованием местных природных материалов исследует понятие границы. Инсталляция Мари Минато «Мисузукару Синано» – творческая инвазия в пространство, созданная на основе наблюдения, изучения и переосмысления локальных пейзажей.

Ясуаки Игараси – исследователь морского пространства, путешествующий художник. Его вертикально уходящая вверх инсталляция «Завязывание облачных узлов», символизирующая связь озера Кидзаки с облаками, была выполнена в сотрудничестве со 148 местными жителями из 25-метровых отрезков 2 560 хлопчатобумажных нитей, окрашенных в белый, голубой и синий цвет. По словам художника, «стоя на берегу озера и глядя в высокое небо, окружённое горами, включая Северные Альпы, я осознал менталитет горной культуры, связанной по вертикали с другим миром. Более того, это перекликалось с образом природных циклов, когда талые воды Северных Альп возвращаются в небо <…> Когда я шёл по пирсу, вдающемуся в озеро, мне казалось, что я плыву, как будто иду по колышущейся поверхности воды и попадаю в другой мир <…> Когда мы рассматривали плетеную нить, то обнаруживали, что наш взгляд соединяется с облаками, медленно уплывающими ввысь. Мне показалось, что плетёная нить как бы связывала озеро и облака и была опорой для духов людей, живущих в этом месте. Это было бы похоже на поднимающегося на небо бога-дракона, которому поклоняются как богу воды в этих краях, богатых водой из талых снегов Северных Альп» [3].

Самон Аосима в рамках инсталляции «На цветущей звезде» высадил множество цветов, подсветив каждый из них светодиодными лампами и связав их нитями, заставляющими цветы вибрировать. По мнению автора, движение, нежные природные оттенки цветов, ночная подсветка,

выделяющая во тьме каждый цветок, создают «опыт резонанса со звёздами через медиум работы» [4]. Инсталляция Патрика Туттофуоко «Тацу» представляет собой два плоскостных гипертрофированных фрагмента лица человека – два глаза, зелёный и голубой с поперечными, как у кошки, узкими зрачками, глядящими в долину реки. Художник исследует тему мультикультурных взаимоотношений между людьми разного происхождения.

Пространственная инсталляция Оскара Оивы «Комната мечты» основана на личных ощущениях художника. О. Оива творчески переработал свои впечатления от первого посещения Синано-Омати в ряде пейзажей и панорам деревни, которые проецируются на стены выставочного помещения в виде меблированной комнаты, где пол и потолок по замыслу художника поменяны местами. Альфредо и Изабель Акилизан создали проект «Водные поля (присутствие и отсутствие)» из повседневных предметов обихода местных жителей – разноцветных пластиковых ёмкостей и корзин, шлангов и зонтиков, бутылей для воды, метёлок, леек и т. д., преобразовав их в плавучие средства, медленно дрейфующие по ограниченной траектории водной глади. Художники таким образом размышляют о недостатках современного общества потребления.

Второй по счёту Фестиваль искусств Северных Японских Альп должен был состояться в 2020 г., но, как и многие другие международные культурные события, был перенесён на год из-за пандемии коронавируса, и прошёл в августе – ноябре 2021 г. под названием «Northern Alps Art Festival 2020 – 2021» («Фестиваль искусств Северных Альп 2020 – 2021») [1].

Концепция фестиваля опирается на четыре ключевых понятия: вода, земля, деревья, небо. Культура и традиционный сельский образ жизни региона сформировались на их основе. Произведения художников базируются на четырёх составляющих концепции. Мероприятия, проводимые в рамках фестиваля, направлены на создание местных сообществ; взаимодействие приглашённых к участию японских и

зарубежных художников и местных жителей являются неотъемлемой составляющей фестиваля. Куратор Ф. Китагава работал в сотрудничестве с визуальным директором фестиваля Акирой Минагавой. К участию были приглашены 36 художников из 11 стран и регионов Азии и Европы, Африки и Латинской Америки [1].

Инсталляция российской художницы Екатерины Муромцевой «Возьмите с собой всё необходимое» посвящена носильщикам тяжёлых грузов из порта Омати по так называемой «соляной дороге» на горные перевалы. На стену хранилища, находящегося на территории местного святилища, проецируются фигуры движущихся людей, несущих за спиной тяжёлую поклажу. В главном зале хранилища на стенах размещена серия большеформатных акварельных работ «Люди, несущие что-то важное» – изображения людей в натуральную величину, несущих сумки, рюкзаки, корзины, прочую кладь, что можно понимать и как физический груз, и как груз воспоминаний. Эти работы Е. Муромцева создавала на мастер-классах с участием местных жителей.

«Что было / Что будет» – источником вдохновения для создания инсталляции финской художницы Маарии Вирккалы стала местная легенда. М. Вирккала объединила в своей работе лодку на озере Накацуна, скамейки и два коттеджа на берегу озера, статую Будды и звук колокола, создав медитативное пространство для неспешных прогулок по старой «соляной дороге», ведущей от моря в горы. Колокольный звон отсылает к легенде о храмовом колоколе, утонувшем в озере во время землетрясения, звук которого можно слышать и сегодня. По мнению художницы, важно «пройтись и сделать несколько шагов по соляной дороге. Зайти в два дома. Разделить – стать частью старой легенды. Присутствие прошлого. Присутствие будущего. Что, если мои корни здесь? Почувствовать глобальное через местное. Что было. Что будет» [5].

Тайваньский художник Юй Вэнь-Фу создал проект лэнд-арта «Культивация полей сердца». Вместе с представителями локального

сообщества он посадил на поле 500 000 отрезков бамбука, градуировано окрашенных подобно росткам риса. Художник обращается к традиционному образу жизни, характерному для данной местности, к важности повседневных забот фермеров, выращивающих рис на горных террасах.

Инсталляция Самона Аосимы «Память жизни» является авторским исследованием связи жизни, света и космоса. Крытое поле для игры в мяч художник превратил в космическое пространство, освещённое множеством мерцающих крошечных огоньков, яркость которых меняется в соответствии с движением атмосферы.

Японская художница Мотида Ацуко в сайт-специфичной интервенции «Конфликт (или разлом)» размышляет о тектонических сдвигах, характерных для данной местности, проецируя их на человеческие отношения. Два рядом расположенных пустующих дома, в одном из которых жил директор школы, а во втором завуч, художница буквально сдвинула с места, фрагментарно впечатав друг в друга, нарушив их целостность и физические границы. Зрителям предлагается мысленно воссоздать целостность домов и доверительность отношений между их бывшими жильцами.

«Хрустальный ковчег в Альпах», инсталляция Сугихара Нобуюки на озере Аоки, обращена к местным традициям. Озеро Аоки считалось священным, вся пойманная рыба использовалась для подношений правителям; весной, во время таяния снега и льда, согласно легенде, в озере можно было найти чистый хрусталь. Художник создал белый объект из камней и традиционного строительного материала, повторяющий своей формой очертания Северных Альп. Размещённый в озере недалеко от берега объект, отражаясь в воде, напоминает лодку, отсылая тем самым и к местным промыслам, и к местным легендам, и к единству водного и горного пространства региона.

Кимура Такахито придумал «Игру с водой “Театр света”» – сайт-специфичную инсталляцию и воркшопы. Вода – одна из ключевых тем фестиваля, и японский художник даёт второе дыхание заброшенному дому

на берегу озера Кисаки. На верхнем этаже дома он оборудовал обзорную площадку с видом на озеро и пространство для игр, а на первом этаже – мастерскую и общественное пространство как для обсуждения идей связанных с водой игр, так и для совместного времяпрепровождения с использованием всех пяти чувств (зрение, осязание, обоняние, вкус, слух) на фоне водной глади.

Эмма Малиг (Чили / Франция) разместила инсталляцию «REFUGIO» в цехе бывшего завода по изготовлению железа. Художница создала как будто висящую в воздухе полупрозрачную геометрически правильную конструкцию, составив ее из множества прямоугольных элементов, часть из которых выполнена из окрашенной железной нити, а другая часть представляет собой рисунки природы окрестностей Омати. Инсталляция гармонично вписана в пространство, перекликаясь с архитектурным решением помещения и наполняя его светом и цветом.

Инсталляция Мацумото Акинори «Акинориум в ОМАТИ» размещена в местном музее саке. Художник обыгрывает материалы, которые использовались для изготовления известного японского напитка – бамбук для бочек, вода из горных источников, местные сорта риса, – и добавляет звуковой кинетический объект, издающий простой звук, столь же простой, как и традиционные материалы, представленные в музее.

Китайский художник Ли Хунбо экспонировал инсталляцию «Сказочный мир» из ярких склеенных между собой бумажных скульптур в мультифункциональном зале Омати. Творчески переработав впечатления от уникальной природы Северных Японских Альп, автор создал странную, весьма отдалённо напоминающую объёмную карту мира, инсталляцию, отсылающую к индустриальным объектам, противоречащим спокойному течению жизни в этом регионе Японии.

Инсталляция возле плотины Нанакура японского художника Исобэ Юкихиса, известного с 1970-х годов своими произведениями на экологическую тему, называется «Направление ветра неопределимо» и имеет

размер 150x300 м. И. Юкихиса провёл исследование о влиянии экологических изменений на реки, подземные воды, ветер, туман и другие типичные природные ресурсы данного региона. Итогом исследования стала инсталляция «Направление ветра неопределимо», созданная путем визуализации данных о потоках ветра.

Художественная интервенция в природную среду швейцарско-австралийского художника Тома Мюллера «FOUNTAINHEAD – скала, река, исток, вода, пролёт, напряжение, между» основана на локальной легенде о бессмертном отшельнике, живущем в пещере в глубине гигантской скалы и защищающем местных жителей от демонов. Скала когда-то была частью русла реки, со временем изменившей своё течение. Придуманный Т. Мюллером искусственный водопад стекает с вершины скалы, а генератор тумана образует пар в нижней части скалы, как будто вызывая дух отшельника. Художественные практики Тома Мюллера связаны «с подходом, учитывающим особенности места, а точнее, с чувствительностью к месту. Невозможно создать по-настоящему вдохновляющую работу, которая не была бы связана или каким-то образом не реагировала на место. Особенно в такой среде, как Омати, где контекст и предпосылки настолько богаты и многослойны. Я считаю, что для того, чтобы зрители действительно были связаны с идеей, выраженной в произведении искусства, намерение художника должно быть связано с сознанием места, будь то историческое, функциональное или даже мифологическое» [6].

Среди сопроводительных мероприятий фестиваля следует отметить перформативный проект «Electronicos Fantasticos!» театра «Электромагнитный лес». Участники театра, возглавляемые художником и музыкантом Эй Вада, собирают старые электрические приборы и превращают их в оригинальные музыкальные инструменты. В проекте «Electronicos Fantasticos!» были задействованы разного рода вентиляторы и кондиционеры. Написанная для них пьеса учитывала как звук воздушных потоков, издаваемого «инструментами», так и движение воздуха на сцене

Лесного театра, дыхание зрителей и шум деревьев, окружающих лесной зрительный зал [1].

Первые два фестиваля искусств Северных Японских Альп, прошедшие под кураторским руководством Ф. Китагавы, привлекли известных в мировом художественном сообществе авторов, которые создали произведения искусства с использованием местных природных ресурсов и зачастую в сотрудничестве с представителями локальных сообществ. Культурное наследие региона, его уникальная природа в сочетании с современным искусством получили новое признание, а Фестиваль искусств Северных Японских Альп занял своё место в ряду мировых триеннале современного искусства.

ЛИТЕРАТУРА

1. Northern Alps Art Festival [Electronic resource]. – Mode of access: https://shinano-omachi.jp/en/. – Date of access: 13.04.2022.

2. Hara seal Factory of Japan [Electronic resource]. – Mode of access: http://www.hfj-ami.jp/rh/rhw_bg_o_en.html. – Date of access: 12.06.2022.

3. Igarashi Yasuaki [Electronic resource]. – Mode of access: http://www.igayasu.com/project/japan_alps/. – Date of access: 25.06.2022.

4. Samon Aoshima [Electronic resource]. – Mode of access: http://samonaoshima.com/index.html. – Date of access: 20.07.2022.

5. Northern Alps Art Festival [Elecrtonic Ressource]. – Mode of access: https://shinano-omachi.jp/en/. – Date of access: 25.06.2022.

6. Tom Mùller [Electronic resource]. – Mode of access: http://www.tom-muller.com/works/fountainhead/. – Date of access: 23.06.2022.

РЕЗЮМЕ

Фестиваль искусств Северных Японских Альп (Япония) с 2017 г. проходит в режиме международной триеннале современного искусства под руководством известного японского искусствоведа и куратора Фрама Китагавы. Кураторская идея фестиваля – взаимодействие искусства и природы – является составной частью успешной авторской кураторской стратегии Фрама Китагавы по ревитализации отдалённых регионов Японии средствами современного искусства, реализуемой свыше 20 лет. Первые два Фестиваля

искусств Северных Японских Альп привлекли известных в мировом художественном сообществе художников, которые создали произведения искусства с использованием местных природных ресурсов и в сотрудничестве с представителями локальных сообществ.

SUMMARY

Since 2017, the Northern Japan Alps Art Festival (Japan) has been running as an international contemporary art triennial led by renowned Japanese art historian and curator Fram Kitagawa. The curatorial idea of the festival – the interaction between art and nature – is part of the successful curatorial strategy of Fram Kitagawa to revitalise Japan's remote regions through contemporary art, which has been implemented for over 20 years. The first two Northern Japan Alps Arts Festivals attracted internationally-renowned artists who created art using local natural resources and in collaboration with local communities.

Ли Чжохуэй

ТЕМА ТРУДА В ИСТОРИИ ИСКУССТВА КИТАЯ

Белорусский государственный университет культуры и искусств

(Поступила в редакцию 31.05.2022)

Тема труда в искусстве Китая претерпела сложную историческую эволюцию с древних времён до наших дней. Китайское искусство на тему труда возникло ещё в первобытные времена наряду с развитием ремесленного, декоративно-прикладного и песенно-танцевального искусства. Изначально оно возникло в результате стремления людей к выживанию. В древности люди жили за счёт натурального хозяйства (охоты, рыболовства, земледелия и др.) Сельскохозяйственный труд был тесно связан с поклонением духам, божествам и природе. Наскальная живопись Хуашань «Танец жертвоприношения богам», обнаруженная в Гуанси-Чжуанском автономном районе, расписная керамическая чаша с танцевальными узорами, найденная в Цинхае, изображают поклонение природе и богам, а также песни и танцы людей, празднующих успешную охоту.

Во времена династий Шан и Чжоу (1600 – 256 гг. до н. э.) произведения искусства, посвящённые теме труда, воплощали в себе конфуцианскую идею о сыновней почтительности. В этот период правящий класс популяризировал ритуальную музыку для обрядов жертвоприношения, которую крестьяне использовали для молитвы с просьбами о получении богатого урожая. К такому виду танцевальной музыки относится музыка «Сяньчи» и «Дася», при помощи которой китайцы поклонялись божеству земли. Ещё ранее, во времена династии Западная Чжоу (1046 – 771 гг. до н. э.), в древней книге «Эръя» сыновняя почтительность выдвигалась в качестве этической концепции, конкретными формами проявления которой были жертвоприношения и поклонение предкам. Впоследствии Конфуций перенял, развил и преобразовал концепцию сыновней почтительности эпохи династии Западная Чжоу, объединив уважение и любовь к родителям с принципами сыновней почтительности, и постепенно перенёс сыновнюю почтительность из концепции родовой этики в концепцию семейной этики.

Церемония жертвоприношения находит выражение в форме драматических действий. Одной из основных её форм является церемония поклонения богу плодородия, которая проводится путём имитации земледельческого труда и мольбы о хорошем урожае, на основе чего данный вид деятельности называется в Китае «трудовой театр». До настоящего времени в районе проживания народности Бай в городском уезде Дали провинции Юньнань тема труда является основным содержанием театральных представлений. С одной стороны, цель таких представлений – это призыв людей к усердному труду, с другой – они были унаследованы как развлекательное мероприятие для крестьян [1]. Существует особая форма «трудового театра» – имитация быка. Бык – это основная тягловая сила для крестьян, любовь к этому животному и забота о нём стали считаться добродетелью у сельскохозяйственных тружеников [1, с. 13]. Целью данных театральных действий является воспитание верности, сыновней

почтительности и гармонии, чтобы люди могли лучше понять трудности выращивания сельскохозяйственных культур.

Во времена династий Шан и Чжоу (около 1600 – 256 гг. до н. э.) легисты придавали большое значение развитию сельского хозяйства. Мыслитель-легист Шан Ян указывал: «…две вещи, земледелие и война, ведут бескомпромиссную борьбу за совокупную государственную мощь»; «причина, по которой страна процветает, заключается в земледелии и войне» [3]. Таким образом, он поддерживал политику развития сельского хозяйства. Данный факт находит очевидное отражение и в искусстве на тему соответствующего вида труда. Сцены сбора тутовых листьев и охоты на бронзовом чайнике с узорами сбора тутовых листьев, охоты и пиршества периода Сражающихся царств являются результатом реализации аристократами данной идеи.

Начиная с эпохи династий Цинь и до времён правления династий Вэй, Цзинь, Южной и Северной династий (221 – 581 гг. н. э.) в Китае были широко популярны такие произведения искусства, как фрески в погребальной камере, каменные барельефы и гравюры. Важная роль данных произведений искусства заключалась в их службе императорским чиновникам после смерти. Изображённые на картинах сцены пахоты на волах, выпаса скота, пиршества и приготовления пищи отражают хозяйственную, земледельческую и подсобную производственную и торгово-рыночную деятельность древнего феодального поместья [4, с. 103]. Феодальные аристократы использовали данное содержание для отражения своего социального статуса, достижений и духовной поддержки, что также подтверждается каменными гравюрами с изображением метания стрел, обнаруженными в Сычуани, и каменным барельефом эпохи династии Хань «Пахота на волах», обнаруженным профессором Ван Дэюанем в гробнице уезда Суйдэ. Похоронная концепция аристократического класса, обеспечивающая соответствие между реальной жизнью и жизнью после смерти восходит к упомянутой выше конфуцианской мысли о сыновней

почтительности эпохи династий Шан и Чжоу. Цзэн Цзы, мастер конфуцианской теории сыновней почтительности, связал её со служением императору, чтобы таким образом наладить отношения между людьми и сохранить социальную стабильность. Цзэн Цзы считал, что объектом сыновней почтительности в древности были не только умершие родители, но в большей степени выражение верности умершему императору. Таким образом, конфуцианская теория сыновней почтительности отражает гармонию не только в отношениях между людьми, людьми и природой, но и между телом и разумом человека. Данная идея о гармонии также являлась средством стабилизации общества в конфуцианстве и правомерно будет утверждать, что она пронизывала все стороны социальной жизни.

«Песня об арбалете», популярная во времена династии Восточная Хань (25 – 220 гг. н. э.), представляет собой описание охотничьей жизни предков китайцев, а также воплощение конфуцианской идеи сыновней почтительности. В древности считалось что понятие «арбалет» произошло от поговорки «Преданный сын сторожит тело покойника». В народных песнях царства Чу упоминалось, что люди в древности не могли вынести зрелища тел своих умерших родителей, поедаемых животными, поэтому для того, чтобы отгонять птиц и зверей, они делали арбалеты для защиты гробов с телами покойных родителей и недопущения их повреждений. Специфические охотничьи действия, характерные для производства и быта, постепенно переросли в погребальные ритуальные песни и танцы и стали важной частью погребальных ритуалов народов Туцзя и И (северо-восток провинции Юньнань) [2, с. 94]. Дун Чжуншу, превозносивший конфуцианство мыслитель эпохи династии Хань (202 – 220 гг. до н. э.), доказал, что сыновняя почтительность является вечным законом неба и земли, и выдвинул её на передний план, что имело глубокое влияние на экономическое развитие и трансформацию социальной этики в ханьскую эпоху. Имеющие отношение к теме труда вышеперечисленные формы искусства неразрывно связаны с этикетом и правилами, соблюдаемыми

конфуцианцами и легистами, тем самым переходя от реализации практической функции к воспитательной [2, с. 95].

Во времена династий Суй, Тан и эпохи Пяти династий (581 – 960 гг. н. э.) путешествия монахов на запад и распространение в Китае буддийских идей из соседних стран способствовали расширению обмена между китайской и западной культурами, что привело к тесной связи искусства того времени на тему труда с буддийской идеей «нивы благословения» (поприще доброты, милосердия или добродетели, в особенности благодарность государю и отцу и любовь к бедным как причина счастья человека). Правители надеялись, что искусство может выполнять социальные и культурные функции и придавали ему значение нравственного воспитания с целью научить чиновников и народ обращать внимание на этику и мораль. В результате появилось много наскальных росписей, изображающих истории из буддийских канонов и общественной жизни. Например, сцены земледелия на фресках пещер Дуньхуана «Семь урожаев», «Рисообдирочная мельница» и «Охотник» являются отражением желания правителя получить благословение для побуждения людей совершать больше добрых дел. Картины «Строительство пагод и создание росписей» и «Ваяние и копирование манеры ваяния статуй Будды» представляют древних живописцев, занимающихся художественной деятельностью. «Мясник, забивающий быка» и другие фрески пещер Дуньхуана, изображающие сцены убийства, имеют цель убедить буддистов не есть мясо; сцены акробатических представлений, такие как «Бамбуковый шест», образно передают смысл, что объективные вещи в реальном мире на самом деле иллюзорны и нереальны, и наказывают людям смотреть на суть вещей. В дополнение к религиозному искусству придворное искусство в эпоху династии Тан также было связано с популяризацией феодальных нравственных норм. На картине Чжан Сюаня «Приготовление шёлка» изображены шьющие одежду придворные служанки. Фарфоровые погребальные статуэтки из гробниц императоров и знати отражают интерес к музыке зарубежных «северных инородцев» (общее

название для сюнну, татар, монголов, тюрок). Погребальные статуэтки «верблюда, чужестранца, а также музыкально-танцевальных сцен», выполненные из трёхцветной керамики, являются наиболее известными работами на тему музыкальных и танцевальных выступлений [4, с. 136]. Таким образом, произведения искусства данного периода описывают частые зарубежные культурные обмены Китая.

У правителей династий Сун, Юань, Мин и Цин (960 – 1911 гг. н. э.) была привычка рисовать картины сельской идиллии. Они создавались выбранными императорами придворными художниками для демонстрации заботы о сельском хозяйстве, побуждения и поощрения развития натурального хозяйства, популяризации знаний о сельскохозяйственном производстве, распространения техник обработки земли, содействия развитию общественных производительных сил. Целью изображения трудовых сцен является прославление достоинств правителей. Император Канси из династии Цин приказал придворному художнику Цзяо Бинчжэню, взять за образец произведение сунского художника Лоу Яо, заново нарисовать «Картину сельской идиллии». На ней идеализированно изображён тяжёлый труд крестьянской семьи. Исходя из результатов исследования Хуан Сяофэна [5], в данной версии «Картины сельской идиллии» изображён император, наблюдающий под видом крестьянина за сценой крестьянского труда. С точки зрения стиля живописи в работе показаны ранние художественные особенности тщательного и искусного слияния китайского и западного искусства, при этом новая форма художественного выражения сочетает в себе традиционные китайские техники живописи с западными методами фокусировки перспективы.

Помимо влияния идеологии античного феодального господствующего класса на искусство с тематикой труда, древние литераторы также любили передавать содержание, связанное с трудовым образом. Для выражения своих эстетических вкусов художники и литераторы представляли себя крестьянами, рыбаками, лесорубами и т. д. Примерами служат работы

«Дровосек» и «Рыбалка на снегу» художника династии Мин У Вэя и пьеса для гуциня «Беседа рыбака и дровосека». При помощи образов земледельцев, рыбаков и лесорубов, испытывающих внутреннее удовлетворение от своей деятельности и изображённых на фоне красивых пейзажей, деятели искусства идеализировали жизнь рыбаков и лесорубов, а также выражали надежды на избавление от оков мирской жизни [6, с. 65].

С давних времён в Китае существует трактовка профессий рыбака, дровосека, земледельца и учёного. Рыбалка, рубка леса, земледелие и образование представляют собой четыре отрасли земледельческого общества и отражают основной образ жизни людей. В определённой степени эти четыре отрасли показывают разные ценностные ориентации древних людей. Выражение глубинных образов рыбака и дровосека – это в большинстве случаев воплощение концепции освобождения от оков человеческого мира. Люди, которые занимаются сельским хозяйством и образованием, связаны с земной жизнью и служат обществу, что подчёркивает ценность и важность труда в древнекитайском обществе.

До XX в. различные формы искусства, отражающие тему труда, были тесно связаны с народными представлениями, конфуцианством, легизмом, буддизмом и другими философскими идеями. Общественный труд и искусство на трудовую тематику, попавшие под влияние древнекитайской идеологической системы, представляют собой своеобразный культурный аспект развития Китая в целом.

ЛИТЕРАТУРА

1. 王人杰. 新时期美术创作的审美特征研究1976-1984[D]西南大学博士学位论文，重庆. 2014. 107页. = Жэньцзе, Вань. Исследование эстетических особенностей художественного творчества в новый период 1976 – 1984 гг. :дис. … д-ра искусств. / Вань Жэньцзе. – Чунцинь :Юго-Западный ун-т, 2014. – 107 с.

2. 乔治·萨杜尔.世界电影史〔M]北京.中国电影出版社. 1982. 844页. = Садур, Джордж. Мировая история кино / Джордж. Садур – Пекин : Китайское кинематографическое изд-во, 1982. – 844 с.

3. 金匠尚玉. 劳动记忆敦煌壁画中的劳动场景.发布日期：14.12.2018. = Сцены труда на фресках Дунхуана [Электронный ресурс]. – Режим доступа :http://www.360doc.com/content/. – Дата доступа : 14.05.2022.

4. 薛燕平. 英国动画〔M]北京：中国传媒大学出版社.2010.289页. = Яньпин, Сюэ. Британская анимация / Яньпин, Сюэ. – Пекин : Изд-во Китайского ун-та коммуникации, 2010. – 289 с.

5. 黄小峰.农夫之乐：中国绘画中的乡村休闲生活〔J]收藏, 2017. 64-83页. = Сяофэн, Хуан. Крестьянская радость: сельский отдых в китайской живописи / Хуан Сяофэн. – Пекин, 2017. – С. 64 – 83.

6. 周琳. 革命与艺术之间-民间艺术家韩乐然研究〔D]哈尔滨师范大学.2016,06. 325页. = Линь, Чжоу. Между революцией и искусством: исследование творчества художника Китайской Республики Хань Лэжаня : дис. … канд. искусств. / Чжоу Линь. – Харбин : Харбинский педагогический ун-т, 2016. – 325 с.

РЕЗЮМЕ

В статье проанализирована история обращения к теме труда в различных видах искусства Китая. Автор пришёл к выводу, что с древних времён до начала XX в. произведения искусства были тесно связаны с народными представлениями, конфуцианством, буддизмом и другими религиозно-философскими учениями.

SUMMARY

This article analyzes the history of the appeal to the theme of labor in various forms of art in China. The author came to the conclusion that from ancient times to the beginning of the XX century, works of art were closely connected with folk ideas, Confucianism, Buddhism and other religious and philosophical teachings.

Мицкевич А. Г.,Сенькевич Е. В., Хох А. Н., Данилова Д. А., Воробьёва В. В.

ПРОБЛЕМЫ АТРИБУЦИИ КАЛАГА – ТРАДИЦИОННОГО ТЕКСТИЛЬНОГО ПАННО МЬЯНМЫ

Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси,
Научно-практический центр Государственного комитета судебных экспертиз
(Поступила в редакцию 14.09.2022)

В государственное научное учреждение «Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы Национальной академии наук Беларуси» для проведения искусствоведческой экспертизы поступило декоративное панно (101х188 см), изготовленное в техниках рельефной вышивки и аппликации из металлизированных нитей, пайеток, металлических бусин, кабошонов из зеркального стекла (рисунок 1).

Рисунок 1. Общий вид декоративного панно

Исследования показали, что представленное на экспертизу декоративное панно является бирманским вышитым ковром – кала́га, выполненным в традиционной технике золотого шитья «швейчхитхоу», сочетающего вышивку и аппликацию [1, с. 3 – 7; 2, с. 75]. Термин «калага» («занавес») является местным названием традиционной настенной драпировки из Мьянмы (Бирмы), в частности, из города Мандалая и его окрестностей.

Калага, как правило, использовали в качестве занавесов в интерьерах дворцовых помещений, украшения дома по праздникам или отгораживания части помещения для гостя. Обычно их применяли как праздничные попоны для слонов и лошадей, крышу на повозку с волами при выезде семьи на праздники и даже как траурные накидки [3, с. 387 – 388].

В течение длительного времени для изготовления калага использовали золотые нити и монеты, полудрагоценные и драгоценные камни. В середине XIX в., во время правления последней династии бирманских царей Конбаунг (1752 – 1885) при короле Миндон Мине (1853 – 1878), калага получили широкое распространение среди разных слоев населения. На смену дорогим материалам пришли более демократичные: нити и пайетки из недрагоценных металлов, бусины из зеркального и цветного стекла и т. д., наряду с многофигурными объектами началось изготовление небольших вышивок. После Второй мировой войны этот вид народного искусства переориентировался на туристическую отрасль экономики Таиланда и Бирмы, в том числе при активной поддержке компании Джима Томпсона (The Thai Silk Company) [1, с. 4; 4, с. 13 – 21].

В конце XIX в. лучшие калага производились в Кеммендине, пригороде города Рангуна, где работали четыре или пять семей [3, с. 387]. В настоящее время их производят в городе Мандалае, где есть три крупных производителя и множество небольших домашних мастерских, работающих в основном для сувенирных магазинов. Долгое время считалось, что калага производятся в Таиланде, так как там был налажен сбыт для туристов. До сих пор тайские клиенты дают мастерам индивидуальные заказы на калага с определённым сюжетом. На изготовление каждого гобелена уходит в среднем около недели, хотя на более крупные и сложные работы может уйти гораздо больше времени. Калага не бывают идентичными, кроме того, это не работа одного автора, а коллективное произведение [4, с. 43 – 54].

Калага обычно изготавливается из хлопка, льна или шёлка и украшается бисером, кусочками коралла, стекла, жемчугом и/или пайетками,

вышивкой, в том числе золотыми и серебряными нитями [1, с. 4; 4, с. 43 – 55]. Технически это аппликация, составленная из фигур и деталей, вырезанных из разноцветных тканей, вышитых и пришитых к фону, впоследствии также вышитому. Матерчатую основу калага натягивают, привязав на деревянный каркас. Фрагменты бордюра, а также полосы, используемые для разграничения частей картины, расчерчиваются мелом на разноцветных тканях и вырезаются ножницами. Бордюр, идущий по краю калага, шириной около 30-40 см, сначала обшивается полосами ткани, а затем к нему добавляются листья, цветы и другие элементы. Фрагменты узора, изготовленные отдельно, наклеиваются на основу рисовой пастой, а затем прочно пришиваются нитками соответствующего цвета. В центр аналогичным образом помещаются основные фигуры. Обычно фигурные элементы калага набиваются хлопком или другими материалами, создающими трёхмерный эффект. После прикрепления фигур оставшийся фон заполняется завитками из золотых и серебряных нитей, пайеток, бусин и др. [1, с. 5; 3, с. 387; 5, с. 265].

На развитие искусствакалага повлияло несколько исторических факторов. Широкое использование пайеток связано с влиянием ремесленников, привезённых из Таиланда после завоевания Аютайи в 1767 г. Материалы, применяемые для изготовления калага, включая шерсть, стекло, бисер и пайетки, были доступны художникам благодаря торговле с британскими купцами. По мере того как калага становились всё более популярными, спросдиктовал и использование новых доступных материалов [4, с. 43 – 55].

Традиционная тематика калага, в том числе и современных, – сцены из жизни Будды и легендарных персонажей, придворных хроник, эпосов, изображения мифических и благопожелательных животных, знаков зодиака [1, с. 6; 6, с. 21]. На протяжении всей своей истории Бирма испытывала как буддийское, так и индуистское влияние, что повлияло на сюжеты калага.

Неслучайно эти панно вызывают ощущение экзотики и того, что они созданы намного раньше, чем есть на самом деле[4, с. 22 – 42].

В центральном поле исследуемой калага в трёх круглых картушах изображены всадники (рисунок 2, 3) в парадных придворных одеждах, в центре – на лошади, по бокам – на слонах.

Рисунок 2. Всадники на слонах

Персонажи, изображённые в центральных картушах, могут быть соотнесены с героями буддийской истории о Гаутаме и демоне-искусителе Маре. Согласно преданиям, в ночь Просветления Мара, противясь творимому Бодхисаттвой подвигу, наслал на Гаутаму злых духов, ужасных чудовищ, соблазнительных дев, устроил землетрясение и ураган. Боги в ужасе скрылись, оставив Гаутаму наедине с вызовом Мары. Бодхисаттва коснулся земли, призывая её быть его свидетелем. В образе прекрасной молодой женщины земное божество – Пхра Мэ Торани – поднялось из-под трона Будды. Она закрутила свои длинные волосы, и потоки воды – прохладные воды отрешённости, собранные там от бесчисленных дарственных возлияний Будды за века, создали потоп, который смыл Мару и его армию, а Гаутама достиг просветления [7, с. 108 – 113].

Чаще Пхра Мэ Торани изображается в виде женщины, сидящей вполоборота под троном Будды, однако на изображениях XX в. из Мьянмы встречаются изображения богини в полный рост, а также сидящей на карпе, на мифических животных. Характерная поза с закручиванием волос позволяет идентифицировать всадницу на лошади как богиню земли.

Рисунок 3. Персонаж на лошади (Пхра Мэ Торани?)

Фон центрального поля калага, а так же обрамляющий панно широкий бордюр полностью заполнены растительным орнаментом. Над медальонами с всадниками располагается пояс из восьми прямоугольных картушей, со встречными попарными изображениями одного и того же мифического химерического существа (рисунок 4). Наличие у него лошадиноподобного тела с чешуёй и копытами, львиной гривой, бивнями и редуцированным хоботом, оленьими рогами и рыбьим хвостом позволяет сделать вывод, что это изображение пинсаюба. Это животное «пяти красот», состоящее из пяти разных животных: быка, карпа, слона, лошади и тоэнайара (мифического дракона-ящера), иногда его описывают как состоящего из элементов буйвола, карпа, слона, хинтары (уткоподобной птицы) и льва [8, с. 267].

Рисунок 4. Изображения в картушах – пинсаюба

Присутствие многочисленных повреждений, вызванных процессом естественного старения и появившихся в результате бытования (общее загрязнение, деструкция металлизированных нитей, утраты бусин и

стеклянных кабошонов, разрывы швов и подкладки), свидетельствует о том, что предмет не является новым. Металлические пайетки, шлифованные зеркальные и стеклянные вставки калага изготовлены в традиционной технике. Однако в Мьянме ещё в 1980-е годы существовали специализированные кустарные мастерские по их изготовлению. Кроме того, некоторые мастера практикуют искусственное состаривание создаваемых панно, а также использование фрагментов старинных предметов [9].

Современные и созданные в конце XX в. калага имеют гораздо более высокое качество исполнения: аккуратно вырезанное стекло, более ровно шлифованные зеркальные фрагменты, пайетки, устойчивые к ржавчине и потускнению, прочную ткань подложки, чего не наблюдалось на исследуемой калага. Однако внешний вид металлизованных волокон вызывал определённые сомнения, поэтому мягкиенити с обмоткой из плоских полосок серебристой и золотистой фольги были исследованы более подробно.

Исследование текстильных волокон, обвитых металлическимиплоскими нитями серебристого и золотистого цвета, методами ИК-спектроскопии показало, что основой нитей является хлопок, а металлических фольгированных нитей обмотки – синтетические полимеры. Таким образом, при создании исследуемой калага были использованы металлизированные волокна. Металлизированные синтетические волокна стали популярны во второй половине XX в. [10, с. 277 – 278].

Основой фольгированной полосы золотистого цвета является полиуретановое волокно; производство текстильных нитей из полиуретана началось в 1962 – 1964 гг. в Европе, а в 1963 г. – в Японии. Серебристая плоская фольгированная полоска, использованная в калаге, изготовлена на основе полиэфирного волокна. ИК-спектр данного полимера наиболее близок к марке одноимённого полимера, производимого американской фирмой «Fortel», которая производила металлизированные волокна с начала 1960-х годов (рисунок 5) [11, с. 26].

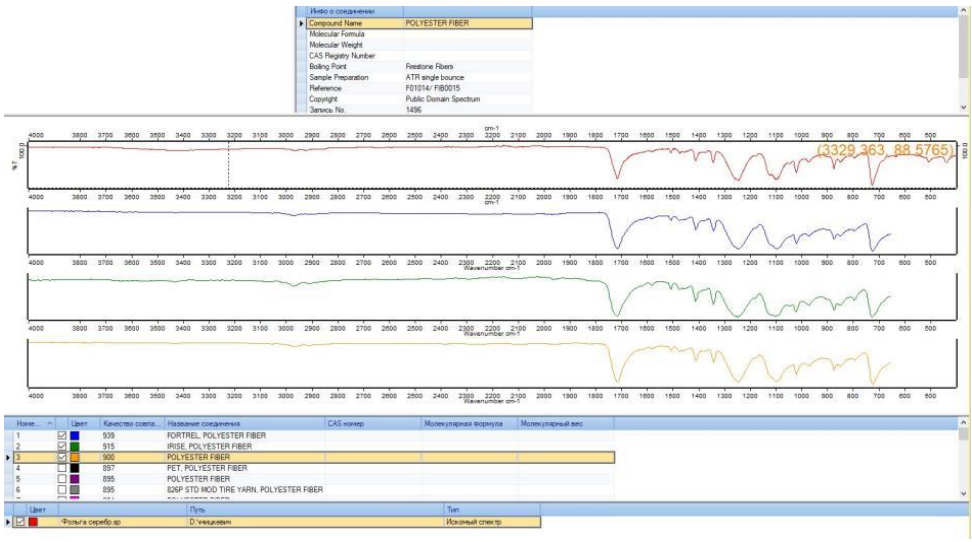


Рисунок 5. ИК-исследование серебристого фольгированного волокна

Таким образом, иконографические, художественно-стилистические и технико-технологические особенности представленного декоративного панно – калага – позволяют сделать заключение, что оно было создано мастерами-вышивальщиками Бирмы (Мьянмы) в 1960 – 1970-е годы. Панно является произведением традиционного ремесла, имеет художественную и культурную ценность, так как предметы декоративно-прикладного искусства, созданные более 50 лет назад, относятся к культурным ценностям [12].

ЛИТЕРАТУРА

1. McIntosh, L. S. Shwe Chi Doe: A Recent Acquisition of the Tilleke & Gibbins Collection / L. S. McIntosh // Texiles Asia. – September 2011. – Vol. 3. – Issue 2. – P. 3 – 8.

2. Государственный музей Востока / под общ. ред. А. В. Седова. – М. : Гос. музей Востока, 2012. – 232 с.

3. Mukharji, T. N. Art-manufactures of India / T. N. Mukharji. – India : Superintendent of Government Printing. 1888. – 451 p.

4. Thein, T. M. Old and New Tapestries of Mandalay / T. M. Thein. – New York : Oxford University Press, 2000. – 72 p.

5. Fraser-Lu, S. Burmese Crafts: Past and Present / S. Fraser-Lu. – New York : Oxford University Press, 1994. – 420 p.

6. Искусство Индокитая / Н. А. Гожева [и др.] – М. : Союзрекламкультура, 1991. – 48 с.

7. Likhitpreechakul, P. The Legend of the Earth Goddess and the Buddha / P. Likhitpreechakul // Journal of the Oxford Centre for Buddhist Studies. – 2011. – October. – Vol. 1. – P. 108 – 113.

8. Bane, Th. Encyclopedia of Beasts and Monsters in Myth, Legend and Folklore / Th. Bane. – Jefferson, North Carolina : McFarland, 2016. – 428 p.

9. More information about Burmese Kalagas [Electronic resource] // Burma: About Kalagas. – Mode of access: http://www.siamtraders.com/html/burma/kalaga.html. – Date of access: 07.09.2022.

10. Szczepanowska, H. M. Conservation of Cultural Heritage: Key Principles and Approaches/ H. M. Szczepanowska. – London : Routledge, 2013. –432 p.

11. Blandford, J. M. Fibers and Fabrics: Information about Natural and Man-made Fibers / J. M. Blandford, L. M. Gurel // U.S. National Bureau of Standards, Textile fabrics. – 1970. – Vol. 13. – 28 p.

12. «О мерах нетарифного регулирования»: решение коллегии Евразийской экономической комиссии от 21 апреля 2015 г. № 30, приложение № 2 «Перечень товаров, в отношении которых установлен разрешительный порядок ввоза на таможенную территорию Евразийского экономического союза и (или) вывоза с таможенной территории Евразийского экономического союза», раздел 2.20. «Культурные ценности, документы национальных архивных фондов, оригиналы архивных документов», пункт 3, подпункт 3.4 [Электронный ресурс] // Портал коллегии Евразийской экономической комиссии. – Режим доступа: http://www.eurasiancommission.org/ru/act/trade/catr/nontariff/Documents/EP.pdf/2.20%20_137.pdf. – Дата доступа: 07.09.2022.

РЕЗЮМЕ

В статье рассмотрены комплексные исследования традиционного текстильного бирманского панно – калага, проведённые сотрудниками Института искусствоведения, этнографии и фольклора им. К. Крапивы Центра исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси и Научно-практического центра Государственного комитета судебных экспертиз.

SUMMARY

The article considers the comprehensive research of the traditional Burmese textile panel – kalaga, conducted by the employees of the The Institute of Arts, Ethnography and Folklore by K. Krapivaof the Research Centre of Belarusian Culture, Language and Literature of theBelarusian National Academy of Sciences and the Scientific and Practical Center of the State Committee of Forensic Examinations.

Олюнина И. В., Малиновская Э. Л., Вощинчук А. Н.

К ВОПРОСУ О ПОДГОТОВКЕ ЭКСКУРСОВОДОВ В РЕСПУБЛИКЕ БЕЛАРУСЬ

Белорусский государственный университет,

Национальное агентство по туризму Республики Беларусь

(Поступила в редакцию 15.06.2022)

В Государственной программе «Беларусь гостеприимная» на 2021 – 2025 гг. запланировано решение одной из важнейших задач, стоящих перед туристической индустрией страны, – создание качественного внутреннего турпродукта. Одним из условий решения данной задачи является формирование эффективного учебно-методического и кадрового обеспечения туризма. Недостаточная обеспеченность регионов Беларуси экскурсоводами и гидами-переводчиками была выявлена при мониторинге численности аттестованных специалистов на протяжении последнего десятилетия. В этой связи в подпрограмму 1 «Кадровое и учебно-методическое обеспечение в сфере туризма» заложены новые подходы к совершенствованию экскурсионного обслуживания в Республике Беларусь. В частности, необходимо скоординировать усилия государственных органов управления отраслью с процессом подготовки специалистов в высших учебных заведениях республики.

Подготовка высококвалифицированных специалистов сферы туризма осуществляется на историческом факультете Белорусского государственного университета с 2006 г. на базе кафедры этнологии, музеологии и истории

искусств. Коллектив кафедры уже более 20 лет объединяет специалистов нескольких отраслей гуманитарных знаний, при этом они органически связаны ориентацией на изучение культуры, как традиционной народной, так и профессиональной художественной, а также на её сохранение и популяризацию, что способствует эффективной подготовке кадров для туристической индустрии Беларуси. На кафедре работают специалисты высокой квалификации, обеспечивающие творческое выполнение разнообразных элементов учебного процесса на первой и второй ступенях обучения по специальности «Музейное дело и охрана историко-культурного наследия» (одно из направлений специальности – «культурное наследие и туризм»). Так, сотрудниками кафедры активно используются возможности образовательного портала БГУ, практически во всех курсах применяются методы креативного и эвристического обучения [3, с. 84 – 87]. Кроме того, при содействии факультета повышения квалификации и переподготовки БГУ реализуется одна из важнейших целей Концепции образования Республики Беларусь до 2030 г. – возможность обучения на протяжении всей жизни для всех. Сотрудниками кафедры этнологии, музеологии и истории искусств разработана комплексная программа повышения квалификации «Этнокультурное наследие Беларуси и его использование в туризме» для работников туристической индустрии и учебная программа обучающих курсов «Этнокультурное наследие Беларуси» для иностранных слушателей.

На регулярной основе по инициативе сотрудников кафедры проводятся конференции, посвящённые актуальным вопросам развития туристической индустрии, публикуются научные сборники и электронные учебные пособия. Заведующим и сотрудниками кафедры организовано тесное многолетнее сотрудничество с Центром исследований белорусской культуры, языка и литературы Национальной академии наук Беларуси, Национальным историческим музеем Беларуси, Национальным художественным музеем Республики Беларусь, Департаментом по туризму Министерства спорта и

туризма Республики Беларусь, Национальным агентством по туризму Республики Беларусь.

Современная организация сферы туризма требует более точного и грамотного позиционирования всех объектов питания в отношении национальной кухни и её традиций. Для этого по инициативе доктора исторических наук, профессора Тадеуша Антоновича Новогродского и сотрудников кафедры этнологии, музеологии и истории искусств совместно с общественным объединением «Отдых в деревне» в 2008 г. был начат проект «Кулинарное наследие Беларуси». Исследования с участием сотрудников и студентов проводились во всех историко-культурных регионах страны по специально разработанному опроснику, в который были включены основные блоки, посвящённые традициям питания белорусов, а также их трансформации. Серия публикаций проекта, основанная на материалах полевых этнографических экспедиций, уже внесла свой вклад в развитие сферы туризма Беларуси. Со временем проект приобрёл более широкий горизонт реализации, так как в интервью через призму традиций питания рассматривается весь комплекс традиционной культуры белорусов. Дальнейшее проведение профессиональных этнографических экспедиций с последующей обработкой результатов и их изданием востребовано не только студентами, преподавателями и учёными, но и хозяевами усадеб, предпринимателями, фермерами, задействованными в сфере питания, а также экскурсоводами, этнографами, краеведами, лингвистами и фольклористами, что приведёт к более успешному и эффективному развитию регионального туризма.

Успешная подготовка кадров осуществляется и на основе работы студенческих научных объединений кафедры – кружков «Городская этнология», «Клуб любителей и знатоков искусства», «Museum», «Клуб экскурсоводов БГУ IN VIA». Члены клуба экскурсоводов, руководителем которого является кандидат исторических наук, доцент кафедры этнологии, музеологии и истории искусств Ирина Владимировна Олюнина, имеют

возможность приобрести опыт и знания, достаточные для прохождения аттестации экскурсоводов и гидов-переводчиков после третьего года обучения, при условии успешного освоения курса «Экскурсионное дело в туризме». Студенты посещают тренинги, семинары и мастер-классы на предприятиях туриндустрии Беларуси и за рубежом, консультируются у ведущих практиков отрасли, имеют возможность попробовать свои силы в разных сегментах индустрии гостеприимства. У членов клуба есть возможность разработки новых экскурсионных и туристических маршрутов с элементами инновационных технологий [2, с. 73 – 76].

Важнейшей задачей объединения является работа по передаче студентам системных знаний об основных характеристиках обзорных и тематических экскурсий и специфике их проведения для различных групп населения в системе социально-культурного сервиса и туризма. Студентам необходимо дать знания теоретических основ и специфики практики экскурсионной работы, познакомить их с историей экскурсионного дела в Беларуси, а также способствовать формированию интереса у студентов к изучению истории БГУ. Такие занятия проводятся на базе Музея истории БГУ. В процессе работы студенты знакомятся с методологическими подходами к подготовке и проведению различных типов экскурсий по территории университетского городка, в Музее истории БГУ. Курирует работу студентов директор музея, кандидат исторических наук Эмма Леонидовна Малиновская. Таким образом, уже на этапе обучения у студентов формируются навыки проведения экскурсий, что содействует подготовке широко образованных, творческих и критически мыслящих специалистов, способных к анализу и прогнозированию процессов в экскурсионной сфере обслуживания туристов. Этому помогает участие в подготовке выставок, изучение экспозиции, проведение тренинговых экскурсий для гостей университета. В 2021 г. к 100-летию БГУ студентами и сотрудниками Музея истории БГУ была разработана серия квест-экскурсий по территории университетского дворика [4, с. 60].

В результате уникальный бэкграунд, который получают выпускники исторического факультета БГУ, позволяет освоить профессию экскурсовода: с 2009 по 2019 гг. профессиональную аттестацию успешно прошли более 50 студентов и выпускников исторического факультета, многие из которых продолжают (несмотря на кризис современного этапа развития туристической индустрии) работать в отрасли.

Вопрос комплексной подготовки будущих экскурсоводов к профессиональной аттестации чрезвычайно актуален в силу серьёзного сокращения количества экскурсоводов (с 1 287 человек в 2016 г. до 883 человек в 2021 г.) [1, с. 225]. По мнению председателя Республиканского общественного объединения «Белорусское общество экскурсоводов и гидов-переводчиков» С. И. Бусько, реальная численность экскурсоводов ещё меньше. В 2020 – 2021 гг. активно применялась дистанционная форма проведения аттестации, которая расширила охват желающих по регионам, но при этом снизила возможности комиссии более полно оценить знания и компетенции соискателей [1, с. 225].

Профессиональная аттестация экскурсоводов и гидов-переводчиков проводится ГУ «Национальное агентство по туризму» Республики Беларусь более 15 лет на добровольной и бесплатной основе в соответствии с Постановлением Совета Министров № 895 от 12 июля 2007 г. и регулируется Положением об аттестации. Агентство было создано в 2001 г. с целью содействия развитию туризма в Республике Беларусь и уже более 20 лет принимает активное участие в реализации государственной политики в туристической отрасли по следующим направлениям: содействие субъектам туристической индустрии в их деятельности по развитию туризма; учебно-аналитическое обеспечение туристической индустрии, проведение исследований в сфере туризма, а также разработка учебно-методической документации по маршрутам экскурсий и туров и её распространение. Кроме того, агентство содействует повышению качества услуг субъектов туристической индустрии Республики Беларусь путём организации и

проведения обучающих и рекламно-информационных мероприятий, презентаций туристического потенциала Республики Беларусь, конкурсов в сфере туризма. Так, ежегодно в поддержку Международного дня памятников и исторических мест (18 апреля), установленного ЮНЕСКО в целях привлечения внимания общественности к вопросам защиты и сохранения всемирного культурного наследия, в Беларуси проводился «Фэст экскурсоводов». В рамках данного фестиваля при поддержке ГУ «Национальное агентство по туризму» Республики Беларусь организовывались экскурсии по Беларуси, в том числе инклюзивные. Всего в 2016 – 2019 гг. в рамках фестиваля было проведено около 800 экскурсий.

В 2016 – 2021 гг. сотрудниками отдела качества и учебно-аналитической работы ГУ «Национальное агентство по туризму» Республики Беларусь проведено более 70 выездных одно- и двухдневных образовательных семинаров во всех областях республики и городе Минске для представителей субъектов туристической деятельности, экскурсоводов, гидов-переводчиков, преподавателей туристических дисциплин представителей средств массовой информации. Регулярно обновляются и создаются десятки новых экскурсионных и туристических маршрутов, проводятся консультации, семинары и круглые столы по актуальным вопросам развития экскурсионного дела в Беларуси (в том числе онлайн). 28 сентября 2021 г. состоялась I Международная научно-практическая конференция, приуроченная ко Всемирному дню туризма и 20-летию Национального агентства по туризму «Перспективы развития туризма в современных условиях: мировые тенденции и региональные контексты».

В рамках научного обеспечения туризма в 2016 – 2021 гг. проводились исследования на темы «Обеспечение конкурентоспособности Республики Беларусь на рынке туризма с использованием инновационных технологий», «Оценка туристического потенциала регионов Республики Беларусь: спрос, предложение, конкуренция и рыночные тенденции», «Разработка проекта Национальной стратегии развития туризма в Республике Беларусь до 2035

года», «Использование национальных “мест памяти” в развитии военно-исторического туризма в Республике Беларусь» и другие.

За последние годы ГУ «Национальное агентство по туризму» наряду с регулярным проведением курсов для экскурсоводов подготовлен ряд изданий учебно-методического характера в целях обеспечения профессиональной подготовки экскурсоводов. В 2020 г. вышли «Материалы для подготовки к компьютерному тестированию с целью прохождения профессиональной аттестации, подтверждающей квалификацию экскурсоводов и гидов-переводчиков». В 2021 г. увидели свет «Методические рекомендации по проведению экскурсий с обучающимися различных возрастов» и «Методические рекомендации по составлению и оформлению технологической карты и контрольного текста экскурсии». В 2022 г. были опубликованы «Методические рекомендации по разработке и проведению экскурсий на предприятиях и промышленных объектах». Данные материалы, а также перечень контрольных текстов экскурсий на иностранных языках, документы для прохождения аттестации и продления периода её действия, график аттестации и другие находятся на сайте ГУ «Национальное агентство по туризму» Республики Беларусь в разделе «Экскурсоводам и гидам» (https://www.belarustourism.by/ekskursovodam-i-gidam/). Там же размещены обучающие видеоматериалы для совершенствования методических приёмов при проведении экскурсии. Пройти пробное компьютерное тестирование будущие экскурсоводы могут по ссылке: http://test.belarustourism.by/. Комплексный подход к подготовке экскурсоводов реализует отдел качества и учебно-аналитической работы ГУ «Национальное агентство по туризму» Республики Беларусь во главе с Анной Николаевной Вощинчук.

В соответствии с задачей подпрограммы 1 Государственной программы основными направлениями деятельности в части учебно-методического обеспечения в сфере туризма до 2025 г. являются: ведение Государственного кадастра туристических ресурсов Республики Беларусь, Национального реестра экскурсоводов и гидов-переводчиков Республики Беларусь, реестра

субъектов туристической деятельности, реестров экскурсий и туров по Беларуси, трансграничных маршрутов; разработка и обновление экскурсий и туров по Беларуси, в том числе виртуальных, аудиогидов, трансграничных туристических маршрутов, а также маршрутов для людей с ограниченными возможностями; разработка и издание во взаимодействии с заинтересованными брошюр и пособий по актуальным вопросам развития туризма, методических рекомендаций.

В части кадрового обеспечения в сфере туризма ключевыми направлениями деятельности в ближайшее время станут: учебно-воспитательная и патриотическая работа в форме туристско-экскурсионных программ и выездных мероприятий (конференции, семинары, тренинги, рекламные туры, конкурсы и другое); профессиональная аттестация экскурсоводов и гидов-переводчиков (обновление программного обеспечения, изготовление бланков свидетельств, разработка методических рекомендаций по подготовке и другое); обмен опытом в сфере туризма внутри страны и за рубежом, в том числе онлайн; реализация комплекса мер по совершенствованию подготовки специалистов для сферы туризма.

Таким образом, ГУ «Национальное агентство по туризму» Республики Беларусь проводится масштабная работа по поддержке развития экскурсионного дела в нашей стране. Ожидаемыми результатами реализации подпрограммы 1 является увеличение численности организованных туристов и экскурсантов – граждан Республики Беларусь, отправленных по маршрутам тура в пределах территории Республики Беларусь, в 2025 г. по сравнению с 2020 г. в 1,5 раза; ежегодное увеличение численности аттестованных экскурсоводов и гидов-переводчиков не менее чем на 50 человек, а количества разработанных и обновлённых экскурсий и туров – не менее чем на 15 единиц.

Деятельность ГУ «Национальное агентство по туризму» Республики Беларусь в рамках мероприятий подпрограммы 1 позволит расширить структуру предложения на рынке туристических услуг и создать

национальный туристический продукт, обеспеченный квалифицированным методическим и кадровым сопровождением.

Музей истории БГУ в настоящее время трансформируется в многопрофильный центр с современными возможностями инновационного культурно-образовательного пространства, которое сможет привлечь внимание студентов и сконцентрировать его вокруг непреходящих ценностей, усилить эмоциональную составляющую познания, расширить границы образовательного процесса в атмосфере безопасности и доверия. Университетское образование в Беларуси сегодня выходит на уровень, где предпочтение отдаётся креативным и продвинутым формам, предполагающим вовлечённое погружение в изучаемый предмет. Всё это будет способствовать формированию широкого кругозора и уникальных профессиональных навыков будущих экскурсоводов, обучающихся на историческом факультете БГУ.

На современном этапе развития туристической индустрии Республики Беларусь решающее значение имеет стратегическое планирование укрепления вклада туристической сферы в экономику страны. В этой связи необходимо проведение Министерством спорта и туризма совместных мероприятий с государственным учреждением «Национальное агентство по туризму», Национальной академией наук Беларуси, Министерством образования, местными исполнительными и распорядительными органами, учреждениями образования, субъектами туристической деятельности, а также общественными объединениями в сфере туризма по обеспечению потребности туристической индустрии в кадрах, повышению качества туристических услуг и экскурсионного обслуживания, разработке новых и обновлению действующих экскурсий, созданию инклюзивных туристических и экскурсионных маршрутов. Только спланированные комплексные действия смогут стать основой дальнейшего эффективного развития экскурсионного дела в Республике Беларусь.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бусько, С. И. Экскурсоводы Беларуси в 2016 – 2021 гг.: количественная и качественная динамика / С. И. Бусько // Материалы Первой междунар. науч.-практ. конф. «Перспективы развития туризма в современных условиях: мировые тенденции и региональные контексты», Минск, 28 сентября 2021 г. – Минск, 2021. – С. 220 – 226.

2. Олюнина, И. В. «Клуб экскурсоводов БГУ IN VIA» (2009 – 2021): итоги и перспективы / И. В. Олюнина // Этнокультурное наследие Беларуси в XXI веке : сб. материалов Междунар. науч.-практ. конф., Минск, 18 июня 2021 г. / БГУ ; редкол.: Т. А. Новогродский [и др.]. – Минск, 2021. – С. 73 – 76.

3. Олюнина, И. В. Эвристическое обучение на курсе «Теория и практика экскурсионной работы» / И. В. Олюнина // Электронный научно-просветительский журнал «София». – 2019. – № 1. – С. 84 – 87.

4. Малиновская, Э. Л. Музей истории БГУ: выставочная деятельность / Э. Л. Малиновская // Этнокультурное наследие Беларуси в XXI веке : сб. материалов Междунар. науч.-практ. конф., Минск, 18 июня 2021 г. / БГУ ; редкол.: Т. А. Новогродский [и др.]. – Минск, 2021. – С. 56 – 61.

РЕЗЮМЕ

В статье рассматривается процесс подготовки и аттестации экскурсоводов в Республике Беларусь. Анализируются возможности университетских структур в реализации данной задачи. Охарактеризована деятельность отдела качества и учебно-аналитической работы Национального агентства по туризму Республики Беларусь на современном этапе.

SUMMARY

The article examines the process of training and certification of guides in the Republic of Belarus. The possibilities of university structures in the implementation of this task are analyzed. The activity of the department of quality and educational and analytical work of the National Agency for Tourism of the Republic of Belarus at the present stage is characterized.

Флікоп-Світа Г. А.

ДА ПЫТАННЯ АТРЫБУЦЫІ ІКАНАСТАСА XIX СТ. ЦАРКВЫ СВЯТОЙ ГАННЫ Ў ГОРАДЗЕ СТОЎБЦЫ МІНСКАЙ ВОБЛАСЦІ

Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі

(Паступіў у рэдакцыю 14.09.2022)

Зварот да іканастаса мураванай царквы Святой Ганны, узведзенай у 1825 г. на месцы ранейшай драўлянай у горадзе Стоўбцы Мінскай вобласці тлумачыцца тым, што ў Літоўскім дзяржаўным гістарычным архіве (ЛДГА) нам удалося адшукаць невядомы да гэтага часу праект, які дазваляе ўстанавіць аўтарства ікон і самой іканастаснай структуры і вызначыць час стварэння (малюнак 1). Гэты іканастас з'яўляецца адным са шматлікіх, усталяваных пры падрыхтоўцы да скасавання уніі ў 1830-я гады. Ён даволі тыповы для таго перыяду, разам з тым сведчыць пра тагачаснае іканастаснае будаванне і мясцовы сакральны жывапіс. У выяўленай справе «Дело об иконостасах Минского деканата» акрамя распараджэнняў епіскапа і кансісторыі, шэрагу рапартаў ад настаяцеляў храмаў і дабрачыннага (кіраўнік дабрачыння/дэканата – царкоўна-адміністрацыйнай адзінкі) змешчаны праект дадзенай алтарнай агароджы [1, арк. 130]. Названы графічны аркуш з'яўляецца рэдкай іканаграфічнай крыніцай: на цяперашні момант у нас атрымалася адшукаць толькі 10 малюнкаў з выявамі беларускіх іканастасаў 1830-х гадоў, якіх у той час на беларускіх землях было ўсталявана недзе паўтары тысячы; саміх жа іканастасаў гэтага часу захавалася таксама каля дзясятка.

Перш чым засяродзіцца на асаблівасцях прадстаўленай на малюнку алтарнай агароджы, звернемся да яе гісторыі, зафіксаванай у дадзенай архіўнай крыніцы. Справа пачалася ў канцы 1834 г., калі з Літоўскай грэка-каталіцкай духоўнай кансісторыі (ЛГКДК) быў накіраваны загад мінскаму дабрачыннаму (дэкану) Пятру Сітковічу пра неабходнасць пераабсталявання

падначаленых яму храмаў [1, арк. 3]. Адным з першых дакументаў, дзе фігуруе згаданая царква, з'яўляецца загад з ЛГКДК Пятру Сітковічу ад 6 снежня 1834 г. № 238 пра ўзвядзенне іканастасаў у найбольш значных цэрквах Мінскага дэканата на працягу аднаго года, пачынаючы з 9 лістапада – ад моманту разгляду гэтага пытання: у Свержанскай, Стаўбцоўскай, Саламярэцкай, Прылепскай, Станькаўскай, Рудзіцкай, Гарадзецкай, Крысаўскай, Засульскай, Кіявецкай, Пяцеўскай, Айценеўскай і Замастоцкай [1, арк. 3]. Тут жа гаворыцца і пра санкцыі: святары пад страхам страціць прыход мусілі ў кароткі тэрмін усталяваць у сваіх цэрквах іканастасы і прастолы [1, арк. 3 адв.]. У загадзе змешчаны парады пра тое, як спрасціць дадзеную задачу: *«...для устроения иконостасов имеют воспользоваться находящимися в их церквях образами, в некоторых даже остатками самих бывших тут некогда иконостасов. Что в случае недостатка в которой либо церкви приличных местных Образов Спасителя и Богородицы должно оставлять для сих образов место, закрытое приличною завесою, впредь до приобретения сих икон»* [1, арк. 3 адв.].

Ад 6 красавіка 1836 г. за № 363 П. Сітковіч паведаміў у кансісторыю наступнае: *«...во всех сих церквах устроены были иконостасы на назначенный срок 9 числа месяца ноября 1835 года, то есть в Свержанской церкви сделан приличный иконостас, а в Столпецкой, Пяциовской, Ойценевской и Замостоцкой не так то красиво устроены; в церкви же Езерской вовсе неприличны, ибо доски только бумагою наклеил Гомолицкий* (прыходскі свяшчэннік Язерскай царквы. – *Г. Ф.-С.*)*, но богослужение с обходами отправлять можно»* [1, арк. 6]. А ў чарговым рапарце ад 16 красавіка 1836 г. за № 386 ён адзначыў, што распараджэнне своечасова выканалі святары большасці пералічаных храмаў, за выключэннем Крысаўскай царквы, якая была далучана да іншага дэканата. Былі ўладкаваны іканастасы яшчэ ў сямі цэрквах (якія не ўваходзілі ў першасны спіс), а ў шасці знаходзіліся ў працэсе вырабу [1, арк. 2]. У хуткім часе пасля гэтага П. Сітковіч прадаставіў у кансісторыю звесткі пра ўсе 42 храмы

падначаленага яму дэканата, адкуль вынікае, што на 4 мая 1836 г. іканастасы былі ў 28 цэрквах, а не было ў 14. Сярод першых фігуруе і царква ў Стоўбцах: *«устроен* (іканастас. – *Г. Ф.-С.*)*, но иконы одной недостаёт»* [1, арк. 13 адв.]. У аналагічнай ведамасці, дасланай у кансісторыю праз паўгода пасля гэтага (25 кастрычніка 1836 г., № 890) іканастасы меліся ўжо ў 34 храмах, а не было толькі ў шасці (у гэты час у склад дэканата ўваходзіла ўжо 40 прыходскіх храмаў) [1, арк. 46 – 46 адв.]. Царква ў Стоўбцах фігуруе ў спісе тых, дзе іканастас быў, дадаткова пра яго ніякіх звестак не прыводзіцца.

Аднак пра выгляд гэтай структуры можна атрымаць прыблізнае ўяўленне дзякуючы згадкам у далейшых дакументах справы. З іх вынікае, што зроблены спехам іканастас не спадабаўся пароху храма Сільвестру Дамінікоўскаму, які, выканаўшы загад кіраўніцтва ў азначаны тэрмін, пазней вырашыў больш дбайна і ахайна садзейнічаць пераабсталяванню інтэр’ера. Святар даслаў ліст дабрачыннаму Пятру Сітковічу, а той – у ЛГКДК. Пратакол слуханняў у кансісторыі ад 15 сакавіка 1837 г. па гэтым пытанні падшыты ў справу: *«…хотя в Столпецкой каменной церкви и находится иконостас, но как оный сделанный с боковых алтарей и вовсе несоответственный великолепию церкви, которая состоит в конфискованном имении, то просит исходатайствовать … на устройство оной церкви нужное количество из казны денег. Приказали: …сделать распоряжение на счёт отпуска нужного количества денег из доходов конфискованного имения Столпцов для устройства приличного иконостаса во Столпецкой церкви»* [1, арк. 72 – 72 адв.]. Далейшы ход справы сведчыць пра пошук неабходных сродкаў на выраб новага іканастаса. З гэтай нагоды фігурантамі па справе пісаліся розныя лісты і прашэнні. Сільвестр Дамінікоўскі звярнуўся да Мінскага дабрачыннага, на той час ім ужо быў Ксаверый Шышко (24 ліпеня 1837 г., № 30): *«…иконостас вовсе по-бедну устроен, не соответственный великолепию каменной церкви, и то за собственные священника и церковные деньги... Честь имею просить*

исходатайствовать... на устройство оной церкви соответственного великолепию иконостаса» [1, арк. 86 – 86 адв.].

Дабрачынны накіраваў адпаведнае прашэнне ў кансісторыю, а тая, у сваю чаргу, даслала яму распраджэнне (ад 23 жніўня 1837 г.), каб ён агледзеў наяўны іканастас Стаўбцоўскай царквы і даў заключэнне, ці трэба рабіць новы, ці можна выправіць гатовы і якія ёсць крыніцы фінансавання [1, арк. 87 адв.]. У адказ на гэта К. Шышко паведаміў (рапарт ад 4 кастрычніка 1837 г., № 678), што пры яго асабістым аглядзе ён прыйшоў да высновы пра неабходнасць узвядзення новага іканастаса, аднак *«местных источников на устройство приличного иконостаса никаких не имеется, пожертвовать на сие никто не хочет, прихожане оной церкви устраняются, а касса братская вовсе бедна»* [1, арк. 97 адв.]. Завяршаючы свой рапарт, дабрачынны падагульніў, што на ўладкаванне іканастаса неабходна хаця б 100 рублёў срэбрам [1, арк. 97 адв.]. Далейшая перапіска ЛГКДК з рознымі ўстановамі і асобамі (у тым ліку з грамадзянскім губернатарам, обер-пракурорам Сінода) паспрыяла станоўчаму вырашэнню фінансавага боку дадзенай справы: міністр дзяржаўнай маёмасці (государственных имуществ) даў дазвол Мінскай казённай палаце на асігнаванне для будаўніцтва іканастаса сумы, згодна з каштарысам, у 286 рублі 71 капейку срэбрам з прыбытку канфіскаванага маёнтка [1, арк. 108 – 108 адв.]. Наступным этапам быў пошук майстроў.

З рапарта Мінскага дабрачыннага ў ЛГКДК (31 жніўня 1838 г., № 436) вядома, што адміністратар стаўбцоўскага маёнтка Катовіч пасля вяртання са Стоўбцаў (куды ён прыязджаў, каб атрымаць грошы) у Мінск, *«между тем приискав одного из живописцев Олешкевича, который берётся не только написать иконы, но и постройку плотницкую иконостаса сделать»*, заключыў з ім дагавор. Апошнюю разам з планам іканастаса, распрацаваным названым мастаком, К. Шышко даслаў у кансісторыю [1, арк. 124]. У дадзеную архіўную справу падшыты абодва дакументы, якія ўяўляюць вялікую цікавасць. Тэкст дагавора прывядзём цалкам: *«1838 года августа*

24 дня, ниже собственноручно подписавшийся приглашён Минским греко-униатским благочинным протоиереем Шишко для написания нужных икон к иконостасу, имеющемуся ещё построить в Столпецкой греко-униатской церкви и узнав заботу Его господина Благочинного на счёт приискания плотников и резчика к возведению иконостаса, я принял на себя обязанность устроить вполне таковой по представляемому ныне мною плану за отпущенные с конфискованного имения Столпцов 286 рублей и 71 копей. серебром; с тем, что не первее начну сию работу, пока Литовскай Греко-Униатская консистория не утвердит нынешнего договора. 2). Что не первее могу окончить совершенно иконостас, как к 15 числу февраля месяца сего 1839 года. 3). Обязуюсь означенные на плане 26 икон (спачатку было указана 24, але выпраўлена на 26. – *Г. Ф.-С.*) *написать не так, как выполняя только договор, но как следует к заслужению на похвалу, и все снабдить порядочными вызолоченными рамами. 4). Царские двери вырезать и вызолотить принимаю на себя обязанность. Будеже не выполню одной из статей сего договора, подвергаю себя законному суждению, в уверения чего собственноручно подписуюсь. Иван Олешкевич иконописец»* [1, арк. 129 – 129 адв.]. ЛГКДК, па ўсёй верагоднасці, ухваліла план іканастаса і тэкст дагавора, бо на гэты конт ніякіх новых распраджэнняў не дала. Ёю на Мінскага дабрачыннага быў ускладзены абавязак агледзець пасля заканчэння праведзеныя працы і праінфармаваць святара царквы ў Стоўбцах пра тое, што ён павінен заплаціць Аляшкевічу пасля завяршэння іканастаса *«столько, сколько он* (іканастас. Г. Ф.-С.) *действительно будет стоить»* [1, арк. 125 адв.].

З рапарта протаіерэя К. Шышко ў кансісторыю ад 22 верасня 1838 г. за № 475 вядома, што на гэты час ужо пачаліся падрыхтоўчыя працы: *«...сделав договор с живописцем Олешкевичем, отправил оного вместе с плотником в м. Столпцы для прописанной надобности и отпустил ему же Олешкевичу с суммы 286 руб. 71 коп. серебром на покупку дерева, тартиц, фарб, золота и на уплату рабочим 100 руб. серебром. Священнику же Доминиковскому*

предписал бдительно смотреть не только за успехом работы, но и за добропорядочным оной совершением» [1, арк. 126 – 126 адв.]. А 5 ліпеня 1839 г. протаіерэй ужо паведамляў у ЛГКДК, што іканастас завершаны.

У справу таксама падшыты аркуш з распіскамі жывапісца. Гэты дакумент уяўляе значную цікавасць, бо змяшчае аўтографы Івана Аляшкевіча. Запісы мастака выкананы по-польску (тады як пад прыведзеным вышэй тэкстам дагавора яго імя было напісана па-руску). Сябе ён пазначаў тут як «Jan Oleszkiewicz» [1, арк. 128]. З распісак вынікае, што апошнюю частку сумы ў 60 рублёў ён атрымаў 28 чэрвеня 1839 г. пасля завяршэння працы. На дадзены момант звестак пра названага жывапісца адшукаць не ўдалося. Магчыма, ён знаходзіўся ў сваяцтве з жывапісцам XIX ст. Іосіфам Аляшкевічам, які паходзіў з Радашковічаў і належаў да старэйшага пакалення (1777 – 1830). Біяграфія і творчая дзейнасць Івана Аляшкевіча могуць стаць прадметам асобнага даследавання.

Звярнуўшыся да працытаванай архіўнай крыніцы, адзначым, што яе каштоўнасць акрамя ўсяго заключаецца ў тым, што сюды падшыты праект іканастаса (малюнак 2), таму ёсць магчымасць параўнаць алтарную агароджу, прадстаўленую на ім, з той, якая зараз знаходзіцца ў царкве. З гэтага візуальнага аналізу можна заключыць, што ў Стаўбцоўскім храме і па цяперашні час існуе іканастас, над якім у канцы 1838 – 1-й палове 1839 г. працаваў мінскі жывапісец Іван (Ян) Аляшкевіч. Аднак наяўная алтарная агароджа мае пэўныя адрозненні ад прадстаўленай на малюнку. Перш за ўсё гэта дытычыцца памеру і колькасці абразоў у ніжнім (мясцовым) чыне.

Малюнак 1. Іканастас у царкве Св. Ганны ў г. Стоўбцы Мінскай вобл., фота М. П. Мельнікава, У. Р. Карэліна, 1984 г.	Малюнак 2. Праект іканастаса для царквы Св. Ганны ў г. Стоўбцы, 31.08.1838 г., мастак Іван Аляшкевіч з Мінска

Паводле праекта тут прадугледжваліся чатыры даволі значныя прамавугольнай формы іконы: па дзве з кожнага боку ад Царскай брамы. Пасярод кожнай з гэтых пар павінны былі размяшчацца дыяканскія дзверы з паўкруглым навершшам. Уверсе над гэтымі чатырма абразамі планаваліся чатыры невялікія круглай формы абразы, а над дзвярыма – два квадратныя. Замест гэтага ў наяўным іканастасе бачна, што чатыры абразы мясцовага чыну і ўсе трое дзвярэй (Царская брама пасярэдзіне і двое дыяканскіх па баках) займаюць усю прастору ніжняга яруса да карніза, не пакідаючы над імі вольнага месца. Хутчэй за ўсё, падчас вырабу іканастаса, непасрэдна ў працэсе, адбыўся пэўны адыход ад першапачатковай задумы. З іншых тагачасных выпадкаў вядома, што такое здаралася, калі праект іканастаса распрацоўваўся дыстанцыйна, без уліку дакладных памераў храма. Наяўны іканастас адрозніваецца ад запланаванага не толькі адсутнасцю маленькіх круглых і квадратных абразоў у ніжнім ярусе, але і вырашэннем верхняй часткі і прапорцыямі ўвогуле. Шырыня наяўнага іканастаса большая, чым спраектаванага, таму неабходна было ўключыць дадатковыя дэталі. Праект дае магчымасць уявіць, як павінны былі змяшчацца ў праёме сакральныя дзверы і «Усёбачнае вока» над імі. Магчыма, і гэтыя элементы адчулі змены пры непасрэдным выкананні заказу. Але таксама можна дапусціць думку,

што Царская брама першапачаткова была выканана ў адпаведнасці з праектам, але пазней заменена на новую, большую, якая заняла сабой цалкам дзвярны праём і не пакінула месца для круглай кампазіцыі «Усёбачнае вока». У выніку яно страціла сваё належнае месца і было прымацавана над Царскай брамай, часткова пры гэтым закрываючы абраз «Тайная вячэра». Верхнія чыны, напэўна, захаваліся ў першасным выглядзе.

Даследаваная алтарная агароджа з'яўляецца трох'яруснай: складаецца з мясцовага, дэісуснага і прарочага радоў. Мясцовы ярус – ніжні – мае традыцыйны склад: пасярэдзіне размешчана Царская брама з шасцю жывапіснымі клеймамі, у якіх прадстаўлены 4 евангелісты і сюжэт «Дабравесце» ў дзвюх кампазіцыях; справа роставы абраз – «Ісус Хрыстос», злева – роставая «Божая Маці з немаўлём»; каля гэтых ікон змешчаны дыяканскія дзверы – справа з выявай святога Лаўрэнція, злева – святога Стэфана. Бліжэй да сцен змешчаны іконы, якія складаюцца з дзвюх кампазіцый.

Другі ярус – цэнтральны – з'яўляецца даволі цікавым паводле свайго складу. Гэты чын мае назву «Дэісус» – маленне, і ў старажытнасці, калі адбывалася фарміраванне іканастаса, ён узнік першым [2]. Цэнтрам з'яўлялася выява Ісуса Хрыста, паабапал якой размяшчаліся іконы Божай Маці і Яна Правазвесніка, архангелаў, апосталаў і іншыя. Усе прадстаўленыя персанажы былі ўвасоблены ў маленні перад Ісусам Хрыстом. У беларускай традыцыі дэісусны чын існуе ў адным з варыянтаў – апостальскім дэісусе [3]. Яму ўласціва наяўнасць толькі выяў апосталаў паабапал іконы «Дэісус» або Хрыстос на прастоле. У стаўбцоўскім жа іканастасе цэнтральнае месца паміж 12 апосталамі, скампанаванымі па два на кожным абразе (гэта з'яўляецца даволі характэрным для мясцовай традыцыі), займае «Тайная вячэра», якая традыцыйна змяшчалася над Царскай брамай або зусім адсутнічала. У дадзеным выпадку «Тайная вячэра» хаця і знаходзіцца непасрэдна над Царскай брамай, аднак вынесена ў другі ярус і як быццам заняла месца іконы «Дэісус».

Верхні прарочы чын складаецца з трох ікон: дзве бакавыя маюць парныя выявы прарокаў, цэнтральная – «Укрыжаванне з перадстаячымі». З шэрагу архіўных крыніц вядома, што ў XVIII ст. беларускія іканастасы, якія складаліся менавіта з трох ярусаў (мясцовага, апостальскага дэісуса і прарочага), у тыя часы ўспрымаліся поўнымі [3]. Колькасць выяў прарокаў у такім ярусе магла быць рознай. З гістарычных дакументаў вядома, што ў шэрагу выпадкаў іх было 12. Аднак няма дакладных звестак пра вобразны склад такіх ярусаў: гэта або былі 12 так званых малых прарокаў, або прысутнічалі некаторыя з малых і некаторыя – з вялікіх (да апошніх належыць 4); распаўсюджанай была практыка размяшчэння ў гэтым ярусе акрамя прарокаў яшчэ і праайцоў [4]. Звяртае на сябе ўвагу цэнтральная ікона гэтага яруса, на якой прадстаўлены сюжэт «Укрыжаванне з перадстаячымі». У большасці беларускіх іканастасаў «Укрыжаванне» знаходзілася ў наверхшы, гэта значыць яно не ўключалася ў верхні чын іканастаса, а было вынесена вышэй. Цэнтральнай іконай прарочага яруса часта з'яўлялася «Божая Маці Прадвесце», што таксама мела сваю семантыку. Такая выява Божай Маці, як і выявы прарокаў, выступала сімвалам прароцтваў пра нараджэнне Збавіцеля, які выратуе род чалавечы. У дадзеным жа выпадку гэтая ікона адсутнічае, а месца занята «Укрыжаваннем», што змяняе сэнсавую нагрузку ўсяго верхняга яруса, як і сярэдняга. Атрымліваецца, што выява «Тайная вячэра» была ўзнята, у параўнанні з традыцыйнымі беларускімі іканастасамі, вышэй і заняла месца ў апостальскім дэісусе, а «Укрыжаванне», наадварот, было апушчана ніжэй і стала цэнтрам прарочага яруса.

Такім чынам, выяўлены ў архіўнай справе малюнак з'яўляецца (што высветлілася пры візуальным параўнанні) планам іканастаса ў царкве Св. Ганны ў Стоўбцах, што існуе і ў цяперашні час. Пры супастаўленні даты рэалізацыі праекта і яго аўтарства стала магчымым атрыбутаваць стаўбцоўскі іканастас: ён быў усталяваны ў канцы 1838 – 1-й палове 1839 г., іконы напісаў мінскі жывапісец Іван (Ян) Аляшкевіч. Адсюль вынікае, што гэты

помнік – самы малады уніяцкі іканастас з ліку захаваных – быў зроблены непасрэдна перад скасаваннем уніі. Стаўбцоўскі іканастас на цяперашні момант з'яўляецца адзіным беларускім іканастасам, пра які дакладна вядома, што ён выконваўся ў гэты складаны гістарычны перыяд падрыхтоўкі да скасавання уніі, бо шэраг стылістычных аналагаў не мае атрыбуцыі: яны маглі быць зроблены як да скасавання уніі, так і пасля гэтай падзеі. У выніку праведзенага даследавання ў навуковы ўжытак уведзена новае імя жывапісца, які працаваў у сярэдзіне XIX ст. у наваколлі Мінска, – Іван Аляшкевіч. Яго рукой быў намаляваны і прыведзены ў артыкуле ў якасці ілюстрацыі праект іканастаса, а таксама абразы, што і па цяперашні час знаходзяцца ў іканастасе царквы Святой Ганны ў Стоўбцах.

ЛІТАРАТУРА

1. Літоўскі дзяржаўны гістарычны архіў. – Ф. 634. Воп. 2. Спр. 398.
2. Квливидзе, Н. В. Деисус / Н. В. Квливидзе // Православная энциклопедия / под общ. ред. Патриарха Московского и всея Руси Алексия II. – М., 2000 – н. в. – Т. 14. Даниил-Дмитрий. – 2007. – С. 316 – 319.
3. Флікоп, Г. А. Іканастасы ўніяцкіх храмаў Беларусі XVII – пачатку XIX ст.: колькасць чыноў і іх змест / Г. А. Флікоп // Історія релігій в Україні / упоряд. О. Киричук, М. Омельчук, І. Орлевич. – Львів, 2015. – Кн. 2. – С. 328 – 329.
4. Ярашэвіч, А. А. Іканастас / А. А. Ярашэвіч // Рэлігія і царква на Беларусі : энцыклапедычны даведнік / рэдкал.: Г. П. Пашкоў [і інш.]. – Мінск, 2001. – С. 126.

РЕЗЮМЕ

В статье приводятся новые данные по атрибуции иконостаса церкви Св. Анны в городе Столбцы Минской области Выявленный в Литовском государственном историческом архиве проект иконостаса и контракт с художником позволили установить авторство и время создания этого памятника: его изготовил минский живописец Иван (Ян) Олешкевич в 1838 – 1839 гг. Он является автором проекта и исполнителем икон.

SUMMARY

The article presents new data on the attribution of the iconostasis of the Church of St. Anna in Stoubtsy, Minsk region. The design of the iconostasis revealed in the Lithuanian State

Historical Archives and the contract with the artist made it possible to establish the authorship and time of creation of this monument: it was made by the Minsk painter Ivan (Jan) Aljashkevich in 1838 – 1839. He is the author of the project and the artist of the icons.

Цзя Чаочао

ПРОДВИЖЕНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ И КУЛЬТУРНЫХ ЦЕННОСТЕЙ С ПОМОЩЬЮ ПАБЛИК-АРТА (НА ПРИМЕРЕ МЕЖДУНАРОДНЫХ ВЫСТАВОК В ГОРОДЕ СЯМЫНЬ, КНР)

Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси

(Поступила в редакцию 11.07.2022)

Портовый город Сямынь расположен в провинции Фуцзянь на юго-востоке Китая, на побережье Тайваньского пролива. Город имеет богатое историческое прошлое, когда-то именно здесь начинался Великий Шёлковый путь. В настоящее время в Сямыне быстрыми темпами развиваются искусство и дизайн. В прибрежном районе Сямыня Аотоу проводятся международные мероприятия паблик-арта: в 2018 г. – фестиваль «Яркая луна над морем» [1], в 2019 г. – Международная выставка «Прилив и отлив на море» [2], в 2021 г. – выставка «Великий прилив – всё поднимается» [3]. Рассмотрим два последних мероприятия.

Международная выставка паблик-арта «Прилив и отлив на море» была проведена с 30 сентября по 25 ноября 2019 г. Куратором выставки выступил А. Фук, основатель культурной компании «Times Space», академическим директором (научным консультантом) – Чжан Чжэнлинь, заслуженный профессор Школы художественного менеджмента и образования Центральной академии изящных искусств и бывший генеральный директор Художественного банка Тайваня [2].

Кураторская идея выставки заключалась во внедрении паблик-арта в только что построенную демонстрационную зону морского экономического развития Аотоу и привлечении внимания мировой общественности с помощью искусства в публичном пространстве к городу Сямынь.

Предполагалось, что демонстрационная зона будет тесно связана с морской культурой, и заявленная тема «Прилив и отлив на море», отражённая в названии Международной выставки паблик-арта, должна была стать первый шагом. Произведения приглашённых китайских и зарубежных художников динамично разместились в наиболее важных точках демонстрационной зоны, что позволило посетителям выставки, следуя проложенным маршрутам, ощутить большие изменения в прибрежном районе Аотоу после инвазии паблик-арта в демонстрационную зону морского экономического развития Аотоу.

Представленные произведения затрагивали отдельные вопросы современного общества. Яркая, выдержанная в красных тонах работа китайского скульптора Гао Сяоу «Мягкое насилие» (2007 – 2011) обращает внимание на проблемы распространённого во всем мире скрытого насилия в повседневной жизни, которое чаще всего замалчивается и калечит жизни людей. Это произведение характерно для Гао Сяоу, который, используя метафоры, критикует общество в доступной для себя форме.

Важность сохранения культурных традиций является тематикой работ брата и сестры из Индии Бхарата Сингха и Гурджиндер Каур, а источником вдохновения – мифы и легенды, передающиеся из поколения в поколение индусами, живущими на берегах реки Ганг. Представленная на выставке объёмная скульптура Бхарата Сингха «Сладкие воспоминания» (2019) восходит к мифической Матери-Земле и символизирует щедрость урожая и неразрывную крепость уз земли и человека, трудящегося на ней и получающего вознаграждение за свой тяжёлый труд. Гурджиндер Каур в скульптуре «Ода любви» (2016) концентрируется на взаимоотношениях человека и океана: два крупных дельфина, выпрыгивая из воды, образуют замкнутый круг, словно обнимая девушку – богиню океана. Работа стала своеобразным символом бывшей рыбацкой деревни Аотоу, ныне быстро развивающегося района города Сямынь.

Скульптура тайваньской художницы Ляо Инцюй «Девушка, подобная ветру» (2019) своими достаточно простыми закруглёнными абстрактными формами словно обращена в будущее, отражая надежду молодых девушек на лучшее. При создании скульптуры из стеклопластика «Наследие Хань и Тан – музыка и танец» (2008) У Ронхуа черпал вдохновение в традиционных китайских видах искусства: танцах, музыке и скульптуре династии Тан. Обращение к традиционным для Китая элементам способствовали популярности работы у местной публики. Абстрактное произведение Чэн Ифэн «Mu Xin» (2017) вдохновлено природными формами. Гладкие зеркальные поверхности и мягкие линии скульптуры из нержавеющей стали, отражая и преломляя окружающий мир, создают своего рода виртуальную реальность. Изогнутые формы дают возможность беспрепятственному прохождению морского ветра, который при сильных порывах создаёт новый звуковой ландшафт, изредка поддерживаемый барабанной дробью дождя.

В рамках работы выставки был проведён академический симпозиум «Искусство реконструирует город», на котором рассматривались вопросы культурного и экономического развития прибрежной зоны Сямыня.

В 2020 г. в Сямыне, как и в других городах Китая, из-за пандемии коронавируса не проводились ни проекты паблик-арта, ни какие бы то ни было иные публичные мероприятия и художественные события.

Выставка паблик-арта «Великий прилив – всё поднимается» экспонировалась с 1 мая по 25 июня 2021 г. (куратора А Фу, академический директор Ван Миньсянь). Кураторская идея заключалась в «построении новой мечты» для района с историей, насчитывающей свыше двух тысяч лет [3].

Эта идея нашла отражение в произведениях художников. Работа Lv Pinchang «Репродукция № 3» (2017) напоминает гипертрофированный каркас стула, визуально выполненный из суков и веток деревьев, хотя художник использовал литой алюминий. По мнению автора, конечным стремлением

скульптуры является очищение формы, а «“копия” волнует не меньше, чем “архетип”, как застывшая форма, показывающая момент процесса» [3].

Абстрактная работа Чжан Вэй «Cang» (2013) отсылает к созданию популярных на пляжах всего мира у взрослых и детей скульптур из мокрого морского песка, которые легко разрушаются приливом. Не несущее особой смысловой нагрузки произведение воспевает чистые линии природных материалов, понятные радости долгих летних дней и вечеров на берегу моря.

Скульптор Цзин Юймин сопоставляет собственный жизненный опыт и размышления о культурных, философских, религиозных и социальных проблемах китайского общества. В его работе «Dharma Facing the Wall» (2012) прослеживаются традиции западноевропейского экспрессионизма и влияние традиционной китайской каллиграфии. Автор уделяет большое внимание поискам собственной идентичности, в данном конкретном случае выражая её анонимно в расчёте на активный диалог со зрителем.

Ма Тянюй при создании серии скульптур «Вопросительное наименование» отталкивается от обелиска как монументального символа события или героя. Работа из этой серии «Много обсуждаемые имена» (2017), представленная на выставке, выполнена из бликующей на солнце нержавеющей стали. Автор предъявляет общественности визуальный символ общественного сознания: на обелиске вместо имён нанесены волнообразные абстрактные символы, поднимающиеся от середины объекта вверх и сливающиеся в нечитаемую массу.

Отражающаяся в прибрежных водах работа Чэн Ифэн «No.13 2018» (2018) – фиолетовая пентаграмма, носящая различные коннотации в различных культурах и контекстах. Художник при создании данной довольно простой формы рассчитывал на особенности её восприятия зрителями, имеющими различный культурный бэкграунд.

Размещённая на окружённой со всех сторон деревьями лужайке шестичастная работа Тянь Хэ «Водная серия» (2015) представляет собой кубы из нержавеющей стали. Вода не имеет формы, но принимает форму

того сосуда, в который ее заключают. Тянь Хэ размышляет об искусственности форм, создаваемых людьми в течение жизни.

Лю Юнган в серии скульптур «Стоящие слова» использует иероглифические символы и идиоматические выражения многонациональных культур Китая. Представленная работа «Стоящие слова – объятия любви» (2013 – 2014) – это два тесно сплетённых алых иероглифа 爱 (любовь) и 拥 (обнимать) высотой почти 4 м, буквально отражающие идею автора.

«Бык» (2020) из стекла и стали, созданный Цзин Сяолей, размещённый на фоне городских высоток, сохраняя узнаваемую форму животного, деконструирует символ традиционной культуры земледелия. Автор, размещая столь неуместную в городском пейзаже фигуру быка, размышляет о прошлом и настоящем, традициях и современности, культурных контекстах древнего Китая и современных технологиях.

Лю Цин в инсталляции «Результаты» (2014 – 2018) обращается к значимости повседневных событий. Работа представляет собой трёхметровую гору разнообразных овощей, на вершине которой улыбающаяся женщина в куртке держит в руках кочан пекинской капусты. Инсталляция отсылает и к осеннему празднику урожая, и к тяжёлому крестьянскому труду, и к проблемам современного общества, где доля занятых в сельском хозяйстве людей, несмотря на нехватку продовольствия, постоянно уменьшается.

«Венера» (2018) Ван Дапэн вдохновлена древней каменной скульптурой династии Суй. Художник придал работе иные коннотации, заменив двух львов у ног девушки двумя собаками, цветок лотоса – на розу, и одев девушку по современной моде. «Йога-2» (2019) Се Юаньцина – ироническое отображение современного горожанина, решившего заняться фитнесом вместо духовных практик.

Серия «Регенерация» Гао Сяоу базируется на природных формах флоры и фауны. Используя преувеличения и метафоры для создания гипертрофированных растительных и животных объектов, как правило, движущихся или летающих,

художник исследует темы отчуждения и иллюзий. Работа «Регенерация – Карп» (2018) выполнена из нержавеющий стали с цветным покрытием. Трёхметровая рыба сияет плавниками, предоставляя зрителям возможность увидеть собственное отражение в зеркальных боках и вместе с художником задуматься об уникальности природных форм и явлений.

Произведение Чэня Вэньлина «Вершина равновесия» (2018) создано в реалистической манере: худой мальчик – ребёнок или подросток – держит на голове воздушный шар. Сама фигура, окрашенная в ярко-красный цвет, изогнутая в поисках баланса и зеркальный, отражающий происходящее, вытянутый вверх неравномерный овал шара говорят о драматичности момента. Равновесие хрупко и может быть разрушено в любой момент внешними или внутренними факторами.

Скульптура Дуна Шубина «Shi» (2013) – рука взрослого человека, за палец которой ухватилась крошечная ручка ребёнка. Контраст размера и цвета (охристая рука взрослого и блестящая зеркальная рука младенца) выразительно передают заложенную автором идею трогательной любви отца к беззащитному новорождённому сыну.

Второй этап крупномасштабного проекта паблик-арта «Великий прилив – всё поднимается» был проведён с 1 июля по 31 августа 2021 г. [4]. Выставка была приурочена к 100-летию Коммунистической партии Китая и представила произведения, создающие атмосферу праздника и молодости. В рамках проекта, помимо выставки, была представлена и запущена программа творческих резиденций для молодых художников «Aotou Art Residency Programme».

Чжан Хуа экспонировал три бронзовых скульптуры: «Плетение цветочной корзины» (1992) из серии «Воспоминания детства», «Балет – Исповедь» (2006), «Язык Цинь» (2015). Пластический язык скульптора хорошо узнаётся и легко запоминается: фигуры реалистичные, линии плавные и удлинённые, движения грациозные и естественные. Автор обращается к понятным каждому зрителю темам радостей детства, наслаждения музыкой и танцами.

Две скульптуры из позолоченного стеклопластика Лю Ихуа «Walkers Without Frontiers – At Ease» (2018) и «Walker Without Frontiers – Building Dreams

Forward» (2018), каждая высотой по 260 см, являются авторской интерпретацией фигуры человека, резко сужающейся кверху от непропорционально огромных ступней до крошечной головы. Одна фигура в движении – человек идёт, держа книгу в опущенной вниз руке. Вторая фигура – человек стоит, отведя одну согнутую в колене ногу назад. Обе работы символизируют повседневность: постоянное движение вперёд, стремление к знаниям, к лучшей жизни, и отдых после напряжённого дня, наполненного работой и заботами. Золотой цвет говорит о вечности, а гипертрофированные ноги – о важности каждого шага.

«Исследование № 3» (2010) и «Исследование № 5» (2010) У Лянъяня символизируют детское любопытство и стремление познать мир. Ребёнок с непропорционально большой головой сидит на зеркальной скамье и смотрит в лупу, близко поднеся её к глазу. Находящийся рядом другой ребёнок, также с увеличенной головой, смотрит вдаль через большие очки. В полированной стали скамьи отражается окружающее, но дети пристально рассматривают какую-то конкретную, важную для них здесь и сейчас точку.

Трёхметровая бликующая на солнце металлическая скульптура Чжана Юна «Смеющийся в одиночестве» (2016) – сидящая на корточках фигура ребёнка или подростка – отсылает к тем моментам детства, когда не было необходимости придумывать причину для радости.

Работа Чэня Цзиньциня «Приглашение» (2020) – огромного размера яркое красное яблоко, на которое вскарабкался крошечный по сравнению с ним ребёнок. В китайской традиции яблоко считается символом зарождения жизни и одновременно символом мира и счастья. Разместив на яблоке фигурку ребёнка, Чэнь Цзиньцин подчеркнул связанное с традиционной культурой значение произведения. Вторая работа скульптора «Свист на солнце» (2008) говорит о том сложном периоде между детством и отрочеством, когда человек, вне зависимости от своего социального статуса и благосостояния семьи, учится преодолевать трудности, не сдаётся и находит счастье в каждом мгновении.

Работы Се Айгэ «Жёлтый яблочный пирог» (2009) и «Фиолетовый яблочный пирог» (2009) показывают ход размышлений художника о единстве

человека и природы. В первом произведении на напоминающем яблоко ярко-жёлтом предмете устойчиво стоит снежно-белый человек с опущенными вниз и немного разведёнными в сторону руками. Во второй работе предмет тёмно-фиолетовый, а снежно-белый человек словно балансирует на слегка согнутых ногах, прижав руки к груди. Обе фигуры выражают эмоции – удивление и мольбу; автор показывает тонкий баланс между желаниями человека и окружающей средой.

Две работы Су Чжицзе из серии «Поддельный лебедь» (2013) выполнены из нержавеющей стали. Это утка в балетной пачке, застывшая в танцевальных позах. Художник рассуждает о современном медийном обществе, где трудно отделить правду от вымысла, красивое от уродливого, сказку от были.

Фантастическое произведение Чэнь Сяодун «Цилинь» (2021) – современное прочтение древней китайской мифологии. Художник создал сказочное существо из современных промышленных деталей от легковых автомобилей – фрагментов двигателя, тормозных дисков, шин и так далее, придумав новые варианты их использования.

Размещённые в шахматном порядке вдоль берега озера Хуайюань произведения паблик-арта сформировали уникальный ландшафт, придав иное звучание природным пейзажам района Аотоу города Сямынь.

Несколько работ экспонировалось перед местным художественным музеем. Скульптура Лю Руована из серии «Люди» (2005 – 2006) – фигура стоящего на страже воина – выполнена в технике традиционной китайской цветной скульптуры. Произведение отсылает к национальным идеям китайского народа, к погибшим за дело революции героям. В работе «Салют» (2013) Шэнь Цзиньдуна герой-военный отдаёт честь, замерев в позе «смирно». Произведение отражает и личный военный опыт скульптора, и контекст своего времени.

Современный паблик-арт оказывает влияние на городскую культуру, прослеживается взаимосвязь между творческими инновациями и модернизацией городов. Проекты паблик-арта не являются простым размещением произведений искусства в городском пространстве. Это своего рода культурные и социальные

акты, направленные на продвижение художественных, культурных, эстетических ценностей, содействие молодым художникам, создание благоприятной среды для горожан и повышение привлекательности города.

ЛИТЕРАТУРА

1. 鳳凰藝術 預熱 | 「海上共明月」公共藝術節邀你走近當代中國語境下的公共藝術// 鳳凰藝術.- 访问方式：https://ppfocus.com/0/fa61d55ed.html. – 访问日期：06.07.2022. = Фестиваль паблик-арта «Яркая луна над морем» приглашает познакомиться с паблик-артом в современном китайском контексте [Электронный ресурс] // Феникс Арт. – Режим доступа: https://ppfocus.com/0/fa61d55ed.html. – Дата доступа: 06.07.2022.

2. 海平潮生”厦门澳头公共艺术展//当代雕塑. – 访问方式 https://www.sohu.com/a/344900790_406804. – 访问日期 05.07.2022. = Публичная художественная выставка Сямэнь Аотоу «Прилив и отлив на море» [Электронный ресурс] // Современная скульптура. – Режим доступа: https://www.sohu.com/a/344900790_406804. – Дата доступа: 05.07.2022.

3. 大潮起·万物兴 澳头大型公共艺术展五月登陆鹭岛//艺术频道. – 访问方式：https://www.sohu.com/a/465467722_99935345 . – 访问日期：05.07.2022. = Волна поднимается, всё процветает, масштабная художественная выставка Аотоу откроется в Лудао в мае [Электронный ресурс] // Арт Канал. – Режим доступа: https://www.sohu.com/a/465467722_99935345. – Дата доступа: 05.07.2022.

4. 海边小镇变身雕塑公园 澳头公共艺术展打卡攻略//文化栏. – 访问方式：– https://www.gushiciku.cn/dl/1zmmR. – 访问日期：05.07.2022. = Приморский город превратился в парк скульптур [Электронный ресурс] // Колонка культуры. – Режим доступа: https://www.gushiciku.cn/dl/1zmmR. – Дата доступа: 05.07.2022.

РЕЗЮМЕ

В городе Сямынь (Китай) в 2019 и 2021 годах проводились выставки паблик-арта, направленные на продвижение художественных, культурных, эстетических ценностей, содействие молодым художникам, создание благоприятной среды для горожан и повышение привлекательности города. Современный паблик-арт оказывает влияние на городскую культуру, прослеживается взаимосвязь между творческими инновациями и модернизацией городов.

SUMMARY

In Xiamen City, China, public art exhibitions were presented in 2019 and 2021 to promote artistic, cultural, aesthetic values, to promote young artists, to create a favorable environment for citizens and increase the attractiveness of the city. Contemporary public art has an impact on urban culture, and there is a correlation between creative innovation and urban modernization.

Чжан Цзин

ЦЗИНДЭЧЖЭНЬСКИЙ ФАРФОР В ИСКУССТВОВЕДЧЕСКИХ ИССЛЕДОВАНИЯХ КИТАЯ: НАСЛЕДИЕ ТАН ИНА

Белорусская государственная академия искусств

(Поступила в редакцию 29.07.2022)

В истории китайского фарфора особое место занимает наследие Тан Ина (唐英, 1682 – 1756), представителя когорты учёных-чиновников, сведущих в искусствах и литературе и зачастую обладавших значительными талантами. С шестого по тринадцатый годы эпохи Юнчжэн (1728 – 1735) и позже с первого по двадцать первый год эпохи Цяньлун (1736 – 1756) Тан Ин занимал должность дутаогуаня (督陶官, dūtáoguān), то есть главного распорядителя императорских гончарен Цзиндэчжэня. Всего под руководством Тан Ина гончарни Цзиндэчжэня работали на протяжении 28 лет, дольше, чем при каком-либо другом администраторе легендарной «фарфоровой столицы». Составленные Тан Ином инструкции и трактаты о фарфоре [1] получили широкую известность, на протяжении столетий служили основным источником научной информации о китайском фарфоре и ещё в XIX в. были переведены на английский язык [2]. Актуальность научного наследия Тан Ина подтверждает ряд современных искусствоведческих работ. Чжоу Сычжун подчёркивает важную роль Тан Ина в истории цзиндэчжэньского фарфора в хрестоматии «Шедевры китайской керамики» [3], Чэнь Нин исследует поэтическое наследие учёного [4]. Он известен и российским искусствоведам [5; 6]. В Беларуси первой публикацией, посвящённой Тан Ину, является данная статья.

Тан Ин родился в семье государственного чиновника в городе Шэньян. В тридцать шестом году эпохи Канси (1697) в 15-летнем возрасте Тан Ин был зачислен на императорскую службу – в дворцовую охрану. Будущему учёному довелось сопровождать императора в поездках по всему Китаю. Образование и развитие Тан Ина проходило в кругу придворных и чиновников министерства Двора, которые обучали юношу наукам и искусствам. Как считает современный биограф, «в министерстве Двора было много талантливых чиновников. Видя, что Тан Ин молод и любит читать, они снизошли до младшего по чину и подружились с ним. Таким образом, Тан Ин совершенствовался в живописи и изящной словесности» [4, с. 74].

В августе шестого года эпохи Юнчжэн (1728) Тан Ин был направлен в Цзиндэчжэнь помощником инспектора Императорских гончарен. На тот момент молодой чиновник ничего не знал о фарфоре, поэтому усердно погрузился в новую сферу. Позже в предисловии к «Инструкции по ведению дел, связанных с фарфором» он описывал этот период своей жизни так: «Я не стал принимать гостей и сосредоточился на изучении фарфора. Я ел и спал вместе с мастерами в течение трёх лет. На девятом году эпохи Юнчжэн (1731) я освоил технологию контроля температуры в печи во время обжига фарфора. Хотя я не смею сказать, что знаю об этом всё, основные принципы мне известны. В прошлом я мог только прислушиваться к предложениям мастеров, но теперь я могу выражать свою волю и командовать этими мастерами. Я научился ремеслу и узнал многое о глине, глазури, заготовках, обжиге и т. д.» [1]. На второй год эпохи Цяньлун (1737) Тан Ин официально стал начальником Императорских гончарен Цзиндэчжэнь.

В восьмом году эпохи Цяньлун (1743) Тан Ин составил «Иллюстрированное пояснение об обжиге и выплавке» [1]. На основе двадцати «Иллюстраций к изготовлению керамики», нарисованных придворным художником, императорская семья поручила ему подробно описать этапы изготовления фарфора, представленные на каждой картине. Тан Ин рассказал о происхождении и технологии производства сырья для императорского фарфора. «Иллюстрированное пояснение…» стало важным документом по истории

цзиндэчжэньского фарфора. Эта книга в значительной степени обобщает и подводит итог практическому опыту древних китайских технологий изготовления фарфора и в то же время представляет собой первое научное исследование, целиком посвящённое методам изготовления фарфора в Цзиндэчжэне и первую попытку анализа и систематизации знаний по этому вопросу. «Цзиндэчжэнь расположен в уезде Фулян и простирается на территории более десяти миль, окружённый горами и водными потоками. В центре его находится песчаная отмель. В месте производства фарфора налажена торговля. В Цзиндэчжэне насчитывается от 200 до 300 частных гончарен. В течение всего года здесь кипит жизнь и работа. Здесь проживает более 100 000 ремесленников и рабочих. Все они зарабатывают на жизнь изготовлением фарфора» – таков, по свидетельству Тан Ина, был масштаб фарфорового производства в Цзиндэчжэне [1, с. 16].

Тан Ин разделил процесс производства фарфора на 20 этапов: 1) добыча и первичная обработка глины; 2) очистка и измельчение глины; 3) приготовление глазури; 4) изготовление тиглей – ёмкостей, в которых фарфоровые заготовки загружаются в печь для обжига (роль тиглей заключается в том, чтобы предотвратить повреждение и порчу глазури фарфора металлическими частицами и вредными газами в печи, поскольку крошечные частицы металла могут вызвать появление пятен); 5) изготовление форм (древние формы были глиняными или деревянными, а современные мастера используют гипс); использование форм для создания большого количества одинаковых заготовок – это более быстрый метод по сравнению с формовкой каждой заготовки вручную; 6) формовка изделий на гончарном круге; 7) формовка изделий чжо ци（琢器zhuóqì） – в эту категорию Тан Ин включил жертвенные сосуды пин（瓶píng）, лэй（罍léi）, цзунь（尊zūn）, и（彝yí）, изделия сложной формы – ребристые, с выдающимися углами и/или декорированные рельефной резьбой; 8) добыча кобальтовой руды; 9) просеивание кобальтовой руды; 10) включал, очевидно, сразу две различных операции, поскольку в данном разделе описаны подгонка изделий с помощью форм и растирание кобальтового пигмента для приготовления краски; 11) роспись бело-голубого фарфора;

12) использование древних образцов при росписи фарфора; 13) глазирование фарфоровых заготовок; 14) подрезка основания фарфора; 15) загрузка изделий в печь; 16) открывание и разгрузка печи; 17) надглазурная роспись обожжённых заготовок; 18) закрепляющий обжиг в муфельной печи; 19) сортировка и упаковка готовых изделий; 20) жертвоприношение богу керамики (мастера того времени верили, что благословение керамического бога сделает производство фарфора успешным).

Каждый из этапов работы мастеров Тан Ин описал скрупулёзно, как глубокий знаток. Вот что говорится в трактате «Иллюстрированное пояснение об обжиге и выплавке» о важнейшем компоненте прославленного бело-голубого фарфора – кобальтовом красителе: «Кобальтовый краситель служит материалом для росписи синего и бело-голубого фарфора цинхуа (青花瓷, qīnghuācí) и изготовления голубой глазури. Его добывают в горных местностях округов Шаосин и Цзиньхуа провинции Чжэцзян. Кобальтовый краситель можно также найти в горах провинций Цзянси и Гуандун, но цвет его блёклый, поэтому добываемый в той местности краситель можно использовать только для изготовления фарфора среднего сорта. Краситель наносится непосредственно на сырец, который затем покрывается глазурью. После обжига изделия кобальтовая краска приобретает голубой оттенок. Если изделие не покрыть глазурью, кобальтовая краска после обжига станет чёрной. При росписи бело-голубого фарфора цинхуа ремесленники сперва наносят на изделие кобальтовой краской контуры рисунка, а затем заполняют эти контуры ею. В этом заключается отличие бело-голубого фарфора цинхуа от пятицветного фарфора периода Канси. Что касается методов глазурования, древние ремесленники наносили глазурь на изделие кистью либо использовали метод пропитки. Сейчас применяется метод распыления глазури. Ремесленник накрывает один конец бамбуковой трубки тонкой тканью и погружает её в глазурь, которая затем выдувается им на изделие из другого конца трубки. Ремесленники также заимствовали западный метод росписи фарфора, и такие изделия называют янцай (洋彩, yángcǎi). Краски, применяемые для росписи фарфора фэнцай (粉彩, fěncǎi)

и гуюэсюань (古月轩, gǔyuèxuān), в основном одинаковы. После обжига изделия, покрытого белой глазурью, ремесленник наносит надглазурный декор. По окончании росписи он снова помещает фарфор в печь для повторного обжига, в результате чего краска схватывается» [1, с. 8 – 14].

Важной особенностью народной культуры Цзиндэчжэня является то, что ремесленники приносили жертвы Фэнхосяню (风火仙, fēnghuǒxiān) – богу ветра и огня, который почитался в Цзиндэчжэне как покровитель гончаров и гончарен. Ритуалы жертвоприношений подчёркивали важность и значимость гончарного дела и его мастеров, а также их уважение к традициям фарфорового ремесла. Это культурное явление оказало большое влияние на историю фарфорового производства Цзиндэчжэня. Тан Ин придавал большое значение ритуалам жертвоприношения: «Всё плохое и хорошее, что приносит огонь в печи, основано на людских молитвах. Вот история человека по имени Тун, который был ремесленником-керамистом. Во времена династии Мин ремесленники должны были изготавливать фарфоровые сосуды с изображениями дракона – лунган (龙缸, lónggāng). Но на протяжении нескольких лет им это никак не удавалось. Посланник императорского двора строго следил за ними, и ремесленники много страдали и подвергались наказаниям. Тогда Тун прыгнул в печь и сгорел, пожертвовав своей жизнью для того, чтобы сосуд с изображением дракона наконец получился. Строгий начальник проникся к Туну сочувствием и уважением, поэтому он построил в той самой гончарне храм в его честь и дал Туну новое имя – Фэнхосянь, бог ветра и огня. До сегодняшнего дня его дух часто является в храм, и ремесленники всегда с особым трепетом совершают жертвоприношения в его честь. Они никогда не забывают принести дары богу, а иногда даже устраивают особые праздники с различными представлениями в его честь» [1, с. 16].

В соответствии с обычаями своего времени Тан Ин, как любой высокопоставленный чиновник, был человеком обширных и глубоких знаний и незаурядных художественных дарований. Известно, что он был неплохим живописцем и талантливым поэтом. В 1737 г. Гу Дун составил сборник стихов

Тан Ина «Слово гончарам» [4]. Это стихи, посвящённые мастерству изготовления фарфора. Как и трактат Тан Ина, они могут служить достоверным источником по истории фарфорового производства в Цзиндэчжэне в начале династии Цин, по экономике керамического ремесла и торговле его продукцией, народным обычаям, бытовавшим среди местных мастеров и т. д. Жизненный опыт Тан Ина отражён в стихотворениях, вошедших в «Слово гончарам».

К наследию Тан Ина неизменно обращаются все современные исследователи как в Китае, так и в странах Запада. Высокую оценку деятельности Тан Ина как организатора фарфорового производства, мыслителя и писателя дал М. М. Богачихин [5]. Л. И. Кузьменко отметила: «Велик вклад в дело развития фарфорового производства знаменитого Тан Ина, который был управляющим императорскими печами с 1736 по 1756 годы, в честь чего продукция этого периода получила название Тан-яо. Будучи прекрасным специалистом, он владел многими секретами <…> Занимаясь обучением молодёжи, Тан Ин выступил также в качестве автора ряда книг о фарфоре, впервые описав старинные технологии и тонкости производственного процесса, которые к его времени были утрачены» [6, с. 5]. Многие западные исследователи также отмечают важность составленного Тан Ином «Иллюстрированного пояснения…» для изучения китайского фарфора специалистами разных стран. Текст трактата был известен в Европе в кругах знатоков и ценителей китайского искусства с XVIII в., а в 1899 г. переведён на английский язык С. У. Башеллом (S. W. Bushell) и впоследствии опубликован Я.-Э. Нильссоном [2]. «Сегодня фарфор по-прежнему производится в Цзиндэчжэне с использованием практически тех же производственных процессов, которые были описаны Тан Ином более 250 лет назад, – пишет в предисловии к этой публикации Я.-Э. Нильссон. – В 1991 и 1992 годах я имел честь провести несколько недель в Цзиндэчжэне вместе с профессором Бо Гилленсвардом и таким образом имел возможность задокументировать как процессы, связанные с изготовлением фарфора, так и ряд мест, упомянутых в тексте и имеющих большое значение для истории китайского фарфора» [2]. Поскольку оригинальные иллюстрации к трактату Тан

Ина на Западе неизвестны (учёные XIX – XX в., как правило, искали визуальную информацию в гравюрах и картинах побывавших в Китае художников), Я.-Э. Нильссон при подготовке этой публикации сделал ряд фотографий в современном Цзиндэчжэне и проиллюстрировал ими текст старинного трактата.

Практическое и теоретическое наследие Тан Ина является важной частью истории фарфорового искусства Цзиндэчжэня времён династии Цин. В последующие столетия основные идеи учёного-керамиста получили дальнейшее развитие, а «Иллюстрированное пояснение об обжиге и выплавке» цитировалось и включалось в трактаты, посвящённые цзиндэчжэньскому фарфору, и в современные монографии. Мастера в Цзиндэчжэне до сих пор используют «Иллюстрированное пояснение…» не только для изучения истории, но и для изготовления традиционного фарфора. Сочинения Тан Ина служат для современных исследователей фарфора авторитетным источником информации для изучения общества, культуры, обычаев, политики и традиционных методов изготовления фарфора в Цзиндэчжэне во времена династии Цин.

ЛИТЕРАТУРА

1. 唐英。陶冶图说。- 北京：中国书店，1993年。– 32页。 = Ин, Тан. Иллюстрированное пояснение об обжиге и выплавке / Тан Ин. – Пекин : Китайский книжный магазин, 1993. – 32 с.
2. «Twenty Illustrations of the Manufacture of Porcelain» Written on Imperial Command, by Tang Ying in 1735 – 43 [Electronic resource] // Gotheborg.com: Antique Chinese and Japanese Porcelain Collector’s Help and Info Pages. – Mode of access: https://gotheborg.com/twentyillustrations/tangyingindex.shtml. – Date of access: 26.06.2022.
3. 周思中。中国陶瓷名著校读。–武汉： 武汉大学出版社， 2016年。 – 477 页。 = Сычжун Чжоу. Шедевры китайской керамики : хрестоматия / Сычжун Чжоу. – Ухань : Изд-во Уханьского ун-та, 2016. – 477 с.
4. 陈宁。督陶官唐英《陶人心语》五卷本的整理与研究。 – 北京：中国轻工业出版社， 2019年。 – 220页。= Нин, Чэнь. Сопоставление и исследование пятитомника «Слово гончарам» дутаогуаня Тан Ина / Чэнь Нин. – Пекин : Изд-во лёгкой промышленности, 2019. – 220 с.
5. Богачихин, М. М. Керамика Китая / М. М. Богачихин. – М. : Саппорт СТ, 1998. – 386 с.

6. Кузьменко, Л. И. Китайский фарфор XVII – XVIII вв., проблема стиля : автореф. дис. … канд. искусств: 17.00.04. / Л. И. Кузьменко. – М., 2000. – 22 с.

РЕЗЮМЕ

Тан Ин (唐英), учёный и писатель, был выдающимся деятелем фарфорового искусства Китая. Занимая должность дутаогуаня, то есть главного распорядителя императорских гончарен Цзиндэчжэня, Тан Ин не только руководил фарфоровым производством, но также сам создавал художественные произведения и постигал тонкости древнего и современного ему фарфора. Его трактат «Иллюстрированное пояснение об обжиге и выплавке» является первой научно-теоретической работой, посвящённой систематическому анализу процесса изготовления фарфора в Цзиндэчжэне – «фарфоровой столице» мира. Данная статья обобщает информацию о жизненном пути Тан Ина и анализирует его теоретическое наследие.

SUMMARY

Tang Ying (唐英), scholar and writer, was a prominent figure in China's porcelain art. Holding the position of dūtáoguān, i. e. the chief manager of the imperial pottery of Jingdezhen, Tang Ying not only managed porcelain production but also created artistic works himself and mastered the subtleties of ancient and contemporary porcelain. His treatise «An Illustrated Explanation of Firing and Smelting» is the first scientific and theoretical work to systematically analyze the porcelain-making process in Jingdezhen, which is «the porcelain capital of the world». This article summarizes information about the life of Tang Ying and analyzes his theoretical heritage.

Шаркова Н. В.

НЕМАРКИРОВАННЫЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ИЗДЕЛИЯ ИЗ ФАРФОРА: К ВОПРОСУ АТРИБУЦИИ

Научно-практический центр Государственного комитета судебных экспертиз

(Поступила в редакцию 13.09.2022)

Художественно-историческая атрибуция произведений фарфора – один из главных способов, позволяющих определить время и страну (центр) производства изучаемого изделия. Она включает в себя комплекс искусствоведческих и историко-источниковедческих исследований, в ходе которых изучается качество фарфоровой массы, технологии, использованные для

изготовления и декорирования фарфорового произведения. Анализируется комплекс художественно-стилистических, иконографических, объёмно-пластических и других особенностей изделия. Идёт идентификация мануфактурной марки (марок), осуществляется поиск эталонов или аналогов, представленных в музейных или известных частных собраниях разных стран мира, а также собирается информация о провенансе изучаемого изделия, сведения об истории предприятия-изготовителя, творческой биографии автора модели или росписи произведения и другие. На основе анализа всех собранных данных и соответствия их друг другу формулируются выводы художественно-исторической атрибуции [4, с. 3 – 6].

Мануфактурная марка является одним из определяющих признаков принадлежности произведения к изделиям того или иного фарфорового предприятия, что часто позволяет датировать артефакт с точностью вплоть до года. Однако зачастую попадаются произведения, не маркированные изначально либо с утраченной в процессе бытования маркой. Это усложняет атрибуцию. Основой для формулировки выводов в таком случае будут выступать художественно-стилистические и типологические признаки.

Представленная статья подготовлена по результатам исследования немаркированной фарфоровой скульптурной аллегорической композиции и посвящена вопросам её художественно-исторической атрибуции.

Высота исследуемого произведения – 11,5 см. Оно декорировано надглазурной полихромной росписью и позолотой. Композициясостоит из двух фигурок сидящих ангелочков-путти. Первый, в фиолетовом плаще, рисует, держа перед собой планшет; второй, в жёлтом плаще на лиловой подкладке, расписанном так называемыми «индийскими цветами», указывает правой рукой на рисунок первого; у ног путти – палитра, два бюста и свиток. Подножие скульптурной группы декорировано позолоченными рокайлями, лепными цветами и листьями (рисунок 1). На произведении присутствуют следы, оставленные временем: общее загрязнение, многочисленные сколы и утраты фрагментов.

Рисунок 1. Немаркированная скульптурная аллегорическая композиция. Фарфор, надглазурная роспись, роспись золотом

На неглазурованном основании скульптуры видны следы синей кобальтовой краски, которые могут быть остатками маркировки. Однако в настоящее время из-за плохой сохранности прочитать её не представляется возможным (рисунок 2).

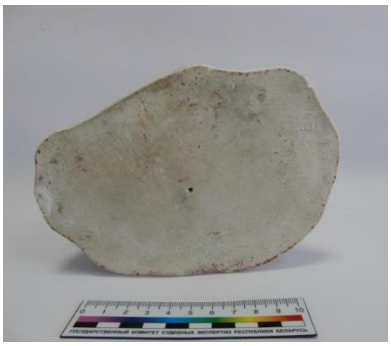


Рисунок 2. Неглазурованное основание со следами синей кобальтовой краски

Анализируя художественно-стилистические и иконографические особенности данной скульптурной композиции, такие как характер росписи, цветовая палитра, особенности декора, композиционное и объёмно-пластическое решение, мы можем говорить о принадлежности произведения к изделиям немецких фарфоровых предприятий, вероятнее всего, Мейсенской Королевской фарфоровой мануфактуры, и датировать его XVIII в.

Сформулированная гипотеза подтвердилась в ходе поиска эталонов и аналогов изучаемого произведения. В собрании Государственного Эрмитажа в Санкт-Петербурге находится аналогичная композиция с номинацией «Аллегория живописи и скульптуры», атрибутированная как изделие Мейсенской Королевской фарфоровой мануфактуры, датируемое 1765 –

1770 гг. Она репродуцирована в каталог «Мейсенская фарфоровая пластика XVIII в. всобрании Эрмитажа». По мнению автора каталога К. Бутлера, скульптура является повторением более ранней модели (рисунок 3) [3, с. 146].

Рисунок 3. Статуэтка «Аллегория живописи и скульптуры». 1765 – 1770 гг. Фарфор; роспись надглазурная полихромная, роспись золотом. Мейсенская Королевская фарфоровая мануфактура. Собрание Государственного Эрмитажа г. Санкт-Петербург. Фото репродуцировано из каталога «Мейсенская фарфоровая пластика XVIII в. в собрании Эрмитажа»

Изучение «Meissen Modellnummern Datenbank» (База данных номеров моделей Мейсен) и каталогов известных аукционных домов дало информацию о том, что исследуемая скульптурная группа выполнена по модели № 2462 «Allegorie – DieBildhauerkunst» («Аллегория – искусство»), созданной Иоганном Иохимом Кендлером (1706 – 1775) в 1756 г.[5]. Данная модель была востребована на протяжении XVIII – XIX вв. и часто воспроизводилась на Мейсенской Королевской фарфоровой мануфактуре в различных модификациях (рисунок 4).

Рисунок 4. Модификации скульптурной композиции, созданные по модели № 2462 «Allegorie – Die Bildhauerkunst» («Аллегория – искусство») на Мейсенской Королевской фарфоровой мануфактуре

И. И. Кендлер был назначен на должность мастера-модельера Мейсенской Королевской фарфоровой мануфактуры в 1733 г., который стал началом «скульптурного» периода в истории предприятия. При И. И. Кендлере доминирующее положение среди изделий заняла скульптурная пластика, первоначально выдержанная в стилистике барокко, однако вскоре его сменило рококо с новыми стилистическими тенденциями [2, с. 24]. Начиная с 1740-х годов в фарфоровой пластике предстают разнообразные темы: аллегорические и мифологические изображения, кавалеры и дамы в кринолинах, маски итальянских комедий, ремесленники, крестьяне, торговцы, солдаты и охотники, пастухи и пастушки и т. д. [1, с. 197]. Сюжеты для своих скульптур И. И. Кендлер мог брать и из реальной жизни, что делало их особенно популярными.

Суммируя результаты, полученные в ходе атрибуции данного произведения, отметим два фактора, влияющих на датировку изучаемой скульптурной композиции. Первый – с 1722 по 1762 гг. на Мейсенской Королевской фарфоровой мануфактуре по техническим причинам основание статуэток часто оставалось неглазурованным. Не покрытый глазурью черепок ослаблял синеву кобальтовой марки. Поэтому многие ранние модели не имеют клейма или же оно трудноразличимо [6]. Именно это мы наблюдаем на основании изучаемой скульптуры. Второй фактор – использование росписи «индийские цветы» на жёлтом фоне в декорировке фарфоровых фигурок Мейсенской Королевской фарфоровой мануфактуры, что наиболее характерно для 1730 – 1770-х годов [7].

Совокупность выявленных данных: высокое качество фарфоровой массы, техника изготовления, художественно-стилистические особенности (модель, вид и характер исполнения полихромной росписи, её колорит, особенность нанесения позолоты и др.), неглазурованное дно, характерное для ранних изделий, изучаемой фарфоровой скульптурной группы, а также атрибутированные аналоги – позволяют сделать вывод, что статуэтка была изготовлена мастерами Мейсенской Королевской фарфоровой мануфактуры

по модели № 2462 «Allegorie – Die Bildhauerkunst» («Аллегория – искусство») между 1756 – 1760-ми годами. Композиция может быть номинирована по названию модели («Аллегория – искусство») либо, по аналогии с произведением из собрания Государственного Эрмитажа, «Аллегория живописи и скульптуры».

ЛИТЕРАТУРА

1. Большая иллюстрированная энциклопедия древностей / К.- Г. Клингебург [и др.] – Прага : Артия, 1980. – 496 с.
2. Кверфельдт, Э. К. Фарфор. Краткий исторический очерк / Э. К. Кверфельдт. – Л. : Издание Государственного Эрмитажа, 1940. – 80 с.
3. Мейсенская фарфоровая пластика в собрании Эрмитажа / Государственный Эрмитаж ; сост.: К. Я. Бутлер [и др.] ; под ред. И. Ю. Бирюковой. – Л. : Аврора, 1977. – 192 с.
4. Судебная искусствоведческая экспертиза произведений изобразительного и декоративно-прикладного искусства и предметов антиквариата / И. Н. Скворцова [и др.]. – Минск : ИВЦ Минфина, 2020. – 24 с.
5. Meissen Modellnummern Datenbank [Elektronische Ressource]. – Zugriffsmodus: https://meidabank.de/en/figurines/361245. – Zugriffsdatum: 15.08.2022.
6. The Metropolitan Museum of Art [Electronic resource]. – Mode of access: https://www.metmuseum.org/art/collection/. – Date of access: 18.08.2022.
7. Victoria and Albert Museum [Electronic resource]. – Mode of access: https://collections.vam.ac.uk/search. – Date of access: 15.08.2022.

РЕЗЮМЕ

Статья подготовлена по результатам проведённого исследования немаркированной аллегорической скульптурной композиции. Автором была осуществлена художественно-историческая атрибуция произведения, в ходе которой установлено, что оно выполнено мастерами Мейсенской Королевской фарфоровой мануфактуры по модели № 2462 «Allegorie – Die Bildhauerkunst» («Аллегория – искусство») между 1756 – 1760-ми годами.

SUMMARY

The article has been prepared based on the results of the study of an unmarked allegorical sculptural composition. The author carried out an artistic and historical attribution, during which it was established that sculptural composition was made by the masters of the Meissen Royal Porcelain Manufactory according to model No. 2462 «Allegorie – Die Bildhauerkunst» («Allegory – Art») between 1756 – 1760.

ПРАВІЛЫ ДЛЯ АЎТАРАЎ

1. Змест артыкула павінен адпавядаць 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 на **беларускай або рускай** мове падаецца на электронным носьбіце і ў надрукаваным выглядзе праз 1,5 інтэрвалу шрыфтам Times New Roman вышынёй 14 пунктаў у тэкставым рэдактары MS Word (памеры палёў: верхняе і ніжняе – 2 см, левае – 3 см, правае – 1,5 см). **Аб'ём артыкула (разам з рэзюмэ, спісам літаратуры і ілюстрацыямі) не павінен перавышаць 10 старонак.**

3. У артыкуле **неабходна** наяўнасць рэзюмэ на рускай і англійскай мове.

4. Матэрыялы суправаджаюцца дзвюма рэцэнзіямі, заверанымі па месцы працы рэцэнзентаў.

5. Ілюстрацыйны матэрыял падаецца ў фармаце JPEG або TIF (не больш за 5 ілюстрацый).

6. Выкарыстанне зносак у тэксце **не дапускаецца**. Спасылкі на цытаваныя крыніцы афармляюцца ў адпаведнасці з патрабаваннямі ВАК РБ (напрыклад, [1, с. 15], дзе 1 – нумар крыніцы ў спісе літаратуры, 15 – нумар старонкі). **Не дапускаецца** ўключаць у спіс літаратуры крыніцы, на якія няма спасылак у тэксце артыкула.

7. За дакладнасць фактаў і цытат, пададзеных у артыкулах, адказнасць нясуць аўтары.

8. Карэктуры артыкулаў аўтарам не дасылаюцца.

9. 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 33

Тэхнічны рэдактар *В.Р. Гаўрыленка*

Падпісана да друку 25.01.2023 Фармат 60x84 1/16 Папера афсетная
Друк лічбавы Ум.-др.арк 29,1 Ул.-выд.арк. 29,3 Наклад 60 экз. Заказ 5379
ВТАА «Права і эканоміка» 220072 Мінск Сурганава 1, корп. 2
Тэл. 8 029 684 18 66
Надрукавана на выдавецкай сістэме Gestetner
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