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 28

Мінск
«Права і эканоміка»
2020

УДК 39 (=161)
ББК 63.5
П95

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

Рэдакцыйная калегія:
А. А. Каваленя, І. Шыркайтэ, С. Іспас, Г. А. Скрыпнік, А. І. Лакотка, М. Ф. Піліпенка, Т. В. Валодзіна, А. В. Гурко, В. І. Жук, А. В. Красінскі, Б. А. Лазука, Т. Г. Мдзівані, А. М. Ненадавец, В. С. Новак, Я. М. Сахута, Р. Б. Смольскі, Г. П. Цмыг, В. М. Шарая, В. М. Ярмалінская, В. Д. Міцкевіч

Навуковы рэдактар:
акадэмік *А. І. Лакотка*

Рэцэнзенты:
доктар мастацтвазнаўства В. П. Пракапцова
доктар гістарычных навук І. І. Калачова

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

П95 **Пытанні** мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі. Вып. 28 / Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі ; навук. рэд. А.І. Лакотка. – Мінск : Права і эканоміка, 2020. – 444 с.
ISSN 2221-9919

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

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

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

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

УДК 39 (=161)
ББК 63.5

ISSN 2221-9919

© ДНУ «Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі», 2020
© Афармленне. ВТАА «Права і эканоміка», 2020

ЗМЕСТ

Локотко А. И. Дух места: эпос, значение, знак 8

РАЗДЗЕЛ I **ПРАБЛЕМЫ АРХІТЭКТУРЫ, ВЫЯЎЛЕНЧАГА І ДЭКАРАТЫЎНА-ПРЫКЛАДНОГА МАСТАЦТВА** 17

Амосова Ю. В. Влияние культуры Китая на белорусскую скульптуру 17

Булаты П. Ю. Брама пры статуі святога Яна ў Ляхавічах: няздзейснены архітэктурны праект гарадскога суддзі 1930-х гадоў 21

Габрусь Т. В. Параўнальны аналіз ужывання шматгранных форм у драўляным храмабудаўніцтве Украіны і Беларусі 26

Грамыка М. В. Пачатак вялікага шляху. Жывапіс Віктара Грамыкі 2-й паловы 1940-х гадоў 32

Ездакова Е. О. Перспективы развития дизайна интерьеров исторических усадеб и дворцов Беларуси 39

Калкоўская Э. У. Характэрныя адметнасці познерамантычных твораў беларускага жывапісу і графікі гістарычнага жанру 44

Камісарук С. М. Іканаграфія Грунвальдскай бітвы ў мастацтве 49

Клименко А. И. Средства художественной выразительности в белорусском гобелене 56

Кулагин А. Н. Судьба инсургентских усадеб после восстания 1863 – 1864 гг. 62

Кучынскі-Паравы Т. Р. Праекты сучаснага мастацтва як сродкі адраджэння публічнай гарадской прасторы 68

Кушнярэвіч-Шпэт А. М. Вежы-бергфрыды гродзенскіх замкаў 73

Малікаў Я. Р. Уплыў архітэктуры класіцызму на ўзнікненне разьбяных ліштваў у народным дойлідстве (па матэрыялах Гомеля) 79

Ничипорович А. О. Теоретические подходы к адаптации объектов архитектурного наследия к новой функции 84

Пікулік А. М. Мастацкае аблічча Жухавіцкага рукапіснага евангелля 90

Романенко Д. Ю. Пейзаж как способ поэтизации провинции в современной белорусской живописи 95

Федорец Я. В. Натюрморт в творчестве Георгия Скрипниченко 101

Шамрук А. С. Современность и история: диалог в городской среде 107

Шындлер Э. Г. Архітэктоніка традыцыйнага мастацкага тэкстылю 113

РАЗДЗЕЛ II **ПРАБЛЕМЫ ТЭАТРАЛЬНАГА, ЭКРАННАГА І МУЗЫЧНАГА МАСТАЦТВА** 119

Баженова О. Д. Сценография Несвижского театра XVIII в.: обращение княгини Франтишки Уршули Радзивилл к образцам искусства шину-азри 119

Гладкова Г. А. Роля музычных твораў у раманах Т. Я. Папі і Ф. А. Асяндоўскага 125

Глина А. В. Инновации и инновационный менеджмент в театральном искусстве XXI в. 130

Горбушина И. Л. Произведения современных белорусских композиторов для духовых инструментов: особенности трактовки жанра и формы 133

Гэ Мэн Саксофон как объект научных исследований в истории музыкального искусства (органологические, функциональные и исполнительские аспекты) 139

Ермолович-Дащинский Д. Д. Освоение актуальных приёмов режиссуры в спектаклях Гомельского городского молодёжного театра 2-й половины 2010-х годов 145

Ильенко М. М. Этюды для трубы *solo* «Романтические картинки» Т. Докшицера как образец совмещения художественных и дидактических задач 151

Канстанцінава Т. Л. Калядныя напевы Бярэзінска-Сожска-Заходнедзвінскага міжрэчча 157

Карпилова А. А. Функции шумового компонента в звуковой партитуре белорусских фильмов 163

Костюкович М. Г. О строительстве кинофабрики в Беларуси 169

Кузмицкая К. А. Воплощение социально-бытовой проблематики на драматической сцене Минска начала XXI в. 175

Мантуш А. С. Экран в сценическом пространстве: на примере современных спектаклей театров Беларуси 181

Маринчак А. В. Стилистика обработок украинских народных песен К. Горского (из музыки к оперетте «Ой, боже, що та любов зможе!») 185

Мдивани Т. Г. О претворении принципов западного музыкального авангарда в творчестве белорусских композиторов (к проблеме стилевого контекста в музыке) 190

Мельникова Л. И. Эстетические и нравственные принципы общения на телеэкране 196

Столярова О. Ю. Деятельность негосударственных театров города Минска сквозь призму их репертуарной афиши в начале XXI в. 202

Тупчиенко-Кадырова Л. Г. Нотные издания и автографы итальянского композитора Уго Эрреры в фонде Национальной библиотеки Беларуси 208

Цмыг Г. П. Особенности художественного претворения фольклора в современной белорусской хоровой музыке (на примере творчества Вячеслава Кузнецова) 213

Чу Вэньшо Музыкальные проекты Китая и Беларуси в рамках инициативы «Один пояс – один путь» 220

Юдова-Романова Е. В. Сценическая робототехника в художественно-постановочной практике постдраматического театрального искусства 226

Ярмалінская В. М. Нацыянальная драматургія на сцэне беларускіх тэатраў 232

РАЗДЗЕЛ III **ПРАБЛЕМЫ ЭТНАЛОГІІ, АНТРАПАЛОГІІ, ФАЛЬКЛАРЫСТЫКІ І СЛАВІСТЫКІ** 237

Альшевская А. С. Антропоморфизация репрезентации инфернального в художественной литературе (на примере образа вампира) 237

Аўсейчык У. Я. Этнакультурныя працэсы ў старавераў Беларусі ў XX – пачатку XXI ст.: гістарыяграфія і сучасны стан даследаванняў 243

Батурына А. Л. Эвалюцыя вобраза музыкі як рамантычнага героя (на матэрыяле творчасці нямецкіх рамантыкаў і прадстаўнікоў рамантычнай плыні ў літаратуры Беларусі XIX ст.) 250

Внуковіч Ю. І. Этнічная дыферэнцыяцыя беларусаў і літоўцаў у навуковым дыскурсе XIX ст. 256

Григорьева Р. А., Мартынова М. Ю. Между Россией и Европой: европейская составляющая идентичности у молодёжи Калининградской области 262

Гулак Н. А. Фалькларызацыя паэтычнага тэксту ў народнапесеннай традыцыі гадоў вайны 268

Гурко А. Вл. Об особенностях религиозных традиций армянской диаспоры в Беларуси 274

Деметер Н. Г. Цыгане на брянском пограничье (языковая ситуация) 279

Касперович Г. И. Звероводство в Беларуси: становление и развитие 282

Навагродскі Т. А. Роля жанчыны ў традыцыйнай культуры харчавання беларусаў 288

Конникова В. Н. Использование квазифольклора в литературе и аудиовизуальных видах искусства 292

Мешков Р. В. К вопросу о выполнении элементов празднично- 296

обрядовой культуры евреев Беларуси во 2-м десятилетии XXI в.: по материалам полевых исследований

Ненадавец А. М. Запісы замоў на Глушчыне ў канцы XX ст. 302

Ненадавец Я. А. Пчалярства на тэрыторыі Беларусі ў 1920 – 1930-я гады: гістарыяграфія праблемы 306

Новак В. С. Вясельны абрадавы комплекс Чачэрскага раёна Гомельскай вобласці 309

Паборцава К. В. Міфалагічныя ўяўленні жыхароў Брагінскага раёна 314

Раюк А. Р. «Адных бацькоў сыны»: праблема этнічнага адзінства беларусаў у канцы XVIII – пачатку XX ст. 318

Собора Ю. Б. Понятие концепта в когнитивной лингвистике и его связь с фольклористикой 324

Станкевіч А. А. Рыфма і яе рытміка-інтанацыйная роля ў беларускіх загадках 330

Тяпкова А. И. К вопросу о туристическом потенциале агрогородков в Республике Беларусь 336

Хазанава К. Л. Метафарызацыя найменняў асоб у беларускіх народных загадках 342

Цзи Хэхэ Оппозиция «свой/чужой» в очерках В. Л. Кигна-Дедлова «Вокруг России» как отражение авторской национальной идентичности 348

Цітавец А. В. Лакалізацыя Масленіцы як хранатопу ў марфалагічна структурным кантэксце беларускага земляробчага календара (праз прызму масленічнай традыцыі Гарадоччыны) 352

Шарая О. Н. «Куст – только на Троицу» (о времени проведения календарного обряда «вождения Ку́ста») 357

Шыдлоўскі С. А. Эканамічныя паводзіны паменснага дваранства Беларусі: дэманстратыўнае спажыванне і ашчаднасць (канец XVIII – пачатак XX ст.) 364

РАЗДЗЕЛ IV **ПРАБЛЕМЫ ЗАХАВАННЯ КУЛЬТУРНАЙ СПАДЧЫНЫ** 370

Бабич Т. Н. Гибридные художественные практики в пространстве интеграционных процессов современного искусства 370

Бессараб Д. А. К истории вопроса о распространении идей Реформации на территории Великого Княжества Литовского 376

Винокуров А. И. Возможности программы и типового инструментария социокультурного портрета в оценке практик сохранения и 381

популяризации культурного наследия российско-белорусского пограничья

Ефремова И. В. Художественные средства организации бального пространства как целостной системы 386

Жихарко Ж. М. Изделия из камня в декоративно-прикладном искусстве Беларуси конца XX – начала XXI в. 391

Казаніна В. Ю. Антыкварныя прадметы са статусам гісторыка-культурнай спадчыны ў музеях Беларусі XXI ст. 396

Кенигсберг Е. Я. Проект современного искусства «Сума сумарум» – выставка и форум белорусских художников 402

Ли Шаохань Современный фестиваль пекинской оперы как модель взаимодействия традиций и новаций 407

Міцкевіч А. Г., Шабуня-Клячкоўская А. В., Сысоева Л. Л. Навуковыя даследаванні і пытанні іх выкарыстання пры правядзенні рэстаўрацыйных работ на прыкладзе абраза «Святая Феона (Тэкля)» з фондаў Нацыянальнага мастацкага музея Рэспублікі Беларусь 411

Нормантович А. М. Византийские традиции в белорусских изображениях богородичных двунадесятых праздников XII – XVI вв. 418

Соловей А. В. Педагогическая деятельность Н. А. Стороженко: история и концепция мастерской живописи и храмовой культуры 423

Сытая О. В. Творчество белорусских иконописцев начала XXI в. 429

Тихонова К. А. Влияние творчества шведских художников на формирование искусства художественного войлока в Беларуси 434

Юй Болинь Музыкально-компьютерные технологии как инновационное средство творческого развития детей в современном Китае 438

Локотко А. И.

ДУХ МЕСТА: ЭПОС, ЗНАЧЕНИЕ, ЗНАК

Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси
(Поступила в редакцию 16.03.2020)

В созидательной деятельности человека доисторических времён ведущую роль играла природа, обитаемая среда. С окончанием каменного века и наступлением эпох бронзы и железа совершенствовались орудия труда. На многие века и эпохи ведущую роль стала играть архитектура. И сегодня её значение является определяющим для человеческой цивилизации, если судить по преобразованному ландшафту, паутине коммуникаций, силуэту городов.

Испанский зодчий Сориа-и-Мата в XIX в. выдвинул теорию линейного города вдоль дорог, связывающих крупные промышленные центры и города. Во 2-й половине XX в. с появлением агломераций пригороды Лондона, Парижа, Нью-Йорка лучами разошлись вдоль автострад, ведущих к границам государств. Атлантическое и Тихоокеанское побережья США превратились в агломерации. Сплошной лентой идут крупные и малые города вдоль скоростной железной дороги из Шанхая в Пекин (1200 км).

В современной обитаемой среде техногенный прогресс человечества достиг уровня, когда архитектура, инженерная мысль преодолели фундаментальное противоречие, борьбу сил человека и природы, сил гравитации. Грандиозные залы терминалов воздушных гаваней, крытые спортивные арены, дискаунтеры, мосты через морские проливы и т. д. –наглядный тому пример. Современная архитектура и ландшафтный дизайн стали космополитичными.

«Дух места» кажется эпатажной фразой. «Человек воспринимает место как дар», – писал М. Хайдеггер [1]. В подавляющем большинстве этот дух ассоциируется с историко-культурным наследием городов, мемориальными усадьбами, памятниками.

В ряде славянских языков город присутствует в значении места (польский, украинский, белорусский). Так в чем же этот дух места? Г. В. Ф. Гегель в своей «Философии духа» выделял субъективный, объективный и абсолютный дух [2]. Таким образом, исходя из заключений философа, отметим, что дух места – это объективная историческая реальность, связь с природой и людьми.

Города появились в результате разделения ремесла и земледелия. В отличие от села город изначально обрёл сложную социальную структуру. Здесь присутствовали власть, духовенство, сфера обслуживания (в том числе войско, защищавшее князя, город, местную провинцию, многочисленные ремесленники, торговцы и т. д.). Города располагались в удобных, защищённых природными объектами местах: вдоль рек, озёр, на морском побережье. Всё вышеперечисленное в совокупности формирует код духа места, выступающий единым для населённых мест, разных стран и народов.

Начнём с природы. Города, расположенные вдоль большой транзитной реки, имели название, производные от местной реки-притока, что определяло их индивидуальность: Минск у Менки, Полоцк у Полоты, Витебск у Витьбы, Пинск у Пины, Гродно у Гроднечанки. В то же время и Витебск, и Полоцк, и Двинск

расположились на Западной Двине. Названия рек, урочищ, иных природных объектов фиксировались в городской топонимике. В ней же отражались и древние коммуникации, дороги: Койдановский тракт, Староборисовский тракт, Долгиновский тракт в Минске, Варшавский мост в Бресте и другие.

Средневековые предместья Минска носили названия, производные либо от церковных объектов, монастырей (Троицкое), либо от оборонительных сооружений (улица Замковая, Подзамковая, Городской Вал), либо от ближайших ярмарочных торгов (Раковское). Так как в Минске с давних пор проживали представители различных этнических групп, то их предместья имели соответствующие названия: Татарская Слобода, улица Еврейская, Лютеранское предместье, Верхняя и Нижняя Ляховка.

В топонимику исторических городов мира прочно вписались названия, отражающие разнообразие занятий ремесленников, мастеров, торговцев (Ковальская Слобода, Шорная, Гужевая улицы в Минске и т. д.).

Исторической особенностью духа места является отражение в нём социальной организации общества. В демократических Афинах свободные граждане решали свои дела на общественном пространстве, площади – Агоре. Это было ровное место без монументальных сооружений. События времён Демосфена и Перикла передавались грядущим поколениям посредством документальных и литературных текстов, рельефных изображений на фронтальных фризах храмов, росписей на стенах, амфорах и т. д.

Совсем по-другому строилось общественное пространство в Древнем Риме. Римский форум представлял собой комплекс монументальных сооружений, включая храмы, алтари, статуи. Известны персонифицированные форумы: форум Цезаря, форум Августа. Позднее появились триумфальные арки и колонны (арки Тита, Константина, Септимия Севера, колонна Траяна).

В общественном пространстве античного города появляется и играет активную социально-политическую роль театр. В Древней Греции режиссёром театра выступал глава города-государства, инициатор его строительства. Зародилась драматургия, сформировался новый литературный жанр – трагедия. На сцене со специфическими условностями игрались постановки на мифологические темы, отображающие жизнь богов, подвиги героев. Искусство актёров сопровождала музыка (орхестра).

Если греческий театр представал перед обществом, гражданами как вид искусства, то в древнем Риме зрелищные сооружения, амфитеатры отражали иную сущность социальной организации общества, особенно в императорскую эпоху, когда господствовал культ силы, насилия, имперских амбиций. Римский театр – это жестокое зрелище гладиаторских боев. Публика жаждала крови, и изысканные аристократы и плебеи испытывали одинаковое чувство удовлетворения. В общественном сознании воспитывалось чувство превосходства римлян над прочими завоёванными народами. Лишь с приходом христианства закончилась эпоха гладиаторских арен. Завоевание Греции способствовало развитию в Древнем Риме культуры и искусств. В общественном пространстве появляются статуи греческих героев и божеств, в социальной сфере – греческое образование,

философская мысль. Своё место обретает духовность, проникшая в римский социум.

Появляется император-философ Марк Аврелий, чья личность будет восприниматься как образец римлянина-стоика для европейских монархов последующих эпох. Отсюда сарматизм польских магнатов. В Гомельском дворцово-парковом комплексе стояла конная статуя польскому королю Станиславу Августу Понятовскому, вывезенная в начале XX в. в Польшу.

Общественным пространством средневекового европейского города являлась площадь: напротив храма, между храмом и ратушей. В Италии в эпоху Ренессанса в центре площадей стояли конные статуи правителей (кондотьеров), в эпоху барокко – фонтаны со скульптурными группами, обелисками. Означенное характерно и для других европейских столиц. Позднее Наполеон обогатил архитектуру Парижа триумфальными арками (на площадях Звезды и Карусель), поставленной в честь победы под Аустерлицем колонной на площади Вандом. Триумфальные арки в честь победы над Наполеоном появляются в Москве, Санкт-Петербурге. Европейские монархи от Карла Великого, королей Священной Римской империи и Наполеона считали себя наследниками римских императоров. Иван Грозный так же говорил о Руси: «Мы есмь третий Рим, а четвертому не бывать» (под вторым имеется в виду Византия).

Античное философское и правовое наследие сыграло основополагающую роль в формировании как западной, так и восточноевропейской цивилизации, тем не менее обеспечив развитие разнообразных национальных и региональных культур. При этом образ Иисуса Христа стал единым для всех символом духовности, присутствующим в духе места любой европейской страны, города, храма, прославляющего его. Христианство, сыграв существенную нравственную роль в истории европейских народов, привело к гибели языческих культур, в частности, культуры викингов.

Таким образом, с историко-философской точки зрения логично утверждать, что содержательность духа места прямо пропорциональна совокупности знаковых маркёров, воплощающих природу и окружающую среду, историю с причинно-следственной связью событий, историко-культурное наследие, людей, сыгравших значимую роль для своего народа и страны. Разумеется, что здесь имеют место быть и маркеры цивилизационного, в данном случае европейского масштаба. При таком построении дух места обеспечит защиту идентичности, уникальности конкретного народа и страны.

В Беларуси около трёх десятков городов, датируемых X – XIV вв., относящихся к тому периоду, когда ещё не сформировался белорусский этнос и территория с названием Беларусь. До XIV в. наши земли входили в пространство единой восточнославянской государственности. Удельные княжества-государства консолидировались вокруг Киева и Новгорода, и это восточнославянское единство имело название Русь.

Под ударом монголо-татар с востока и рыцарских орденов с запада Русь начала распадаться на отдельные земли (Полоцкая, Туровская, Берестейская и др.). Первое упоминание о Белой Руси относится к 1385 г. и обозначает небольшое пространство у истоков крупнейших восточноевропейских рек: Днепра, За-

падной Двины и Волги. Возвеличивается Новогрудок. Вокруг него начинают объединяться земли бывшей Руси, а также соседних балтских племён, известных под общим названием Литва. Объединившаяся вокруг Новогрудка Русь и Литва образуют сильное государство – Великое Княжество Литовское, Русское и Жемойтское. Формируется новая историческая общность с территорией, материальной и духовной культурой, экономикой, языковыми диалектами, вскоре сложившимися в единый язык – белорусский. К XVI в. эта этническая общность образовала народ – белорусцы, белорусы. Сохранились и региональные этнонимы: полочане, литвины, русины.

Экономика Великого Княжества Литовского (ВКЛ) благодаря крупным морским, речным и сухопутным коммуникациям быстро интегрировалась в экономику стран Центральной Европы. Революция в Нидерландах 1492 г. положила начало развитию капитализма, товарно-денежных отношений. На белорусских землях появляются фольварки, торгово-ремесленные центры-местечки, частновладельческие города, ориентированные на рост денежной ренты. В экономическом развитии земли ВКЛ опережали Московское государство, где господствовал оброк и феодальный натуральный обмен. Местечки и города Беларуси XIV – XVI вв. получают магдебургское право, то есть право на самоуправление. Рядом со Старым городом с замком во главе появляется Новый, с рыночной площадью.

В XIV – XVI вв. культура белорусских земель обогатилась достижениями готики и ренесанса. Расцвета достигли все направления культуры, особенно архитектура. На смену деревянным строениям (укреплениям, замкам, жилым посадам) времён Киевской Руси приходят каменные замки (Крево, Новогрудок, Лида, Гродно), церковные сооружения (Ишколдь, Гнезно, Чернавчицы), дворцы (Стефана Батория в Гродно), монастыри и коллегиумы, ратуши, типографии. Дети магнатов и шляхты учатся в лучших университетах Европы. Разгром Тевтонского ордена под Грюндвальдом в 1410 г. шире раскрыл окно в передовые западные страны.

Большего расцвета достигла культура Беларуси в эпоху барокко. Несмотря на войны XVII – XVIII вв. развитие получила дворцово-парковая архитектура (Ружаны, Несвиж, Святск), церковно-монастырская (действовало около 30 католических орденов и десятки церковных братств), появляются частновладельческие театры, развивается наука, образование. При дворцах оборудуются библиотеки с уникальными собраниями книг и манускриптов.

Можно утверждать, что в XIV – XVIII вв. сформировалась не только идентичность белорусского народа, но и национальное обличие его культуры, искусство, государственность.

Богатое историко-культурное наследие указанной эпохи, его объекты, памятники сегодня служат формированию локальных общественных мест, пространств (малой Родины), что делает регионы страны равноценными в понимании среды для жизни, комфорта, труда, творчества.

Принцип детерминизма лежит в основе последовательного развития духа места.

XIX – XX вв. свои знаковые достижения и явления. Небосвод национального космоса наполнился новыми субъектами и скоплениями в условиях хрони-

ческих для нашей истории социальных противоречий: восстаний 1794, 1831, 1863 годов, двух мировых войн, революций, распада СССР.

XIX в. прошел под сенью Российской империи, воеводства и поветы сменили губернии и уезды. Строится сеть железных дорог, ведётся градостроительное развитие восточных регионов по линии Днепра и Сожа. Банки, биржи, театры, училища, сфера здравоохранения формируют экономическую и культурную инфраструктуры.

В чём видится образ Беларуси XIX века? За космополитическим фасадом капитализма тем не менее заметно возрождение национальной духовности. Как некогда А. Пушкин, Франтишек Богушевич заложил начало развития белорусского литературного языка. Станислав Монюшко пишет оперы на пьесы Винцента Дунина-Марцинкевича. Художник-документалист Наполеон Орда фиксирует в рисунках усадьбы, замки, дворцы и храмы, ландшафт страны. И это на фоне реформ, приведших в движение массы крестьян, их миграции на Русский Север и в Сибирь, в дальнее зарубежье. При скромных приходских церквях появляются своеобразные кенотафы, обелиски с именами тех, кто навсегда покинул родной край, малую родину.

Мировые войны XX в. и, в первую очередь, Великая Отечественная война означились тысячами памятников героям и жертвам (свыше 6 000).

Прогрессивными и в то же время потрясающими для векового патриархального уклада явились в межвоенный период индустриализация и коллективизация. После Великой Отечественной войны эти процессы в Беларуси получили особый размах. Беларусь в масштабах СССР была удобной площадкой для развития машиностроения, химической, перерабатывающей промышленности. В 1970 – 1980 гг. на селе появляются колхозы-миллионеры с образцовой застройкой.

Советская эпоха была эпохой лозунгов, особых знаков, маркёров, отражающих дух времени: «Превратим Москву в образцовый социалистический город». Строятся проспект Калинина (Новый Арбат) в Москве, ансамбль Парковой магистрали в Минске (проспект Победителей). Восстановленный из руин Минск стал образцом социалистического города. Это признавали и неангажированые архитекторы и урбанисты Запада, где на заре промышленной революции в конце XVIII в. и родилась идея города-сада, социалистического города. Создатели проспекта Независимости выстроили последний по образцу Елисейских полей (каскад площадей на сквозной магистрали). Промышленные комплексы окружались зонами лесопарков, за ними – образцовые жилые малоэтажки для рабочих.

Культура и искусство развивались под знаком социалистического реализма – эпоса, отражающего идеализированные, идеологически декларируемые мечты о светлом будущем.

Отсутствие социальной стратификации делало бытие двухмерным, всё было типовым: дома, мебель, одежда, предметы быта. Роскошь отсутствовала, отвергалась и осуждалась. Славился рабочий труд. Работа артистов, художников, учёных не воспевалась – словно жила сама по себе.

Воспевались русские берёзки, Родина, герои войны, реки и степи, голубая тайга, просторы необъятной страны, ударные комсомольские стройки, романтика

труда лесорубов, строителей ЛЭП, труд геологов, строителей БАМа, это наполняло полотна картин, ленты кино, симфонии и оратории концертных залов, театральные подмостки.

На волне победы многонациональной страны в Великой Отечественной войне крепли патриотизм, чувство народного единства. Инструментом межэтнической коммуникации становится русский язык. Идеологи заговорили о том, что сложились все предпосылки формирования новой исторической общности – советского народа.

Крупные межэтнические общности история знала не однажды. Оставим, к примеру, Китай, вспомним Древний Рим. На протяжении тысячи лет сформировалась историческая общность народов трёх континентов: Европы, Азии и Африки. Граждане Римской империи гордились могуществом своей страны, которая распалась не изнутри, а вследствие великого переселения варварских народов, то есть извне. Долгие столетия существовала Священная Римская империя германской нации. Очевидный пример – Соединённые Штаты Америки. Единую историческую общность мечтает создать Евросоюз, где прежде всего европейцы, а уже потом немцы, поляки, французы и т. д.

Распад СССР как исторической общности народов свидетельствует о том, что реально она не сложилась. Очевидными являются политико-экономические причины, которые привели к глубокому кризису отношений между союзными республиками.

Суть трагедии заключается в том, что изначально базовые идеи коммунизма противоречили человеческой природе, естественному ходу истории. Распадалась триада: человек – личность – собственник. Тотальное социальное равенство особо антагонистично относилось к связке человека-собственника. Благородное равенство лишало человека стремления стать личностью. А опорой личности могло быть или государство, или собственность. В СССР личности были. Были выдающиеся люди, заслуженные, имеющие государственную поддержку. Правда, многие пострадали от репрессий, были забыты, брошены на произвол судьбы в 1990-е годы. А для остальных лозунгом было: «Сегодня не личное главное, а сводки рабочего дня». В быту говорили: «Квартира моя, дом – наш, а земля….?».

С распадом СССР сошло на нет международное рабочее (коммунистическое) движение. А ведь в 1960 – 1970 гг. коммунисты имели свой настоящий электорат в Италии (Пальмиро Тольятти), Франции (Морис Торез), США (Гэс Хилл).

С распадом СССР образовался калейдоскоп независимых государств. Помимо политико-экономических проблем строительства суверенных держав, выбора ориентации в Евроазиатском пространстве, актуализировался вопрос идентичности, краеугольным камнем которой стал выбор языка. Языком суверенного государства очевидно должен быть язык титульной нации. Но народы и народности постсоветского пространства 200 – 300 или более лет общались между собой на русском языке. В СССР на языках союзных республик велось преподавание в сельских школах. Школы с русским преподаванием были в районных центрах и крупных городах. Но среднеспециальное и высшее образование велось на

русском языке. К моменту распада СССР русский язык играл доминирующую роль.

Республики Балтии ушли в Евросоюз и НАТО и от советского прошлого отгородились национальными языками. В среднеазиатских республиках-государствах сохранилось двуязычие. В Украине, республиках Закавказья закрепление национальных языков как государственных носит декларативную форму, на самом деле бытует двуязычие.

В Беларуси вопрос о языках решился объективно, двуязычие закрепилось в Конституции, так как наиболее полно отвечало интересам всех социальных слоёв: белорусскоговорящей деревне и русскоговорящему городу. История белорусской языковой государственности (не языка как такового) складывалась драматично. С образованием после Люблинской унии конфедеративного государства – Речи Посполитой – верхушка социальной элиты Беларуси и отчасти Украины приняла протестантство. Паны средней руки, то есть шляхта, стали польскоязычными католиками. Последние три столетия (XVIII, XIX, XX вв.) белорусский язык как атрибут государственности, экономики и права не развивался. Он жил в народе, в традициях, обычаях, праздниках и ритуалах «пана сохи и косы». Но он показал свою живучесть и 150 лет назад к нему вернули своё пристальное внимание передовые представители социальной элиты, начался процесс формирования языка, способного решать все проблемы социальной коммуникации: права, культуры, образования, экономики, науки, производства.

В 1990-е годы при Академии наук создаётся ряд терминологических комиссий, появляются белорусскоязычные детские сады и школы. Белорусский язык преподаётся во всех ВУЗах. Недавно при Товариществе белорусского языка создан виртуальный белорусский университет.

Сегодня между белорусским и русским языками сложилось устойчивое равновесие в том смысле, что процесс находится в патовом состоянии. Сегодня белорусский язык бытует преимущественно в сфере культуры, в первую очередь народно-традиционной.

Итак, знаки и символы выступают как элементарные частицы конкретного народа, этноса. Это могут быть узоры на керамике, орнамент, памятник природы, архитектуры, мемориал и мемориальная доска, намоленное место, храм, часовня, историческая дата и т. д. Чем ближе они к современности, тем глубже спрятаны за чередой событий. Пространство и время, по сути, заполнены знаково-символическими элементами. Это можно сравнить с пространством, заполненным светом, но состоящим из квантов. Универсальные знаки-символы напоминают о нашем общечеловеческом доме. Это стили в архитектуре и искусстве, дизайне, моде, общие черты в экономике, технологиях и другое. Но если названные маркёры глобализировались безвозвратно, то в пространстве культурного разнообразия народы требуют его сохранения. Принята программа ООН по сохранению культурно-языкового разнообразия. Сейчас в мире насчитывается около 6000 языков и диалектов, видимо, где-то столько же региональных и локальных культур и субкультур. В этой связи неслучайно принятие хартии ООН о сохранении нематериального культурного наследия.

Уникальность и независимость этнической общности (народа) определяют язык и духовная культура. Всё остальное, в том числе культура материальная, как правило являются универсальными, сегодня там мало аутентики. Духовная культура генетически связана с языком (такие её формы, как фольклор, являются питающим источником языка). За ними следуют идентичность, не декларативная, а самосознательная, опирающаяся на глубокие традиции семейного и общественного бытия, почитание предков, любви к малой родине, народу и стране. Знаки и символы, где присутствует язык, духовно-культурное наследие и патриотичное самосознание, и определяют ту национальную идею, которую ищем и не можем найти.

Вместе с тем, в созданном независимом государстве, где сохраняется национальное обличие, вызывают недоумение те знаки и символы, которые заполняли, к примеру, города за последние несколько лет. Вот новые жилые районы Минска: Амадеус (район Малиновка), Петровские верфи (район ул. Семашко), Эмиратс волна (ул. Аэродромная), Вилла Рива (ул. Друйская), Кипарис (ул. Мочульского). В жилом комплексе «Маяк Минска» есть дома «Рафаэль», «Ван Гог», «Матис», «Гоген» и другие, бульвар Пикассо. В деревне Копище, название которой не требует комментариев, отстроен район Новая Боровая, главная улица которого носит имя Леонардо да Винчи. Да и названия выглядят странно: Братьев Райт, Эрхарда и т. д. Дух древнего языческого капища получил имя великого художника эпохи итальянского Возрождения. Такие примеры в градостроительной ткани столицы множатся с каждым днём. Дух места сохраняется в некоторых предместьях центра на Городском Валу, улице Зыбицкой, в Троицком предместье. Появился градостроительный термин «общественное место» (ул. Октябрьская, «Галерея-Минск», торгово-развлекательный комплекс «Галилео» в Минске и др.). Место есть, а духа нет.

Минск – современный европейский город. Северная часть застройки проспекта Победителей впечатляет своей архитектурой, здесь свои общественные места, спортивный и торгово-развлекательный комплекс («Минск-Арена»), парк Победителей и музей Великой Отечественной войны, площадь Государственного флага и выставочный центр «БелЭКСПО», парк развлечений «Дримлэнд».

Впрочем, проспект Победителей – это начало старинного пути «Виленского шляха» через Красное, Молодечно, Мясоту (здесь памятник этой дороге). По шляху в своё время прошли Ф. Богушевич, М. Богданович, Я. Купала и Я. Колас, наши воины-освободители, сегодня едут гости и туристы.

Дух места – это не метафизический объект, это прежде всего эпос, творение матери-истории. Это не символический, а содержательный знак, повествование, легенда, предание, рассказ. Такой дух места неотрывен от природы и людей, обладает особой живучестью. Поэтому он важен для самосознания, чувства исторического предназначения человека, общества, народа. Надо вести постоянный поиск духа места, особенно там, где его ещё не нашли или забыли, потеряли в суетном бытии. Когда молчат и песни и предания, летописью становится архитектура, говорил Н. В. Гоголь, но не только архитектура, а все те знаки и символы, которые способны говорить.

Вместо выводов: XVIII, XIX, XX века оказались наиболее плодотворными для восточных славян. М. Ломоносов, Д. Левицкий, Ф. Рокотов, В. Тредиаковский, А. Радищев заложили основу «золотого века» русской культуры, который наступил в XIX в. с русской оперой, передвижниками, А. Пушкиным, Ф. Достоевским и Л. Толстым. Эпос XX века писали О. Мандельштам, В. Маяковский, М. Горький, М. Шолохов, В. Распутин, В. Астафьев, С. Прокофьев, Д. Шестакович, Г. Свиридов, И. Глазунов. Народ Украины дал миру Т. Шевченко и И. Сикорского. Белорусы – Ф. Богушевича, М. Богдановича, Я. Коласа, Я. Купалу, И. Шамякина, И. Мележа, М. Савицкого. С этими и многими другими именами связаны памятники-мемориалы, заповедные места, улицы, театры, университеты. И в их произведениях отражены творческие силы народа, его знаки и значения. И в этом суть единения восточных славян.

Но вот уже тридцать лет как в нашей художественной культуре отсутствует эпос. Десятилетия XXI века не отразились в романах и поэмах, живописных полотнах, в музыке, театре и кино. Нет образа народа, героя нашего времени, картин красивой, благоустроенной страны, в которых запечатлены были бы знаки и символы нынешнего духа места. Где ответ на этот вопрос?

ЛИТЕРАТУРА

1. Хайдеггер, М. Время и бытие / М. Хайдеггер // Время и бытие: статьи и выступления / М. Хайдеггер. – М., 1993. – С. 391 – 406.

2. Гегель, Г. В. Ф. Энциклопедия философских наук / Г. В. Ф. Гегель. – М. : Мысль, 1974 – 1977. – Т. 3. Философия духа. – 1977. – 471 с.

РЕЗЮМЕ

В статье анализируется философская, историческая и культурологическая основа концептуального понятия «дух места», делается вывод о проблемах его сохранения в современный период.

SUMMARY

In the article analyzes the philosophical, historical and cultural basis of the conceptual concept of the «spirit of the place», concludes the problems of its preservation in the modern period.

РАЗДЗЕЛ I
ПРАБЛЕМЫ АРХІТЭКТУРЫ, ВЫЯЎЛЕНЧАГА І ДЭКАРАТЫЎНА-ПРЫКЛАДНОГА МАСТАЦТВА

Амосова Ю. В.

ВЛИЯНИЕ КУЛЬТУРЫ КИТАЯ НА БЕЛОРУССКУЮ СКУЛЬПТУРУ

Белорусский государственный университет культуры и искусств

(Поступила в редакцию 13.12.2020)

На сегодняшний день дружественные отношения между Республикой Беларусь и Китайской Народной Республикой динамично развиваются. Этому способствует экономическая и культурная политика, организация ряда мероприятий, среди которых Дни культуры государств, научные конференции «Беларусь – Китай», «Пути Поднебесной», «Культура Беларуси и Китая в современных процессах глобализации». В Беларуси действуют научные учреждения по изучению Китая и поддержке белорусско-китайского диалога: Республиканский институт китаеведения имени Конфуция Белорусского государственного университета, Китайский Культурный Центр в Минске, белорусско-китайский исследовательский центр философии и культуры. При содействии посольства КНР в Беларуси организованы творческие командировки и выставки белорусских художников в Китае (в г. Чунцин, Чэнду), а также международный пленэр в г. Чунцине, прошедший в 2016 г. Интерес к китайским традициям проявляется и в творчестве современных белорусских скульпторов, в частности, скульптурные композиции М. Петруля, В. Копача, М. Макаревича, В. Слободчикова гармонично вписаны в природный ландшафт китайских парков. Особое значение имеет Парк мировой скульптуры в городе Чанчунь, где представлены произведения скульпторов из разных стран мира, в том числе из Беларуси.

Цель статьи – выявить влияние культуры Китая на развитие белорусской скульптуры.

Белорусско-китайский диалог в области искусства начал формироваться ещё в середине XX в. В 1950-е годы, после обретения КНР независимости, республики Советского Союза, в том числе Беларусь, начали вести активную работу по ознакомлению общества с культурой и традициями Поднебесной. Так, в 1957 г. в Москве было создано Общество советско-китайской дружбы [7]. Широкое поле деятельности этой организации включало многочисленные выставки, гастроли театральных коллективов, обмен печатными и информационными материалами. Советские художники, в том числе и белорусские мастера, начали проявлять интерес к ещё малоизученной, экзотической стране, какой представлялся Китай. В этот период, как отметила искусствовед Е. С. Бохан, «китайская тема» в советском искусстве стала одним из ярких событий [2, с. 257].

В результате, благодаря сложившейся благоприятной экономико-политической ситуации, обретению Китаем статуса независимого государства стали возможными поездки советских деятелей культуры и искусства в Подне-

бесную в составе делегаций. Среди тех, кому удалось побывать в КНР, были и белорусы. В конце 1956 г. скульптор С. Селиханов, оказавшись в числе группы советских художников, выехал в Китай в рамках творческой командировки с целью изучения художественно-культурного наследия этого государства, обмена опытом и налаживания межкультурных связей. Результатом этой плодотворной поездки стала книга «Три месяца в Китае» об увиденном в КНР, а также серия работ, включающая более 30 произведений разных жанров. Среди работ китайской серии был ряд скульптурных портретов представителей творческой интеллигенции Поднебесной («Ци Байши», «Артистка Шаосинской оперы Юань Семынь»), а также образы простого населения – рабочих, крестьян, детей и молодёжи («Китайская девушка», «Грузчик», «Кантонский лодочник», «Маленькая китаянка»). «Китайская серия» скульптурных портретов С. Селиханова представляет собой воплощение китайских образов на уровне визуализации, что подразумевает сюжетно-тематическое отображение, стремление реалистично запечатлеть увиденное европейскими художественными средствами. Данная серия работ представляет образец советской портретной скульптуры, выявляет мастерство скульптора, подчёркивает индивидуальный творческий стиль С. Селиханова, характерную работу с материалом, лепку формы. Мастер не ставил цель преломления восточных скульптурных традиций, перенесения традиционной китайской техники в белорусскую советскую скульптуру. В этом же ключе работал и скульптор З. Азгур, который также проявлял интерес к «китайской теме», создав в 1953 – 1954 гг. портрет основоположника современной китайской литературы Лу Синя.

Творчество С. Селиханова в работах искусствоведов наиболее исследовано в контексте основной темы его произведений – Великой Отечественной войны, монументальной скульптуры, памятников, представляющих неотъемлемую часть мемориальных комплексов. Однако китайский аспект творчества, получивший воплощение в произведениях, созданных в период творческой командировки в КНР в 1956 г., не освещён должным образом. Китайская серия мастера и влияние культуры Поднебесной на его творчество начало привлекать внимание общества в настоящее время в связи с динамичным развитием белорусско-китайского взаимодействия. В конце 2017 г. состоялась совместная выставка С. Селиханова и его внука К. Селиханова «Следы памяти о Китае» в Музее изобразительных искусств Пекина, где были представлены работы из «китайской серии» мастера, созданные в середине XX в. По словам К. Селиханова, директор музея изобразительных искусств У Вэйшань, который сам является скульптором и признанным мастером, в приветственном слове на открытии выставки отметил, что в Беларуси в студии неизвестного ему скульптора он вдруг увидел изображения своих соотечественников и как бы заново открыл подзабытые имена [6, с. 4].

После непродолжительного расцвета советско-китайского взаимодействия в 50-е годы XX в. наступил период охлаждения отношений государств в связи со сложившейся неблагоприятной политической обстановкой, которая продолжалась с начала 1960-х до конца 1980-х годов. Поэтому прекратились и культурные контакты, творческие командировки, возможность изучения и посещения Китая деятелями советского искусства.

Связи возобновились только в начале 1990-х годов. В частности, 20 января 1992 г. были установлены дипломатические отношения между КНР и Республикой Беларусь, а 25 ноября этого же года подписано соглашение о сотрудничестве в области культуры [1]. С этого момента начинается активное взаимодействие государств.

Среди современных белорусских скульпторов есть те, в чьём творчестве находят отражение эстетика Востока, философские основания, отголоски даосизма, образная и философская содержательность, тяготение к интеллектуальному зрителю. Влияние культуры и философии Китая отчётливо прослеживается в работах М. Петруля. Неслучайно сам мастер отмечал, что тяготение к диалогу с китайской культурой возникло у него ещё в период творческого становления и осознания целей и задач своей деятельности: «Великий Лао Цзы для меня – учитель. У него я нашёл подтверждение своим догадкам об Абсолютной Истине. Мне кажется, я понимал этот мир или был предрасположен к его пониманию именно так, как учит он» [3, с. 33].

Примечательно, что в Китае большое значение придается парковой скульптуре, где природа со скульптурным материалом выступают в гармоничном единстве. С целью организации паркового пространства в стране стало постоянным проведение международных симпозиумов скульптуры, выставок-конкурсов, в которых заинтересовано государство. М. Петруль неоднократно принимал участие в данных мероприятиях. Его композиции органично вписаны в городскую среду: ряд работ украшает пространство парков Китая. Среди них – «Элефантус» (2003), «ТайЦзы» (2005), «Птицы» (2009), «Контрбаланс» (2011), «Сотворение» (2014). С октября 2017 г. по сентябрь 2018 г. в городе Чжэнчжоу была организована Китайская международная выставка-конкурс скульптуры. В финальный отбор этого мероприятия прошла работа и М. Петруля «Контранимал», которая в настоящее время установлена на постоянной основе в Парке международной скульптуры в Чжэнчжоу [5]. В творчестве М. Петруля средовое единство выражено благодаря форме, максимально приближенной к природному ландшафту, не контрастируя с ним, а дополняя; работы вписаны в многообразие природы и поэтому решены минималистично. Творчество скульптора пронизано принципами даосизма, в частности, одним из главных – принципом недеяния, который подразумевает способ взаимодействия с окружающей действительностью, основанный на естественном гармоничном существовании в ней. Примером воплощения этого основополагающего даосского принципа является скульптура «ТайЦзы», где М. Петруль максимально упрощает форму и останавливает выбор на универсальном шаре: «Тао абсолютно. Это выражает сфера, сама из себя выходящая и в себя же входящая, завершая ритм, создавая путь» [4, с. 22].

Влияние китайской культуры можно отметить и в творчестве скульптора В. Копача, который с 2002 г. ездит в Китай с целью участия в международных симпозиумах скульптуры и обмена опытом с китайскими коллегами. Его работы украшают парки китайских городов Чаньчуня, Тунлина, Урумчи.

Помимо М. Петруля и В. Копача имена белорусских скульпторов В. Слободчикова, С. Бондаренко, М. Макаревича также известны в Китае: мастера участвовали в международных китайских мероприятиях в области скульптуры

(Китайская международная выставка городской скульптуры, выставка произведений искусства из иностранных посольств в Китае). Однако в их работах восточный концепт, подразумевающий преломление традиций Китая через осмысление восточной философии, воплощение в произведениях принципов даосизма, стремление постичь художественные техники китайского искусства, не реализовался. Их работы представляют пример взаимодействия Беларуси и Китая в области скульптуры, презентацию творчества белорусских авторов за рубежом.

Таким образом, на примере творчества отдельных скульпторов Беларуси можно говорить о развитии восточного направления в белорусском искусстве, которое прослеживалось ещё с середины XX в. Для работ советских мастеров (З. Азгура, С. Селиханова) характерно визуальное представление – воплощение китайских образов на сюжетно-тематическом уровне без углубления во внутреннюю составляющую культуры Китая, восточной философии, в данном случае стремление запечатлеть действительность в жанре реалистического скульптурного портрета. Для мастеров современности характерен иной уровень воплощения образов Китая, основанный на концептуальном преломлении, которое подразумевает более глубокое осмысление сущности и принципов восточного искусства, реализацию философских идей Востока, переданных художественными средствами. Однако интенсивность влияния культуры Китая на белорусскую скульптуру и другие виды изобразительного искусства зависит от культурной политики государства, направленной на двусторонние дипломатические отношения.

ЛИТЕРАТУРА

1. Белорусско-китайский межправительственный комитет по сотрудничеству [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.belaruschina.by/ru/belarus_china/relations/history.html. – Дата доступа: 03.06.2019.

2. Бохан, Е. С. Образы китайского народа в творчестве белорусских художников середины XX века / Е. С. Бохан // Пути Поднебесной : сб. науч. трудов / БГУ, Посольство КНР в Республике Беларусь, Республиканский центр китаеведения «Иероглиф». – 2011. – Вып. 2. – С. 257 – 261.

3. Коваленко, О. С. Тенденции развития современной белорусской скульптуры / О. С. Коваленко // Вести Института современных знаний. – 2014. – № 4. – С. 29 – 34.

4. Максим Петруль : скульптура : изоматериал / Галерея современного искусства «АртПорт» ; пер. Ю. Тимошенко ; предисл. О. Коваленко, М. Петруль. – Минск : [б. и.], 2016. – 86 с.

5. Посольство Республики Беларусь в Китайской Народной Республике [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://china.mfa.gov.by/ru/embassy/news/fd2b4ec41ea8d382.html. – Дата доступа: 05.06.2019.

6. Рыбчынская, В. Пекінскія гісторыі / В. Рыбчынская // Мастацтва. – 2018. – № 1. – С. 4 – 7.

7. Сайт Общества российско-китайской дружбы [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://orkd.ifes-ras.ru/index.php?page=history. – Дата доступа: 02.06.2019.

РЕЗЮМЕ

Статья посвящена особенностям влияния традиций Китая на белорусскую скульптуру. Представлена краткая историческая панорама развития белорусско-китайского диалога в обла-

сти культуры и искусства. Выявлена специфика воплощения образов Китая в творчестве современных скульпторов Беларуси.

SUMMARY

The article is devoted to the peculiarities of the influence of the traditions of China on Belarusian sculpture. A brief historical panorama of the development of the Belarusian-Chinese dialogue in the field of culture and art is presented. The specific features of the embodiment of the images of China in the works of modern sculptors of Belarus are revealed.

Булаты П. Ю.

БРАМА ПРЫ СТАТУІ СВЯТОГА ЯНА Ў ЛЯХАВІЧАХ: НЯЗДЗЕЙСНЕНЫ АРХІТЭКТУРНЫ ПРАЕКТ ГАРАДСКОГА СУДДЗІ 1930-Х ГАДОЎ

Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт фізічнай культуры
(Паступіў у рэдакцыю 23.12.2019)

Актуальным выклікам для беларускіх дызайнераў і архітэктараў з'яўляецца фарміраванне складанай функцыянальна-прасторавай сістэмы сучаснага гарадскога асяроддзя. Сёння для айчынных вялікіх і малых гарадоў востра паўстае праблема арганізацыі эстэтычнай прасторавай інфраструктуры. Існуе неабходнасць у распрацоўцы больш гуманнай у адносінах да чалавека рэкрэацыйнай прасторы. Гатоўнасць да абнаўлення навакольнага свету, скіраванасць на ўдасканаленне формаў дзейнасці і стасункаў – характэрныя рысы сацыяльнай і культурнай актыўнасці жыхароў горада, што ўплывае на функцыі дызайну гарадской прасторы і актуалізуе праблему архітэктурных рашэнняў.

Немалую ролю ў фарміраванні эстэтычнага гарадскога асяроддзя адыгрываюць дапаможныя збудаванні, якія дапаўняюць агульную кампазіцыю архітэктурнага ансамбля. Некаторыя з элементаў малых архітэктурных формаў не выконваюць утылітарных функцый і маюць выключна мастацка-дэкаратыўнае прызначэнне. Яны размяжоўваюць, арганізоўваюць тэрыторыю і ўдзельнічаюць у стварэнні стылістычнай аднастайнасці, агульнага візуальнага ўражання ад навакольнага ўрбанізаванага асяроддзя. Малыя архітэктурныя формы ўдзельнічаюць у стварэнні гарадскога асяроддзя як збалансаванага комплексу элементаў [2].

Рэальнай праблемай у праектаванні малых архітэктурных формаў гарадскога асяроддзя з'яўляецца перарыванне гістарычнай пераемнасці, распрацоўка штучных праектаў, перанятых з сусветнай масавай культуры і традыцыі. Аднак у рэчышчы неабходнасці сістэматычнага асэнсавання працэсаў глабалізацыі, інфарматызацыі і віртуалізацыі гарадскога асяроддзя, а таксама абнаўлення архітэктурна-дызайнерскай тэорыі з пункту гледжання яе гуманізацыі, больш ўважлівага стаўлення да праблем чалавека і грамадства, пры распрацоўцы праектаў узвядзення гарадскіх упрыгажэнняў варта ўлічваць вопыт мінулага [2]. Для гэтага распрацаваны навуковыя і метадычныя рэкамендацыі.

Звернем увагу на архітэктурнае асяроддзе горада Ляхавічы і акрэслім практычныя прапановы стварэння гарадскога асяроддзя з выкарыстаннем малых архітэктурных формаў па праекце мінулых эпох. На сённяшні дзень у горадзе

Ляхавічы, згодна з Дзяржаўным спісам гісторыка-культурных каштоўнасцей Рэспублікі Беларусь, маецца толькі адзін помнік – брацкая магіла 1941 – 1944 гг. (шыфр 113Д000472), якая знаходзіцца ў цэнтры горада на плошчы Перамогі, 3 [1, с. 71]. Акрамя таго, звяртаюць на сябе ўвагу і іншыя аб'екты: месца былой Ляхавіцкай фартэцыі, гарадская забудова XIX – XX стст., сакральная архітэктура. У агульным архітэктурным кантэксце ўпрыгажэннем горада, на нашу думку, магла б стаць рэалізацыя будаўнічага праекта 1930-х гадоў па ўзвядзенні аб'екта малой архітэктурнай формы – брамы пры статуі Святога Яна.

Звесткі аб гэтым праекце знойдзены намі ў Архіве навуковага цэнтра культурнай спадчыны Літвы (Lietuvos kultūros paveldo mokslinio centro archyvas). У 1921 – 1939 гг. урад Другой Рэчы Паспалітай, у склад якой уваходзілі землі Заходняй Беларусі, праводзіў акрэсленую і мэтанакіраваную палітыку па захаванні гісторыка-культурнай архітэктурнай спадчыны. З мэтай аховы помнікаў у дзяржаве ствараліся спецыяльныя інстытуцыі. Згодна з пастанаўленнем Міністэрства веравызнанняў і народнай асветы ад 17 мая 1924 г. для дапамогі цэнтральнаму органу ў рэалізацыі палітыкі па захаванні помнікаў у сталіцах акруг фарміраваліся рэгіянальныя камісіі па кансервацыі.

Уся дзейнасць рэгіянальнай камісіі суправаджалася падрабязным справаводствам адносна кожнага помніка спадчыны. Значная частка дакументаў Віленскай акругі па кансервацыі, дзе прадстаўлены матэрыялы па ахове, рэстаўрацыі і кансервацыі архітэктурных, археалагічных помнікаў і помнікаў прыроды на землях Віленскага і Навагрудскага ваяводстваў, захоўваецца менавіта ў Архіве навуковага цэнтра культурнай спадчыны Літвы. Найбольшая колькасць важных дакументаў прадстаўлена ў фондзе № 22 «Дакументы арганізацый, устаноў і асоб па ахове, кансервацыі і рэстаўрацыі прыроднай, культурнай і архітэктурнай спадчыны 1911 – 1939 гг.» («Susisiekimo-statybos skyriaus meno poskyrio susirašinėjimas su organizacijomis, įstaigomis ir asmenimis dėl gamtos, kultūros ir architektūros paminklų išsaugojimo bei restauravimo 1911 – 1939»). Фонд налічвае 266 спраў, з іх 179 непасрэдна звязана з аб'ектамі і працэсамі, якія мелі месца на землях Заходняй Беларусі [3].

Пераважная большасць спраў датычыцца помнікаў фартыфікацыі, архітэктурных комплексаў буйных гарадоў, каталіцкіх духоўных цэнтраў (кляштараў, асобных храмаў), шляхецкіх сядзіб і паркаў. Сярод іх у фондзе захоўваецца справа, звязаная з узвядзеннем брамы пры статуі Святога Яна ў Ляхавічах [9]. Сама справа 1934 г. складаецца з 6 аркушаў: 3 дакументаў (2 друкаваныя, 1 рукапісны), 2 малюнкаў, 1 дакумент да справы далучаны памылкова (на гэта ўказвае яго датаванне – 1932 г. і змест, які не мае нічога агульнага са справай).

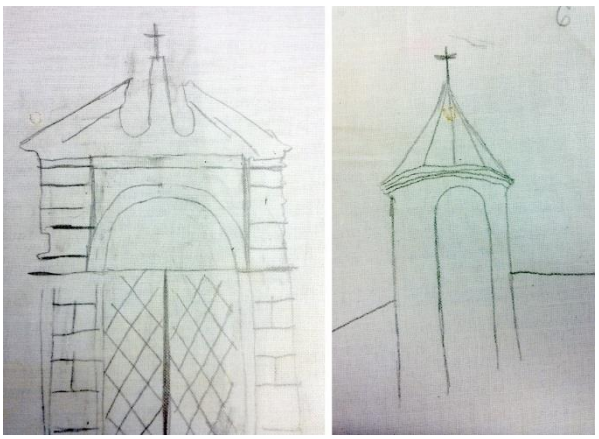
Пачатак справе аб узвядзенні брамы даў ліст ад кіраўніка Ляхавіцкага гарадскога суда Мікалая Занарэўскага ад 28 ліпеня 1934 г., адрасаваны павятоваму старасту ў Баранавічах (згодна з іерархіяй інстытуцый па ахове спадчыны, першай адміністрацыйнай прыступкай, куды трэба было звяртацца па пытаннях будаўніцтва і рэканструкцыі помнікаў, з'яўляліся павятовыя ўрады). У сваім прашэнні суддзя спачатку акрэсліваў агульную праблему і апісваў стан фігуры: «Мястэчка Ляхавічы, у якім маю службу шмат год, не мае помнікаў,

акрамя фігуры Святога Яна, устаноўленай пры вуліцы Свята-Янскай у часы перад падзеламі. Выгляд вуліцы Свята-Янскай, пры ўездзе з боку Баранавічаў, пануры, і сама фігура Св. Яна ад брукаванкі стаіць нізка, агароджана надзвычай не эстэтычным драўляным парканам. Ініцыятыва мяшчан не прасунулася ў напрамку добраўпарадкавання ўчастка, на якім стаіць гэты помнік» [9, арк. 1]. На малюнку 1 прыведзены план горада Ляхавічы 1930-х гг., дзе мы адзначылі месца лакалізацыі скульптуры Святога Яна (крыжыкам пры дарозе).

Малюнак 1. План Ляхавічаў, 1930-я гады

Затым М. Занарэўскі дае справаздачу аб уласных намаганнях змяніць праблемную сітуацыю са станам помніка: «Шмат год стараўся чым мог дапамагчы наданню гораду і асобным вуліцам лепшага эстэтычнага і культурнага выгляду, цяпер і пастанавіў узяць у свае рукі ініцыятыву пабудаваць мураваную браму пры фігуры Св. Яна» [9, арк. 1]. Матывуе сваё рашэнне суддзя тым, што «кожнае ўпрыгажэнне горада адпавядае той ролі, якую адыгрывалі Ляхавічы ў гістарычных справах дзяржавы ў часы жыцця гетмана Хадкевіча і нацыянальнага героя Рэйтана» [9, арк. 1].

Далей у лісце ідуць канкрэтныя практычныя просьбы да павятовага ўрада («неабходны фундуш»). Суддзя адзначае, што таксама плануе здабыць сродкі шляхам збору ахвяраванняў. Акрамя таго, улісце сцвярджалася, «што будаванне брамы не можа пачацца без згоды пана папячыцеля (у дакуменце пасада папячыцеля культурнай спадчыны акругі называецца “Kustosz”. – *П. Б.*). І таксама далучаю праект брамы (2 малюнкі). Звяртаюся да Пана Старасты з ласкавай просьбай аб атрыманні згоды адзначаных улад на будоўлю той брамы. Прытым, каб праект, які далучаецца, застаўся прызнаным за адпаведны і каб Пан Стараста даў указанне да складання адпаведнага малюнка брамы да пана Павятовага архітэктара. Урэшце, ласкава прашу аб прасоўванні справы як важнай, каб выкарыстаць будаўнічы сезон» [9, арк. 1].



Малюнак 2. Праект мураванай брамы ў Ляхавічах, складзены суддзёй М. Занарэўскім [9, арк. 5 – 6].

У прыведзеных вышэй фрагментах ліста гарадскога суддзі да павятовага урада згадваюцца два малюнкі. Яны таксама далучаюцца да справы (малюнак 2). Верагодна, праект брамы быў намаляваны асабіста М. Занарэўскім.

У павятовы баранавіцкі ўрад ліст ляхавіцкага гарадскога суддзі прыйшоў 31 ліпеня 1934 г. Месяц справа знаходзілася на разглядзе, і ад 31 жніўня 1934 г. баранавіцкім павятовым старастам Ежы Неўгебаўэрам быў накіраваны ліст ва ўрад Віленскага ваяводства, пры якім дзейнічала камісія Віленскай акругі па кансервацыі помнікаў, наступнага зместу: «Ліст п. Занарэўскага М., кіраўніка гарадскога суда ў Ляхавічах, у справе ўзвядзення агароджы вакол фігуры Св. Яна, якая знаходзіцца ў Ляхавічах пры заездзе ў горад з боку Баранавічаў, перасылаем у дадатку з просьбай аб вынясенні меркавання ў пытанні праектавання агароджы. З пункту погляду завершанасці і надання помніку эстэтычнага выгляду <…> просім станоўчага рашэння» [9, арк. 2].

Такім чынам, ініцыятыва суддзі была падтрымана ў Баранавічах, павятовы стараста хадайнічаў аб складанні праекта будаўніцтва і правядзенні дадатковых даследаванняў.

19 кастрычніка 1934 г. з Вільні ў Баранавічы быў накіраваны ліст з адказам па справе будаўніцтва брамы. У ім адзначалася: «…праект узвядзення агароджы вакол фігуры Святога Яна ў Ляхавічах, які ініцыяваў п. М. Занарэўскі, кіраўнік гарадскога суда ў Ляхавічах, з кансерватарскай пазіцыі прызнаецца за слушны» [9, арк. 3]. Аднак паведамлялася, што «дасланы праект брамы не дазваляе скласці кампетэнтнае меркаванне аб ім». У сувязі з гэтым віленская камісія па кансервацыі прасіла ім даслаць: «1) сітуацыйны план, на якім была б адзначана фігура Святога Яна, з пазначэннем самой фігуры і прыбудаванай агароджы і брамы; 2) распрацаваны праект брамы з апісаннем» [9, арк. 3].

Гэтым лістом праца фактычна была скончана, больш матэрыялаў па ўзвядзенні брамы і агароджы вакол фігуры Яна Хрысціцеля ў Ляхавічах не выяўлена. Застаецца адкрытым пытанне: ці быў рэалізаваны будаўнічы праект гарадскога суддзі М. Занарэўскага ў 2-й палове 1930-х гадоў? Мяркуем, што не. Галоўным чынам пра гэта сведчыць адсутнасць у архіве адпаведных дакументаў. Як вынікае з апошняга ліста, дасланага ў Баранавічы, камісія па кансервацыі

запрасіла шэраг дадатковых звестак – сітуацыйны план, праект брамы. Аднак падобныя матэрыялы ў фондах адсутнічаюць.

Прычына спынення будаўнічага праекта, на наш погляд, заключаецца ў тым, што працай не было каму займацца. Так, калі ў 1934 г. пасаду гарадскога суддзі ў Ляхавічах яшчэ займаў Мікалай Занарэўскі [5, s. 268], то ў 1935 і 1936 гг. пасада пазначаецца як вакантная [6, s. 286; 7, s. 295]. У 1937 г. яе ўжо займае іншы чалавек – Раман Забароўскі [8, с. 311]. У судовых календарах за 1934 – 1937 гг. не выяўлена звестак аб пераводзе ляхавіцкага суддзі М. Занарэўскага на іншую пасаду [5 – 8]. Таму можна меркаваць, што ў 1934 – 1935 гг. суддзя памёр. А са смерцю галоўнага ініцыятара добраўпарадкавання месца з фігурай Св. Яна спыніўся будаўнічы праект.

Не захавалася да нашага часу і самой фігуры Святога Яна (верагодна, яна была знішчана з прыходам у Ляхавічы савецкай улады). Сёння на гэтым месцы змяшчаецца брацкая магіла салдат, якія загінулі ў Другой сусветнай вайне з узведзеным у 1960 – 1970-я гады мемарыялам. Гэты аб’ект не ўнесены ў Спіс гісторыка-культурных каштоўнасцей Рэспублікі Беларусь.

Такім чынам, разгледзеўшы будаўнічы праект па ўзвядзенні аб’екта малой архітэктурнай формы 1930-х гадоў, адзначым, што нерэалізаваныя задумы мінулых эпох не згубілі сваёй практычнай актуальнасці. На нашу думку, праект адраджэння фігуры Святога Яна, якая стаяла ў горадзе яшчэ ў сярэдзіне XVIII ст. (вынікае са звестак, прадстаўленых у лісце суддзі да павятовага ўрада), і ўзвядзення вакол агароджы з брамай па праекту 1934 г. цалкам рэальны. Пры немагчымасці ўзвядзення аб’екта на яго гістарычным месцы ён можа быць рэалізаваны ў іншым пункце гарадскога асяроддзя. Адноўленыя статуя і брама здольныя стаць належным упрыгажэннем архітэктурнага аблічча сучасных Ляхавічаў, што будзе з’яўляцца істотным крокам па захаванні і адраджэнні беларускай нацыянальнай культурнай спадчыны. Пошукі і адраджэнне ідэй і праектаў мінулага – грунтоўная аснова для фарміравання прывабнага, арыгінальнага архітэктурнага асяроддзя горада.

ЛІТАРАТУРА

1. Дзяржаўны спіс гісторыка-культурных каштоўнасцей Рэспублікі Беларусь / склад. В. Я. Абламскі, І. М. Чарняўскі, Ю. А. Барысюк. – Мінск : БелТА, 2009. – 684 с.

2. Месенева, Н. В. К вопросу использования малых архитектурных форм в дизайне городской среды / Н. В. Месенева // Современные наукоёмкие технологии. – 2016. – № 8. – С. 256 – 260.

3. Морозов, Д. В. Материалы по охране памятников в Западной Беларуси (1921 – 1939 гг.) в фондах Архива научного центра культурного наследия Литвы / Д. В. Морозов // Першы міжнародны навуковы кангрэс беларускай культуры : зб. матэрыялаў, Мінск, 5-6 мая 2016 г. / НАН Беларусі, Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры ; рэдкал.: А. І. Лакотка (гал. рэд.) [і інш.]. – Мінск, 2016. – С. 748 – 750.

4. Kalendarz Informator Sądowy na rok 1924. – Warszawa : Skład główny księgarni F. Hoesicka, 1924. – 480 s.

5. Kalendarz Informator Sądowy na rok 1934. – Warszawa : Biblioteka prawnicza, 1934.

6. Kalendarz Informator Sądowy na rok 1935. – Warszawa : Biblioteka prawnicza, 1935. – 441 s.

7. Kalendarz Informator Sądowy na rok 1936. – Warszawa : Biblioteka prawnicza, 1936. – 454 s.
8. Kalendarz Informator Sądowy na rok 1937. – Warszawa : Biblioteka prawnicza, 1937.
9. Lietuvos kultūros paveldo mokslinio centro archyvas. – F. 22. Vol. 1. № 196.

РЕЗЮМЕ

В статье рассматривается найденное в Архиве научного центра культурного наследия Литвы дело, посвящённое реконструкции брамы и ограждения при статуе Святого Яна в городе Ляховичи в 1930-е годы. Документы впервые вводятся в научный оборот. Также рассматриваются проблемы возведения малых архитектурных форм в городском пространстве.

SUMMARY

The article deals with a case found in the Archives of the Lithuanian Cultural Heritage Center, which is dedicate to the erection of gate and fences attached to the statue of St. John in the city of Lyakhovichi in the 1930s. Documents are first introduce in scientific circulation. The problems of building small architectural forms in urban space are also considered.

Габрусь Т. В.

ПАРАЎНАЛЬНЫ АНАЛІЗ УЖЫВАННЯ ШМАТГРАННЫХ ФОРМ У ДРАЎЛЯНЫМ ХРАМАБУДАЎНІЦТВЕ УКРАІНЫ І БЕЛАРУСІ

Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі
(Паступіў у рэдакцыю 23.01.2020)

У вызначэнні самабытных рыс беларускага драўлянага сакральнага дойлідства ва ўсходнеславянскім кантэксце важную ролю адыгрывае выкарыстанне і стылявая інтэрпрэтацыя шматгранных форм зрубаў. У этнаграфічным сядзібным будаўніцтве Беларусі базавай адзінкай быў квадратны ці прамавугольны зруб-клець, шматгранныя аб’ёмы не ўжываліся. Але яны даволі шырока выкарыстоўваліся ў крапасным дойлідстве і драўляным храмабудаўніцтве, што мела шэраг прычын. Па-першае, у крапасных умацаваннях васьмігранны зруб-вежа, так званы васьмярык, «круглік» ці «стоўп», параўнальна з вежай чацверыковай формы, меў дадатковыя фартыфікацыйныя якасці (кругавы панарамны агляд). Па-другое, у канструкцыйным плане васьмігранная форма зруба мае пэўныя перавагі над квадратнай, паколькі дае большую плошчу пабудовы пры меншай даўжыні бярвенняў і пры гэтым забяспечвае большую прасторавую жорсткасць і пластычнасць аб’ёмаў. Аднак паходжанне і выкарыстанне шматгранных форм у сакральным драўляным дойлідстве маюць яшчэ дадатковыя, больш складаныя карані, у першую чаргу, семантычныя.

Круг з глыбокай старажытнасці сімвалізуе сусветную гармонію і добраўпарадкаванасць Божага свету. У драўляным усходнеславянскім храмабудаўніцтве пры традыцыйнай рубцы гарызантальнымі вянкамі стварэнне дакладна круглых у плане зрубаў канструкцыйна немагчымае. Таму высакародная біблейская семантыка круга надавалася прасторава жорсткай форме васьмігранніка як умоўна круглай. У этнаграфічным кантэксце адзначаная кампазіцыя генетычна ўзыходзіць да язычніцкіх капішчаў-кантынаў, дзе круг быў салярным знакам ці знакам Перуна.

Калі параўнаць характар ужывання шматгранных форм зрубаў у драўляным сакральным дойлідстве Беларусі і Украіны, можна адзначыць і агульныя рысы, і істотную розніцу. Ва ўкраінскіх цэрквах розных лакальных школ гранёныя формы ўжываліся ў кампазіцыях храмаў з трох і нават больш (пяці ці дзевяці) зрубаў, завершаных шмат'яруснымі васьміграннымі светлавымі вярхамі. Шматлікасць, пластычнасць і дэкаратыўнасць шматгранных форм складаюць асноўныя стылявыя характарыстыкі ўкраінскага барока, якія перайшлі з драўлянага ў мураванае сакральнае дойлідства. На нашу думку, большая, у параўнанні з беларускім, прыхільнасць да дробных гранёных форм зрубаў ва ўкраінскім храмабудаўніцтве тлумачыцца ў пэўнай ступені адсутнасцю якаснай даўгаствольнай драўніны, паколькі на Украінскім Палессі пераважаюць лясы з кароткаствольнымі ліставымі пародамі. У традыцыйных беларускіх драўляных цэрквах шматграннымі бываюць часцей за ўсё алтарны і радзей асноўны зрубы, бабінец жа звычайна робіцца квадратным ці прамавугольным. Гранёныя формы алтарных зрубаў драўляных цэркваў Беларусі, па сутнасці, імітавалі пластычныя паўкруглыя формы алтарных апсід мураваных храмаў, захоўваючы пры гэтым традыцыйны вобраз і семантыку Каўчэга Выратавання.

Выкарыстанне тых ці іншых варыянтаў шматгранных архітэктурных форм мае пэўныя рэгіянальныя, храналагічныя і стылістычныя характарыстыкі. Цэрквы з гранёнымі формамі ўсіх зрубаў і шмат'яруснымі светлавымі вярхамі ў беларускім храмабудаўніцтве трапляюцца пераважна ў цэнтральна- і ўсходнепалескім арэалах, што, відавочна, абумоўлена ўплывам храмавага будаўніцтва Левабярэжнай Украіны. Самабытнымі рысамі вылучаецца цэнтральнапалеская рэгіянальная школа драўлянага дойлідства, якую ў свой час складалі драўляныя цэрквы Случчыны, Капыльшчыны, Старадарожчыны, Старобіншчыны, Піншчыны і Століншчыны, большасць з іх на сённяшні дзень ужо не існуе. Адметнасцю гэтай рэгіянальнай школы з'яўляецца шмат'ярусная будова васьмерыковых вярхоў пры традыцыйнай трохзрубавай клецевай аснове храмаў падоўжна-восевай кампазіцыі.

У найбольш ранніх вядомых помніках драўлянага храмабудаўніцтва часоў барока васьмігранная форма асноўнага зруба ўжывалася даволі рэдка, у асноўным у кампазіцыі рэпрэзентатыўных храмаў і мела характэрныя стылявыя прыкметы. У архітэктурным формаўтварэнні мастацкага стылю барока атрымала пашырэнне неакрэсленая, «цякучая» геаметрыя авала. У пачатку XVIII ст. найбольш прадстаўнічаму ўвасабленню эстэтычнай канцэпцыі барока ў драўляным дойлідстве Слуцка і яго рэгіёна спрыяла будаўніцтва ў горадзе Троіцкага касцёла ордэна езуітаў (асвячоны ў 1715 г., знішчаны пажарам у 1804 г.). У Нацыянальным гістарычным архіве Беларусі ў Мінску намі выяўлена інвентарнае апісанне касцёла езуітаў у Слуцку 1802 г., зробленае лацінкай [1]. Прыводзім яго часткова ў адаптаваным варыянце: «…у некалькіх кроках ад брамы касцёл драўляны з брусоў, цёсаных у васьміграннік, са скарбніцай, пры ім сакрыстыі і крухта з чатырма па вуглах капліцамі, што выступаюць звонку, прыбудаваныя ў даўжыню… мае зверху вежаў пяць… над крухтай і хорам франтон са скульптурай… вокнаў вялікіх і меншых і зусім маленькіх са шклом большым і меншым і шклом дробным у волава і дрэва апраўленых – 73» [2].

Польскім даследчыкам Е. Пашэндам у зборах Чартарыйскіх Нацыянальнага музея ў Кракаве знойдзены праектныя чарцяжы Троіцкага касцёла езуітаў у Слуцку [3]. Аснову кампазіцыі складаў няроўнабаковы васьмігранны неф (прамавугольнік са зрэзанымі пад 45^0 вугламі). Па падоўжнай восі да яго прылягалі пяцігранны зруб прэсбітэрыя, а з другога боку – пяцігранная крухта. Да чатырох зрэзаных граняў нефа былі далучаны чатыры квадратныя ў плане капліцы, а па баках прэсбітэрыя размяшчаліся дзве даволі вялікія па плошчы сакрыстыі, роўныя з ім па даўжыні. Выцягнуты па падоўжнай восі актагон цэнтральнага зруба ў інтэр'еры імітаваў авал. Дыяганальны разварот капліц адносна плоскасцей фасадаў рабіў архітэктоніку збудавання больш складанай і разгорнутай у прасторы. Усе гэтыя архітэктурна-мастацкія кампазіцыйныя і дэкаратыўныя прыёмы арганічна адпавядалі эстэтычнай канцэпцыі стылю барока, самабытна трактаванай у дрэве мясцовымі майстрамі. Гэты выдатны архітэктурны твор, безумоўна, паўплываў на фарміраванне адметных рыс храмабудаўніцтва ўсяго цэнтральнапалескага рэгіёна. Авальную форму плана мела таксама Петрапаўлаўская царква ў вёсцы Бялевічы (Слуцкі р-н), якая, паводле інвентара XIX ст., была «вельмі старажытная, падоўжны круг с галоўкай, двое дзвярэй, не пафарбаваная» [4].

Найбольш традыцыйны і выразны ўзор драўлянага храмабудаўніцтва цэнтральнапалескага рэгіёна Беларусі сярэдзіны XVIII ст. уяўляла Варварынская царква, што знаходзілася на праваслаўных могілках у Слуцку. Тры кананічныя чацверыковыя зрубы аднолькавай вышыні былі накрыты агульным пластычным вальмавым гонтавым дахам, што надавала цэласнаць аб'ёмна-прасторавай кампазіцыі. Схілы вальмаў над асноўным зрубам прарэзваў светлавы чацвярык другога яруса, які абапіраўся на бэлькі-абвязкі паміж алтарным і ўваходным зрубамі. Шацёр чацверыка другога яруса прарэзваў дадаткова яшчэ адзін светлавы аб'ём васьміграннай формы, накрыты купалам стажковага тыпу. Дахі ўсіх зрубаў увянчаны аднолькавымі невялікімі купальнымі галоўкамі на васьмігранных шыйках. Падобную будову вянчальных мас мела яшчэ адна царква Слуцка – Васкрасенская.

Са шматлікіх драўляных цэркваў Слуцка да нашага часу дайшла толькі адна – царква ў гонар Міхаіла Архангела, пабудаваная ў 1782 г., у 1812 г. храм быў разрабаваны французамі, пазней адноўлены, у выніку чаго ўваходная частка набыла рысы ампіру [5]. Відавочна, што першапачаткова царква мела характэрную для мясцовай школы трохзрубавую трохвярховую кампазіцыю са шмат'яруснымі вярхамі. Асноўны кубападобны аб'ём завершаны светлавымі чацверыком і васьмерыком з гранёным барочным купалам, увянчаным галоўкай. Прамавугольны алтарны зруб таксама завершаны чацверыком з купалам стажковай формы. Падобны верх першапачаткова меў і зруб бабінца, замест якога ў XIX ст. да храма далучаны нізкі прытвор з трох'яруснай званіцай, увянчанай купалам з высокім шпілем. Дынаміку аб'ёмна-прасторавай кампазіцыі ўзмацняе закрытая абходная галерэя-апасань, якая апяразвае асноўны і алтарны зрубы і надае ім выразны пірамідальна-ступеньчаты сілуэт. Унутры пераход паміж ярусамі ажыццяўляецца пры дапамозе трохвугольных тромпаў, у выніку чаго ствараецца развітая ў вышыню чатырохсветлавая прастора храма. У

заходняй частцы малітоўнай залы размешчаны вузкія хоры.

Шэраг помнікаў драўлянага дойлідства цэнтральнапалескага рэгіёна зафіксаваны на фотаздымках 1920-х гадоў, выкананых экспедыцыяй пад кіраўніцтвам Вацлава Ластоўскага [6]. Гэтыя храмы, якія ўжо не існуюць, датуюцца даследчыкам сярэдзінай – 2-й паловай XVIII ст. Яны мелі агульны характар вертыкальнай шалёўкі з нашчыльнікамі, аб'яднанымі ўверсе арачным падзорам, якаснае гонтавае пакрыццё дахаў. Спалучэнне розных варыянтаў апрацоўкі драўніны надавала збудаванням маляўнічы і цэласны высокамастацкі вобраз. Архітэктанічную аснову слуцкай Варварынскай царквы амаль цалкам паўтарала уніяцкая Прачысценская царква ва Урэччы (Любанскі р-н) сярэдзіны XVIII ст., зафіксаваная на фотаздымках П. Бараноўскага 1914 г. і В. Ластоўскага 1928 г. (не існуе). Шмат'ярусная трохвярховая кампазіцыя урэцкай царквы вызначаецца дынамічнасцю і імклівым вертыкалізмам. Ярусы вярхоў былі падзелены шырокімі прычолкамі і накрыты вытанчанымі купалкамі з галоўкамі, абабітымі гонтам. Прапорцыі і пластыка форм, вертыкальная шалёўка з нашчыльнікамі і падзорам, лучковыя перамычкі праёмаў выяўляюць стылістыку віленскага барока ў мясцовым драўляным дойлідстве.

Падобную да урэцкай Прачысценскай царквы выразную пірамідальна-ярусную кампазіцыю мелі таксама ўніяцкія цэрквы XVIII ст. (не існуюць) у вёсках Таль (Любанскі р-н), Ворсічы і Шчыткавічы (Старадарожскі р-н), Ляскавічы «Бабруйскай акругі», увянчаныя шматграннымі светлавымі вярхамі з пуката-ўвагнутымі купаламі-«банямі». Мастацкую выразнасць храмавых ансамбляў узбагачалі асобна пастаўленыя чацверыковыя званіцы, накрытыя гонтавымі шатрамі-«каўпакамі». Блізкую да разгледжаных помнікаў архітэктоніку мелі ўніяцкія цэрквы ў вёсках Прусы (Салігорскі р-н, 1772 г.) і Семежава (Капыльскі р-н, 1720 г.). Апошняя пабудавана па фундацыі ардыната нясвіжскага князя М.-К.Радзівіла.

Квінтэсенцыяй храмабудаўнічых традыцый драўлянага дойлідства XVIII ст. Беларускага Палесся з'явілася архітэктура ўніяцкага Успенскага сабора Лешчынскага мужчынскага манастыра пад Пінскам. Праваслаўны манастыр ў прадмесці Лешча у летапісах згадваецца пад 1263 г., у ім знаходзілася рэзідэнцыя турава-пінскага епіскапа, сюды падчас небяспекі уцёк з Лаўрышаўскага манастыра пад Навагрудкам сын вялікага князя літоўскага Міндоўга Войшалк. Манастыр значна пацярпеў падчас татарскага нашэсця ў 1540 г. Гісторыя праваслаўнай святыні падрабязна разгледжана ў працы Д. І. Даўгяла [7]. Ансамбль манастыра на той час уключаў дзве драўляныя царквы (саборную Успенскую і «цёплую» Святадухаўскую), жылы брацкі корпус, дом архімандрыта, стайню, лазню, бровар. За манастырскай агароджай знаходзіліся дом святара, гумнішча, сад і агароды. Паводле інвентара, вялікая саборная царква, «з бруса тесанага в столп збудованая», яшчэ не была завершана. У 1603 г. Лешчынскі манастыр перайшоў да ўніятаў, у пачатку XIX ст. вернуты праваслаўным. Успенскі сабор пабудаваны ў 1740 – 1746 гг. у стылістыцы позняга барока, цяпер не існуе. Выява гэтай святыні вядомая па малюнках Н. Орды, Ф. Бруздовіча і іншых. Медныя пазалочаныя барочныя банькі былі пастаўлены над чацверыковымі вежамі галоўнага фасада, наверсе вальмаў над алтарнай

часткай храма і над невысокімі сакрыстыямі, што стварала маляўнічую кампазіцыю вянчальных мас збудавання. У заглыбленні паміж вежамі над уваходам знаходзіўся балкончык для музыкаў, а ўнутры над бабінцам размяшчаліся даволі вялікія арганныя хоры. Складаная архітэктоніка ўніяцкага Успенскага сабора Лешчынскага манастыра спалучае структуру трохнефавай двухвежавай базілікі, запазычанай з тагачаснай мураванай архітэктуры краю, з яруснай шматсветлавой кампазіцыяй шматгранных форм, уласцівай драўлянаму дойлідству Палесся.

Адметнай асаблівасцю храмабудаўніцтва ўсходнепалескага рэгіёна Беларусі з'яўляецца яшчэ больш адчувальны ўплыў украінскага барока, што выяўляецца ў прыхільнасці да шматгранных форм зрубаў і яруснай кампазіцыі светлавых вярхоў. Для храмаў Украінскага Палесся найбольш характэрная цэнтральна-восевая сіметрыя бакавых фасадаў. Зрубы бабінца і алтара ў іх звычайна былі аднолькавыя: пяцігранныя і з аднолькавымі шмат'яруснымі вярхамі. Вось сіметрыі бакавых фасадаў акцэнтаваў шматсветлавы кафалікон васьміграннай формы, які дамінаваў у кампазіцыі. Хоць у святынях Цэнтральнага і Усходняга Беларускага Палесся нярэдка выкарыстоўвалася аналагічная архітэктурная кампазіцыя, але часцей з квадратным у плане кафаліконам. Пры гэтым цэнтральна-восевая сіметрыя бакавых фасадаў звычайна парушалася: ім надавалася падоўжная дынаміка, уласцівая базілікальнай кампазіцыі. Пяцігранным рабіўся толькі алтарны зруб, які імітаваў паўкруглую апсіду, а кафалікон і бабінец маглі быць чатыровугольнымі са шмат'яруснымі светлавымі вярхамі.

Характэрным прыкладам шмат'яруснага трохзрубавага храма комплекснай канцэпцыі (са зрубамі рознай вышыні) была Мікалаеўская царква ў вёсцы Белая Сарока (Нараўлянскі р-н), пабудаваная як ўніяцкая ў 1750 г., перабудаваная пасля перадачы праваслаўным у 1857 – 1869 гг. Пры перабудове храма быў зроблены дадатковы ўваход з паўднёвага боку, афармлены калонным порцікам. Другі варыянт храма з трыма шматграннымі зрубамі рознай вышыні і шмат'яруснымі вярхамі-«банямі» ўяўляла Міхайлаўская царква ў вёсцы Маркаўшчына (былы Гомельскі павет), адлюстраваная на малюнку Д. Струкава [8].

Большасць трохзрубавых трохвярховых храмаў адзначанага рэгіёна мела аднолькавую вышыню зрубаў і, такім чынам, спалучала базілікальную канцэпцыю з яруснай пабудовай вянчальных мас. Міхайлаўская царква ў вёсцы Людзяневічы (Жыткавіцкі р-н, былы Мазырскі павет) пабудавана ў 1755 г. як уніяцкая на сродкі ўладальніка маёнтка Яленскага. Першапачаткова царква складалася з трох зрубаў роўнай вышыні, аб'яднаных агульным вальмавым дахам, з трыма светлавымі вярхамі. Пры рэканструкцыі ў 1886 г. да бабінца быў прыбудаваны вялікі прытвор, на які перанесены верхні васьмярык. Надзвычай дынамічную і развітую кампазіцыю з чаргаваннем чацверыкоў і васьмерыкоў мела царква св. Параскевы Пятніцы ў Мазыры, пабудаваная на беразе Прыпяці ў сярэдзіне XVIII ст. Да 1795 г. яна была ўніяцкая, пазней – праваслаўная. Вядома па фотаздымках пачатку XX ст. Квадратны ў плане асноўны зруб, пяцігранныя алтарная апсіда і бабінец былі аднолькавай вышыні і завяршаліся аднаяруснымі светлавымі васьмерыкамі з вялікімі пукатымі купаламі-«банямі». Падобную

архітэктоніку мела таксама царква св. Параскевы Пятніцы ў вёсцы Вялікія Аўцюкі (Калінкавіцкі р-н), зафіксаваная на фотаздымку этнографа І. Сербава. Пабудавана яна была, верагодна, у канцы XVIII ст., перабудавана ў 1850 г. Не існуе. Кожная функцыянальная частка храма завяршалася двух'яруснымі васьміграннымі вярхамі з галоўкамі, што стваралі сіметрычную траістую кампазіцыю вянчальных мас.

У Лунінцы побач з трохзрубавай трохвярховай Успенскай царквой XVIII ст. у 1916 г. змуравалі вялікую праваслаўную царкву ў псеўдарускім стылі. У 1928 г. драўляную святыню перанеслі ў вёску Хойна пад Пінскам, дзе яна была знішчана ў 1944 г. Вядома па архіўнаму здымку. Вельмі блізкую да папярэдніх святынь архітэктоніку мела царква Нараджэння Багародзіцы ў вёсцы Ленін Жыткавіцкага раёна, пабудаваная ў 1788 г. Перабудавана ў 1857 г. (зроблены бакавыя ўваходы з ганкамі). Аднаўленне храма зафіксавана на фотаздымку 1928 г. Не існуе. Уніяцкая царква Нараджэння Багародзіцы ў вёсцы Міхалкі (Мазырскі р-н) пабудавана ў сярэдзіне XVIII ст., у 1795 г. перададзена праваслаўным. Не існуе. Падобны лёс напаткаў уніяцкія цэрквы ў вёсках Міхалкі (Мазырскі р-н), Кашубінцы (Петрыкаўскі р-н), мястэчку Хойнікі і іншых.

Да нашага часу захавалася некалькі выдатных узораў традыцыйнага ўсходнепалескага драўлянага храмабудаўніцтва. Мікалаеўская царква ў вёсцы Старая Беліца (Гомельскі р-н) пабудавана ў 1770-я гады. У архітэктуры помніка выразна выяўлены рысы позняга барока. Будынак складаецца з трох роўных па вышыні зрубаў: квадратнага ў плане кафалікона і пяцігранных зрубаў бабінца і алтара, завершаных вытанчанымі яруснымі вярхамі з галоўкамі. Васьмігранныя аб'ёмы падзелены на ярусы шырокімі полкамі прафіляваных карнізаў. Гранёныя формы аб'ёмаў і вертыкальная шалёўка з нашчыльнікамі надаюць прапорцыям будынка візуальную лёгкасць і імклівы вертыкалізм. У інтэр'еры асобныя часткі храма перакрыты самкнутымі скляпеннямі. Пры перабудове ў XIX ст. да храма з трох бакоў далучаны нізкія прытворы пад двухсхільнымі дахамі.

Па аналагічнаму ўзору ў 1796 г. пабудавана Міхайлаўская царква ў вёсцы Рубель Столінскага раёна, якая складаецца з трох зрубаў аднолькавай вышыні, аб'яднаных агульным дахам, з трыма светлавымі васьміграннымі купальнымі вярхамі. Той жа архітэктанічны тып прадстаўляла першапачаткова Ільінская царква (1724) у вёсцы Велямічы Столінскага раёна, якая спачатку была трохзрубавай з трыма светлавымі васьміграннымі вярхамі (у цэнтры – васьмярык на чацверыку). У 1888 г. да квадратнага кафалікона дабудаваны сіметрычныя бакавыя зрубы са светлавымі васьміграннымі вярхамі, што надало збудаванню крыжападобную кампазіцыю.

Мастацтвазнаўчы аналіз паказвае, што асноўныя архітэктурна-мастацкія характарыстыкі помнікаў драўлянага храмабудаўніцтва Цэнтральнага і Усходняга Беларускага Палесся набліжаны да шэрагу кампазіцыйных прыёмаў лакальных школ Левабярэжнай Украіны, такіх як чарнігаўская, палтаўская, усходнеслабажанская, сярэдненаддняпроўская, кіеўская [9]. Аднак пры наяўнасці агульных рыс прамыя аналагі ці паўторы ў вобразнай трактоўцы беларускіх і ўкраінскіх храмаў адсутнічаюць. У адзначаных рэгіянальных школах нашых суседзяў значна часцей трапляюцца шматгранныя формы аб'ёмаў, уласцівыя як

драўлянай, так і мураванай архітэктуры ўкраінскага барока.

ЛІТАРАТУРА

1. Габрусь, Т. В. Слуцкі Троіцкі касцёл езуітаў / Т. В. Габрусь // Случынна: мінулае і сучаснасць. – Слуцк, 1995. – С. 42 – 45.
2. Нацыянальны гістарычны архіў Беларусі. Ф. 1787. Воп. 27. Спр. 272. Арк. 1 – 1 адв.
3. Paszenda, J. Kosciol jezuitów w Słucku / J. Paszenda // Kwartalnik architektury i urbanistyki. – T. XXIII, z. 3. – Warszawa, 1978. – S. 221 – 235.
4. Описание церквей и приходов Минской епархии, составленное по официально затребованным от причтов сведениям. – Минск : Тип. Б. И. Соломонова, 1879. – 272 с.
5. Збор помнікаў гісторыі і культуры Беларусі. Мінская вобласць / рэдкал.: С. В. Марцэлеў (гал. рэд.) [і інш.]. – Мінск : БелСЭ, 1987. – Кн. 2. – 308 с.
6. Фотографіі экспэдыцыі катэдры этнографіі, летам 1928 году пад кіравецтвам В. Ластоўскага па маршруту Слуцак – Осташковічы адбытай // Алічбаваны архіў Музея старажытнабеларускай культуры Ін-та мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору імя К. Крапівы Нацыянальнай акадэміі навук Беларусі.
7. Довгялло, Д. И. Пинский Лещинский монастырь в 1588 г. / Д. И. Довгялло // К истории православной западнорусской церкви до половины XVII в. − Вильно, 1904. − С.115 – 133.
8. Навуковая бібліятэка Вільнюскага ўніверсітэта. Аддзел рукапісаў. Ф. 78. № 291.
9. Тарас, Я. М. Українська сакральна дерев'яна архітектура / Я. М. Тарас. – Львів : Ін-т народознавства НАН України, 2006. – 582 с.

РЕЗЮМЕ

Статья посвящена сравнительному анализу применения гранёных форм в деревянном церковном зодчестве Беларуси и Украины, их генезису, семантическим и стилевым характеристикам. На примере ряда униатских деревянных церквей Беларуси отмечены отличия и взаимовлияния локальных архитектурных школ соседних регионов Полесья.

SUMMARY

The article deals with the comparative analysis of the use of the facetted forms in the wooden sacral architecture of Belarus and Ukraine and explores their origin as well as their semantic and stylistic features. The wooden Greek-Catholic churches of Belarus are taken as a model to demonstrate the peculiar characteristics and mutual influences between local architectural traditions in the neighboring regions of Polesie.

Грамыка М. В.

ПАЧАТАК ВЯЛІКАГА ШЛЯХУ. ЖЫВАПІС ВІКТАРА ГРАМЫКІ 2-Й ПАЛОВЫ 1940-Х ГАДОЎ

Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі

(Паступіў у рэдакцыю 12.03.2020)

У жыццяпісе кожнага сапраўднага майстра: пісьменніка, кампазітара, мастака – непазбежна настае момант «збірання камянёў», калі даследчыкі з прагным інтарэсам звяртаюцца да самых першых, ранніх опусаў, спроб пяра або пэндзля прызнаных карыфеяў, намагаючыся вызначыць вытокі, адметныя рысы творчасці, якая праз гады прынясе аўтарам вядомасць і славу. Аднак часта гэтыя спробы (чарнавікі, накіды, эцюды) аказваюцца беззваротна страчанымі: ім не

надаюць увагі і не адводзяць месца ў прыватных архівах. Але здараецца і адваротнае.

У архіве народнага мастака Беларусі Віктара Грамыкі (1923 – 2019) – дзясяткі жывапісных эцюдаў, напісаных у першыя пасляваенныя гады. Памеры розныя: ад фармату паштоўкі да даволі вялікіх. На некаторых работах рукой мастака пазначаны дакладныя даты. Частка эцюдаў напісана алеем на кардоне, частка – на палатне. Вось як прыгадваў свае пачуцці і імкненні ў 1945 г. сам В. Грамыка (рукапіс яго мемуараў, азагалоўленых аўтарам «За аблокамі – сонца», захоўваецца ў сям'і мастака): «Мяне моцна цягнула да алейных фарбаў, падрамнікаў і палотнаў. Невялікія палаценкі я ўжо нацягнуў на простыя самаробныя падрамнікі ("глухія", г. зн. без клінкоў), абзавёўся такімі-сякімі пэндзлямі, а з фарбамі было кепска, асабліва прыгнятала тое, што не было бялілаў» (тут і далей пераклад з рускай мовы. – *М. Г.*).

У той час В. Грамыка ўжо стала жыве ў Мінску, працуе ў рэдакцыі газеты «Сталинская молодёжь», вельмі заняты і выязджаць кудысьці далёка «на прыроду» не мае магчымасці. Таму яго пленэры амаль выключна звязаны са сталічным паркам імя Чалюскінцаў. Мастак апавядаў: «Пяцігадовы прыпынак на крутой дарозе да мастацтва адкінуў мяне амаль да сваёй стартавай кропкі, і цяпер белая паверхня грунту палохае мяне сваёй маўклівасцю. Я <…> абмакнуў пэндзаль у разбаўляльнік, а затым у маленечкі бугарок вохры, пачаў накідваць контуры свайго першага пасляваеннага эцюда алеем. Хутка згасаючы дзень прымушаў паспешліва пракладваць шырокімі планамі цені і святло першага плана, цёмныя сілуэты соснаў, светлае неба ў іх прасветах».

Аўтарская рэмарка аб тым, што пасля доўгіх пошукаў найлепшага ландшафту надыход вечара прымусіў яго спыніцца «ў самым непрыдатным месцы, на ўскрайку парку», дае падставу лічыць адну з захаваных у архіве мастака работ менавіта гэтым «першым пасляваенным эцюдам» (кардон, алей, 32х22) (малюнак 1).

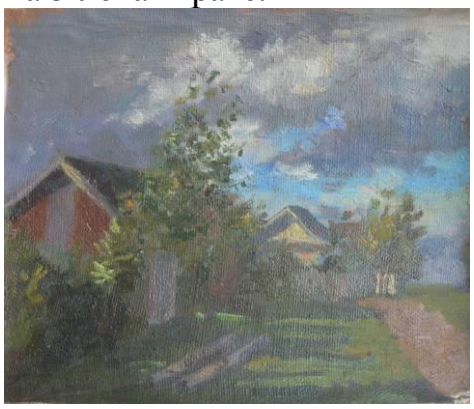
Малюнак 1. В. Грамыка. Без назвы, 1945 (?) г. Кардон, алей, 32х22. Прыватны збор. Публікуецца ўпершыню

На першым плане – край парку з пачаткам алеі, што, паступова звужваючыся, імкнецца ўдалечыню, абапал алеі – шчыльныя рады высокіх соснаў з прасветамі неба ў кронах. Удала размешчаныя ў пейзажы чалавечыя постаці зрокава аб'ядноўваюць верхнюю (неба) і ніжнюю (зямля) часткі

кампазіцыі, пры сваёй прастаце добра прадуманай. Уздоўж алеі, накіроўваючыся ў глыб парку, рухаецца некалькі постацяў; першая з іх, жанчына ў чырвонай хустцы, з сумкай у руках, прапісана больш выразна, астатнія пададзены як накіды, але яшчэ дзве яркія кропкі жаночых хустак – чырвоная і жоўтая – вылучаюцца на стрыманай колеравай гаме. Першы план напісаны вохрай і бяліламі.

Ёсць у архіўным зборы яшчэ адзін пейзаж, напісаны, хутчэй за ўсё, у тым жа парку Чалюскінцаў, які, як узгадваў В. Грамыка, ён «з эцюднай скрыняй даследаваў уздоўж і ўпоперак». Куточак парку з кранальнай выявай грыба-альтанкі (26х29) напісаны на палатне, прышытым чорнай суровай ніткай да кавалка кардону. На пярэднім плане – раскідзістае дрэва, недалёка – грыбок-мухамор з лавачкай, за ім – дрэвы, вырашаныя ў зялёна-жоўтай гаме. Хоць пейзаж восеньскі, ад яго павявае цеплынёй і ўтульнасцю: дзякуючы выяўленым альтанцы і ліхтару побач ён атрымаўся вельмі «жывым», прасякнутым нябачнай прысутнасцю чалавека. Захаваная пяцелька з ніткі сведчыць пра тое, што некалі ён вісеў на сцяне, упрыгожваючы жылё на амаль вясковай вуліцы Сляпянскай, дзе з 1946 г. мастак жыў з жонкай Галінай Більдзюкевіч: «Вуліца была зялёнай, па абодвух яе баках узвышаліся над стрэхамі невысокіх драўляных дамоў старыя клёны і бярозы, а за дашчатымі платамі паспявалі на старых фруктовых дрэвах яблыкі і грушы, падалі на драўляныя ходнікі шызыя слівы».

Існуюць краявіды, падобныя да апісанага мастаком ва ўспамінах: напрыклад, вечаровы пейзаж (палатно, алей, 23х28) з хатай на пярэднім плане і другой хатай наводдаль (малюнак 2). Над блізкай хатай высіцца дрэва, абрысы якога амаль схаваны ў цемры, далей – купка дрэў з белымі стваламі: магчыма, гэта бярозы або пабеленыя руплівымі гаспадарамі пладовыя дрэвы. Заўважная пільная цікавасць мастака да асаблівасцей прыроднага асвятлення: блізкі план агорнуты паўзмрокам, а на дальнім, дзе аблокі ўжо разышліся, яркае сонца высвятляе зялёныя верхавіны дрэваў, рубленыя сцены хаты, дарогу, якая вядзе да ганка, стварае рэзкія цені на зялёнай траве.



Малюнак 2. В. Грамыка. Без назвы, 2-я палова 1940-х гадоў. Палатно, алей, 23х28. Прыватны збор. Публікуецца ўпершыню

Манерай пісьма з гэтым эцюдам пераклікаюцца яшчэ дзве работы, на якіх, у адрозненне ад апісаных вышэй, стаяць даты. Эцюд, датаваны 8 красавіка 1947 г. (кардон, алей, 29х36), звязаны з важнай падзеяй. Два з паловай месяцы назад нарадзілася першая дачка мастака, і галоўны акцэнт эцюда – бялізнавая

вяроўка з мноствам бела-блакітна-ружовых пялёнак на фоне яшчэ не павясновамy змрочнага неба з невялікай просінню справа – сведчыць аб тым, што жыццё працягваецца. Аўтар любуецца рознакаляровымі рэфлексамі святла на тканіне, блакітам неба ў прасвеце між аблокаў. Кантраст паміж сціплым антуражам, у які змешчаны матыў, і маляўнічасцю і аптымістычнасцю колеравага вырашэння мае амаль дэманстратыўны характар. Гэта недвухсэнсоўна выказаная пазіцыя мастака, творчая і жыццёвая.

Вясновы настрой ужо безумоўны ў эцюдзе, напісаным крыху пазней – 21 красавіка 1947 г. (кардон, алей, 30х22): драўляны плот, дахі дамоў і яшчэ голае, але ўжо ў чаканні лістоты дрэва. Крыху далей угадваецца яшчэ адно дрэўца і крыху змазаныя, але чытэльныя абрысы шпакоўні. Важнасць гэтай дэталі цалкам усвядомлена мастаком.

Яшчэ адным месцам, упадабаным В. Грамыкам для працы на пленэры, паводле ўспамінаў мастака, быў бярозавы гай у раёне колішняй Балотнай станцыі, «тады глухой ускраіны горада». Захавалася недатаванае і пашкоджанае часам палатно (43х26) з выявай купы бяроз – эцюд недапрацаваны і, відавочна, пакінуты як памяць пра першыя пасля пяцігадовага перапынку спробы ў галіне алейнага жывапісу. Пейзаж з бярозамі, напісаны 11 ліпеня 1947 г. (кардон, алей, 34х25) дэманструе ўжо якасна новы ўзровень. Эцюд напоўнены дынамікай – мастаку ўдалося перадаць рух галінак, нахіл танклявых ствалоў пад напорам ветру. Адметна, што на пейзажы стаіць не толькі дата, але і подпіс аўтара – з’ява рэдкая для работ гэтага часу. Праўда, і подпіс яшчэ не такі, які мы бачым на карцінах В. Грамыкі сталага перыяду творчасці, і эцюды пакуль што толькі асобнымі рысамі сцвярджаюць: ідзе працэс сталення будучага майстра.

Але рысы гэтыя ўсё больш выразна прасочваюцца ў работах 1947 г. (прафесійная адукацыя В. Грамыкі ўзнавілася ў 1948 г., калі ён паступіў у Мінскае мастацкае вучылішча). І тут цяжка ў поўнай меры пагадзіцца з меркаваннем мастацтвазнаўцы У. Бойкі наконт таго, што «Віктар Грамыка як мастак з’явіўся не адразу. Нават скончыўшы мастацкае вучылішча і інстытут, папрацаваўшы мастацкім рэдактарам у часопісе, прыняўшы ўдзел не ў адной мастацкай выстаўцы, усведамляў: у партрэтах, пейзажах, кампазіцыях неставала свайго, “грамыкаўскага”» [1, с. 5]. На эцюдзе, напісаным у красавіку 1947 г. (кардон, алей, 18х27), унізе некалькі цёмных сілуэтаў невысокіх дамкоў, у левым вугле накід дрэва, а большасць прасторы займае неба, высокае, перададзенае фарбамі многіх адценняў. Сілуэт дрэва, дахі дамоў падаюцца нематэрыяльнымі, нібы растаюць у бледным небе, афарбаваным залаціста-ружовымі водбліскамі апошніх промняў.

Яшчэ большая глыбіня і разнастайнасць у колеравым вырашэнні неба прысутнічае ў эцюдзе, датаваным 20 ліпеня 1947 г. (кардон, алей, 19х25,5). Панарама «пад небам» падаецца напісанай з вышыні, бачныя толькі лініі лесу, ракі і зноў далёкага лесу на другім беразе. Калі ўявіць гэты эцюд завершанай карцінай вялікага фармату, у ёй можна было б убачыць безумоўную блізкасць з многімі работамі В. Грамыкі перыяду росквіту яго творчасці: той жа погляд з вышыні птушынага палёту, тая ж любоў да бязмежнай прасторы неба, увага да перадачы складаных нюансаў святлопаветранага асяроддзя. «Па сутнасці, я ўвёў

у пейзаж высокі гарызонт – лічу гэта сваім адкрыццём», – прызнаваўся сам мастак напярэдадні 85-гадовага юбілею [2, с. 34]. Захаваныя ў архіве работы сведчаць, што шлях да гэтага адкрыцця пачаўся значна раней, чым прынята лічыць.

Маштабнасць задумы яшчэ больш выразна прасочваецца ў эцюдзе, напісаным у жніўні 1947 г. (палатно, алей, 30х40) (малюнак 3). Аўтарскі почырк ужо цалкам пазнавальны дзякуючы асаблівай увазе да неба, высокай лініі гарызонту, эпічнаму і, разам з тым, лірычнаму погляду на прыроду. На першым плане – даволі цікавы па колеравым вырашэнні рэльеф зямной паверхні, дзе з левага боку вострым вуглом пралеглі і зліліся дзве дарогі, паміж імі – яшчэ адна, асобнымі блакітнымі рысамі пазначана рака са складаным рэчышчам, некалькімі мазкамі вохры акрэслены масткі; удалечыні справа ўгадваецца край жытнёвага поля, на заднім плане праз усё палатно – панарама далёкай вёскі ці, хутчэй, горада, бо прачытваецца некалькі высокіх будынкаў. Над усім пануе блакітнае неба з чародкай белых аблокаў. Дарогі і неба – улюбёныя тэмы В. Грамыкі-пейзажыста, і першыя з яго работ таксама сведчаць пра гэта.

Малюнак 3. В. Грамыка. Без назвы, 1947 г. Палатно, алей, 30х40. Прыватны збор. Публікуецца ўпершыню.

Пераважная большасць захаваных у архіве В. Грамыкі эцюдаў – менавіта пейзажы: вясновыя, летнія, восеньскія, радзей – зімовыя. Вось адзін з нешматлікіх зімовых пейзажаў (палатно, алей, 19,5х25): рад прытуленых адна да адной невысокіх драўляных будынін з пакрытымі снегам стрэхамі, злева – штыкетнік, на пярэднім плане справа – расчыненая брамка, на зямлі – сумёты. Відавочна, што ў той год выпала надзвычай шмат снегу: ён напалову засыпаў плот, хаты да ўзроўню вокнаў. Такая з’ява прыроды натхніла мастака на стварэнне эцюда з сапраўдным зімовым настроем: глыбокія блакітныя цені на снезе, халоднае шараватае неба дораць адчуванне чысціні, свежасці, абнаўлення. Розныя адценні карычневага колеру з украпінамі фіялетавага, жоўтага і бардовага, перавага адценняў белага і блакіту робяць гэты невялікі эцюд выразным і святочным.

У 1949 г. быў напісаны яшчэ адзін зімовы пейзаж – «Мінск пасляваенны» (палатно, алей, 75х104), але гэта ўжо не эцюд, а завершаная карціна, якая неаднаразова выстаўлялася і рэпрадуктавалася. У адрозненне ад яе, іншая завершаная работа В. Грамыкі дадзенага перыяду – нацюрморт 1946 г. (палатно, алей, 54х45) (малюнак 4) – застаецца практычна невядомай.

Малюнак 4. В. Грамыка. Нацюрморт, 1946 г. Палатно, алей, 54х45. Прыватны збор. Публікуецца ўпершыню

Гэта быў першы з усяго толькі двух паўнавартасных (не вучэбных) жывапісных зваротаў мастака да жанру нацюрморта (другі адбыўся ў 1989 г. – нацюрморт «Бэз»). «Натурай» паслужылі кветкі і плады, што расцвілі і паспелі ў старым садзе каля хаты на вуліцы Сляпянскай. Адбітак таго далёкага часу выразна прасочваецца на выявах простай міскі з яблыкамі і слівамі, немудрагелістага сасуда з вяргінямі і астрамі, гранёнай шклянкі з гарбатай на танным сподку. Пры ўсёй сваёй сціпласці нацюрморт пакідае ўражанне светлай радасці, бо галоўнае адбылося: вайна скончана і можна зноў любавацца кветкамі.

Рэха вайны сцішана і журботна гучыць у эцюдзе, напісаным 1 жніўня 1947 г. (палатно на кардоне, алей, 30х36). Самотная магіла на ўскрайку леса. Тут пахаваны салдат ці салдаты. Пра тое, што магіла брацкая, можна меркаваць па плошчы абгароджанай штыкетнікам зямлі. Навокал – шчодрае летняе разнатраўе. Жоўтыя, ружовыя, фіялетавыя кветкі згрупаваны на першым плане справа, блакітнае жнівеньскае неба з лёгкімі паўпразрыстымі аблачынкамі ахінае чырвоны слупок з зоркай наверсе. Узнікае асацыяцыя з карцінай В. Грамыкі «Чырвоныя землі Полаччыны» (1970), дзе сэнсавы акцэнт таксама зроблены на салдацкай магіле, але ўбачанай з вышыні птушынага палёту. Тут магіла толькі крыху прыўзнята, мастак бачыць яе зблізку, але ж і вайна скончылася толькі два гады назад. Іншы погляд прыйдзе пазней, а гэта – толькі першая прыступка да яго.

У пэўным сэнсе «падрыхтоўчай» працай можна назваць яшчэ больш ранні эцюд В. Грамыкі, напісаны 4 ліпеня 1946 г. (кардон, алей, 24х28). Прывязанае да плота карычневае жарабя на фоне зялёных дрэў увасоблена з відавочнай сімпатыяй да «партрэтаванага». На адвароце акрамя даты – цытата з А. Чэхава: «Любіце коней, у іх шмат чалавечага…». На многіх палотнах В. Грамыкі, прысвечаных вайне, значную ролю адыгрываюць коні: «Дарогамі мсціўцаў» (1959), «Жанчынам Вялікай Айчыннай вайны прысвячаецца» (1972), «Песня пра мой атрад» (1977), «Партрэт камісара Андрэя Юр’ева» (1982), «Яблыкі ўраджаю 1941 года» (1987) і іншыя.

На ранніх пейзажах В. Грамыкі (як і на тых, што напісаны значна пазней) даволі рэдка прысутнічае чалавек. Акрамя самага першага пасляваеннага эцюда, на якім, як ужо адзначалася, вечаровую і даволі змрочную алею парку ажыўляюць жаночыя постаці ў яркіх хустках, можна назваць яшчэ толькі два

краявіды з архіўнага збору з выявамі людзей. Першы (палатно на кардоне, алей, 31х25,5) напісаны, магчыма, у тым самым бярозавым гаі, пра які ўжо ішла гаворка. Сярод стромкіх беластвольных дрэў на першым плане справа – дзяўчынка ў белай панамцы, бела-ружовай сукенцы і з белай сумачкай у руцэ. Даты няма, але, прыгледзеўшыся, можна разабраць літары «В. Гр.» – гэта значыць аўтар быў задаволены сваёй працай і падпісаў яе. Пейзаж атрымаўся святочным і сонечным, і постаць дзяўчынкі надала яму асаблівую прывабнасць.

Іншы настрой і каларыт у другога пейзажа з чалавечымі фігурамі (кардон, алей, 24х34,5) (малюнак 5). Летні вечар; сонца села, але на небе яшчэ бачныя рэшткі светлых аблокаў. Узгорысты бераг ракі на першым плане ўжо шчыльна ахутаны цемрай, гэтаму спрыяе густы ельнік наводдаль. Тым больш выразна і цёпла «гучыць» маленькае вогнішча, раскладзенае на беразе. Каля агню сядзяць тры чалавекі, прычым адна з фігур, павернутая спінай да гледача, чытаецца не адразу. Найбольш выразна прапісана мужчынская постаць злева, але рысы твару і ў яе схаваныя водбліскамі кастра. Надыход ночы на беразе ракі – час няўтульны для чалавека, але жоўты прыязны агеньчык прыўносіць у краявід пачуццё бяспекі і спакою. Пейзажны эцюд успрымаецца як зачын для паўнавартаснай карціны.

Малюнак 5. В. Грамыка. Без назвы, 2-я палова 1940-х гадоў. Кардон, алей, 24х34,5. Прыватны збор. Публікуецца ўпершыню

На фоне сталых, шмат разоў рэпрадуктаваных твораў народнага мастака Беларусі Віктара Грамыкі яго першыя пасляваенныя работы могуць выглядаць сціпла і несамавіта. Але каштоўнасць іх, тым не менш, бясспрэчная: яны апавядаюць пра канкрэтныя рэаліі жыцця, паказваюць пачатак вялікага шляху – працэс станаўлення адметнага почырку, нараджэння галоўных матываў пазнейшай творчасці.

ЛІТАРАТУРА

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

2. Грамыка, А. Віктар Грамыка. Пра што не расказваюць карціны / А. Грамыка // Мастацтва. – 2008. – № 1. – С. 30 – 34.

РЕЗЮМЕ

Статья посвящена раннему малоисследованному периоду в творчестве В. А. Громыко. Ряд живописных произведений художника 2-й половины 1940-х годов описывается и репродуцируется впервые.

SUMMARY

The article is about the early period of V. A. Gromyko's creative work that has been scantily explored. Some of the artist's paintings of the latter half of the 1940s are reproduced and described for the first time.

Ездакова Е. О.

ПЕРСПЕКТИВЫ РАЗВИТИЯ ДИЗАЙНА ИНТЕРЬЕРОВ ИСТОРИЧЕСКИХ УСАДЕБ И ДВОРЦОВ БЕЛАРУСИ

Белорусская государственная академия искусств

(Поступила в редакцию 02.10.2019)

Дворцово-усадебные комплексы – отражение мировоззрения и эстетических предпочтений прошедших эпох. Исторические усадьбы Беларуси представляют собой комплексные архитектурные объекты с развитой инфраструктурой, которые помимо главного усадебного дома включают ряд построек, малые архитектурные формы, культовые сооружения и характеризуются соотнесённостью с природным ландшафтом (сады, пейзажные парки). Интерьеры усадеб предназначались для повседневной жизни владельцев, приёма гостей, отдыха и проведения торжественных мероприятий, экспонирования разнообразных коллекций: фарфора, оружия, предметов искусства. Связь с историческими личностями, знаменитыми магнатскими и шляхетскими родами, культурными событиями, расположение в живописной местности повышают туристическую привлекательность таких объектов. Как справедливо отметил А. Э. Гутнов, «потребность общества к самопознанию своих исторических корней неуклонно возрастает» [2, с. 214]. Важную роль в этом процессе играет изучение истории и ревитализация памятников отечественной усадебно-парковой архитектуры.

На сегодняшний день в Государственный список историко-культурных ценностей Республики Беларусь внесено более 180 усадеб и дворцов. Вопросы их сохранения и адаптации для современного использования по-прежнему остаются актуальными. Исследование ряда усадеб и дворцов Беларуси показало, что многие из них, несмотря на официальный статус историко-культурной ценности, продолжают медленно разрушаться или используются неэффективно, однако некоторые из архитектурных памятников в настоящее время находятся на разных стадиях восстановительных работ и мероприятий по приспособлению к современным функциям. Усадьбы предполагается эксплуатировать в качестве культурно-познавательных или культурно-досуговых туристических комплексов (усадьбы Плятеров в Опсе, Бишевских в Лынтупах, Сеглицев в Красках, Святск-Гурских в Радзивилках, Ваньковичей в Минске, усадебный комплекс в деревне Сула, дворец Пусловских в Коссово и др.).

В результате восстановления ряда дворцово-усадебных комплексов расширяется спектр функциональных возможностей их интерьеров. Помимо музейной функции, помещения приспосабливаются под гостиничные номера, кафе и рестораны, магазины сувениров, конференц-залы, многофункциональные выставочные или образовательные пространства, административные помещения. Из частного жилого пространства с отдельными функциональными зонами, предна-

значенными для общественного использования (бальные залы, гостиные, гостевые комнаты), интерьеры исторических усадеб сегодня переходят в разряд общественных.

Необходимость организации функциональной среды, предназначенной для пребывания людей, соответствующей современным требованиям и ожиданиям потребителя, делает интерьер исторической усадьбы объектом дизайн-проектирования. При таком подходе наряду с реставраторами, научными консультантами, архитекторами и инженерами-конструкторами при восстановлении и приспособлении к новым функциям необходимо участие компетентного дизайнера с целью создания гармоничного дизайн-проекта интерьеров усадьбы, не нарушающего образной, эстетической целостности исторического объекта и в то же время обеспечивающего его функциональность.

В качестве основных этапов дизайн-проектирования интерьеров исторических усадеб выделяются следующие:

1) техническое задание на проектирование и последующие замеры помещений усадьбы;

2) предпроектный анализ стилистических особенностей архитектурного объекта и его интерьеров на момент создания; этапов и истории стилевого развития интерьеров, их функциональной нагрузки в различные периоды; биографических данных владельцев исторической усадьбы и архитекторов, участвовавших в её создании;

3) эскизный дизайн-проект, формирование, обоснование и выбор дизайн-концепции;

4) дизайн-проект;

5) авторский надзор [6, с. 227].

Определим ряд важных особенностей, оказывающих влияние на формирование дизайн-концепций, поиск художественно-образных решений интерьеров, проектируемых в исторических усадьбах, и методов дизайн-проектирования:

1) существующие стилевые характеристики исторически сложившихся интерьеров и архитектуры, обусловленные эпохой создания усадьбы;

2) степень сохранности аутентичных элементов интерьеров;

3) привязка к культурному ландшафту, местности;

4) связь архитектурного объекта с исторически значимыми и культурными событиями, известными личностями;

5) стилистическая и функциональная трансформация интерьеров во времени (с момента их создания и до нашего времени).

Главной тенденцией в восстановлении исторических усадеб Беларуси с точки зрения функции является приспособление под культурно-познавательные (экскурсионные) или культурно-досуговые (развлекательные) комплексы с полной или частичной музеефикацией. Полноценная эксплуатация усадеб сегодня в качестве объектов туризма возможна только при организации комфортной среды пребывания посетителей и работников данных комплексов, что предполагает интеграцию современных технологических систем (пожаротушения, вентиляции, отопления и кондиционирования, безопасности, освещения) и их видимых элементов (выключатели, щитки, люки, решётки вентиляции, сигнализации, указа-

тели) в историческую атмосферу интерьеров. Использование таких элементов требует поиска компромиссных решений, позволяющих спрятать или гармонично вписать необходимое оборудование в среду и обеспечить требуемый температурно-влажностный режим. Оптимальным решением обозначенной проблемы является использование скрытых систем, гармоничная и продуманная колористика, выбор подходящих форм элементов и материалов [3, с. 100].

Доминирующим направлением развития стилистики в интерьерах белорусских исторических усадеб и дворцов выступает ретроспективная стилизация и её проявления в различной степени интенсивности (авторская интерпретация, ретроспективный стиль, сарматизм) как способ воссоздания атмосферы соответствующей исторической эпохи на основе сохранившихся артефактов, архивных данных или аналогов интерьеров того же времени [5, с. 5]. Существует несколько возможных подходов, учитывающих стилевые, технологические, функциональные аспекты и позволяющих вписать новые элементы в историческую среду: симбиоз, подчинение, противопоставление (контраст), стилевая имитация [4, с. 239 – 240]. Симбиоз в данном контексте понимается как сочетание современных и аутентичных элементов интерьера, отличающихся по стилистике, но схожих по композиционно-пластическим, колористическим решениям, материалу. Подчинение – подход, при котором новые компоненты среды стилистически согласуются с сохранившимися артефактами и историческими деталями интерьера, а формообразование, выбор материала и цвета подчинены сложившемуся стилю интерьера. Противопоставление, или намеренное сочетание контрастных по стилистике, цвету, материалу деталей и элементов интерьера, целесообразно использовать для создания впечатляющего образа среды, подчёркивая и акцентируя внимание на исторических элементах. Такой подход не следует применять в центральных, значимых помещениях главного здания усадебного комплекса, однако противопоставление может быть уместным в помещениях цокольного этажа, мансарды, хозяйственных построек, приспосабливаемых под гостиничную функцию или многофункциональные пространства. Стилевая имитация предполагает стилистическое единство всех элементов интерьера усадьбы. При этом принцип имитации не всегда эффективен, поскольку, воссоздавая образ интерьера, не всегда воссоздаёт его ценность.

Улучшение качества жизни населения сегодня влияет на стремление современного потребителя к комфорту и эстетичности. Повышаются требования к уровню интерьеров, как жилых, так и общественных, к формированию определённых ожиданий относительно оформления и организации окружающего пространства, в том числе культурно-туристических объектов. Интерьер является одним из главных факторов привлекательности (аттрактивности) и повышения интереса к туристическим объектам, в особенности таким, в которых предполагается длительное пребывание посетителей (гостиницы в исторических усадьбах, оздоровительные комплексы). При этом возникает проблема эстетического взаимодействия современных элементов, материалов и технологий с сохранившимися компонентами интерьеров усадеб и их историческим образом. Интерьер способен подчеркнуть своеобразие и уникальность исторической усадьбы, в то же время контрастные, радикальные стилистические решения или материалы (гомо-

генные либо гетерогенные покрытия пола, подвесные потолки типа «Армстронг», пластик) могут нарушить визуальную целостность восприятия исторического объекта.

Методы и средства дизайн-проектирования интерьеров усадеб должны подчиняться общим принципам восстановления и адаптации рассматриваемых объектов: исторической достоверности (аутентичности), преемственности, пространственной целостности, автономности.

Согласно принципу исторической достоверности, следует придерживаться исторической планировки усадеб, а придание помещениям новых функций должно способствовать внесению минимальных изменений и сохранению всех аутентичных элементов интерьера, как конструктивных (стены, перегородки, кессонированые потолки, печи и камины, лестницы и др.), так и декоративных (лепнина, элементы декоративного оформления дверных и оконных проёмов, фрески, сграффито, витражи, декоративные деревянные панели «Вайнскот» и др.). Проведённое исследование ряда белорусских усадеб и дворцов показало, что полное сохранение исторической планировки возможно при музеефикации и восстановлении в качестве мемориального объекта (усадьбы в д. Залесье, д. Красный Берег, г. Пружаны). Приспособление усадеб под культурно-туристические комплексы с гостиничной функцией неизбежно влечёт за собой частичную или существенную перепланировку с целью организации гостиничных номеров, общественных санузлов, комнат для персонала, технических помещений, банкетных залов (усадьбы в а/г. Опса, д. Радзивилки, г. п. Лынтупы, дворцы в Коссово, Мире, Несвиже и др.).

При организации музеефицированного интерьера необходимо обеспечить тесную образную взаимосвязь с архитектурой усадьбы и окружающим ландшафтом. Следует учитывать наличие современной застройки, прилегающей к территории, а также этапы исторического развития усадьбы и целесообразность сохранения элементов интерьера, появившихся в различные периоды существования. Панорамные виды из окон усадьбы существенно влияют на формирование атмосферы среды и индивидуального эмоционального отношения у посетителей, обеспечивают образную взаимосвязь интерьеров с окружающим культурным ландшафтом. Такой подход согласуется с принципом преемственности, который направлен на сохранение композиционной взаимосвязи аутентичных и современных элементов.

Принципом пространственной целостности необходимо руководствоваться на всех стадиях проектирования помещений исторических усадеб. Усадебный комплекс, включающий всю прилегающую территорию, выступает в качестве единой системы. Интерьеры – неотъемлемая часть такой системы, они влияют на единство художественно-эстетического восприятия комплекса. Каждая усадьба уникальна и своеобразна и задумывалась как автономная архитектурная единица. Цель дизайнера – подчеркнуть эстетическую индивидуальность и оригинальность исторического объекта с помощью художественных приёмов и современных технологических средств и материалов [1, с. 6].

Дизайн-проектирование следует согласовывать с целями восстановления исторических усадеб, о которых в своих теоретических трудах писали

Г. А. Потаев и Н. Н. Власюк. Работа дизайнера прежде всего должна быть направлена на сохранение исторического облика интерьера, а также на обеспечение его эффективной эксплуатации и возможность ознакомления посетителей с сохранившимися аутентичными элементами оформления и обстановки. Немаловажным является «создание условий самоокупаемости исторических усадеб», чему способствует расширение функциональных возможностей интерьера, к примеру, гостиничная функция, организация кафе, магазинов по продаже тематической сувенирной продукции. Исторические усадьбы востребованы в сфере событийного туризма, организации торжественных мероприятий, фестивалей и ярмарок. Для приспособления под эффективное использование интерьеров необходима модернизация всех коммуникаций как для сохранения артефактов, так и для комфортного климатического режима в помещениях для посетителей и работников, организации разнообразных сценариев освещения, систем безопасности, интернета и телевидения. На этапе формирования и выбора дизайн-концепции интерьеров проектировщикам следует учитывать индивидуальные особенности каждого архитектурного объекта [1, с. 5].

В результате приспособления памятников архитектуры под культурно-туристические комплексы функции интерьеров значительно расширились. Модернизация архитектурных памятников приводит к некоторой трансформации художественного образа интерьеров, что обусловлено наличием современных инженерно-технологических систем и их видимых элементов в помещениях. Поиск концептуальных решений интерьеров исторических усадеб в Беларуси происходит в русле ретроспективной стилистики, однако детальная имитация стиля только один из множества подходов к оформлению интерьеров. Восстановление исторических усадеб и дворцов, их приспособление к новым современным функциям – перспективное направление как для сферы культуры и искусства, так и для туризма и экономики.

ЛИТЕРАТУРА

1. Власюк, Н. Н. Научно-методические основы восстановления и адаптации исторических усадеб для культурно-туристского использования / Н. Н. Власюк, Г. А. Потаев // Вестник Белорусского национального технического университета. – 2006. – № 2. – С. 5 – 10.

2. Гутнов, А. Э. Эволюция градостроительства / А. Э. Гутнов. – М. : Стройиздат, 1984. – 256 с.

3. Ездакова, Е.О. Вопросы формирования дизайн-концепций современных интерьеров исторических усадеб Беларуси / Е. О. Ездакова // 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. / рэдкал.: А. І. Лакотка (гал. рэд.) [і інш.]. – Мінск, 2017. – Т. 1. – С. 100 – 103.

4. Ильяненко, Ю. А. Современная архитектура в исторической застройке / Ю. А. Ильяненко, О. А. Пантелеева, С. И. Сидоренко // Инновационная наука. – 2017. – № 2. – С. 239 – 242.

5. Коновалов, И. М. Ретроспективная стилизация в современном дизайне: автореф. дис. … канд. искусств. : 17.00.06 / И. М. Коновалов ; БГАИ. – Минск, 2015. – 31 с.

6. Хмелевский, Ю. П. Особенности проектирования внутреннего пространства общественных исторических зданий / Ю. П. Хмелевский, В. А. Серяков, Г. Я. Мамонтов // Современные техника и технологии : сб. трудов XXI Междунар. науч. конф. студентов, аспирантов и молодых учёных, Томск, 5-9 октября 2015 г. : в 2 т. – Томск, 2015. – Т.2. – С. 225 – 228.

РЕЗЮМЕ

Статья посвящена современным тенденциям в проектировании интерьеров исторических усадеб и дворцов Беларуси. Рассмотрены методологические аспекты дизайн-деятельности в контексте приспособления памятников архитектуры под новые функции.

SUMMARY

The article is devoted to contemporary trends in design of interiors of historical palaces in Belarus. The methodological aspects of design activities in the context of adaptation of architectural monuments to new functions are considered.

Калкоўская Э. У.

ХАРАКТЭРНЫЯ АДМЕТНАСЦІ ПОЗНЕРАМАНТЫЧНЫХ ТВОРАЎ БЕЛАРУСКАГА ЖЫВАПІСУ І ГРАФІКІ ГІСТАРЫЧНАГА ЖАНРУ

Беларуская дзяржаўная акадэмія мастацтваў

(Паступіў у рэдакцыю 10.04.2019)

Гістарычны жанр у беларускім выяўленчым мастацтве захоўваў сваю папулярнасць амаль на працягу ўсяго XIX ст. Пры гэтым яго характар непасрэдна залежаў ад палітычнай сітуацыі ў краіне. Істотна паўплывалі на культурную сітуацыю на тэрыторыі Беларусі трагічныя вынікі жорстка падаўленага паўстання 1863 – 1864 гг. Многія дзеячы культуры былі пакараны за ўдзел у паўстанні: фізічна знішчаны, адпраўлены ў сібірскую ссылку, прымушаны эмігрыраваць.

Надзвычай пільная ўвага царскага ўрада да дзейнасці мясцовай інтэлігенцыі вымушала творчых асоб шукаць своеасаблівыя сюжэты. Прыкметы сепаратысцкіх настрояў выкрываліся імгненна. Верагодна, менавіта таму ў 2-й палове XIX ст. з’яўляецца шэраг твораў, прысвечаных старажытнай, амаль легендарнай гісторыі часоў фарміравання Вялікага Княства Літоўскага (ВКЛ).

Хутчэй за ўсё, першымі, хто распрацоўваў старажытную і сярэднявечную тэматыку, абапіраючыся на формы вуснай народнай творчасці (казкі, легенды, паданні), былі літаратары. Пазней, выкарыстоўваючы літаратурныя творы як аснову, да пісьменнікаў далучыліся мастакі.

У літаратурных творах пісьменнікаў ліцвінска-беларускай свядомасці знаходзіў натхненне і адзін з найбольш яркіх прадстаўнікоў позняга рамантызму на глебе беларускага мастацтва Казімір Альхімовіч.

Напрамак творчай дзейнасці К. Альхімовіча канчаткова фарміруецца ў 1880-я гады: мастака актыўна прываблівае і натхняе старажытная беларуская мінуўшчына. Сярод найбольш яркіх твораў К. Альхімовіча вылучаюцца карціны «Ліздэйка з дачкой на руінах храма Перуна», «Апошні жрэц Літвы з дачкой Плёнтай», «Язычніцкія жрацы» і найбольш вядомы твор – «Пахаванне Гедыміна». Бунтарскім духам прасякнуты «Смерць Міхаіла Глінскага ў цямніцы», «Прыгатаванне да смерці Самуіла Збароўскага» і іншыя творы.

«Ліздэйка з дачкой на руінах храма Перуна» (1876) – адна з работ, на стварэнне якой мастака натхніла літаратура: сюжэт палатна абапіраецца на гістарычную аповесць Ф. Бернатовіча «Паянта, дачка Ліздэйкі» [3, с. 310].

Карціна мела значна большы грамадскі рэзананс, чым аповесць, магчыма, таму, што аўтару жывапіснага твора ўдалося адлюстраваць не асобную падзею, а маштабную з'яву, узняцца да высокіх гістарычных абагульненняў. Роспач, у якой знаходзяцца героі карціны (жрэц і яго дачка), выкліканая знішчэннем святынь, пакідае надзвычайнае ўражанне. Карэктны з пункту гледжання сучаснай мастаку палітычнай сітуацыі сюжэт дапамагае выказаць агульначалавечую і агульнагістарычную ідэю. Як і тысячагоддзе таму, грамадства апынулася на пэўным гістарычным разломе, скрыжаванні. Не толькі драматызм беларускай гісторыі, але і сусветны «пераломны момант», надыход новай эпохі ўдала перададзены К. Альхімовічам.

Асобны, «побытавы» выпадак з жыцця гістарычнай асобы паказаны мастаком у акварэлі «Адпачынак Кейстута» (60 – 90-я гады XIX ст.), але нават у гэтым выпадку аўтар мог апеляваць да пэўных маштабных гістарычных падзей. Магчыма, сюжэт твора ўтрымлівае намёк на будучы лёс князя: Кейстут быў вераломна забіты сваім пляменнікам Ягайлам падчас барацьбы за ўладу. З аднаго боку, постаць князя, які прылёг адпачыць, вызначаецца спакоем. Разам з тым, фігура чалавека на другім плане, што амаль зліваецца з навакольнай расліннасцю, пакідае адчуванне небяспекі. Цяжка сказаць, хто гэта: магчыма, слуга князя, а можа, і адзін са здраднікаў.

У канцы 1880-х гадоў з'яўляюцца палотны Казіміра Альхімовіча, прысвечаныя лёсам цікавых і неадназначных асоб у гісторыі ВКЛ: «Смерць Міхаіла Глінскага ў цямніцы» і «Падрыхтоўка да смерці Самуіла Збароўскага». У апошняй з іх паказаны вядомы бунтар супраць каралеўскай улады. К. Альхімовіч адлюстроўвае найбольш драматычны момант жыццёвай гісторыі С. Збароўскага. Закаваны ў ланцугі, знясілены катаваннямі, шляхціц сядзіць на каменнай падлозе каземата. У яго няма шанцаў на выратаванне. Каталіцкі святар чытае над ім апошнюю малітву. У адкрытых дзвярах скляпення ўжо паказалася постаць ката з сякерай у руках. Ён гатовы ў любую хвіліну адсячы галаву асуджанаму. У нямым маўчанні застыла варта.

Каб падкрэсліць моц асобы, жывапісец выкарыстоўвае яркі кантраст: на фоне статычных, «вялых» фігур варты і святара рух вязня С. Збароўскага выглядае яшчэ больш нервовым, дынамічным: «Яго энергічны і ўпарты паварот галавы, пранізлівы погляд сведчыць аб непахіснай стойкасці чалавека, гатовага прыняць пакутлівую смерць» [4, с. 13]. Неадназначны сюжэт з авантурнай асобай у цэнтры мог быць абраны мастаком, каб акрэсліць уласную пазіцыю ў адносінах да сучасных яму гістарычных працэсаў.

Акрамя М. Глінскага і С. Збароўскага Казімір Альхімовіч прысвячаў свае творы Паўлу Сапегу, Крыштафу Радзівілу, Жыгімонту Аўгусту [4, с. 12].

Творам, які абагульняе здабыткі беларускіх мастакоў XIX ст. у галіне гістарычнага жывапісу, з поўным правам можна назваць палатно К. Альхімовіча «Пахаванне Гедыміна» (1888).

Тое, што фабулай сюжэта стала менавіта пахаванне, не з'яўляецца выпадковасцю. Можна сказаць, што сам лёс мастака, тыповы для беларускай інтэлігенцыі XIX ст., прыводзіць яго ў рэшце рэшт да падобнай тэмы.

У цэнтры ўвагі жывапісца – драматычны момант нацыянальнай гісторыі. У 1341 г. у бітве з крыжакамі быў забіты князь ВКЛ Гедымін, вядомы як выдатны ваяр: пры ім ішла барацьба з нямецкімі рыцарамі, якім быў нанесены шэраг паражэнняў. Гедымін вёў мудрую і разважлівую палітыку, пры ім межы княства пашырыліся на ўсю тэрыторыю Беларусі, ён таксама лічыцца заснавальнікам Вільні. Загінуў вялікі князь на полі бітвы, пры асадзе нямецкай крэпасці Баербург [5, с. 501 – 502].

К. Альхімовіч так будуе свой твор, што сутнасць паказанай з'явы выходзіць далёка за межы канкрэтнай гістарычнай падзеі. У ім адначасова адчуваюцца веліч і смутак; настрой аўтара лёгка перадаецца і гледачу. Гэтага К. Альхімовіч дасягае з дапамогай удалай кампазіцыйнай прадуманасці твора: з лясного гушчару, з самых яго нетраў выходзяць ваяры. На руках яны нясуць цела забітага князя. Побач – самотнае шэсце, якое сімвалізуе сабой народ – падданых Гедыміна. Тут прадстаўлена амаль уся «сацыяльная структура» тагачаснага грамадства: язычніцкі жрэц з посахам, музыкі, княская дружына, рыцары і просты люд – паляўнічы, жанчыны-плакальшчыцы. Людзі апрануты ў светлае жалобнае адзенне.

Журботны настрой кампазіцыі ўзмацняецца прысутнасцю велічных дубоў і елак, якія стаяць быццам вартавыя, аддаючы апошнюю пашану князю-ваяру. Цяжкія хмары, якія заслалі неба, таксама падкрэсліваюць трагічнасць моманту. На фоне гэтага надзвычай адчувальнай становіцца неабходнасць еднасці, злучанасці людзей у супрацьстаянні лёсу.

У адрозненне ад ідэйнага зместу, жывапісныя якасці твора былі прычынай наракання нават з боку крытыкаў-сучаснікаў К. Альхімовіча. Так, шэра-зялёны каларыт карціны стаў прадметам кпінаў С. Віткевіча: «Рэшткі літвінаў, якія нясуць для пахавання кавалачак зялёнай матэрыі» [цыт. па: 2, с. 97].

Сапраўды, у дачыненні да «Пахавання Гедыміна» мастака цяжка назваць наватарам у пошуках адпаведных жывапісных сродкаў. Асноўная большасць твораў жывапісца вылучаецца прыглушанасцю фарбаў – падобная тэндэнцыя была тыповай для тагачасных польскіх мастакоў. Пра гэта сведчыць, напрыклад, выказванне французскага крытыка на выстаўцы 1881 г. у Парыжы: «Ці няма ў Польшчы нябеснага блакіту, празрыстага паветра, жывога сонечнага прамення? І ці край асуджаны на снежныя замеці, вільготную імглу, алавяны далягляд?» [4, с. 14]. Своеасаблівае высвятленне жывапіснай палітры, блізкасць да здабыткаў французскага імпрэсіянізму з'явіцца ў творах мастака пазней, на мяжы XIX – XX стст.

Пры параўнанні твора К. Альхімовіча з карцінамі іншых заходнееўрапейскіх мастакоў вылучаюцца цікавыя аспекты і паралелі. Зварот да сярэднявечча быў тыповай агульнаеўрапейскай з'явай эпохі рамантызму. Падобныя сюжэты выкарыстоўвалі прадстаўнікі англійскага «Брацтва прэрафаэлітаў», нямецкія жывапісцы-рамантыкі і г. д. У сваю чаргу, задачай К. Альхімовіча выступала стварэнне сапраўднага філасофскага абагульнення. Жывапісцу неабходна было выйсці на ўзровень сімвала, які б аб'ядноўваў мінулае і сучаснае. Менавіта таму асноўнай задачай мастака з'яўлялася не перадача гістарычнага антуражу, а стварэнне цэласнага і манументальнага

вобраза, выяўленне ідэі, зразумелай і блізкай як сучаснаму мастаку грамадству, так і будучым пакаленням.

Творы гістарычнага жанру прысутнічаюць ў творчасці іншых беларускіх мастакоў – Фадзея Дмахоўскага, Міхаіла Эльвіра Андрыёлі і іншых.

Постаць Міхаіла Андрыёлі – адна з вызначальных у гісторыі беларускай культуры ўвогуле і эпохі рамантызму ў прыватнасці. Графічныя творы мастака, надзвычай папулярныя ўжо сярод яго сучаснікаў, увайшлі ў залаты фонд беларускага мастацтва.

Насычаны падзеямі жыццёвы лёс М. Андрыёлі знаходзіў адлюстраванне ў яго шматлікіх творах. Падчас паўстання пад кіраўніцтвам Кастуся Каліноўскага мастак змагаўся ў атрадах К. Карэвы, І. Пасербскага і Л. Нарбута. Уражанні ад перажытага яскрава перададзены ў графічным творы «Смерць Людвіка Нарбута каля Дубічаў» (1863 – 1864). Літаграфія ўяўляе сабой дынамічную і напружаную сцэну бітвы з кульмінацыяй у цэнтры кампазіцыі, дзе паказаны паўстанцы з целам забітага камандзіра на руках. М. Андрыёлі выкарыстоўвае наватарскія вобразныя сродкі, у выніку чаго з’яўляецца твор, цалкам пазбаўлены акадэмічнай умоўнасці. Як заўважае Валеры Буйвал, «дынаміка кампазіцыі, узнёслы драматызм сюжэта, героіка вобразаў – усё гэта сведчыць пра прыналежнасць мастака да плыні рамантызму» [1, с. 63].

У апошняй чвэрці XIX ст. з’яўляюцца графічныя аркушы Міхаіла Андрыёлі «Сустрэча Трайдзена з Ганнай», «Будаўніцтва Гедымінам Віленскага замка», «Вяртанне літвінаў з паходу на Ордэн», «Забойства Кейстута» і іншыя.

Шматфігурная графічная кампазіцыя «Вяртанне літвінаў з паходу на Ордэн» (1892) выяўляе «майстэрства Андрыёлі-драматурга» [1, с. 65]. Яркім святлом акцэнтаваны цэнтр кампазіцыі, дзе магутнай плынню рухаецца войска пераможцаў. Цёмныя галіны вялікіх дрэў утвараюць своеасаблівыя кулісы, пры гэтым увесь твор прасякнуты адчуваннем арганічнай еднасці прыроды і людзей-волатаў.

Уяўленне творчай асобы XIX ст. пра сярэднявечную атрыбутыку выяўляецца ў акварэлі М. Андрыёлі «Гусляр» (60 – 90-я гады XIX ст.). На беразе ракі на фоне замка або крэпасці паказаны своеасаблівы маўклівы дыялог дзвюх асоб рознага ўзросту і характару. За сталым гусляром, які іграе і выконвае песню, даволі скептычна назірае юнак. Вобраз гусляра сімвалізуе мінулае, старажытнасць, традыцыю. Юнак жа хоць і слухае ўважліва спеў, але мае і ўласнае меркаванне – як прадстаўнік маладога пакалення, ён больш актыўны, дзейсны.

Постаць гусляра магла з’явіцца і з сучаснага аўтару жыцця – з назіранняў М. Андрыёлі за вандроўнымі музыкантамі, напрыклад, старцамі-лірнікамі, чыя дзейнасць была даволі распаўсюджана на тэрыторыі Беларусі нават у пачатку XX ст. У сваю чаргу, тое, як паказаны юнак, з’яўляецца тыповым амаль для ўсяго тагачаснага еўрапейскага мастацтва. На сённяшні момант гэты строй выглядае хутчэй казачна, баладна, але разам з тым заўважна, што мастак імкнуўся быць максімальна аб’ектыўным.

Дзякуючы шматлікім рэпрадукцыям у падручніках, даведніках і іншых выданнях шырока вядомая гістарычная кампазіцыя Андрыёлі «Гедымін будуе

Віленскі замак» (1882). Як і большасць прац мастака, па сюжэце і вобразных сродках гэты твор з'яўляецца «хрэстаматыйна» рамантычным. Замест акадэмічнай статычнасці і застыласці – актыўная дынаміка і экспрэсія, падкрэсленыя сакавітай штрыхоўкай. Выразная кампазіцыя адрозніваецца вірлівым рухам знізу ўверх, які быццам захоплівае ўсіх персанажаў твора (будаўнікоў, жрацоў, воінаў) у суцэльную жывую масу. У дадзеным творы мастаку ўдалося выйсці за межы звычайнага адлюстравання гістарычнай падзеі. Сюжэт, што адлюстроўвае будаўніцтва замка, пераўтвараецца ў сімвал будаўніцтва новай моцнай дзяржавы – Вялікага Княства Літоўскага.

Міхаіл Эльвіра Андрыёлі – мастак, які на працягу жыцця быў апантаны ідэаламі рамантызму, што знайшлі яскравае ўвасабленне ў яго шчырых, эмацыянальна насычаных творах.

У час, калі палітычнае праяўленне незалежных ідэй было цалкам немагчыма, творчыя асобы імкнуліся сцвердзіць культурную самастойнасць сродкамі мастацтва. Менавіта з гэтымі ідэямі, напрыклад, даследчыкі беларускай архітэктуры атаясамліваюць значнае пашырэнне на тэрыторыі Беларусі стылю псеўда-, а пазней неаготыкі. Што датычыцца жывапісных твораў беларускіх мастакоў, то на іх прыкладзе вылучаецца дзве ідэі: культурнай самастойнасці і далучанасці да еўрапейскай традыцыі.

На мяжы XVIII – XIX стст. у беларускім выяўленчым мастацтве назіраецца паступовы пераход ад афіцыйнага класіцызму да рамантызму, што відавочна і на прыкладзе твораў гістарычнага жанру. Ідэі рамантызму сталі значна больш сугучнымі імкненням, якія панавалі ў тагачасным беларускім грамадстве. На тэрыторыі былой Рэчы Паспалітай рамантычныя ідэалы былі надзвычай блізкімі да свайго практычнага выканання: канец XVIII – XIX ст. для гэтых зямель прайшлі пад знакам нацыянальна-вызваленчай барацьбы. Большасць мастакоў прымала актыўны ўдзел у гэтай барацьбе непасрэдна або актыўна выказвала сваю грамадзянскую пазіцыю ў творчасці. Адсюль імклівае ўзрастанне колькасці твораў, прысвечаных падзеям нацыянальнай гісторыі.

Пасля падаўлення апошняга паўстання (1863 – 1864 гг. пад кіраўніцтвам Кастуся Каліноўскага) у грамадстве панавалі настроі неабходнасці не фізічнага, а маральнага супрацьстаяння. Рамантычныя ідэалы не згубілі канчаткова сваёй актуальнасці – іх неабходна было выказваць у іншых формах. Менавіта таму ў беларускім жывапісе і графіцы гістарычнага жанру ў 2-й палове XIX ст. надзвычайнай папулярнасцю карысталася сярэднявечная тэматыка: творы Казіміра Альхімовіча, Міхаіла Андрыёлі і іншых мастакоў.

Звяртаючыся да найбольш драматычных момантаў і значных асоб мясцовай гісторыі, беларускія мастакі эпохі рамантызму спрабавалі злучыць у адзінае падзеі старажытнасці і сучаснасці. У выбары тэм і персанажаў прасочваюцца пэўныя тэндэнцыі, якія пазней будуць характэрныя менавіта для беларускай гістарычнай навукі. Свядома або інтуітыўна, абапіраючыся часта не на старажытныя археалагічныя і гістарычныя крыніцы, а на сучасныя ім літаратурныя творы, мастакі імкнуліся вылучыць найбольш значныя асобы і падзеі, што пазней стане асновай нацыянальнага гістарычнага светапогляду.

ЛІТАРАТУРА

1. Буйвал, В. Сведка эпохі / В. Буйвал // Наша вера. – 2008. – № 1. – С. 63 – 65.
2. Добровольский, Т. История польской живописи / Т. Добровольский. – Вроцлав : Ossolineum, 1975. – 464 с.
3. Загідуліна, М. Казімір Альхімовіч як ілюстратар польскіх пісьменнікаў / М. Загідуліна // Гісторыя, культуралогія, мастацтвазнаўства : матэрыялы III Міжнар. кангрэса беларусістаў «Беларуская культура ў дыялогу цывілізацый», Мінск, 21-25 мая, 4-7 снежня 2000 г. / рэдкал. В. Скалабан (гал. рэд.) [і інш.]. – Мінск, 2001. – С. 306 – 311.
4. Савук, А. Жывапісец паганскай Літвы / А. Савук // Лідскі летапісец. – 2000. – № 4. – С. 11 – 15.
5. Энцыклапедыя гісторыі Беларусі : у 6 т. / рэдкал. : Б. І. Сачанка (гал. рэд.) [і інш.]. – Мінск: БелЭн, 1993 – 2003. – Т. 2. Беліцк – Гімн. – 1994. – 537 с.

РЕЗЮМЕ

В статье анализируются произведения белорусской живописи и графики исторического жанра, созданные во 2-й половине XIX в. В результате удаётся проследить влияние важных исторических событий на сюжетно-образный характер произведений. В период позднего романтизма именно искусство (литература и живопись) смогло повлиять на формирование исторического мировоззрения. Художники избавлялись от классицистической условности. Казимир Альхимович, Михаил Андриолли и другие в своих произведениях обращались к наиболее драматическим моментам отечественной истории, влияя не только на художественные, но и на важнейшие общекультурные и социальные процессы.

SUMMARY

The article analyzes the works of Belarusian painting and graphics of historical genre, created in the second half of the XIX century. As a result, it is possible to trace the influence of important historical events on the plot-shaped character of the works. During the period of late romanticism, it was art (literature and painting) that could influence the formation of the historical worldview. Artists got rid of the classic convention. Kazimir Alkhimovich, Mikhail Andriolli and others in their works addressed the most dramatic moments of national history, affecting not only artistic, but also the most important general cultural and social processes.

Камісарук С. М.

ІКАНАГРАФІЯ ГРУНВАЛЬДСКАЙ БІТВЫ Ў МАСТАЦТВЕ

Гродзенскі дзяржаўны аграрны ўніверсітэт

(Паступіў у рэдакцыю 29.10.2019)

Перамога пад Грунвальдам аказала вызначальны ўплыў на гісторыю дзяржаў-спадкаемцаў Вялікага Княства Літоўскага (ВКЛ) і Каралеўства Польскага – Беларусі, Польшчы, Літвы і Украіны. Яна мела настолькі важнае значэнне, што атрымала адлюстраванне ў шматлікіх творах мастацтва. У сваю чаргу, прысвечаныя Грунвальду творы сталі выдатнымі гістарычнымі падзеямі: у іх знайшлі ўвасабленне як агульнаеўрапейскія эстэтычныя ідэі, так і адметнасці нацыянальнай культуры [1, с. 331 – 342].

Аб’ектам дадзенага даследавання вызначаюцца мастацкія творы XV – XXI стст., якія ўвасабляюць тэму Грунвальдскай бітвы, прадметам даследавання – стварэнне цэласнай гісторыі гэтага ўвасаблення. У такой фармуліроўцы праблема не атрымала разгляду ў айчыннай і замежнай навуцы. У асноўным сустракаюцца не іканаграфічныя даследаванні, а аналіз творчасці асобных

мастакоў, мастацкіх твораў, стылістычных накірункаў і гісторыка-культурных перыядаў. Сярод іх найбольш значнымі з'яўляюцца працы беларускага мастацтвазнаўцы Б. Лазукі, польскіх навукоўцаў М. і Б. Сухадольскіх і Т. Дабравольскага, рускіх І. Свірыды і Л. Тананаевай [2, с. 157 – 160; 3, s. 327; 4, с. 26; 5, с. 28 – 32; 6, с. 16].

Творы мастацтва, якія ўвасабляюць тэму Грунвальдскай бітвы, узнікалі на працягу XV – XXI стст. у розных нацыянальных культурах, што фарміраваліся ў межах ВКЛ і Каралеўства Польскага. Цесныя культурныя сувязі, якія складваліся на працягу стагоддзяў агульнага гістарычнага развіцця Беларусі, Польшчы, Літвы і Украіны, робяць складаным пытанне аб прыналежнасці пэўнага мастака да культуры асобнай нацыі. Кожны з іх унёс уклад у гісторыю мастацтва свайго народа, суседняга і еўрапейскага мастацтва ў цэлым.

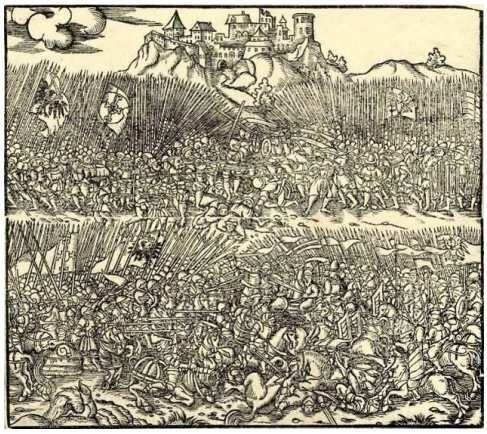
Гісторыя культуры ВКЛ і Каралеўства Польскага вызначалася развіццём моцна еўрапеізаванага і ў той жа час самабытнага мастацтва. Агульнаеўрапейскія змены культурных эпох і мастацкіх стыляў спалучаліся са зменамі ў нацыянальным светапоглядзе. Уласцівыя еўрапейскаму мастацтву рысы сінтэзаваліся з мясцовай традыцыяй, дзякуючы чаму фарміраваліся спецыфічныя мастацкія якасці. Першая асаблівасць мастацтва вынікае з таго, што на яго развіццё моцна ўплывалі дзяржаўныя, палітычныя, саслоўныя фактары. Другая, звязаная з першай асаблівасць – гэта выкананне мастацтвам пазаэстэтычных функцый: яно заўсёды было грамадска і палітычна ангажаваным, актыўна ўдзельнічала ў фарміраванні гістарычнай і нацыянальнай свядомасці.

Як частка еўрапейскай культуры гісторыя мастацтва ВКЛ і Каралеўства Польскага адпавядае агульнаеўрапейскай культуралагічнай перыядызацыі. На працягу XV – XXI стст.адбывалася змена гісторыка-культурных перыядаў Адраджэння, Новага і Найноўшага часу з адпаведнымі мастацкімі накірункамі. Адраджэнне найбольш выразна праявілася ў XVI – 1-й палове XVII ст., калі ва ўзаемадзеянні рэнесанснага антрапацэнтрычнага і індывідуалістычнага светапогляду з нацыянальным адбывалася фарміраванне сармацкай мастацкай традыцыі. Сармацкая ідэалогія вызначала перакананне ў велічы, магутнасці, богавыбранасці краіны і народа. Сарматызм фарміраваў Веды аб велічным гістарычным мінулым і яго візуальным вобразе ўвасаблялі перш за ўсё гістарычныя хронікі, багата аздобленыя партрэтамі каралёў і князёў, а таксама ілюстрацыямі значных гістарычных падзей.

Першай з вядомых выяў Грунвальдскай бітвы з'яўляецца мініяцюра «Бітва пад Таненбергам», прадстаўленая ў хроніцы Дзібальта Шылінга, створанай у Берне ў 1483 г. (захоўваецца ў Гарадской бібліятэцы ў Берне). Хроніка апавядае пра гісторыю Бургундзіі і багата аздоблена мініяцюрамі, аўтар якіх не вядомы. Адлюстраванне бітвы ўвасабляе тэндэнцыю, якая праявіцца ў яе пазнейшых вобразах – гэта міфалагізацыя гісторыі: мастак выяўляе сваё бачанне падзеі, надаючы ёй сучасныя яму рысы. Аднак у далейшым у еўрапейскім мастацтве цікавасць да гэтай тэмы цалкам знікне, у той час калі ў мастацтве ВКЛ і Каралеўства Польскага яна застанецца актуальнай на працягу стагоддзяў.

Найбольш вядомай у нашай гістарычнай спадчыне лічыцца гравюра «Грунвальдская бітва» з хронік Марціна Бельскага 1597 г. (малюнак 1) і

Аляксандра Гваньіні 1611 г. (абедзве захоўваюцца ў Гродзенскім дзяржаўным гісторыка-археалагічным музеі). У кракаўскіх выданнях розных гадоў выкарыстаны адбітак з адной і той жа гравёрнай дошкі. Гравюра кампазіцыйна складаецца з дзвюх частак: унізе паказана конніца, уверсе – пяхота і выява Мальбарка (верагодна, гравюра была адбіта з дзвюх дошак, паколькі ў хроніках сустракаюцца асобныя адбіткі частак). У цэнтры сутыкаюцца польска-літоўскае і крыжацкае войска. Можна заўважыць адрозненні ў іх узбраенні: крыжацкае – з мячамі, нават ручной агнястрэльнай зброяй, апранута ў пласцінчатыя даспехі; польска-літоўскае ўзброена шаблямі, апранута, хутчэй за ўсё, ў брыганціны. Відавочна, мастак, імя якога не высветлена, грунтаваўся на міфалагізаванай гісторыі, увасабляючы сучаснае яму ўяўленне аб бітве, а таксама ідэалы сарматызму.



Малюнак 1.

Гэтае адлюстраванне мела такое важнае значэнне, што стала своеасаблівым прататыпам вобраза бітвы. Да яго звярталіся мастакі на працягу ўсёй далейшай гісторыі, пераносячы ў свае творы і яго мастацкія якасці, і міфалагізаваны змест. Стылістычныя адметнасці гравюры сведчаць пра тое, што Адраджэнне распаўсюджвалася ў мастацтве ВКЛ і Каралеўства Польскага ў формах рэнесанснага маньерызму, у якім прысутнічалі толькі найбольш адпаведныя нацыянальнаму мастацтву рысы: грунтоўнасць, вытанчанасць, дэкаратыўнасць. Асаблівасцю гістарычнага мастацтва ў дадзены перыяд з’яўляецца перавага дакументальна-інфармацыйнай і светапоглядна-ідэалагічнай функцый.

У эпоху Новага часу ў мастацкай культуры Рэчы Паспалітай адбываўся сінтэз агульнаеўрапейскага рацыяналізму і асветніцтва з сармацкай ідэалогіяй. Складвалася асаблівая канцэпцыя культуры – імкненне да еўрапеізацыі без адмаўлення нацыянальнай самабытнасці. Падзелы Рэчы Паспалітай і страта дзяржаўнай незалежнасці аказалі вызначальны ўплыў на далейшае развіццё мастацтва. Ва ўмовах, калі дзяржаўныя ўстановы функцыянаваць не маглі, яно заставалася амаль адзінай трыбунай духоўнага жыцця краіны. Такое становішча адпавядала еўрапейскім асветніцкім ідэям, згодна з якімі, мастацтва павінна было служыць свайму народу. Гэтыя пазаэстэтычныя функцыі найбольш удала выконвала гістарычная тэматыка: апафеоз вялікай гісторыі выступаў у якасці своеасаблівай псіхалагічнай кампенсацыі. Гістарычны жанр быў вядучым у

мастацтве, дзе пераважалі выхаваўча-патрыятычная і грамадска-пераўтваральная функцыі. Стылістычна ў мастацкай культуры былой Рэчы Паспалітай адбывалася складанае ўзаемадзеянне еўрапейскага класіцызму, рамантызму, рэалізму з сармацкай традыцыяй, у выніку чаго ствараліся вобразы найбольш каштоўныя і самабытныя.

Першым з выдатных мастакоў гістарычнага напрамку быў ураджэнец Гродзеншчыны Януарый Сухадольскі, творчая дзейнасць якога пачалася ў 1820-х гадах. Многія яго творы прысвечаны шанаванню нацыянальнай гісторыі, і разам з тым, у іх знайшла адлюстраванне сармацкая ідэалогія. Сярод іх была карціна «Пасля Грунвальдскай бітвы», створаная прыкладна ў 1850-х гадах; яе лёс высветліць не атрымалася [2, с. 157 – 160]. У 1862 г. да гэтай тэмы звяртаўся варшаўскі мастак Фелікс Сыпнеўскі. Яго «Бітва пад Грунвальдам» (малюнак 2) уяўляе кульмінацыйны эпізод падзеі з вылучэннем галоўных дзеючых асоб, што азначае імкненне да персаналізацыі гісторыі (захоўваецца ў Нацыянальным музеі ў Варшаве). Увасабленне эмацыянальных адносін мастака і ўзмоцненай героікі ўказвае на светаадчуванне і стылістыку рамантызму.

Малюнак 2.

Найбольш яркім прадстаўніком гістарызму з’яўляецца кракаўскі мастак Ян Матэйка, уплыў якога на грамадства не меў прэцэдэнтаў у еўрапейскай культуры. Стварэнне вобраза нацыянальнай гісторыі было стрыжнем усяго яго жыцця, ён трактаваў сваё мастацтва як служэнне народу [4, с. 211 – 232]. У позні перыяд творчасці Я. Матэйкі з яго майстэрні выходзілі велізарныя гістарычныя палотны. Адным з самых значных з’яўляецца «Бітва пад Грунвальдам» 1875 – 1878 гг. (малюнак 3), што прадстаўляе кульмінацыйны эпізод бітвы (захоўваецца ў Нацыянальным музеі ў Варшаве). У дынамічнай і экспрэсіўнай кампазіцыі ўжо вельмі добра адчуваецца новаеўрапейскае псіхалагічнае разуменне асоб: гістарычныя постаці адлюстраваны як жывыя, рэальныя, эмацыянальныя людзі. Творчасць Я. Матэйкі не паддаецца адназначнай стылістычнай дэфініцыі: рэалістычная традыцыя спалучаецца з уплывамі сармацкага мастацтва, рэнесанснага маньерызму, барока, рамантызму і нават экспрэсіянізму.

Малюнак 3.

У эпоху Найноўшага часу ў мастацкай культуры былой Рэчы Паспалітай адбывалася супярэчлівае ўзаемадзеянне агульнаеўрапейскага іррацыяналізму і мадэрнізму з нацыянальнай традыцыяй. Адмаўленне ад асветніцкай ідэалогіі прывяло да новага бачання ролі мастацтва ў грамадстве. Найноўшае нерэалістычнае мастацтва, прадстаўленае мноствам розных стыляў, не павінна было прапаведаваць грамадскія каштоўнасці. Яго экзістэнцыяльная роля акрэслівалася як раскрыццё індывідуальнага існавання чалавека [2, с. 238 – 252]. Агульнаеўрапейскія культурныя змены супадалі са зменамі ў грамадска-палітычным жыцці былой Рэчы Паспалітай. Атрыманне Польшчай незалежнасці змяніла адносіны да гістарычнага мастацтва: яго выхаваўча-патрыятычная функцыя страчвала сваё значэнне, а ўзрастала экзістэнцыяльная функцыя.

Тым не менш, многія мастакі працягвалі рацыяналістычную традыцыю XIX ст., але створаныя імі вобразы аказваліся ў супярэчнасці з новай сітуацыяй у мастацтве. Прыкладам такой супярэчнасці выступае твор варшаўскага жывапісца Войцеха Косака «Грунвальд» 1931 г. (захоўваецца ў Музеі Войска польскага ў Варшаве). Неардынарнай з’явай мастацтва 1-й паловы XX ст. лічыцца «Славянская эпапея» чэшскага мастака Альфонса Мухі. У сярэдзіне 1920-х гадоў ён стварыў цыкл з 20 манументальных палотнаў, прысвечаных гісторыі славянства, сярод якіх – «Пасля Грунвальдскай бітвы» (1924). Твор падае міфалагізаваную і паэтызаваную гісторыю, але робіць акцэнт на яе агульначалавечым трагічным гучанні (захоўваецца ў Музеі замка Мараўскі Крумлаў у Чэхіі). У ім традыцыйна-акадэмічная стылістыка спалучаецца з плоскаснай рытмікай мадэрну, што робіць яго актуальным і для нацыянальнай культуры, і для еўрапейскага мастацтва.

Пасля ўсталявання на землях былой Рэчы Паспалітай савецкага ўплыву ў мастацтве панаваў ідэалагічны падыход з дамінаваннем сацрэалізму і адмаўленнем ад ранейшай гісторыка-культурнай спадчыны. Гістарычны жанр прызнаваўся вядучым, але ён павінен быў увасабляць найбліжэйшае мінулае. Калі ў 2-й палове 1980-х гадоў савецкая ідэалогія пачала страчваць сваю сілу, мастацкая культура звярнулася да старажытнай гісторыі. Яна пачала выконваць выхаваўча-патрыятычную функцыю вызвалення нацыянальнай свядомасці ад ідэалагічнага дыктату. У мастацтве дзяржаў-спадкаемцаў ВКЛ і Каралеўства Польскага пачалі ўзнікаць творы, якія раскрывалі ўсё багацце гістарычнай спадчыны. Акрамя таго, з далучэннем да сусветнага культурнага працэсу мастацтва стала вельмі разнастайным і па сэнсе, і па стылістыцы [2, с. 282 – 306].

У найноўшым беларускім мастацтве да тэмы Грунвальдскай бітвы

ўпершыню звярнуўся жывапісец Гаўрыла Вашчанка. Яго творчасць адлюстроўвае сувязь некалькіх пакаленняў мастакоў, паколькі канцэнтруе ў сабе дасягненні беларускай культуры на працягу значнага перыяду яе развіцця. Асаблівасцю творчай пазіцыі мастака з'яўляецца тое, што ён заўсёды імкнуўся ўвасабляць перш за ўсё агульначалавечыя каштоўнасці. У «Грунвальдскай бітве» (1985) Г. Вашчанкі (малюнак 4) адчуваецца веданне гісторыі і папярэдняй іканаграфічнай традыцыі (захоўваецца ў Гродзенскім дзяржаўным музеі гісторыі рэлігіі). Але мастаку ўдалося перамагчы ўплыў папярэднікаў і стварыць свой вобраз. Стылістычна твор адсылае да экспрэсіянізму: гэта не столькі адлюстраванне самой падзеі, колькі выказванне ўласнага адчування і адносін да яе, гэта не толькі вобраз Грунвальдскай бітвы, а сінтэтычны вобраз вялікай гістарычнай бітвы наогул.

Малюнак 4.

Творчасць беларускага графіка Міхаіла Басалыгі ў цэлым прысвечана нацыянальна-гістарычнай тэматыцы. Яго трыпціх «Бітва пад Грунвальдам» (1989) перадае шчырыя аўтарскія пачуцці гонару за нацыянальную гісторыю (захоўваецца ў Гродзенскім дзяржаўным гісторыка-археалагічным музеі). Традыцыю працягвае майстар кніжнай графікі Павел Татарнікаў у творы «На Грунвальдскім полі» (ілюстрацыя да кнігі Алеся Краўцэвіча «Рыцары і дойліды Гародні», 2009 г.). Кампазіцыя спалучае дзве тэндэнцыі мастацкага асэнсавання гісторыі: гісторыка-мастацкую рэканструкцыю падзеі і глыбока асабістае выказванне ўласных адносін да яе.

У сучасным польскім мастацтве твор Стэфана Герватоўскага «Грунвальдская бітва» (1987) характарызуецца поўным следаваннем папярэдняй іканаграфічнай традыцыі, паколькі з'яўляецца своеасаблівай сінтэтычнай рэплікай рэалістычнага жывапісу XIX ст. (захоўваецца ў Музеі Войска Польскага ў Варшаве). Творчасць сучаснага літоўскага мастака Шарунаса Саўкі – яскравы прыклад мастацтва постмадэрнізму (малюнак 5). Яго велічнае палатно «Бітва пад Таненбергам» 1987 г. (знаходзіцца ў прыватнай калекцыі) не адлюстроўвае гістарычную падзею, а стварае вобраз забойчай разні, бязлітаснага і абсурднага сутыкнення страшэнных людскіх мас. Гэта жорсткая пародыя на гістарычны міф, які, па меркаванні аўтара, не ўтрымлівае ні перамогі, ні вызвалення, а толькі сляпое дзеянне гістарычных сіл. Стылістычна творчасць мастака адсылае да эстэтыкі сюррэалізму, якая найбольш удала ўвасабляе экзістэнцыяльную ролю найноўшага мастацтва.

Малюнак 5.

Такім чынам, у прысвечаных Грунвальдскай бітве творах увасоблена гістарычнае развіццё мастацкай культуры на працягу шасці стагоддзяў. У іх знайшлі адлюстраванне як агульнаеўрапейскія эстэтычныя ідэі, так і адметнасці нацыянальнай мастацкай культуры. Агульным для ўсіх твораў выступае міфалагізаванае ўвасабленне гістарычнай падзеі. Гэта тлумачыцца самой сутнасцю мастацтва: паколькі гісторыя з'яўляецца інтэрпрэтацыяй фактаў, то гістарычнае мастацтва становіцца «інтэрпрэтацыяй інтэрпрэтацый», адначасова гістарычна абумоўленай і вельмі асобаснай.

ЛІТАРАТУРА

1. Сагановіч, Г. Грунвальд у беларускай гісторыі: Спроба разбору палітычнага міфа / Г. Сагановіч.– Мінск : Медысонт, 2015.– 416 с.
2. Лазука, Б. А. Гісторыя беларускага мастацтва : у 2 т. / Б. А. Лазука. – Мінск : Беларусь, 2007. – Т. II. XVIII – пачатак XXI ст. – 350 с.
3. Suchodolski, M. Polska. Naród a sztuka / M. Suchodolski, B. Suchodolska. – Warszawa : Arkady, 1988. – 472 s.
4. Добровольский, Т. История польской живописи / Т. Добровольский. – Варшава : Ossolineum, 1975. – 261 с.
5. Свирида, И. Польская художественная жизнь конца XVIII – первой трети XIX века / И. Свирида. – М. : Наука, 1978. – 269 с.
6. Тананаева, Л. Польское изобразительное искусство эпохи Просвещения / Л. Тананаева. – М. : Наука, 1968. – 146 с.

РЕЗЮМЕ

В исследовании рассматривается история создания произведений искусства, посвящённых Грюнвальдской битве, на протяжении XV – XXI вв. Его актуальность следует из того, что данные произведения стали значительными событиями культуры, воплотившими как общеевропейские идеи, так и особенности национального искусства. Делаются выводы о том, что общим для всех произведений является мифологизированное отображение исторического события, специфическим – преобладание в определённые историко-культурные периоды особых социокультурных функций.

SUMMARY

In research the history of creation of the art works devoted Grunwald Battle during XV – XXI centuries is considered. Its relevance follows from the fact that these works became significant cultural events which have embodied both the all-European ideas and features of national art, and were of great importance for its further development. Conclusions are drawn that the mythologized depiction of a historical event is common to all the works, the specific is the predominance of special sociocul-

tural functions in certain historical and cultural periods.

Клименко А. И.

СРЕДСТВА ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ В БЕЛОРУССКОМ ГОБЕЛЕНЕ

Белорусская государственная академия искусств

(Поступила в редакцию 16.03.2020)

Развитие искусства гобелена в Беларуси имеет существенное значение для национального культурного наследия. В настоящее время, учитывая серьёзный спад востребованности, важно находить пути интеграции гобелена с перманентно трансформирующейся современной архитектурной средой, для чего необходим тщательный анализ его средств художественной выразительности.

Палитра средств художественной выразительности в современном гобелене необычайно богата. Некоторые из них являются универсальными для пластических искусств, однако в контексте гобеленовой техники они приобретают определённую специфику.

В исследовательских работах Д. С. Тризны, В. И. Жука, Б. А. Крепака, Л. Д. Наливайко, Е. Ф. Шунейко, Л. Д. Финкельштейн встречаются описания творческих методов и роли отдельных средств художественной выразительности в создании образной индивидуальности гобеленов. Однако эти упоминания не всегда систематизированы. Учитывая тот факт, что в белорусском гобелене в последние десятилетия наблюдается активный поиск новых языковых ходов, целенаправленное исследование средств художественной выразительности в контексте искусства гобелена представляется особенно актуальным.

Цель данной статьи – определить роль средств художественной выразительности в белорусском гобелене. На примерах интерьерных и выставочных гобеленов белорусских авторов рассмотреть возможности создания художественной образности.

В искусстве художественного текстиля приёмы и средства, применяемые в творческом процессе, всегда становились важнейшим элементом выявления замысла, зачастую диктуя направленность образно-пластических и концептуальных составляющих. Совокупность средств художественной выразительности в гобелене сложнее и многообразнее, чем во многих других видах изобразительного и декоративно-прикладного искусства. Служебная роль линии, тона, пятна здесь имеет свои специфические характеристики, обусловленные взаимодействием с богатым и многогранным текстильным материалом. Возможности универсальных художественных средств изображения текстильный материал не ограничивает, а дополняет, позволяет им работать по-разному в зависимости от фактуры, толщины, тяжести, эластичности и состава нити. Специфика гобелена заключается в том, что физический материал данного вида искусства зачастую имеет ключевое значение в создании образной выразительности художественной формы. Первичная выразительность материала во многих работах ставится во главу угла. При этом возникают довольно интересные находки фактур, ритмов, пластики. Однако активность выразительных средств, подобных звуку в музыке,

пластике в танце, цвету в живописи, часто замыкается сама на себе, если не служит идейному содержанию. Когда идейный образ доминирует, а богатый арсенал средств лишь помогает свершиться замыслу, возникает особая сила художественного воздействия.

Образ в текстильном произведении создаётся посредством формы, линии, цвета, пятна, фактуры, технологических и смысловых составляющих. Также имеют значение все характеристики текстильного материала: размер, направление ворса, его длина, толщина, вес, однотипность, податливость, эластичность и т. д. Использование этих свойств при создании образа даёт возможности для бесчисленных авторских приёмов. Так складывается манера, рождается индивидуальный творческий метод. И в этом смысле наиболее интересен авторский рукотворный гобелен, изначально создаваемый как выставочный экспонат, так как помимо общехудожественных средств в нём задействованы специфические особенности технологии, что формирует неповторимый язык гобелена. Авторский рукотворный гобелен, в свою очередь, бывает изобразительного типа, где есть понятие сюжета, и декоративного, где наиболее активно ведётся поиск необычных ассоциативных ходов. Такие проекты часто отличаются сумбурной энергетикой, фрагментарностью, что является неоспоримым плюсом данной сферы. Разнообразные по исполнению, они культивируют материальную сущность ткацкого ремесла, подчёркивают предметную основу гобелена.

Характерная особенность гобелена – сосуществование иллюзорных и физически ощутимых средств выразительности во взаимной зависимости друг от друга. Форма и цвет способны создавать иллюзию, а фактура обогащает возможностью реального осязания. Эти средства настолько тесно переплелись, что иногда «работают» в унисон. Например, тональные градации имитируют или подчёркивают фактуру в гобелене Л. Н. Густовой «Тревога». Форма, разряженная просветами, срастается с фоном и преломляет цвет в гобелене Л. И. Петруль «Лесная царевна». Ритмы древесных стволов в гобелене О. А. Редникиной «Снегири» не только иллюзорно выстроены цветом и линией на плоскости, но и выхвачены из пространства с помощью многочисленных просветов, появляясь и вновь растворяясь в «воздухе» белого фона. В свою очередь, выбор материала (его грубость, изогнутость, напряжённость) самостоятельно выявляет тему, выстраивая ассоциативные ряды. Степень влияния материала на характер образности очевидна на примерах работ А. В. Лукиной («Дыхание осени нежной»), Н. С. Лисовской («Знаки родной земли»), С. Л. Абрамович («Прорастание»), А. Ф. Грущенковой («Берестья вековая даль»), А. И. Солохиной («Серенада»), Н. О. Кисмач («Мосты и реки», «Восторг, печаль и смех») [1]. Глубина выхода в пространство рельефных элементов иногда превосходит иллюзорные средства выразительности или находится с ними в функциональном равновесии, как в гобелене Н. А. Аждер «Тени прошлого».

Авторский гобелен использует фактуру как эмоционально-образующий фактор и формообразующий элемент [2]. Она влияет на ощущение мягкости и жёсткости материала, раскрывает его через мелкозернистость и крупность «мазка». Наряду с колористическими градациями фактура создаёт трёхмерную вибрацию. Иногда она слегка мерцает, иногда преобразовывается в рельеф.

В наследии данного жанра декоративно-прикладного искусства фактура играет одну из ведущих ролей среди средств художественной выразительности. Однако монументальным произведениям, созданным в условиях ткацкого цеха, присуща только характерная для гобелена фактура репсового переплетения, определённая плотность которого задаётся для достижения изобразительных возможностей. В данном сегменте также имеет место иллюзорная графическая фактура, когда каждый участок разрабатывается с помощью чередуемых разных по тону нитей.

Функциональное значение технологических приёмов не только определило уникальность гобелена как вида, но и полностью отделило его от эстетических критериев живописи. Оригинальные фактурные переплетения используют такие авторы, как П. П. Бондарь [3], А. Ф. Грущенкова, О. А. Редникина, Н. С. Лисовская и другие, что создало их авторский почерк. Формообразующая функция технологических приёмов имеет ключевое значение в создании визуального облика гобеленового произведения. Без учёта технических и технологических характеристик гобелен становится отвлечённо-унифицированным декоративным панно. Именно технологические новации повлияли на создание отдельных направлений в данном виде искусства. С точки зрения технической реализации плоскостные гобелены начали делиться на гладкотканые, мелкорельефные и фактурные. Эксперименты в области формы и технологии привели к созданию рельефно-структурных композиций, формированию объёмной мягкой скульптуры. Пространственный формообразующий трёхмерный гобелен, самостоятельно существующий в пространстве интерьера, представляет пластическое направление.

Законы формообразования в текстиле специфичны и связаны с особенностями материала. Даже текстильная пластика больше подчиняется принципам устройства гобелена, нежели скульптуры, так как фактура оказывает существенное влияние на форму. Современный авторский гобелен использует этот потенциал сполна – от махровых нитей до металлических вставок. Данные материалы и приёмы раскрепощают авторов, заставляя их мыслить осязательно. На контрастном взаимодействии пятен, создаваемых с помощью фактурных приёмов, возникают оптические эффекты и особые тональные отношения, используемые ткачами как способ изображения. В этом смысле интересны художественные высказывания Т. Ф. Козик, Н. В. Пилюзиной, Л. И. Петруль и других. Фактура в гобелене является тем фактом выразительности, в отношении к которому наиболее полно раскрывается темперамент художника. Это сродни почерку, несущему информацию о тайнах характера. Произведение «Дыхание осени нежной» А. Лукиной в пространстве экспозиционного зала особенно выразительно за счёт максимально насыщенного цвета и «брутальной» фактуры. Здесь рождается вариант текстильной живописи. Серия гобеленов В. А. Некрасовой «Взлётная полоса» даже не даёт чёткого представления о технике создания (то ли роспись по гобелену, то ли тканая живопись), настолько тесно сплелись картинная живописность и ткачество.

В фактурно-цветовом взаимодействии часто оба компонента становятся равноактивными, что не вызывает диссонансов рецепции. Напротив, цвету при-

даётся дополнительный характер. Например, красный усиливает свою напряжённость через хаотично взлохмаченный ворс сизали, а холод синевы морской пучины подчёркивают аморфно свисающие махры эластичной вискозы. Мягкость свечения жёлтого довольно часто передаётся не только через светоцветовые растяжки, но и с помощью ворсистой шерсти, максимально скрадывающей границы оттенков. Ахроматическому спектру придают техногенную безликость переплетения тёмно-серого пластика.

Правила взаимодействия фактур аналогичны правилам цветового взаимодействия, и фактурные контрасты усиливают друг друга так же, как происходит взаимоусиление дополнительных цветов. Симультанный контраст фактур художники используют наряду с цветовыми возможностями. Например, в гобелене И. Л. Кириловой «Линии» сложность и тональная активность охристо-чёрной сетки переплетений усиливается за счёт одновременного восприятия с умиротворенно-монотонной белой плоскостью соседствующего пятна. Таким образом, контраст как универсальное средство художественной выразительности широко используется гобеленом по отношению к цвету, линиям, пятнам, фактурам.

Опираясь на исторический контекст Средневековья и Ренессанса, можно констатировать нетехнологические возможности работы с фактурой, когда, сохраняя классическое репсовое переплетение, не меняя количественных соотношений утка и основы, художники добивались фактурного звучания отдельных зон плоскости гобелена. Эти эффекты наиболее заметны на вердюрах и мильфлёрах, где многосложность элементов превращается в оптическую фактуру. По этому же принципу выстраиваются орнаментально организованные зоны гобеленов А. И. Непочелович, ритмически сложная архитектоника цветовых рефлексов в работах С. В. Терентьевой.

Понятие линии в гобелене двусмысленно. Её можно рассматривать и как образное средство на изобразительной плоскости, и как элемент объёмно-пространственной структуры, в зависимости от принадлежности пластическому либо пространственному искусству. Линией организовывается пластика ритмов воды в гобелене Г. М. Сиверцевой «У озера»; линия ограничивает цветовую массу предметов условного натюрморта Н. А. Аждер «Вкус яблока»; линии разрастаются до характеристик пятна в работе Г. Х. Стасевич «Космос»; линия тождественна пятну в диптихе Л. Г. Русовой «Композиция I, II», где равноактивность их значений сплетается в энергетически мощные знаки-символы.

Линеарность в ткачестве имеет свои особенности. Если в живописи линия свободно сочиняется автором и не имеет векторных ограничений, то в текстиле технологических основ не спрячешь: они ощущаются даже в монументальных гобеленах изобразительного типа. Линия свободно укладывается утковой нитью по горизонтали, однако по направлению основы либо по диагонали линейная чёткость выстраивается иначе. Поэтому важно изначально выстраивать композиционную структуру работы, учитывая направления нитей. Если по горизонтали линию, приподнятую на 5^0, вывести нетрудно, то даже незначительный уклон по вертикали будет слегка дрожащий. Этот «трепет» линий создаёт своеобразную поэтику гобелена.

Существуют образы, находящиеся на грани плоскостного и объёмного, где линия начинается как изобразительный элемент, далее перерастает в фактуру и, наконец, проникает сквозь границы гобелена в пространство. Здесь она выступает в нескольких качествах одновременно. На этом приёме выстроен ряд работ А. Ф. Грущенковой: «Невидимый сюжет», «Берестья вековая даль». В творчестве П. П. Бондаря этот же принцип использован в более лаконичном варианте. Стилизация гобеленов-рушников – авторская находка, где деликатно сплетаются линии и пространство. Чередованием линий и пятен создаются интересные формальные композиции, подобные работе Н. Н. Манцевич «20 лет после Чернобыля», где линейные ритмы достигают орнаментального звучания. Равнозначную роль линии и пятна можно отметить в создании геометризованных фонов на гобеленах А. М. Кищенко. В этом случае их «железная» чёткость будто не согласовывается с текстильной природой и, тем не менее, она максимально декоративна. Контраст подходов в линейном строе демонстрируют работы И. Л. Кирилловой, С. А. Оксинь, Г. М. Сиверцевой, Т. П. Белоусовой-Петровской и других. Ажурное хитросплетение линий выступает фоном для пяти ярких шаров-доминант в «Снегирях» О. А. Редникиной, но диссонанса между этими субстанциями нет благодаря идеально чёткой, замыкающей композицию в квадрат раме. Здесь линии создаются множественными просветами между нитями основы, оплетёнными утком. В итоге сотни неповторимых вытянутых конфигураций читаются и как линейный дождь, и как единая ажурная плоскость. Так линейная ритмика достигает цельности фактуры. Г. А. Фалей в гобелене «Ветер» пользуется линией как отрывистым мазком. Это и пятно, и линия одновременно. В то же время, в «Композиции» автор их чётко разделяет, отводя им роли противовесов.

И. Л. Кириллова создаёт в своих «Линиях» структурную «дребезжащую» сеть на чёрном фоне, дополняемую чистотой гладкотканых пятен. Н. О. Кисмач преобразует линейные ритмы в колористически тонкий гобелен-впечатление «Восторг, печаль и смех». С. А. Оксинь не ткёт линию, а дополняет тканую композицию «Поедем кататься» объёмными линиями из обмотанной нитками проволоки, нашитой на гобелен. И из этого скромного арсенала (дугообразная и замкнутая в круг линии) формируется ключевой образ движущегося велосипеда. В. А. Некрасова в серии «Взлётная полоса» с помощью рисованных на яркой текстильной основе разных по величине и толщине вертикалей создаёт иллюзию пространства, и линии воспринимаются столбами, которые постепенно удаляются к горизонту. Н. А. Аждер чередует плоскостной и объёмный линейный ритм в арт-объекте «Тени прошлого», добиваясь образной полифонии.

Линеарность присутствует и в сегменте текстильной скульптуры, что было продемонстрировано на выставочном проекте «Пространство в скульптуре» (Минск, 2019 г.). Так называемый «круглый» гобелен в некоторых случаях остаётся на уровне контурных линий своих пространственных конфигураций («Замкнутое пространство» А. И. Клименко).

Пятно как средство художественной выразительности традиционно используется в качестве плоскостной трактовки формы. Художественному текстилю близок приём стилизации, поэтому лучшие образцы гобеленов отличает обобщённость и определённая условность форм. Пятна, выстраиваясь по прин-

ципам формальной композиции в образы предметов и силуэтов, слагают ассоциативные ряды композиционной структуры, и здесь особую выразительность приобретают контрасты на основе соотношения количественных и качественных величин.

Особые отношения связывают с текстилем понятие ритма. По сути, структура любого тканого полотна ритмически организована на уровне самой техники, и эта организация читается даже с относительно большого расстояния. Именно поэтому текстилю близка орнаментальная трактовка образов: она «срастается» с ним на уровне техники, органично «вплетаясь» в эту структурную плоскость, несмотря на то, что между тканой плоскостью и самим орнаментом есть ключевое различие. Орнамент – это не просто система ритмов, а особая художественно выверенная согласованность условных образов, работающая в синергии с эмоционально-выразительной функцией ритма, способной максимально успокаивать либо, наоборот, нагнетать накал восприятия [4].

Таким образом, совокупность общехудожественных и специфических выразительных средств определяет неповторимость языковых приёмов в искусстве гобелена, даёт авторам широкий спектр творческих возможностей, является эмоционально-образующим и формотворческим фактором, на основе которого выявляются многочисленные варианты согласования современной интерьерной среды и её декоративного наполнения.

ЛИТЕРАТУРА

1. Петруль, Л. И. Белорусский гобелен : альбом / Л. И. Петруль, Л. Д. Финкельштейн. – Минск : Беларусь, 2015. – 318с.

2. Финкельштейн, Л. Д. О первой попытке экспериментального текстиля в Минске / Л. Д. Финкельштейн // Декоративное искусство СССР. – 1989. – № 1. – С. 6 – 8.

3. Бондар, П. П. Эксперыментальны тэкстыль / П. П. Бондар // Беларускі дызайн: вопыт і перспектывы адукацыі : матэрыялы I Рэсп. навук.-практ. канф., Мінск, 9-10 снежня 2003 г. / Беларус. дзярж. акад. мастацтваў ; рэдкал.: М. Р. Баразна [і інш.]. – Мінск, 2004. – С. 189 – 191.

4. Клименко, А. И. Специфика образности орнамента в белорусском гобелене / А. И. Клименко // Государство и творческая личность : материалы X науч.-практ. конф., Минск, 22 апреля 2019 г. / М-во культуры Республики Беларусь, БГАИ ; редкол.: С. П. Винокурова [и др.]. – Минск, 2019. – С. 78 – 82.

РЕЗЮМЕ

В статье рассматриваются основные средства художественной выразительности в белорусском гобелене, выделяются их специфические функции. Определяются ключевые составляющие и их комбинации, посредством которых в текстильном произведении создаётся художественный образ. На примерах интерьерных и выставочных гобеленов рассматриваются различные способы их формального и колористического устройства.

SUMMARY

The article discusses the main means of artistic expression in the Belarusian tapestry, their specific functions are identified. The key components and their combinations are determined by which an artistic image is created in a textile product. Using examples of interior and exhibition tapestries, various ways of formal and coloristic device are considered.

Кулагин А. Н.

СУДЬБА ИНСУРГЕНТСКИХ УСАДЕБ ПОСЛЕ ВОССТАНИЯ 1863 – 1864 ГГ.

Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси
(Поступила в редакцию 19.09.2019)

Несмотря на лояльное отношение царизма к польскому элитному сословию в Беларуси, у шляхты всё же оставались причины для недовольства российской властью. Генетическая память вызывала ностальгию об утраченных имениях. Усадьбы националистически настроенных помещиков становятся очагами очередного польского антиправительственного восстания 1863 – 1864 гг. За оппозиционно-революционную деятельность владения его участников подвергаются массовой секвестрации (изъятию).

Одним из повстанческих центров являлась усадьба Людвиново (Дрогичинский р-н) Петра Ожешко (супруг писательницы Э. Ожешко). Здесь в ноябре 1862 г. состоялся съезд патриотически настроенной шляхты. За причастность к восстанию Пётр и его брат Флориан Ожешко были арестованы и сосланы в Сибирь, а Людвиново продано россиянину П. Канторову, соседнее имение Закозель – русской графине Надежде Бобринской. Таким же повстанческим центром являлась усадьба Свенторжецких Богушевичи (Березинский р-н). Богатейший во всей округе землевладелец Б. Ч. Свенторжецкий стоял во главе восстания на Игуменщине [5, с. 148]. При ликвидации восстания по приказу виленского генерал-губернатора М. Н. Муравьёва дворец Б. Ч. Свенторжецкого был до основания разрушен, а имение в 1875 г. передано императором Александром II в дар минскому губернатору генерал-майору П. Н. Шелгунову [7, с. 30 – 31]. Имение помещика Язвинского (соратника Б. Ч. Свенторжецкого) Капланцы (Березинский р-н), также конфисковали и передали в дар генералу В. В. Сахарову [1]. На продажу было выставлено имение повстанца С. Мержеевского Грозово (Копыльский р-н), которое выкупил один из богатейших помещиков Российской империи князь Л. П. Витгенштейн [15, s. 217]. Князь П. Витгенштейн в 1867 г. выкупил родовое имение Яхимовщина (Молодечненский р-н), принадлежавшее депортированному в глубь России участнику восстания Ю. Сулистровскому [17, s. 148].

Уберечь имения от конфискации помогала их передача разными путями не причастным к повстанческому движению родственникам. За поддержку одного из руководителей восстания в северо-восточной Беларуси М. А. Оскерко владелица имения Константиново (Мядельский р-н) Олимпия Свенторжецкая и её дочь Юзефа были арестованы и сосланы в Пермскую губернию. Однако после амнистии имение им возвратили [14, s. 298]. В Пермь был сослан В. Брохоцкий – представитель рода, всецело участвовавшего и в наполеоновской войне, и в обоих восстаниях, однако сохранившего в своих руках родовое имение Городея (Столбцовский р-н) [15, s. 215]. Владелец имения Большая Черница (Витебский р-н) 80-летний Ю. Станишевский, узнав о расстреле его сына-повстанца Михала в Шавлях, покончил жизнь самоубийством; второй сын Антоний умер во время

этапа в Сибирь [14, s. 300]. Однако имение досталось старшему брату Станиславу. Сын ректора Виленского университета Э. Твардовский за участие в восстании в 1866 г. был сослан в Тобольск, однако родовое имение Велесница (Пинский р-н) осталось в руках его брата Казимира [15, s. 148]. Сохранилась за владельцами усадьба Сенно, несмотря на то, что её хозяин А. Пусловский за участие в восстании был расстрелян [15, s. 349]. Его дворцовая резиденция в Коссово после волнений 1863 – 1864 гг. перешла в руки московской аристократии – князьям Трубецким и Ольденбургским [18, s. 220 – 222]. Руководитель восстания в Новогрудском уезде К. Шалевич, чтобы избавить своё имение с усадьбой Колдычево (Барановичский р-н) от секвестрации, переписал его на младшего брата Бронислава [15, s. 228]. От конфискации литовских имений замешанного в восстании Ф. Коссаковского спасла его жена, происходившая из уважаемого и заслуженного в России графского рода де Ласси [17, s. 196]. За супругой сохранилось и имение Оксна ссыльного повстанца А. Еленского [17, s. 253]. Имение с усадьбой Русаковичи (Столбцовский р-н) сосланного в глубь России участника восстания В. Вейсенгофа не было конфисковано как собственность жены [14, s. 139]. Имение помещика А. Еленского Дунайчицы под Клецком на публичных торгах выкупила жена Сабина [15, s. 202]. Усадьба Игнатичи (Минский р-н) сосланного в Оренбургскую губернию приверженца восстания директора Польского банка В. Ельского, тем не менее, избежала конфискации как приданое его супруги К. Монюшко [14, s. 78]. Вернувшись в 1874 г. из российской ссылки, лишённый собственности, В. Броховский поселился в имении жены Вересково (Новогрудский р-н) [15, s. 394].

Сложная политическая обстановка сложилась в семействе Тукаллов, владельцев имения Остюковичи (Вилейский р-н). Виленский подкоморий Игнатий Тукалло являлся участником восстания 1831 г. в Вилейском уезде. Его сын Мечислав декларировал себя якобы противником последующего восстания 1863 г., однако за отказ в признании лояльности к властям был сослан в сибирское Верхотурье; потом проживал в Дрездене и перед смертью вернулся в родное имение. Его брат Константин был сослан в Томск, а имение Остюковичи конфисковали [17, s. 263]. Однако через ряд упорных ходатайств оно было возвращено сыну Мечислава Тукалло Игнатию.

После подавления восстания царской властью было конфисковано и распродано русским владельцам множество польских бунтарских имений: Вельямовичи Ю. Конопинского (Брестский р-н), Габриелин (Жичин, Берёзовский р-н) В. Щасного (передано русскому генералу Сологубу), Кабаки Ягминов (Пружанский р-н). Имение Региново (Слонимский р-н) после конфискации перешло во владение россиян Воронцовых-Дашковых [15, s. 326]. После восстания конфискованное имение Бердовка (Лидский р-н) было выкуплено могилёвским генерал-губернатором А. С. Дембовецким [17, s. 19]. Родовое имение Бушинских Лынтупы (Поставский р-н) выкупил петербургский адвокат Е. Бишевский [17, s. 197]. Россиянин В. Давыдов в 1867 г. приобрёл конфискованное у участника восстания Г. Родзевича имение Пенюга (Зельвенский р-н) [15, s. 310]. Усадьбы и имения обедневшей шляхты активно скупались

представителями окрепнувшей российской промышленной буржуазии и купечества.

Владелец имения Павлиново (Барановичский р-н) Ян Бохвиц молодым офицером гусарского полка принимал участие в Крымской войне, а в 1863 г. за участие в восстании был посажен в Динабургскую крепость. За участие историка Э. Котлубая в восстании К. Калиновского у него конфисковали имение Курилишки (Литва), однако основное родовое гнездо с дворцом Ястрембель (Барановичский р-н) оставили. В 1872 г. городищанское имение (Новогрудский р-н) выкупил русский общественный деятель Л. А. Спичаков [11, с. 39]. Принадлежавшие роду Оскерков имения Барбарово и Юровичи (Мозырский р-н) в 1875 г. перешли в руки русского купца И. Бакуненко [19, s. 6 – 11]. Помещик Л. Прушинский был вынужден продать вотчину Заславль российскому уряднику Павлу Хоментовскому. К князю Л. Витгенштейну после 1863 г. перешли имения повстанца С. Макеевского в Грозово и Грозовке (Копыльский р-н), Радзивилов в Радзивилломонтах. Имение Оссовских Блонь (Пуховичский р-н) в 1868 г. перешло во владение урядника Бонч-Осмоловского [21, s. 249]. У Ратынских было секвестровано имение Марьина Горка (Пуховичский р-н), которое стало собственностью министра Л. Макова [22, s. 156]. В казну перешло имение Ходасевичи (Рогачёвский р-н), принадлежавшее участнику восстания Я. Ходасевичу, сосланному в Сибирь на 20 лет [14, s. 32]. У повстанца В. С. Ратынского была конфискована значительная часть владений с усадьбой Синча (Пуховичский р-н), остальная земля (около 10 000 десятин) осталась в руках его сына Богдана Лукаша [14, s. 147]. Усадьбу Малая Слепянка (Минский р-н) художника В. Ваньковича изъяли за участие в восстании его сына Адама, сосланного в Сибирь. Вотчинник имения Флерьяново (Ляховичский р-н) Я. О. Бохвиц, будучи одним из руководителей восстания в крае, был приговорен к казни, но помилованный, вернулся в родное имение и наладил в нём показательное хозяйство [15, s. 208].

Многие оппозиционно настроенные к российской власти польские аристократы во время восстания эмигрировали, оставляя свою собственность родственникам. Так случилось с владельцем Кричева А. Голынским, выехавшим во время восстания за границу; городом остался руководить его брат Стефан. Вынужден был эмигрировать во Францию хозяин конфискованных имений Дрибин и Курманово (Мстиславский р-н) Оттон Цехановецкий, умерший в Париже в 1878 г. [14, s. 192, 214]. Маршалок пружанской шляхты В. Швыковский недолго пользовался построенной на окраине Пружан «итальянской виллой», поскольку эмигрировал в Бельгию, где зарабатывал на жизнь садовником; дворец же был занят уездной администрацией [15, s. 123].

Попытки вернуться в родовое имение порой кончались трагически. Выехавший за границу в 1857 г. владелец имения Камёнка (Миорский р-н) Леон Сулистровский по возвращении на родину в 1863 г. за отказ подписать признание в лояльности к властям был арестован и сослан в Уфу, где и умер; имение конфисковано [17, s. 483]. Изданный Александром II 31 марта 1863 г. под давлением европейских государств манифест об амнистии всем повстанцам, которые вернутся домой до 1 мая, пользы не принёс.

По закону от 10.12.1865 г. всем высланным из западных губерний инсургентам было предложено вернуться в течение двух лет и до 10 декабря 1867 г. продать или обменять свои имения. В противном случае они продавались с аукциона. После объявления амнистий 1866, 1871 и 1883 годов многие из участников восстания вернулись в имения. В 1884 г. возвращается на родину из эмиграции активный участник восстания Ф. Богушевич, а в 1896 г. начинает обустраивать скромную родовую усадьбу Кушляны (Сморгонский р-н). Участник восстания 1831 г. И. Домейко в 1884 г. вернулся из Чили в родовое имение Сочивки (Барановичский р-н).

После восстания полякам запрещалось приобретать поместья. В результате с 1862 по 1892 гг. количество польских землевладельцев в 5 губерниях уменьшилось с 14,6 тыс. до 11,7 тыс. [13].

Официально утвердившаяся после 1863 г. в эшелонах российской власти русификаторская политика предполагала дальнейшее расширение в белорусских губерниях русского землевладения. Тверской дворянин В. К. Войт в 1870-х годах выкупил имение Заболотье недалеко от Лепеля. С 1886 г. имение Экимань (Полоцкий р-н) принадлежало статскому советнику А. И. Бесперчему [12, с. 692]. Помещица имений Закозель и Белин графиня Н. А. Бобринская постоянно проживала в Санкт-Петербурге, а ведение хозяйства в 1902 г. поручила поверенному дворянину А. А. Деню [6, л. 1 – 2]. Царский генерал Кузич приобрёл после восстания имение Гороны (Витебский р-н), в 1886 г. статский советник С. И. Жакулин – Домники (Полоцкий р-н); с начала XX в. имение Заскорки (Полоцкий р-н) от ксендза местного костёла Троянова перешло к православному помещику А. И. Осминину [12, с. 686 – 687]. Имение Лучай (Поставский р-н) графа Э. Мостовского в 1893 г. принадлежало генералу Н. В. Клейгельсону [20, s. 115]. Генерал-губернатор М. Н. Муравьёв лично вынес приговор отцу повстанцев Нарбутов инженеру-капитану Теодору (Остик-Нарбуту): «...за плохое воспитание семьи <…> сослать в Сибирь, а имение (Шавры. – *А. К.*) конфисковать в пользу правительства, дом для примера и устрашения других должен быть уничтожен и место распахано плугом» [4, с. 8]. Однако наказание было изменено: в Пермскую губернию выслали Христину Нарбут, а супруга Теодора Ефимовича оставили под полицейским надзором в Вильно. Имели поместья в Беларуси и члены царской семьи. Так, в Старо-Борисове великим князьям Николаю и Петру Николаевичу принадлежала экономия, в которой в 1899 – 1900 гг. был построен дворец [2, с. 99]. За участие в событиях 1863 г. имение Костровицких Большие Новосёлки (Дзержинский р-н) передали в качестве награды в 1870 г. русскому чиновнику Шустрову [19, s. 193]. Новым владельцем имения Большая Лопеница (Волковысский р-н) стал российский генерал Юзефович из ополяченного, а затем обрусевшего татарского рода [15, s. 251].

Вместе с тем, лояльные к власти дворяне не только сохранили, но и значительно преумножили свои землевладения: графу Чернышёву-Кругликову принадлежало 74,5 тыс. десятин, князю Потёмкину – 83,5 тыс., графу Потоцкому – 121,6 тыс., князю Радзивиллу – 150 тыс., а князю Витгенштейну – почти 1 млн. десятин. К богатейшим землевладельцам (около 75 тыс. десятин) относился вла-

делец имения Иванск В. Володкович, почётный судья и депутат шляхты Лепельского уезда, действительный статский советник царской России, успешный промышленник (фабрика картона и бумаги, мельницы, конный завод, лесопилка, винокурня, стеклянная гута) [14, s. 235]. Пророссийски ориентированный офицер русской армии К. Хартинг, несмотря на содействие и сочувствие повстанцам его жены Юзефы Несиловской, сохранил имение Дудичи (Пуховичский р-н) за своим потомством [14, s. 59]. Вывезенный в Россию после восстания владелец имения Массоляны А. Биспинг умер в Петербурге, передав имение старшему брату Яну [16, s. 87]. Сохранили за собой владение Гольшаны русифицированные Ягмины [17, s. 118]. Избежал конфискации имения Леонполь его владелец и один из руководителей восстания И. Д. Лопатинский [17, s. 182].

Имения консервативных феодальных помещиков, неспособных выжить в новых общественно-прагматичных условиях зарождающегося капитализма, постепенно «уходили с молотка», а их владельцы тратили деньги за границей Доставшееся малолетним детям имение предводителя бобруйского дворянства И. Булгака Жиличи к середине XIX в. пришло в упадок, так как в акте о разделе говорилось: «Жилой каменный дом в Бобруйском уезде, называемый Жиличами, или Новою-Добоснею, хотя и оценён в 1849 г. в инвентарной описи членом Быховской Дворянской опеки в 62.795 руб. 70 коп. серебром, но так как оный дохода не приносит, а требует ежегодного для починки его больших издержек, то из стоимости сего дома для Иосифа Витольда Булгака (брата Эдгара) не полагается» [8, л. 58 об.; 9, л. 1 – 3, 12]. Оставленное на управляющего имение не покрывало затрат за границей и потому эксплуатировалось на износ, без учёта перспективного развития; было сдано в аренду М. Каплуну, не способному вести интенсивное продуктивное хозяйство; лесные дачи вырубались и продавались на стройматериалы [10, л. 2]. В руки еврейских купцов в конце XIX в. перешло родовое имение Волловичей Святск [16, s. 139]. В 1906 г. Милоши были вынуждены продать имение Черея (Чашницкий р-н) российскому банку [14, s. 225 – 226]. В начале XX в. имение Рудницких Дедино (Миорский р-н) выкупил с публичных торгов россиянин Вишневский [14, s. 226]. В руки российских владельцев в конце XIX в. от Гребницких перешло имение с усадьбой Оболь (Шумилинский р-н) [14, s. 259]. Пришедшее к концу XIX в. в полное разорение имение Шадурских Освея (Верхнедвинский р-н) и руины его дворца также достались россиянам [14, s. 269]. Под конец XIX в. процветающее имение Потоцких Городно (Вороновский р-н) принадлежало генералу Асатурову, графу Игнатьеву, генералу Кондратовичу [17, s. 123]. Владелец имения Лучай (Поставский р-н) Э. Мостовский в 1893 г. продал его россиянину Ю. Зендеру за 366 000 серебряных рублей [17, s. 193]. Владелец «замка» в Коссово Леон Пусловский проиграл его в карты, после чего величие и слава архитектурного монумента были утрачены. Такая же судьба постигла и дворцово-парковый ансамбль в Святске (Гродненский р-н), проигранный его владельцем Волловичем в бильярд в конце XIX в. и перешедший за долги к государству.

Аналогичные процессы происходили и в среде русской аристократии. Так, закат усадьбы Архангельское начался после 1831 г. при Б. Н. Юсупове, не способном её содержать [3, с. 136 – 137]. Несмотря на ссуды и залог владелице исто-

рической с Петровских времён усадьбы М. Ф. Набоковой в 1913 г. пришлось продать её акционерному обществу «Строитель».

ЛИТЕРАТУРА

1. Бурко, Н. Капланцы змянілі аблічча / Н. Бурко // Сцяг Леніна. – 1976. – 27 лістапада.
2. Виленский календарь на високосный 1912 год. – Вильно : Тип. А. Г. Сыркина, 1912. – 114 с.
3. Кусково. Останкино, Архангельское / И. М. Глозман [и др.]. – М. : Искусство, 1976. – 207 с.
4. Майсяёнак, А. Бацька і сын / А. Майсяёнак // Чырвоная Змена. – 1989. – 18 лістапада. – С. 8.
5. Минские епархиальные ведомости. – 1886. – 1 марта.
6. Национальный исторический архив Беларуси в г. Гродно (НИАБ). – Ф. 8. Оп. 2. Д. 1557.
7. Наш край. – 1927. – № 3.
8. НИАБ. – Ф. 3250. Оп. 1. Д. 10.
9. НИАБ. – Ф. 3250. Оп. 1. Д. 19.
10. НИАБ. – Ф. 3250. Оп. 1. Д. 25.
11. Описание церквей и приходов в Минской епархии. Новогрудский уезд. – Минск : Тип. Б. И. Соломонов, 1879. – 272 с.
12. Памяць. Полацкі раён : гісторыка-дакументальныя хронікі гарадоў і раёнаў Беларусі / рэдкал.: І. Б. Каросцік [і інш.]. – Мінск : Вышэйшая школа, 1999. – 701 с.
13. Панютич, В. П. Помещичье землевладение в Белоруссии во второй половине XIX в. / В. П. Панютич // Проблемы аграрной истории : в 2 ч. – Минск, 1978. – Ч. 2. XIX – 30-е годы XX в.
14. Aftanazy, R. Dzieje rezydencji na dawnych kresach Rzeczypospolitej. Cz. 1. Wielkie Księstwo Litewskie, Infanty, Kurlandia : w 4 t. / R. Aftanazy. – Wrocław – Warszawa – Kraków : Zakład Narodowy imienia Ossolińskich, 1991. – T. 1. Województwa mińskie, mścisławskie, polockie, witebskie. – 340 s.
15. Aftanazy, R. Dzieje rezydencji na dawnych kresach Rzeczypospolitej. Cz. 1. Wielkie Księstwo Litewskie, Infanty, Kurlandia : w 4 t. / R. Aftanazy. – Wrocław – Warszawa – Kraków : Zakład Narodowy imienia Ossolińskich, 1992. – T. 2. Dawne województwa brzesko-litewskie, nowogródzkie. – 476 s.
16. Aftanazy, R. Dzieje rezydencji na dawnych kresach Rzeczypospolitej. Cz. 1. Wielkie Księstwo Litewskie, Infanty, Kurlandia : w 4 t. / R. Aftanazy. – Wrocław – Warszawa – Kraków : Zakład Narodowy imienia Ossolińskich, 1992. – T. 3. Dawne województwo trockie, Księstwo Żmudzkie, Inflanty Polskie, Księstwo Kurlandzkie. – 134 s.
17. Aftanazy, R. Dzieje rezydencji na dawnych kresach Rzeczypospolitej. Cz. 1. Wielkie Księstwo Litewskie, Infanty, Kurlandia : w 4 t. / R. Aftanazy. – Wrocław – Warszawa – Kraków : Zakład Narodowy imienia Ossolińskich, 1993. – T. 4. Dawne województwo wileńskie. – 402 s.
18. Jaroszewski, T. S. O siedzibach neogotyckich w Polsce. – Warszawa : PWN, 1981. – 370 s.
19. Nasze kościoły. Djecezja Mińska / pod red. J. Żyskara. Warszawa : Druk P. Laskauera, 1914. – 190 s.
20. Rouba, N. Przewodnik po Litwie i Białejrusi / N. Rouba. – Wilno : Kurjer Litewski, [b. r.]. – 216 s.
21. Słownik geograficzny Królewstwa Polskiego i innych krajów słowiańskich : w 15 t. / pod red. F. Sulimerskiego. – Warszawa : Druk «Wieku», 1880 – 1902. – T. 1. A – Deren. – 1880. – 960 s.

22. Słownik geograficzny Królewstwa Polskiego i innych krajów słowiańskich : w 15 t. / pod red. F. Sulimerskiego. – Warszawa : Druk «Wieku», 1880 – 1902. – T. 6. Malcz – Netre. – 1885. – 960 s.

РЕЗЮМЕ

В статье рассмотрены судьбы шляхетских усадеб, связанные с участием их владельцев в восстании 1863 – 1864 гг.

SUMMARY

The article considers the fate of the hat estates associated with the participation of their owners in the uprising of 1863 – 1864.

Кучынскі-Паравы Т. Р.

ПРАЕКТЫ СУЧАСНАГА МАСТАЦТВА ЯК СРОДКІ АДРАДЖЭННЯ ПУБЛІЧНАЙ ГАРАДСКОЙ ПРАСТОРЫ

Беларуская дзяржаўная акадэмія мастацтваў

(Паступіў у рэдакцыю 14.01.2020)

Публічную прастору вуліцы ў межах культурных мерапрыемстваў і іншых ініцыятыў сёння нанава спрабуюць зрабіць даступнай пляцоўкай для індывідуальнага мастацкага выказвання. У сучаснай сацыялагічнай канцэпцыі дзеянні, накіраваныя на вылучэнне сваёй індывідуальнасці, канструктыўныя толькі ў публічнай прасторы, у прыватнай сферы яны маюць адмоўны і разбуральны ўплыў. Па словах Ханны Арэнт, публічная прастора – унікальны асяродак, у якім магчымы прагрэс і рух наперад для ўсяго чалавецтва. Толькі пры ўваходзе ў публічную прастору можна атрымаць магчымасць развіцця, таксама лёгка, як пры ўваходзе ў прыватную сферу яе страціць [2]. Феномен вуліцы як адзінай сапраўды публічнай прасторы з кожным днём пачынае займаць усё больш важкае месца ў дыскурсе сучаснага мастацтва. У сваю чаргу, спрэчкі аб паняцці публічнасці ў рэчышчы мастацтва вядуцца ўжо даволі доўгі час, і калі ў XX ст. мела месца з’яўленне некалькіх тэорый, то для пачатку новага стагоддзя вядучым напрамкам можна лічыць інтэрпрэтацыю і рэкамбінацыю фактараў-складнікаў канцэпцый. Найбольш вядомым падыходам у пабудове ўзаемаадносін паміж імі з’яўляюцца амбівалентныя адносіны паміж мастацтвам і грамадскай прасторай. З аднаго боку, мастацтва разглядаецца як асабістае, прыватнае выказванне асобы-мастака, якое надае грамадскай прасторы пэўныя каштоўнасці. З другога – мастацтва, асабліва публічнае, усё больш робіцца залежным ад буйных інстытуцыйных прадстаўнікоў. Узнікае пытанне, як мастацтва можа заставацца адносна незалежным, з’яўляючыся пры гэтым публічна ўплывовым. Мастакі занепакоены тым, што мастацтва ў публічнай прасторы вымушана існаваць паміж камерцыйным уціскам з аднаго боку і дзяржаўным патранажам з другога [1].

Адным са сродкаў адказу на гэтае пытанне можа стаць падыход на аснове даследаванняў нідэрландскага палітычнага філосафа Джэрарда Дростэрэя (Gerard Drosterij): мастацтва ў грамадскай прасторы звязана са здольнасцю ствараць адчуванне публічнасці, гэта значыць, з дапамогай мастацтва можна выбудоўваць

унікальную і асаблівую сувязь паміж эстэтычнымі ўражаннямі мастака і навакольным светам [5]. Калі ў твора мастацтва атрымліваецца абудзіць пачуццё публічнасці, гэта можа стварыць новую грамадскую прастору для яго аўдыторыі, але, што найбольш важна, адрадзіць страчаныя функцыі публічнасці праз утварэнне камунікатыўнага падмурку. Зыходячы з даследаванняў Д. Дростэрэя, мастацтва першасна не мае якіх-небудзь абавязкаў, каб дадаваць да сябе яшчэ і палітычныя [5].

Прыкладам паступовага адыходу ад выключна палітызаваных канцэпцый праектаў сучаснага мастацтва з'яўляюцца выстаўкі «Documenta», што адбываюцца у Касэлі (Германія). Найбольш значныя змены ў працэсах узаемадзеяння паміж праектамі сучаснага мастацтва і публічнай прасторы выявіліся ў межах выстаўкі «Documenta 12» (2007), нягледзячы на тое, што шматлікімі мастацтвазнаўцамі і крытыкамі выказваліся прэтэнзіі ў залішняй рытарычнасці і візуальнай напышлівасці агульнай канцэпцыі выстаўкі. Найбольш пытанняў выклікала прастора «Aue-Pavillion»: велізарнае збудаванне з пластыку і шкла, з металічнымі шторамі і карычневымі паверхамі выступала «непажаданым месцам, дзе арыентацыя была раздражняльна цяжкай» [4, с. 13]. Нягледзячы на такі вопыт, для дэінстытуалізацыі сучаснага мастацтва «Aue-Pavillion» з'явіўся пэўным пераломным момантам праз адсутнасць загадзя вызначаных напрамкаў агляду і музеязнаўчых кантэкстуалізацый. Ад гледача патрабаваліся некаторыя намаганні, каб прыняць такое размяшчэнне аб'ектаў мастацтва, у канчатковым выніку было складана проста назіраць без разважання, запамінання, асацыявання. Гарызантальная архітэктура павільёна прымусіла наведвальнікаў засяродзіцца на творах мастацтва і зрабіць самавызначэнне. Тут вартая ўвагі аналогія з гарызантальнай дамінантай транзітных зон – вуліц. У выніку такога падыходу рэчаіснасць гледача пачынае змешвацца з творамі мастацтва. Гэта куратар «Documenta 12» Роджэр М. Бюргель і сакуратар Рут Ноак і мелі на ўвазе, ствараючы «ўладную бясформеннасць», запрашаючы гледачоў выбраць «уласны шлях»: «Яны, як правіла, адчуваюць глыбокі выклік і супрацьстаяць гэтай праблеме, што прымушае да пошуку ідэнтычнасці. Але як захаваць раўнавагу паміж ідэнтыфікацыяй і фіксацыяй? Мастацтва можа навучыць нас» [3, с. 23]. Па пытаннях узаемадзеяння паміж публічнай прасторай і праектамі сучаснага мастацтва падыход Р. М. Бюргеля і Р. Ноак дае магчымасць вяртаць звыклай публічнай прасторы ў горадзе страчаныя функцыі. Яна становіцца асяроддзем з уласным «правам на жыццё» і можа, такім чынам, ператварыць гледачоў у сваю аўдыторыю, а па кампазіцыйных хадах – у складаную частку мастацкага твора. Заклапочанасць аўтараў, куратараў і мастакоў у дадзеным выпадку паўстае не ў формах экспанавання і рэпрэзентацыі, а ў мастацкай канцэпцыі аўтарскага выказвання.

Добрым прыкладам гэтага з'яўляюцца шматлікія праекты, рэалізаваныя ў межах дзейнасці ўстановы «KÖR Kunst im öffentlichen Raum» (Public Art Vienna; далей – «KÖR»). Яна заснавана ў 2004 г. як фонд (адміністрацыйная адзінка) аддзелаў культуры, гарадскога планавання і жыллёвага будаўніцтва адміністрацыі горада Вены. Грунтуючыся на вопыце і поспеху першых гадоў

дзеяння з 2004 па 2007 гг., фонд быў пераўтвораны ў таварыства з абмежаванай адказнасцю (GmbH).

На сённяшнім этапе «KÖR» імкнецца ўдыхнуць новае жыццё ў публічныя прасторы Вены з дапамогай пастаянных або часовых арт-праектаў. Намаганні ўстановы накіраваны на ўмацаванне ідэнтычнасці горада і яго асобных раёнаў з пункту гледжання сучаснасці, на адраджэнне публічнай гарадской прасторы як «агоры – месца грамадска-палітычных і культурных дыскусій» [10, с. 24]. «KÖR» дэкларуе мастацкія праекты ў публічнай прасторы не як дэкаратыўныя элементы, а як «прапановы і пытанні з эстэтычным зместам і радыкальнымі рашэннямі, сімвалічнай маркіроўкай пэўных гарадскіх тэрыторый» [10, с. 35]. «KÖR» не толькі выконвае ролю менеджменту рэсурсаў (арт-праекты, групы мастакоў, конкурсы праектаў у публічнай прасторы, субсідыі для мастакоў і арганізацый-партнёраў), але і дзейнічае як фасілітатар культурнага поля ў гарадской прасторы Вены і вырашае звязаныя з гэтым задачы па арганізацыі і правядзенні сімпозіумаў, публікацый, адукацыйных праграм і г. д. Праекты, што маюць рэалізацыю ў межах «KÖR», абавязкова павінны быць даступныя для ўсіх прадстаўнікоў грамадскасці.

У сваёй дзейнасці «KÖR» пастаянна пераасэнсоўвае змены, што адбываюцца з мастацтвам і публічнай сферай, разглядаючы апошнюю як «аснову для правядзення перамоў па культурных і сацыяльных пытаннях. Магчымасці мастацтва ляжаць у розных узаемазвязаных формах успрымання, мыслення, эксперыментальных механізмаў і эстэтычнага вопыту. Мастацтва ў грамадскай прасторы здольна рэагаваць на спецыяльныя гарадскія з’явы і сітуацыі і можа адлюстроўваць і вызначаць іх умовы» [10, с. 13].

На працягу дзейнасці дадзенай арганізацыі неаднаразова ўздымалася пытанне і праводзіліся мастацкія праекты-даследаванні аб тым, як мастакі ўмешваюцца ў паўсядзённае жыццё, якія стратэгіі і формы дзеянняў яны выкарыстоўваюць. Праект «З неадкладным эфектам. Мастацкія ўмяшанні ў паўсядзённым жыцці» (2015) стаў зборам мастацкіх інтэрвенцый, перформансаў і інсталяцый, што мелі месца ў грамадскай прасторы: ад творчасці Гюнтэра Бруса ў 1965 г. да графіці Бэнксі ў 2010 г. Гэты праект-даследаванне ўключаў выстаўку, дзе людзі змаглі ўбачыць розныя мастацкія стратэгіі ўмяшання і параўнаць іх намеры, мэты і наступствы; паралельную праграму з удзелам мастакоў Олівера Хангла, Марлен Хёрынг, Ганны Віт і іншых. Праграма праходзіла на прасторах вакол плошчы Карлсплац (г. Вена, Аўстрыя). Мастакі сваімі аўтарскімі практыкамі ўмешваліся ў паўсядзённае жыццё прахожых: спецыяльна распрацаваныя падыходы і працэдуры былі тонка інкарпараваны не проста ў архітэктурны асяродак, а ў структуру гарадской плошчы і вуліцы як сацыяльнага феномену, вяртаючы ім функцыю камунікацыйнай прасторы. Для дзейнасці «KÖR» практычна кожны элемент горада (двор, плошча, парк), а тым больш транзітныя месцы (вуліцы, пераходы, пуцеправоды і г. д.), разглядаюцца толькі як публічныя.

Узаемаадносіны паміж сучасным беларускім мастацтвам і гарадской публічнай прасторай сёння з’яўляюцца вельмі складанымі. Да гэтага часу большая частка мастацкіх праектаў у публічнай прасторы горада – або вялізныя

муралы без канцэптуальнага падмурка, або тыражная псеўдагістарычная скульптура без увагі да камунікатыўнага элемента, не кажучы пра спробы рэвіталізацыі праблемных вынікаў джэнтрыфікацыі. Таму выключнае значэнне для сучаснага мастацтва ў публічнай прасторы на тэрыторыі Беларусі маюць два праекты, якія адбыліся па-за межамі буйных культурных мерапрыемстваў (выставак, фестываляў і г. д.). Абодва з'яўляюцца прыкладамі рэнавацыі гарадскіх тэрыторый з дапамогай мастацкіх праектаў. Шмат тэарэтыкаў горадабудавання і гарадскога планавання неаднаразова звярталі ўвагу на тое, што з узбуйненнем гарадоў значэнне вуліцы як камунікацыйнага вузла амаль знікла. Таму для паляпшэння ўмоў жыцця і пашырэння магчымасцей для камунікацыі была вызначана неабходнасць адраджэння вуліцы [9, с. 24].

Першы з такіх праектаў – «Пацалунак» – з'явіўся вясной 2019 г. у Мінску, на вуліцы Кастрычніцкай, і быў рэалізаваны пры падтрымцы ААТ «Белгазпрамбанк». Праект архітэктурнай часткі выканаў Юрый Градаў, аўтарам скульптурнай кампазіцыі стаў Канстанцін Селіханаў. У межах праекта прастору насупраць будынку па вуліцы Кастрычніцкай, 16 ператварылі ў месца для камунікацый. Скульптура, якая сваёй канцэпцыяй падкрэслівае фізічны кантакт паміж людзьмі (а дакладна даволі інтымны момант пацалунку), перададзена праз умоўныя формы і іх узаемадзеянне. Усталяванне аб'екта, што, па задуме аўтараў, абвяргае значэнне вуліцы як транзітнага месца, можна разглядаць як удалы прыклад умяшання мастацтва ў публічную прастору. Гэтая дынаміка, разбурэнне старых адносін да вуліцы выключна як маршруту з кропкі А у кропку Б падтрымліваецца і малымі архітэктурнымі формамі, не ўласцівымі архітэктуры раёна пачатку XX ст. Маляўнічасць праекта павялічваецца з-за кантрасту паміж гэтай фармальна спрошчанай, але напоўненай канцэптуальна прасторай і навакольным асяроддзем прамысловага раёна. Аснову наваколля складаюць былыя будынкі заводаў і фабрык, закладзеныя ў пачатку XX ст. Відавочна, што месцы рэкрэацыі і камунікацыі, калі і прадугледжваліся, то па-за сценамі прадпрыемстваў. Прамысловыя кварталы па вуліцы Кастрычніцкай выглядалі як тыповыя «пустыя кварталы і вуліцы», нягледзячы на разнастайныя культурныя ініцыятывы, у межах якіх спрабавалі іх змяніць і надаць ім новыя функцыі [6, с. 48]. Толькі пасля завяршэння дадзенага праекта, акрамя стандартных месцаў для камунікацыі, такіх як кавярні і клубы (часткова публічныя прасторы), вуліца Кастрычніцкая ў Мінску займела і публічную камунікатыўную пляцоўку, тым самым палепшыўшы ўмовы для прахожых.

Другі са згаданых праектаў таксама рэалізаваны пры непасрэдным удзеле ААТ «Белгазпрамбанк». У канцы мая 2019 г. на тэрыторыі каля будынка па вуліцы Прытыцкага, 60-2 у горадзе Мінску была ўсталявана скульптура «Навігатар» Восіпа Цадкіна. Яна стала цэнтральнай кропкай у нанава зладжанай рэкрэацыйнай зоне. Усталяванне скульптуры такога аўтара для тэрыторыі любога горада з'яўляецца важным момантам у культурным жыцці. Але большасць такіх падзей, звязаных з усталяваннем мадэрнісцкай (або яшчэ больш старой па часе выканання) скульптуры мае ў выніку не рэнавацыю гарадской прасторы, а адчужэнне яе і перавод у «псеўдамемарыяльную плошчу» [8, с. 102].

У лепшым выпадку (часцей у сувязі са скульптурнымі творамі мадэрнізму) усё мерапрыемства нагадвае не мастацкі праект, а забаўляльную акцыю.

Як адмоўны прыклад інкарпарацыі мастацтва ў публічную гарадскую прастору можна прывесці ўстаноўку скульптурнага аб'екта «Трыумфальны слон» на вуліцы Зыбіцкай (г. Мінск) у межах выставачнага праекта «Сальвадор Далі», арганізаванага сумесна з ТАА «Інвестыцыйная кампанія "Гальперын і сыны"». Прадстаўленыя на выстаўцы экспанаты з'яўляюцца часткай калекцыі «Сусвет Далі» (DaliUniverse), якая сярод заходніх аўкцыённых дамоў і мастацвазнаўцаў мае зусім не станоўчыя водгукі праз адсутнасць належнага правенансу да аб'ектаў калекцыі. У сваю чаргу, праект ААТ «Белгазпрамбанк» па ўсталяванні скульптурнай кампазіцыі В. Цадкіна, наадварот, ілюструе тое, як з дапамогай правільна абранага твора мастацва, нават мадэрнісцкага, добрай прывязкі да мясцовасці і ўдала складзенай першаснай канцэпцыі можна ператварыць звычайную зялёную зону («постсавецкі сквер») каля офіснага будынка ў паўнавартасную зону для адпачынку і камунікацыі.

У публічнай прасторы сучаснае мастацтва не можа быць зразумелым і асэнсаваным аднолькава і адразу ўсімі гледачамі. Але яно прыцягвае ўвагу, і гэта тое, што адбываецца ў любым выпадку. Такія творы выклікаюць супярэчнасці ў інтэпрэтацыі, разнастайнасць меркаванняў непазбежная, і гэта знак таго, што публічная прастора прызнаецца і развіваецца, а не ігнаруецца [7, с. 58]. У нейкай ступені кожны праект сучаснага мастацтва ўяўляе сабой інтэрактыўны працэс з удзелам мастакоў, архітэктараў, дызайнераў, жыхароў, грамадскіх лідараў і іншых. Задача гэтага супольнага працэсу – стварыць нанава ці ўзмацніць, а не абмежаваць наяўныя функцыі публічнай прасторы ў горадзе.

У сучасных гарадскіх прасторах нашай краіны назіраецца працэс джэнтрыфікацыі, у сувязі з чым радыкальна змяняецца планіровачная структура, сувязі паміж гараджанамі і канкрэтнай тэрыторыяй, парушаецца візуальна-кінестэтычная экалогія раёна ў цэлым. Адной з простых форм рэакцыі на дадзеную сітуацыю з'яўляюцца праекты, якія дазваляюць аптымізаваць рашэнне пытанняў лакальнай рэвіталізацыі гарадскіх тэрыторый праз інкарпарацыю сучаснага мастацтва ў гарадское асяроддзе.

ЛІТАРАТУРА

1. Паченков, О. Публичное пространство города перед лицом вызовов современности: мобильность и «злоупотребление публичностью» [Электронный ресурс] / О. Паченков // Портал «Журнальный зал». – Режим доступа: http://magazines.russ.ru/authors/p/pachenkov/. – Дата доступа: 20.09.2019.

2. Boomgaard, J. An Injection of Planlessness / J. Boomgaard // One Year in the Wild, 9 – 18. – Amsterdam, 2004.

3. Buergel, R. M. The Origins / R. M Buergel // Modernity, Documenta 12 Magazine. – Köln, 2007. – 160 p.

4. Documenta 12 . Katalog : catalogue. – Köln :Taschen, 2007. – 416 p.

5. Drosterij, G. Mind the Gap: Three Models of Democracy, One Missing; Two Political Paradigms, One Dwindling / G. Drosterij // Contemporary Political Theory. – 2007. – February. – Vol. 6. – Issue 1. – P. 45 – 66.

6. Foster, H. The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century / H. Foster. – Cambridge : MIT Press, 1996. – 258 p.

7. Kaprow, A. Essays on the Blurring of Art and Life / A. Kaprow, J. Kelley. – Los Angeles : Un-ty of California Press, 1996. – 268 p.
8. Kester, G. Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art / G. Kester – New York : The New Press, 1997. – 264 p.
9. Lippard, L. The Lure of the Local: Senses of Place in a Multicentered Society / L. Lippard. – New York :The New Press, 1997. – 328 p.
10. Stadler, E. Public Art Vienna 4: 2014 – 2016 / E. Stadler, M. Widrich. – Vienna : Kunst im öffentlichen Raum GmbH, 2017. – 264 p.

РЕЗЮМЕ

Статья посвящена вопросам ревитализации городских пространств с помощью проектов современного искусства. Автор анализирует деятельность кураторов международных проектов, крупных городских учреждений, раскрывает вопросы взаимодействия современного искусства и публичного пространства в городе. Особое внимание обращается на необходимость переосмысления роли современного искусства как средства реновации транзитных городских зон (улиц, площадей).

SUMMARY

The article is devoted to the revitalization of urban spaces with the help of contemporary art projects. On the analisis of international curatotial projects and activities of large urban institutions the author discloses the problems of interactions between contemporary art and public space in the city. Particular attention is drawn to the need of rethinking the role of contemporary art as a means of renovating of transit city zones (streets and squares).

Кушнярэвіч-Шпэт А. М.

ВЕЖЫ-БЕРГФРЫДЫ ГРОДЗЕНСКІХ ЗАМКАЎ

Беларускі дзяржаўны лінгвістычны ўніверсітэт
(Паступіў у рэдакцыю 11.03.2020)

Вывучэнне сярэднявечнага абарончага дойлідства Беларусі ажыццяўляецца пераважна на аснове пісьмовых, іканаграфічных і археалагічных крыніц. Іх супастаўленне дае магчымасць у агульных рысах выявіць характар асноўных абарончых збудаванняў, шляхі развіцця іх архітэктуры і планіроўкі. Сярод самых ранніх пісьмовых крыніц па Старому (Верхняму) замку Гродна захаваўся інвентар, складзены у 1578 г. каралеўскім сакратаром С. Лакніцкім [1, с. 20]. Дакумент дайшоў да нашага часу ў копіі XIX ст. Фрагмент, прысвечаны замку, упершыню надрукаваў М. А. Волкаў з перакладам і каментарыямі для шырокага навуковага карыстання [1, с. 34]. Не менш важная і вядомая сярод даследчыкаў крыніца па замках – «Vera designatio urbis in Littavia Grodnae» («Сапраўднае апісанне горада Гродна ў Літве»). Ілюстрацыі ў ёй выкананы з натуры ў 1567 г. нямецкім рысывальшчыкам Ёханам Адэльгаўзерам і выгравіраваны па арыгінале на медзі ў 1568 г. нюрнбергскім залатых спраў майстрам, картографам і гравёрам Маціясам Цюнтам (малюнак 1).

Малюнак 1. Верхні і Ніжні замкі ў Гродна. Фрагмент гравюры Адэльгаўзера-Цюнта

Згаданыя інвентар і выява на гравюры Старога замка стымулявалі археалагічнае вывучэнне помніка і распрацоўку шэрагу яго рэканструкцый на часы князя Вітаўта. Іх шматлікасць (Ю. Ядкоўскі, Я. Вайцахоўскі, М. А. Ткачоў, А. А. Трусаў, М. А. Волкаў) пераважна абумоўлена тым, што да апошняга часу выява гродзенскіх замкаў на медзярыце Адэльгаўзера-Цюнта не была аб'ектам усебаковага даследавання з крыніцазнаўчых пазіцый, у прыватнасці, па лакалізацыі летапіснай вежы XIII ст. Упершыню яна згадваецца пад назвай «стоўп» у Галіцка-Валынскім летапісе Іпацьеўскага зводу пад 1277 г. у сувязі з паходам галіцка-валынскіх князёў на Літву: *«Столп бо бе камен высок стоя перед вороты города, и бяху в нем заперлися Прузи, и не бысть им мимо он пойти к городу, побивахут бо со столпа того; и тако приступиша к нему и взяша и, страх же велик и ужасть паде на горад, и быша аки мертв стояше на заборалех города, о взяти столпа, зане то бысть упование их»* [2, с. 579]. Бачна, што страта мураванай вежы, прыстасаванай да абароны ва ўмовах актыўнага штурму, незалежна ад астатніх умацаванняў прывяла ў пэўную разгубленасць абаронцаў гродзенскага дзядзінца, але капітуляцыі не адбылося. Польскі гісторык С. Александровіч у рэцэнзіі на кнігу М. М. Вароніна «Древнее Гродно» пасля аналізу гэтага летапіснага паведамлення прыйшоў да высновы, што вежа знаходзілася за межамі «града». Даследчык упершыню прапанаваў лакалізаваць яе «на суседнім пагорку так званага Новага замка перад мастом» [3, с. 146].

Зыходзячы з медзярыта Адэльгаўзера-Цюнта, інвентара Старога замка 1578 г., навукоўцы, якія праводзілі ў розныя часы яго архітэктурна-археалагічнае вывучэнне, лічылі, што замак меў пяць вежаў: адну круглую у плане («стоўп» XIII ст.) і чатыры квадратныя. Па іх меркаванні, вежа-брама стаяла на паўднёвым усходзе, «стоўп» XIII ст. знаходзіўся на ўсход ад брамы. Трэцяя вежа (сярэдняя) размяшчалася ў прасле сцяны на беразе Нёмана, чацвёртая і пятая фланкіравалі паўночна-заходні і паўночна-ўсходні вуглы замка [4, с. 22; 5, с. 123; 6, с. 189; 7, с. 53; 8, с. 72; 9, с. 107]. З разважанняў згаданых даследчыкаў атрымліваецца, што пры Вітаўце ў замку былі ўзведзены чатыры вежы, а пятая – «стоўп» XIII ст. – была ўключана ў агульную сістэму абарончых умацаванняў. Аднак шматлікімі групамі археолагаў, якія даследавалі Верхні (Стары) замак, не было выяўлена рэшткаў летапіснага стаўпа XIII ст. справа ад вежы. Зыходзячы з гравюры Адэльгаўзера-Цюнта, на якой выразна бачны яго гатычныя архітэктурна-стылявыя асаблівасці, вынікае, што гродзенскі бергфрыд меў цыліндрычную форму, чатыры ярусы бою і верхнюю баявую пляцоўку, аблямаваную зубчастым

парапетам, які выконваў абарончую і дэкаратыўную функцыю. Вежа была вышынёй каля 20 м, мела дыяметр каля 12 м і таўшчыню сцен каля 3 м [7, с. 25]. Яе сцяна, умацаваная ў ніжняй частцы контрфорсамі, была прарэзана вузкімі вокнамі-байніцамі. Завяршалася вежа шатровым дахам са шпілем з умацаваным на ім сцягам-вымпелам. На гравюры яна з'яўляецца галоўнай высотнай дамінантай Верхняга замка.

Адносна лакалізацыі вежы ў сістэме замкавых умацаванняў Гродна даследчыкі прапанавалі дзве гіпотэзы. Адны з іх лічылі, што ў канцы XIV – пачатку XV ст. яна ўваходзіла ў фартыфікацыйную сістэму замка Вітаўта і паказана на гравюры Адэльгаўзера-Цюнта справа ад вежы-брамы [4, с. 22; 6, с. 189; 7, с. 53; 8, с. 72; 9, с. 107]. Іншыя на аснове аналізу вышэйпрыведзенага летапіснага паведамлення і вынікаў археалагічных раскопак выказалі меркаванне, што вежа XIII ст. знаходзілася на тэрыторыі Ніжняга замка, а высокая вежа цыліндрычнай формы на гравюры была ўзведзена разам з астатнімі вежамі Старога замка ў часы Вітаўта [1, с. 21; 3, с. 146; 5, с. 124; 10, с. 100; 11, с. 60]. Спачатку аўтар артыкула далучыўся да апошняй гіпотэзы [12, с. 73]. Аднак у працэсе вывучэння іканаграфіі XVI – XVIII стст. старажытнарускіх манастыроў, храмаў і гарадоў прыйшоў да высновы, што абедзве версіі патрабуюць пэўнага ўдакладнення.

У сувязі з выказанымі супрацьлеглымі меркаваннямі па месцазнаходжанні летапіснай вежы XIII ст., якая генетычна адпавядае германскім баявым вежам-бергфрыдам, спачатку лагічным будзе звярнуцца да разгляду аналагаў па іх размяшчэнні ў германскім сярэднявечным абарончым дойлідстве, каб з большай упэўненасцю лакалізаваць падобныя збудаванні ў фартыфікацыйнай сістэме гродзенскіх замкаў. З гісторыі развіцця германскага дойлідства вынікае, што такую вежу звычайна будавалі на высокім пагорку для арганізацыі эфектыўнай абароны. Пры гэтым стараліся размяшчаць бергфрыд так, каб можна было змагацца з ворагам як на подступах, так і ў замку. Калі такую вежу ўзводзілі ўнутры замка з боку ўваходу, то яе ставілі недалёка ад яго або часткова ці цалкам выносілі за знешні перыметр яго сцен. Яе маглі выкарыстоўваць і як пункт апошняй абароны ў замку, ці як перадзамчышча (форбург), калі замак абстрэльваўся з суседняга ўзвышша (замак Араберг, Ніжняя Аўстрыя). Калі па фартыфікацыйных меркаваннях не было асобнага месца для бергфрыда, то яго размяшчалі ў цэнтры замка. Аднак такая дыслакацыя сустракаецца даволі рэдка (замкі Годэсберг, Штаркенбург, Германія). У большасці выпадкаў такую вежу ўзводзілі за абарончай сцяной замка недалёка ад яго ўвахода. Часам яе ставілі на самым высокім месцы на пэўнай адлегласці ад замка і злучалі з ім пры дапамозе абарончай сцяны (замак Франштайн, Аўстрыя). Пачынаючы прыкладна з 1300 г. бергфрыды больш не будавалі за межамі еўрапейскіх замкаў. Асобныя германскія замкі мелі не адну, а дзве такія абарончыя вежы. Асабліва эфектыўным было іх размяшчэнне ў розных частках замкавых умацаванняў, якія мелі падоўжную форму плана (замкі Мюнцэнберг, Вартбург, Экарцбург, Лібэнсфельд, Альтвіндэк, Германія). У нямецкіх замках такой кафігурацыі гэтыя вежы часам абаранялі два праезды на супрацьлеглых баках (Турант). Сустракаюцца і бергфрыды, што стаяць блізка адзін ад аднаго пры пабудовах

рознага функцыянальнага прызначэння ў невялікіх замках (замкі Хохандлаў, Заалек, Пустэрале, Бодэнлаўбэ, Вербург, Германія). Напрыклад, замак Пустэрале мае дзве вежы-бергфрыда, адлегласць паміж якімі складае 6 м. Пры гэтым адна з іх была прызначана для аховы праезду. Другая абараняла палац або з'яўлялася дадатковым замкавым умацаваннем. Будаўніцтва двух ці трох бергфрыдаў у нямецкіх замках было абумоўлена не толькі фартыфікацыйнымі меркаваннямі, але і падзелам у некаторых выпадках спадчыны паміж наследнікамі (замкі Турант, Шонберг, Германія). Часам бергфрыд прыбудоўвалі да галоўнага фасада палаца (замкі Ландштайн, Карлсберг, Чэхія; Клес, Аўстрыя). Аднак у большасці германскіх замкаў бергфрыд, як правіла, уяўляў сабой адасобленую ад іншых пабудоў шмат'ярусную абарончую вежу, разнастайнай у плане формы. Так, у Германіі і Аўстрыі атрымалі распаўсюджванне вежы ў сячэнні трох-, пяці-, шасці-, сямівугольнай і круглай форм. У абарончай архітэктуры гэтых краін радзей сустракаюцца чатырохвугольныя бергфрыды, форма якіх не дазваляла паспяхова супрацьстаяць ударам камнямётных машын. Найбольш жа часта тут узводзіліся вежы пяцівугольнай і круглай формы ў сячэнні. У дыяметры германскія бергфрыды былі ад 8 да 24 м. Унізе таўшчыня сцен складала прыкладна 2 – 2,5 м. Аднак з кожным ярусам, якіх паміж першым паверхам і баявой галерэяй у завяршэнні магло быць ад двух да чатырох, яна памяншалася прыкладна на 0,4 м. У выніку на ўтвораных унутры вежы выступах размяшчалі драўляныя перакрыцці ярусаў, злучаныя з дапамогай прыстаўной драўлянай лесвіцы. Верхняя пляцоўка звычайна была абнесена зубчастым парапетам, на якім трымаўся дах востраканечнай формы [13, с. 172 – 191]. Прыведзеныя аналагі сведчаць, што тэарэтычна гарадзенскі «стоўп» XIII ст. мог стаяць, як на гравюры Адэльгаўзера-Цюнта, перад замкам справа ад вежы-брамы. Яны дазваляюць яго лакалізаваць і на тэрыторыі Ніжняга замка. Гэта можна зрабіць з дапамогай плана Гродна 1560 г. А. Д. Квітніцкай, плана Верхняга і Ніжняга замкаў 1655 г., плана Гродзенскага замка і агароджы 1720-х гадоў.Усе тры планы сведчаць, што ўезд да двух замкаў знаходзіўся ў адным месцы паўночна-заходняй часткі Ніжняга замка. У гэтай найбольш стратэгічна важнай кропцы і была ўзведзена летапісная вежа, якая ўпершыню згадваецца ў крыніцах пад 1277 г. У выніку «стоўп» былога вакольнага горада адначасова бараніў уезды да двух замкаў, хоць на гравюры ўзвышаецца справа ад вежы-брамы. Тут бергфрыд апынуўся таму, што Адэльгаўзер-Цюнт імкнуліся перадаць агульнае ўражанне ад замкаў, асноўныя асаблівасці іх размяшчэння, а таксама акцэнтаваць тыя кампазіцыйныя дамінанты, якія вызначалі сімволіка-архітэктурнае аблічча рэзідэнцыяльнай часткі горада. Пры гэтым асабліва дэталёва прамаляваны індывідуальна-пазнавальныя прыкметы вежы-брамы, «стаўпа», палаца, каралеўскага дома, моста, што сведчыць аб іх выключнай важнасці для Адэльгаўзера-Цюнта ў стварэнні архітэктурнага вобраза замка. Выявы гэтых пабудоў і замкавых сцен указваюць на імкненне мастакоў да максімальнай канкрэтызацыі месца дзеяння і глыбокага напаўнення зместам паняцця «замак». Аднак падобна да таго, што з кропкі агляду каралеўскі дом засланяў дамінуючую абарончую вежу XIII ст. у сістэме замкавых умацаванняў. Таму Ё. Адэльгаўзер, каб паказаць аб'ёмна-планіровачныя асаблівасці галоўнага перадзамкавага ўмацавання і адначасова

вытрымаць сіметрычнасць і раўнавагу кампазіцыі як перадапошняга франтальнага плана, так і асобных яго частак, на якім ён размясціў амаль усе архітэктурныя помнікі Гродна, часам са змяненнем іх рэальнага месцазнаходжання (Прачысценская, Каложская цэрквы) [8, с. 79 – 80], быў вымушаны прыставіць «стоўп» да ўсходняй сцяны замка Вітаўта недалека ад вежы-брамы. Што ж тычыцца перамяшчэння аб'ектаў у архітэктурных кампазіцыях на іконах і гравюрах XVI – XVIII стст. у адносінах да іх рэальнага месцазнаходжання, то гэта даволі распаўсюджаная з'ява, якая дазваляла надаць творам мастацкую цэласнасць, выразнасць і інфарматыўнасць [14, с. 63, 98, 112]. Аб размяшчэнні ж бергфрыда з малюнка Адэльгаўзера на Ніжнім замку сведчыць гравюра Гродна 1600 г. Т. Макоўскага, дзе справа ад Прачысценскай царквы бачна выява вежы цыліндрычнай формы, таксама завершанай баявой галерэяй і шатровым дахам. Дадзены факт сведчыць пра тое, што выяве архітэктуры на медзярыце Адэльгаўзера-Цюнта ўласцівы не фантастычна-ўмоўныя, а рэальныя рысы. На нашу думку, даследчыкі не разгледзелі на ім за вежай-«стаўпом» злева яшчэ аднаго канцэптуальна аналагічнага фартыфікацыйнага элемента ў структуры ўмацаванняў Старога замка. Бачна, што гэтыя вежы мелі блізкую тэхніку штрыхоўкі па перадачы цыліндрычнага аб'ёму і выразную конусападобную форму даху, але другая завяршалася баявой галерэяй у выглядзе не зубчастага, а звычайнага парапета, паказанага на гравюры як шырокі пояс пры пераходзе да даху. Падобна, што гэтая вежа была ў сячэнні круглай формы, таму, на наш погляд, уяўляе асобны будаўнічы перыяд. На аснове германскіх аналагаў па размяшчэнні бергфрыдаў у абарончых комплексах падоўжнай планіроўкі (замкі Мюнцэнберг, Вартбург, Экарцбург, Лібэнсфельд, Альтвіндэк, Турант) [13, с. 183 – 186] можна выказаць меркаванне, што яе паставілі ў заходняй, супрацьлеглай ад «стаўпа» мысавай частцы замка пасля таго, як у канцы XIII – пачатку XIV ст. была разбурана ў выніку ваенных дзеянняў мураваная сцяна XII ст. Пры ўзвядзенні вежы ў 1-й чвэрці XIV ст. дойліды маглі выкарыстоўваць плінфу XII ст. з гэтай сцяны і выраблену ў той час тоўстую брусковую гатычную цэглу, бо ў гэты час аналагічныя гатункі будаўнічых матэрыялаў былі ўжыты ў муроўцы Верхняй царквы [15, с. 20]. Верагодна, гэтыя пабудовы былі ўзведзены адначасова. Каб паказаць агульныя контуры Старога замка і знаходжанне ў яго двары вежы цыліндрычнай формы, Ё. Адэльгаўзер прыўзняў у выглядзе выгібу паўночна-заходнюю і часткова паўночную сцяну замка. Таму не выключана, што менавіта гэтая вежа згадваецца ў інвентары замка 1578 г. як «чацвёртая вежа круглая, у якой усходы высокія аж да верху, каля якіх фортка да двара» [1, с. 34]. Паслядоўнасць жа апісання вежаў каралеўскім сакратаром С. Лакніцкім у гэтым дакуменце, здаецца, не пярэчыць выказанай намі гіпотэзе аб яе лакалізацыі на мысавым рагу Старога замка. Даследчык старажытнарускага дойлідства П. А. Рапапорт таксама лічыў, што дзядзінец у гэтым месцы, як вынікае з яго рэканструкцыі ўмацаванняў XI – XIII стст. Гродна, меў абарончую вежу [16, мал. 12]. Ю. Ядкоўскі і Я. Вайцахоўскі настойвалі на існаванні ў згаданай частцы замка абарончай вежы квадратнай формы, што, як яны меркавалі, да часу складання інветара ў 1578 г. не захавалася [1, с. 29].

Такім чынам, ранейшыя даследчыкі Старога замка Гродна Ю. Ядкоўскі, М. М. Варонін, М. А. Ткачоў, А. А. Трусаў, А. К. Краўцэвіч не памыліліся ў сцвярджэнні, што на гравюры М. Цюнта справа ад вежы-брамы Старога замка паказана летапісная вежа-«стоўп» XIII ст., якая, аднак, рэальна стаяла ў паўночна-заходняй частцы Ніжняга замка і адразу абараняла ўезды да двух замкаў. Яна істотна ўзмацніла драўляна-земляныя ўмацаванні вакольнага горада і была разлічана на супрацьдзеянне актыўнаму штурму гарадскіх сцен. Таму пры Вітаўце ў Старым замку ўзведзена не чатыры, а тры мураваныя вежы. Дзядзінец жа ў канцы XII ст. быў абнесены мураванай сцяной, якая адпавядала тактыцы пасіўнай аблогі X – XII стст., хутчэй за ўсё, не толькі на паўночным і ўсходнім ускрайку, бо ў супрацьлеглым выпадку выглядае не вельмі лагічным будаўніцтва гэтай вежы на тэрыторыі вакольнага горада. Таму Васкрасенская царква XII ст. не была адзінай мураванай пабудовай у 2-й палове XIII – XIV ст. Пры гэтым падобна, што ў 1-й чвэрці XIV ст. вежа-бергфрыд была пастаўлена і на паўночна-заходнім рагу Верхняга замка адначасова з Верхняй царквой, хоць з-за апаўзання схілу Замкавай гары зараз дакладна немагчыма вызначыць, што знаходзілася на мысе дзядзінца. Прычынай жа пэўнай перакампаноўкі архітэктурнай кампазіцыі гродзенскіх замкаў на гравюры, у выніку чаго «стоўп» аказаўся прыстаўленым да Старога замка, з’яўляецца імкненне Адэльгаўзера-Цюнта надаць твору мастацкую цэласнасць, выразнасць і інфарматыўнасць. Нягледзечы на адсутнасць фіксацыйнай дакладнасці ў лакалізацыі асобных пабудоў замкавага комплексу Гродна на гравюры, гэты іканаграфічны матэрыял, суаднесены с іншымі крыніцамі і аналагамі, можа выступаць асновай для гіпатэтычнай рэканструкцыі яго знешняга выгляду на часы Вітаўта. Пры яе выкананні даследчыкам трэба мець на ўвазе, што гравюра Адэльгаўзера-Цюнта з’яўляецца рэнесансным мастацкім творам з пэўнымі правіламі пабудовы кампазіцыі, а не юрыдычным дакументам.

ЛІТАРАТУРА

1. Волкаў, М. Архітэктура Старога замка часоў Вітаўта ў Гародні / М. Волкаў // Беларускі гістарычны часопіс. – 2014. – № 2. – С. 17 – 34.
2. Русские летописи. – Рязань: Александрия, 2001. – Т. 11. Ипатьевская летопись. – 674 с.
3. Alexandrowicz, S. Początki Grodna / S. Alexandrowicz // Kwartalnik Historii Kultury Materialnej. – 1956. – № 1. – S. 144 – 148.
4. Jodkowski, J. Królewski Zamek stary i Muzeum w Grodnie / J. Jodkowski // Województwo białostockie: przeszłość i zabytki. – Białystok, 1929. – S. 19 – 28.
5. Wojciechowski, J. Stary zamek w Grodne / J.Wojciechowski // Biuletyn Historii Sztuki i Kultury. – 1938. – № 4. – S. 119 – 270.
6. Воронин, Н. Н. Древнее Гродно (по материалам археологических раскопок 1932 – 1949 гг.) / Н. Н. Воронин. – М. : Изд-во АН СССР, 1954. – 240 с.
7. Ткачоў, М. А. Абарончыя збудаванні заходніх зямель Беларусі XIII – XVIII стст. / М. А. Ткачоў. – Мінск : Навука і тэхніка, 1978. – 178 с.
8. Краўцэвіч, А. К. Гарады і замкі Беларускага Панямоння XIV – XVIII стст.: планіроўка, культурны слой / А. К. Краўцэвіч. – Мінск : Навука і тэхніка, 1991. – 124 с.
9. Трусаў, А. Кароткая гісторыя архітэктуры Беларусі / А. Трусаў. – Мінск : Харвест, 2015. – 464 с.

10. Заяц, Ю. Новае дасьледванне па археалёгіі Старога замка ў Горадні / Ю. Заяц // Kryuja. – Менск, 1996. – № 1. – С. 97 – 103.
11. Макараў, М. Да пытання пра выкарыстанне тэрміну «данжон» (donjon) у беларускай гістарычнай навуцы / М. Макараў // Гістарычны альманах. – 2001. – Т. 5. – С. 54 – 63.
12. Кушнярэвіч, А. М. Мураваная дабастыённая фартыфікацыя Вялікага Княства Літоўскага / А. М. Кушнярэвіч. – Мінск : Беларуская навука, 2011. – 234 с.
13. Piper, O. Burgenkunde / O. Piper. – München : T. Ackermann, 1895. – 830 S.
14. Мильчик, М. И. Древнерусская иконография монастырей, храмов и городов XVI – XVIII вв. : сб. ст. / М. И. Мильчик. – СПб. : Коло, 2017. – 380 с.
15. Трусаў, А. А. Стары замак у Гродне : гісторыка-археалагічны нарыс / А. А. Трусаў, В. Е. Собаль, Н. І. Здановіч. – Мінск : Навука і тэхніка, 1993. – 152 с.
16. Раппопорт, П. А. Военное зодчество западнорусских земель X – XIV вв. / П. А. Раппопорт. – М. : Изд-во АН СССР, 1967. – 260 с.

РЕЗЮМЕ

Статья посвящена проблеме размещения в системе оборонительных укреплений гродненских замков летописной башни XIII в. На основе анализа планов Гродно XVI – XVIII вв. автор пришёл к выводу, что она была построена в северо-западной части Нижнего замка, хотя на гравюре города 1568 г. Адельгаузера-Цюндта стоит справа от проезжей башни. Вторая башня-бергфрид с этой гравюры, по мнению автора, была возведена в 1-й четверти XIV в. в мысовой части Верхнего замка.

SUMMARY

This article focuses on the location problem of the tower, constructed in the thirteenth century amongdefensive fortifications of Grodno castles. Based on the analysis of fifteenth-eighteenth century plan of Grodno of the sixteenth-eighteenthcenturies, the authorcame to the conclusion that the tower wasbuilt in the north-west of the Lower Castle. On the Adelhauser-Cunden graving of the city, datingback to 1568, nevertheless, it stands to the right of the Gate Tower. According to the author, the second,bergfried tower, from this engraving, wasbuilt in the first quarter of the fourteenth century in the lowerpart of the Upper Castle.

Малікаў Я. Р.

УПЛЫЎ АРХІТЭКТУРЫ КЛАСІЦЫЗМУ НА ЎЗНІКНЕННЕ РАЗЬБЯНЫХ ЛІШТВАЎ У НАРОДНЫМ ДОЙЛІДСТВЕ (ПА МАТЭРЫЯЛАХ ГОМЕЛЯ)

Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт транспарту
(Паступіў у рэдакцыю 02.03.2020)

Разьбяное аздабленне жылля шырока распаўсюджана ў розных народаў, у тым ліку і беларусаў. Самая яркая традыцыя разьбянога дэкору на тэрыторыі Беларусі склалася ў канцы XIX – 1-й палове XX ст. у паўднёва-ўсходніх раёнах Гомельскай вобласці. Гомель сярод гарадоў беларуска-ўкраінска-бранскага памежжа з’яўляецца адным з лідараў па колькасці і варыятыўнасці форм народнага архітэктурнага дэкору і відавочным галоўным цэнтрам яго распаўсюджвання ў народным дойлідстве Ніжняга Пасожжа ў гэты перыяд.

Найбольш стары зафіксаваны і адзін з самых распаўсюджаных у гэтым рэгіёне тып разьбяной ліштвы – так званыя «стрэшкавыя ліштвы» (малюнак 1). Найбольш ранні экзэмпляр такой ліштвы зафіксаваны на доме 1860 г. пабудовы,

астатнія – на дамах 1870 – 1900-х гадоў (даты вызначаны паводле матэрыялаў архіва РУП «Гомельскае агенцтва па дзяржаўнай рэгістрацыі і зямельным кадастры»). Ад іншых варыянтаў ліштваў з надаконнікамі у выглядзе франтонаў, якія распаўсюджаны на суседніх тэрыторыях, гэты тып адрозніваецца стабільным наборам асноўных элементаў: надаконнік у выглядзе двухсхільнага франтона над развітым антаблементам; шырокі фрыз (лабавая дошка) па краях аформлены фігурнымі кранштэйнамі або накладнымі «трыгліфамі» з кутасікамі па ніжнім краі; на лабавой дошцы змешчана выява «ромба-стралы» ў выглядзе сіметрычнай раслінна-геаметрычнай кампазіцыі, якая выходзіць з цэнтра, у тэхніцы накладной ці прапільной разьбы [4, с. 110 – 111].

Малюнак 1. Будынак з ліштвамі «стрэшкавага тыпу», г. Гомель, вул. Валатаўская, 19 (1890-я гг., знесены ў 2013 г.)

Ліштвы гэтага тыпу ў асноўным фіксуюцца на тэрыторыі паміж гарадамі Рагачоў – Рэчыца – Гомель – Ветка – Добруш (Гомельская вобл.); Клімава – Клінцы – Навазыбкаў – Злынка – Пагар – Старадуб – Сураж (Бранская вобл.); Любеч – Радуль – Дабранка – Гарадня (Чарнігаўская вобл.). Найбольшы «канцэнтрат» ужывання такіх ліштваў адзначаны паміж населенымі пунктамі Рэчыца – Гомель – Ветка – Клінцы – Навазыбкаў – Злынка – Клімава – Дабранка – Радуль – Любеч – гэта самая крайняя тэрыторыя сучаснага беларуска-ўкраінска-бранскага памежжа. Адзінкавыя экзэмпляры падобных ліштваў у пачатку XXI ст. былі зафіксаваны ў гарадах Мена (Чарнігаўская вобл.), Трубчэўск (Бранская вобл.), Магілёў. Рэдукаваныя варыянты (без абавязковага двухсхільнага франтона, але з кранштэйнамі па краях лабавой дошкі і інш.) фіксуюцца на больш шырокім арэале.

Вывучэнне разьбянога архітэктурнага дэкору ў народным дойлідстве на тэрыторыі Гомельскай, Магілёўскай, Чарнігаўскай, Бранскай абласцей дазволіла выявіць цікавую заканамернасць. Вельмі часта выразная лакальная асаблівасць разьбянога дэкору канца XIX – 1-й паловы XX ст. (не зафіксаваны на суседніх тэрыторыях тып ліштвы, карніза ці іншага элемента), шмат разоў і ў розных варыянтах паўтораная на даволі абмежаванай тэрыторыі (горад, раён) мае свой відавочны прататып у дэкоры мясцовай каменнай архітэктуры. Такая з’ява непасрэднага пераймання народнымі майстрамі матыву з прафесійнага дойлідства была прасочана ў разьбяным дэкоры Мазырска-Калінкавіцкага рэгіёна, Бабруйска і Чарнігава [4, с. 71 – 72], Сеўска і Трубчэўска (Бранская вобл.), Магілёва. Прататыпамі для вобразаў архітэктурнага дэкору народнага дойлідства ва ўзгаданых лакальных рэгіёнах былі, у першую чаргу, мясцовыя каменныя храмы, ча-

сам жылыя і палацавыя пабудовы, узведзеныя ў XVII – XIX стст., але не пазней за 1-ю палову XIX ст. Матываў, відавочна перанятых у шырокую практыку з аб'ектаў мясцовай прафесійнай архітэктуры 2-й паловы XIX – пачатку XX ст., зафіксавана не было. Гэта, верагодна, тлумачыцца тым, што для ўспрыняцця пэўнага мясцовага каменнага будынка ў якасці аўтарытэтнага ўзору для пераймання народным майстрам быў патрэбны дастаткова вялікі перыяд. Падобны ўплыў на разьбяроў народнага дойлідства неаднаразова адзначаўся даследчыкамі і ў іншых рэгіёнах [1, с. 21 – 22; 6, с. 81 – 82; 7, с. 24, 29, 100, 102].

Зыходзячы з выяўленай заканамернасці, лагічна было б дапусціць, што і даследаваны намі тып «стрэшкавай ліштвы» беларуска-ўкраінска-бранскага памежжа, які мае выразны набор элементаў і добра лакалізаваную тэрыторыю бытавання, мае таксама мясцовае паходжанне. Іншымі словамі, на дадзенай тэрыторыі павінен быў існаваць аб'ект XVII – 1-й паловы XIX ст., аздабленне якога стала яркім прыкладам для народных майстроў.

Заканамерным уяўляецца, што такім прататыпам магла стаць менавіта класічная архітэктура Гомеля як самага буйнога сярод гарадоў «эпіцэнтра» бытавання названага тыпу ліштваў. Аднак на матэрыялах Гомеля і ўсяго рэгіёна такую першакрыніцу працяглы час выявіць не атрымлівалася, бо ўсе вядомыя тут помнікі каменнай архітэктуры не маюць відавочных элементаў, якія маглі б стаць узорамі для пераймання.

Выйсце з гэтай сітуацыі абазначылася, калі ў якасці першакрыніц для аналізу былі ўзяты прыклады каменнай прафесійнай архітэктуры, але не ў наяўным выглядзе (у цэлым, амаль нязменным з канца XIX ст.), а ў стане на 1-ю палову XIX ст., з амаль фатаграфічнай дакладнасцю зафіксаваным на абмерных чарцяжах, малюнках прафесійных мастакоў і архітэктараў таго часу.

Найважнейшымі з іх з'яўляюцца карціна М. Залескага «Палац у Гомелі», напісаная ў 1840-я гады (арыгінал захоўваецца ў Нацыянальным гістарычным музеі Рэспублікі Беларусь); малюнкі палаца, выдадзеныя ў 1843 г. у альбоме работ архітэктара А. Ідзкоўскага [5, с. 264 – 265, 268, 269, 272]; абмерныя чарцяжы каменных пабудоў Гомеля, выкананыя ваеннымі інжынерамі ў 1830-я гады[8]. Фотаздымкі палаца, зробленыя Д. Біянкі ў 1860-х гадах, зафіксавалі ўжо змененыя фасады, у цэлым ідэнтычныя тым, што існуюць зараз [2].

Дзякуючы гэтым крыніцам высветлілася, што палац Румянцавых і Паскевічаў, узведзены ў канцы XVIII – сярэдзіне XIX ст. у стылі класіцызму, у 1-й палове XIX ст. меў шэраг дэкаратыўных элементаў, якія зніклі ў час рамонту 1856 – 1865 гг. Пры разглядзе карціны М. Залескага можна заўважыць, што дэкаратыўнае аздабленне сцен палаца амаль такое ж, як і на фотаздымках Д. Біянкі 1860-х гадоў (захавалася да XXI ст.) – тыя ж рамкавыя ліштвы вакол аконных праёмаў, просты антаблемент, ордэрныя пілястры. Аднак выяўляецца і істотная розніца: бакавыя вокны на першым паверсе галоўнага фасада цэнтральнай часткі палаца, у адрозненне ад астатніх, маюць ліштву з моцна развітай надаконнай часткай у выглядзе прафіляванага прамога карнізасандрыка, які абапіраецца на два аб'ёмныя фігурныя кранштэйны-мадульёны. Важная дэталь: паміж карнізам, мадульёнамі і аконным праёмам змешчана

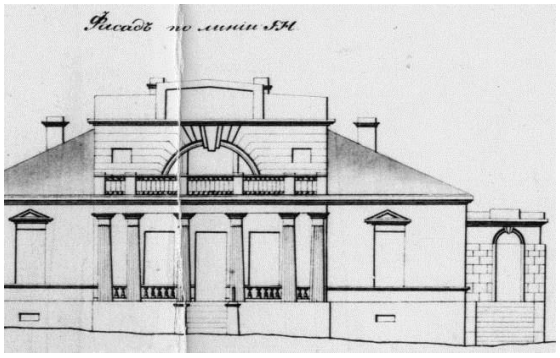
шырокае пустое поле, своеасаблівы «фрыз». Падаконная частка ніяк не выяўлена – роўная аблямоўка вакол праёма [3, с. 26 – 27].

Іншыя ліштвы, у параўнанні з зафіксаванымі на фотаздымках 1860-х гадоў, адлюстраваны таксама і на бакавых вокнах другога паверха галоўнага фасада левага (паўночнага) флігеля. У адрозненне ад надаконнікаў на ўзгаданых ліштвах цэнтральнай часткі палаца, ліштвы на флігелі маюць моцна развітую падаконную частку, у якой па баках прафіляванага падаконнага карніза звісаюць два аб'ёмныя мадульёны. Надаконная частка тут ніяк не выяўлена – простая рамка вакол праёма. Звяртае ўвагу, што над вокнамі, на сцяне паміж імі і карнізам будынка, змешчана буйное рэльефнае аздабленне ў выглядзе гарызантальна выцягнутай арнаментальнай расліннай выявы, з акруглым пашырэннем ў цэнтры і скіраванымі ў два супрацьлеглыя бакі парасткамі – дэкаратыўны матыў, распаўсюджаны ў еўрапейскім мастацтве з часоў маньерызму, шырока пашыраны ў часы ампіру. Нягледзячы на размяшчэнне высока над вокнамі, названы элемент, відавочна, з'яўляецца часткай іх дэкаратыўнага афармлення [3, с. 26 – 27].

Гэтыя ж дэталі адлюстраваны і ў праекце перабудовы гомельскага палаца, апублікаваным А. Ідзкоўскім у 1843 г. Ідэнтычныя фіксацыі ў дзвюх крыніцах, а таксама падрабязнасці, з якімі яны прамаляваны аўтарамі, пераканаўча сведчаць, што дадзеныя дэталі аздаблення фасада сапраўды існавалі.

Пералічаныя кампазіцыйныя асаблівасці афармлення каменных ліштваў на абодвух фасадах гомельскага палаца, зведзеныя разам, з'яўляюцца дакладным апісаннем кампазіцыйнай структуры найбольш ранняга і пашыранага тыпу гомельскіх разьбяных ліштваў у народным дойлідстве – так званага «стрэшкавага тыпу». Адзінае выключэнне: названы тып драўляных ліштваў у сваім надаконніку мае абавязковае завяршэнне ў выглядзе двухсхільнага класіцыстычнага франтона, якога няма на ліштвах гомельскага палаца.

Аднак афармленне надаконнікаў двухсхільным франтонам-сандрыкам, з шырокай паласой фрыза пад ім першапачаткова знаходзілася на галоўным фасадзе каменнага «дома для летняга пражывання» графа М. Румянцава ў горадзе Гомелі (вядомы сёння як «Паляўнічы домік», вул. Пушкіна, 32). Аб гэтым сведчаць абмерныя чарцяжы 1834 г., выкананыя для ваеннага ведамства (малюнак 2). Будынак у стылі позняга класіцызму быў узведзены ў 1818 – 1822 гг. архітэктарам І. Дзьячковым [5, с. 215], неаднаразова рамантаваўся, у выніку чаго афармленне вокнаў ліштвамі не фіксуецца ўжо на фотаздымках пачатку XX ст.



Малюнак 2. Фасад «Паляўнічага доміка» у Гомелі. Фрагмент абмерных чарцяжоў 1834 г. [8]

Невядома, ці мелі «каменныя ліштвы з франтонам» на фасадзе «Паляўнічага доміка» дэкаратыўныя элементы ў выглядзе кранштэйнаў і «ромба-стралы» паміж імі. Аднак спалучэнне дэкаратыўнага аздаблення вокнаў гомельскага палаца Румянцавых-Паскевічаў і «Паляўнічага доміка», якое існавала ў 1-й палове XIX ст., дае дакладную структуру найбольш старога і распаўсюджанага ў Гомелі і прылеглым рэгіёне тыпу драўляных разьбяных ліштваў, уключна з ужываннем дробных элементаў, накшталт фігурных кранштэйнаў і расліннай выявы «ромба-стралы».

З'яўленне «стрэшкавых ліштваў» у традыцыйным драўляным дойлідстве Гомеля як выніку другаснага пераймання кампазіцыі з прафесійнай каменнай архітэктуры палаца Румянцавых і Паскевічаў і «Паляўнічага доміка» не выклікае сумнення. Гэтае перайманне адбылося, відавочна, у 1-й палове XIX ст., задоўга да зафіксаванага прыкладу ліштвы на доме 1860 г., бо на ім ужыты не «пробны» варыянт, а па-мастацку і канструкцыйна дасканала зробленая ліштва. Адсюль гэтая з'ява распаўсюдзілася па бліжэйшым наваколлі, Ніжнім Пасожжы і суседніх, культурна і эканамічна звязаных з Гомелем таго часу рэгіёнах. Можна меркаваць, што гэты тып стаў асновай для ўзнікнення тут і іншых варыянтаў ярусных разьбяных ліштваў у народным дойлідстве.

Аднак будзе навуковай памылкай, нават прымітывізацыяй, зводзіць увесь працэс узнікнення і развіцця значнай разнастайнасці народнага разьбянога архітэктурнага дэкору ў гэтым рэгіёне толькі да механічнага паўтору народнымі майстрамі прыкладаў прафесійнай каменнай архітэктуры. Шырокае распаўсюджванне ў канцы XIX – 1-й палове XX ст. на дастаткова вялікай тэрыторыі паўднёва-усходніх раёнаў Гомельскай вобласці, заходніх раёнаў Бранскай вобласці і паўночных раёнаў Чарнігаўскай абласцей самай яркай традыцыі разьбянога дэкору (у параўнанні з суседнімі тэрыторыямі Беларусі, паўночнай Украіны і заходніх абласцей Расіі) сведчыць аб існаванні тут іншых шматлікіх крыніц генезісу гэтай складанай з'явы. З іншага боку, зафіксаванае на матэрыялах Беларусі супадзенне на дадзенай тэрыторыі арэалаў бытавання самых яркіх традыцый народнага ткацтва і архітэктурнага дэкору, а таксама агульных для іх спосабаў мастацка-архітэктурнага спасціжэння прасторы (дэкаратыўнай і архітэктурнай) [4, с. 179 – 193], шырокае ўжыванне нетыповых для класіцызму народных матываў і іншае ўказваюць на глыбінныя ментальныя, архетыповыя асновы фарміравання тут выразнай і адметнай народнай культуры, адным з найбольш вядомых праяўленняў якой з'яўляецца разьбяны архітэктурны дэкор. Такім чынам, дарагія ў фінансавым плане разьбяныя ліштвы, мастацкае афармленне якіх было перанята з палацава-сядзібнай архітэктуры, ніколі не сталі б масавай з'явай у дадзеным рэгіёне, калі б у мясцовай народнай традыцыі не было глыбіннай запатрабаванасці на дэкаратыўнае аздабленне жылля.

ЛІТАРАТУРА

1. Званцев, М. П. Домовая резьба / М. П. Званцев. – М. : Изд-во Всесоюзной академии архитектуры, 1935. – 132 с.

2. Литвинова, Т. Свидетели дворцовой эпохи / Т. Литвинова // Гомельский дворцово-парковый ансамбль : каталог. – Гомель, 2017. – 28 с.

3. Малікаў, Я. Р. Гомельскі палац і яго ўплыў на развіццё мясцовай традыцыі разьбянога архітэктурнага дэкору канца XIX – пачатку XX ст. / Я. Р. Малікаў // Гомельский дворцово-парковый ансамбль: от усадьбы до музейного комплекса : сб. материалов Междунар. науч.-практ. конф., Гомель, 5-6 ноября 2019 г. – Гомель, 2019. – С. 24 – 34.
4. Малікаў, Я. Р. Традыцыі разьбянога дэкору ў народнай архітэктуры паўднёва-ўсходняй Беларусі: канец XIX – першая палова XX ст. / Я. Р. Малікаў. – Мінск : Беларуская навука, 2016. – 239 с.
5. Морозов, В. Ф. Гомель классический. Эпоха. Меценаты. Архитектура / В. Ф. Морозов. – Минск : Четыре четверти, 1997. – 336 с.
6. Рождественская, С. Б. Русская народная традиция в современном обществе: архитектурный декор и художественные промыслы / С. Б. Рождественская. – М. : Наука, 1981. – 208 с.
7. Скворцов, А. И. Русская народная пропильная резьба / А. И. Скворцов. – Л. : Художник РСФСР, 1984. – 234 с.
8. Чертёж каменных и деревянных строений в местечке Гомель, значащихся по Генеральному плану под № 42, 43, 45, 71, 72, 74, 83 с показанием работ, произведённых в прошлом 1833 году // Музей Гомельского дворцово-паркового ансамбля. – НВ 20780/6. Копия.

РЕЗЮМЕ

В статье рассматривается влияние декоративного оформления зданий в городе Гомеле, возведённых в стиле классицизма конца XVIII – 1-й трети XIX в., на формирование раннего типа резных оконных наличников в местной народной традиции деревянного архитектурного декора.

SUMMARY

The article considers the influence of the decoration of buildings in Homiel, erected in the style of classicism of the late XVIII – first third of the XIX century, on the formation of an early type of carved window platbands in the local folk tradition of wooden architectural decor.

Ничипорович А. О.

ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ПОДХОДЫ К АДАПТАЦИИ ОБЪЕКТОВ АРХИТЕКТУРНОГО НАСЛЕДИЯ К НОВОЙ ФУНКЦИИ

Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси
(Поступила в редакцию 13.03.2020)

Изменение социальной структуры общества, требований, предъявляемых к урбанизированной среде, привело к тому, что многие архитектурные объекты утратили или трансформировали свою первоначальную функцию. В современной реставрационной теории и практике приспособление объектов архитектурного наследия к новой функции является одним из способов их сохранения. С. С. Подъяпольский отмечает, что благодаря практическому использованию памятники включаются в жизнь современного общества, становятся связующим звеном между поколениями, обеспечивают преемственность исторической и культурной памяти [7].

Отношение к памятникам зодчества как обладающим не только утилитарным значением начало формироваться в позднесредневековый период [7]. В эпоху Возрождения в памятниках античной культуры гуманисты видели отражение своих идеалов.

Впервые понимание значимости архитектурных построек прошлого возникает при раскопках Геркуланума (1738) и Помпей (1748). Существенное изменение отношения к архитектурным сооружениям Античности произошло в эпоху Просвещения, что было обусловлено развитием естественных наук. В это время появляются труды по античному искусству: «История искусства древности» И. И. Винкельмана (1764); глава «О древности» в трактате «Понятие о совершенном живописце…» А. Иванова (1789); главы «Французской энциклопедии, или Толкового словаря наук, искусств и ремёсел» Д. Дидро и Ж. Д'Аламбера (1751 – 1780); «Мысли о красоте и вкусе в живописи» А. Р. Менгса (1762); «Лаокоон, или О границах живописи и поэзии. С попутными объяснениями различных вопросов истории древнего искусства» Г. Э. Лессинга (1766) и другие. К началу XIX в. относятся первые реставрации Колизея (арх. Р. Стерн); арки Тита в Риме (арх. Д. Валадье) как особый вид деятельности [6]. До этого времени старые архитектурные объекты, как правило, подвергались сносу, а на их месте возводились новые. По мнению С. С. Подъяпольского, это связано с тем, что для культуры Античности не было характерно осознания поступательного общественного развития, а мировоззрение Средневековья ограничивалось христианским учением о развитии мира [7].

Один из подходов к использованию памятников архитектурного наследия был сформулирован историком, теоретиком архитектуры, реставратором Э. Э. Виолле-ле-Дюком (1814 – 1879). Он утверждал, что «лучший способ сохранить здание – это найти ему применение, а затем так хорошо удовлетворить потребности, продиктованные этим использованием, что больше никогда не будет необходимости вносить какие-либо дальнейшие изменения в здание» [12].

Историк, искусствовед А. Ригль (1858 – 1905) признавал повторное использование исторических зданий неотъемлемой частью их существования [12].

Иной точки зрения придерживались английские писатель, теоретик искусства Д. Рескин (1819 – 1900) и поэт, художник У. Моррис (1834 – 1896). Они отмечали значимость регулярного ухода и технического обслуживания в обеспечении сохранности исторических зданий [12].

Итальянский историк архитектуры Г. Джованнони (1873 – 1947), один из создателей Хартии реставрации (1931), предложил классификацию памятников зодчества исходя из возможности их использования: «живые» – могут продолжать использоваться для нужд современного общества; и «мёртвые» – не отвечают современным утилитарным потребностям человека [7].

Современные подходы к сохранению и использованию архитектурного наследия отражены во многих международных законодательных актах.

В 1931 г. впервые в Афинах состоялась Международная конференция реставраторов, в результате которой была сделана попытка уйти от трактовки реставрируемого объекта как археологического, изолированного от современной жизни, и рекомендовано использование памятников для обеспечения их жизнеспособности [7].

Международная хартия по консервации и реставрации памятников и достопримечательных мест (Венецианская хартия, 1964 г.), дала определение исто-

рического памятника и установила принципы консервации и реставрации объектов наследия [2].

В Европейской хартии по охране архитектурного наследия (Страсбург, 1975 г.) говорится о значимости данного наследия, а также важности его охраны, которая не должна исключать современную архитектуру в старинных ансамблях, но обязана учитывать существующее окружение, соблюдать пропорции, формы, размещение объектов, а также традиционные материалы [2].

Рекомендация о сохранении и современной роли исторических ансамблей (Найроби, 1976 г.) даёт определение историческим ансамблям и регламентирует общие принципы их сохранения [2].

Международная хартия по охране исторических городов (Вашингтонская хартия, 1987 г.) посвящена охране и сохранению исторических центров или кварталов городов. Один из принципов документа гласит, что введение элементов современного характера при условии сохранения гармонии ансамбля может способствовать его обогащению [2].

В Принципах Валлетты по сохранению и управлению историческими городами и урбанизированными территориями (Ла Валетта, 2011 г.) говорится, что при необходимости строительства новых зданий или адаптации к новым условиям существующих современная архитектура должна согласовываться с действующей пространственной схемой исторических городов, находить своё выражение при соблюдении масштаба места и иметь чёткую связь с характером развития его окружения [2].

Говоря о советском законодательстве, регламентирующем использование и приспособление памятников культуры, отметим декреты 1918 г., 1924 г. и инструкцию к ним; постановление ВЦИК 1933 г.; постановления Совета Министров РСФСР 1947 г. и 1948 г., а также тезисы докладов к пленуму Научно-методического совета по охране памятников культуры 1973 г., где подчёркивается ценность и особая роль в обществе памятников архитектуры, приводится их классификация по характеру использования, даются рекомендации по приспособлению данных объектов.

В статье № 70 «Инструкции о порядке учёта, обеспечения сохранности, содержания, использования и реставрации недвижимых памятников истории и культуры» (1986) определены основные требования к использованию памятников историко-культурного наследия: «соответствие функционального назначения памятника окружающей градостроительной или природной среде; сохранение планировочной, объёмно-пространственной структуры, инженерно-конструктивных особенностей, декоративной отделки и убранства фасадов и интерьеров памятника; сохранение территории памятника с расположенными на ней сооружениями, садами, парками и историческими элементами благоустройства, сохранение природного и историко-культурного ландшафта; возможность соблюдения необходимых современных гидро-геологических, инженерно-технических, санитарно-гигиенических и иных требований эксплуатации памятника при условии обязательного сохранения всех его подлинных художественных и конструктивных элементов; строгое соблюдение технических условий эксплуатации и содержания в соответствии с методическими указаниями, выпус-

каемыми Министерством культуры СССР и республиканскими государственными органами охраны» [6].

Белорусское законодательство в области охраны историко-культурного наследия как система правовых норм начало формироваться в начале XX в. и в целом развивалось в русле государственной политики СССР. Законодательная база в данной сфере в период 2-й половины XX – начала XXI в. включала следующие документы: «Об охране памятников культуры» (1969); «Об охране историко-культурного наследия» (1992); «Об охране историко-культурного наследия Республики Беларусь» (2006).

Сегодня основным документом, регулирующим отношения в сфере охраны и использования историко-культурного наследия Республики Беларусь, является Кодекс о культуре № 413-З (2016), в котором обозначены основные работы по сохранению архитектурного наследия, выполняемые на материальных историко-культурных ценностях: «обновление, дополнение, консервация, приспособление (совокупность работ и мероприятий по адаптации материальных историко-культурных ценностей к потребностям и особенностям современного технического удержания без допущения утраты ими характерных духовных, художественных и (или) документальных ценностей), ремонт, раскрытие, регенерация, реконструкция, реставрация и др. (ст. 114) [4].

Подходы к приспособлению объекта архитектурного наследия к современным условиям должны основываться на глубоких научных исследованиях (архивных, библиографических), натурных изысканиях и определении подлинности и ценности данного объекта. Названные понятия рассмотрены в Нарском документе о подлинности (1994), где отмечается важность признания специфического характера ценности наследия каждой отдельной культуры и оценки достоверности и правдивости связанных с ними источников информации.

Согласно мадридскому документу «Подходы к сохранению архитектурного наследия двадцатого века» (2011), при любых изменениях и вмешательствах следует также учитывать целостность объекта культурного наследия.

Современные исследователи отмечают несколько путей включения памятника в жизнь общества, исходя из подчёркнутого выявления художественной и исторической ценности памятника и наделения его практической функцией (приспособление) [9].

Архитектор Ф. Робер высказывает мнение о том, что история архитектуры – это также история зданий, которые были обновлены и приспособлены к современному использованию. Автор трактует присутствие декоративных или конструктивных элементов, приобретённых зданием на протяжении нескольких столетий, как палимпсест и полагает, что функция создаёт форму, а реконструкция становится успешной только при соответствии новой функции существующей форме [8].

Итальянский архитектор С. Паринелло отмечает, что при адаптации архитектурного объекта должны быть учтены все процессы, которые происходили и происходят внутри памятника зодчества и в окружающем его пространстве [5]. Важным моментом является поиск компромисса между ценностью объекта и современными требованиями к комфорту.

Ю. М. Бирдюгина обращает внимание на вопросы композиции при современном использовании памятника зодчества, а также синтез сохранившейся части и новых элементов. Автор связывает возможность изменения памятника с его категорией (Государственный список историко-культурных ценностей Республики Беларусь) [1].

А. А. Яковлев выделяет факторы, влияющие на адаптацию объектов индустриального наследия к новой функции: внешние (экологические, социальные, градостроительные, стилистические, охранно-реабилитационные) и внутренние (экономические, конструктивные, технологические, планировочные, эстетические) [11].

А. А. Чадович в своих исследованиях подчёркивает взаимовлияние развития городского пространства и адаптации архитектурных объектов [10].

Л. С. Романова определяет три подхода к приспособлению исторического здания к потребностям современного общества: сохранение первоначальной функции с обязательным повышением степени комфортности, соответствующей времени; восстановление утраченных функций, характерных для исторической застройки (лавок, мастерских, сочетающихся с жильём, и др.); введение новых функций, отвечающих современным потребностям общества (гостиниц, кафе, магазинов, музеев, офисов и пр.) [9].

При выборе новой функции важен типологический подход, суть которого заключается в том, что все здания делятся на функциональные группы: промышленные, религиозные, общественные, жилые и т. д. В каждой группе выделяются подгруппы, обусловленные типологией объектов: заводы, склады, церкви, монастыри, музеи, ратуши, офисы, многоквартирные дома, блокированное жильё, коттеджи и другие. Для определённых типологических групп зданий определены наборы возможных адаптивных функций. Типологический подход позволяет создать рекомендательную базу для регулирования повторного использования памятников архитектурного наследия [10].

С. С. Подъяпольский выделяет такой аспект, как уважение к памятнику, которое должно проявляться в выборе функции, соответствующей его культурно-историческому значению, например, исключение возможности приспособления для «низких» целей объектов, имеющих мемориальное значение (усыпальниц, культовых зданий) [7]. Автор полагает, что при адаптации должно преобладать требование сохранности существующего памятника архитектуры. Любые дополнения могут лишь в минимальной степени нарушать эстетическую и конструктивную его целостность, для чего требуется применение нетиповых решений. При этом исследователь выделяет следующие основные направления связи новых элементов с архитектурой объекта: «подделка под стиль памятника»; внесение контрастных элементов; «срединный путь» – создание новых элементов, но подчинённых и подчёркивающих существующую архитектуру [7].

В зависимости от подлинности, ценности и целостности объекта архитектурного наследия важно выделить часть, которая должна сохраниться (предмет охраны), и часть, изменяемую либо дополняемую современными элементами: «Помимо физической сохранности необходимо обеспечить сохранение условий восприятия памятника, не допуская не только искажения его внешнего вида, но и

искажения внутреннего пространства, во всяком случае, тех помещений, интерьер которых обладает определённой художественной цельностью. Это должно учитываться при распределении помещений по их функциональному назначению» [7].

Анализ теории показывает, что вопросы сохранения и использования объектов архитектурного наследия для нужд постоянно развивающегося общества возникали с давних времён (с появлением понимания значимости архитектурного наследия прошлого). Подходы к решению этой задачи формировались под влиянием представлений о ценностях общества в каждый период времени. В настоящее время принципы и подходы к сохранению и использованию архитектурного наследия широко освещены в международном законодательстве. В современной белорусской теории реставрации и законодательстве подходы к адаптации памятников архитектуры к современной функции разработаны недостаточно.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бердюгина, Ю. М. Критерии приспособления объекта культурного наследия для современного использования / [Электронный ресурс] / Ю. М. Бердюгина. – Режим доступа: https://cyberleninka.ru/article/n/kriterii-prisposobleniya-obekta-kulturnogo-naslediya-dlya-sovremennogo-ispolzovaniya. – Дата доступа: 05.03.2020.
2. Всемирное наследие: международные документы [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://kgiop.gov.spb.ru/nasledie/vsemirnoe-nasledie-mezhdunarodnye-dokumenty. – Дата доступа: 05.03.2020.
3. Збор помнікаў гісторыі і культуры Беларусі / С. В. Марцэлеў (гал. рэд) [і інш.]. – Мінск : БелСЭ, 1988. – 333 с.
4. Кодекс Республики Беларусь о культуре от 20 июля 2016 г. № 413-З [Электронный ресурс] – Режим доступа: http://www.pravo.by/document/?guid=3961&p0=Hk1600413. – Дата доступа: 05.03.2020.
5. Парринелло, С. Современные методы архитектурного обследования городской среды / С. Парринелло, С. В. Максимова – Пермь : Изд-во Пермского национального исследовательского политехнического ун-та, 2015. – 126 с.
6. Приказ Министерства культуры СССР от 13.05.1986 № 203 «Об утверждении Инструкции о порядке учёта, обеспечения сохранности, содержания, использования и реставрации недвижимых памятников истории и культуры» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_91282/6be4f478fdd1c3fc2a8ddf51bc9716587d1b7034/Приложение. – Дата доступа: 05.03.2020.
7. Реставрация памятников архитектуры / С. С. Подъяпольский [и др.]. – М. : Стройиздат, 2000. – 288 с.
8. Робер, Ф. Архитекура как палимпсест [Электронный ресурс] / Ф. Робер ; пер. Е. Кадейшвили. – Режим доступа: http://www.archnadzor.ru/2008/02/07/arhitektura-kak-palimpsest. – Дата доступа: 05.03.2020
9. Романова, Л. С. Приспособление объектов культурного наследия под новую Р69 функцию : учебное пособие / Л. С. Романова. – Томск : Изд-во Томского гос. архитектурно-строительного ун-та, 2016. – 99 с.
10. Чадович, А. А. Сохранение или снос? Компромисс! [Электронный ресурс] / А. А. Чадович // Архитектура и современные информационные технологии : электронный журнал. – Режим доступа: http://marhi.ru/AMIT/2013/1kvar/13/chadovich.pdf. – Дата доступа: 05.03.2020.
11. Яковлев, А. А. Архитектурная адаптация индустриального наследия к новой функции [Электронный ресурс] / А. А. Яковлев. – Режим доступа:

http://tekhnosfera.com/arhitekturnaya-adaptatsiya-industrialnogo-naslediya-k-novoy-funktsii. – Дата доступа: 05.03.2020.

12. Plevoets, B. Adaptive reuse as a strategy towards conservation of cultural heritage: a literature review / B. Plevoets, K. van Cleempoel. – Belgium : University College ; Hasselt University, 2011. – 164 p.

РЕЗЮМЕ

В статье рассмотрены теоретические подходы к адаптации объектов архитектурного наследия к новой функции и их отражение в законодательстве.

SUMMARY

The article considers theoretical approaches to the adaptation of architectural heritage objects to a new function and their reflection in legislation.

Пікулік А. М.

МАСТАЦКАЕ АБЛІЧЧА ЖУХАВІЦКАГА РУКАПІСНАГА ЕВАНГЕЛЛЯ

Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі
(Паступіў у рэдакцыю 09.03.2020)

Помнік беларускай кніжнасці XVI ст. – Жухавіцкае рукапіснае евангелле – да сучаснага моманту не з'яўляўся прадметам спецыяльнага навуковага даследавання. Асабовы рукапіс, створаны, як лічацца, для царквы вёскі Малыя Жухавічы (зараз Карэліцкі р-н Гродзенскай вобл.) з XVII ст. захоўваўся ў Жыровіцкім манастыры, з пачатку 1920-х гадоў – у Віленскім беларускім музеі, потым – у бібліятэцы Акадэміі навук Літвы. Па-за ўвагай спецыялістаў доўгі час заставаліся як палеаграфічныя, гістарычныя, лінгвістычныя, так і мастацкія асаблівасці гэтага рукапіснага помніка. Адзіная апублікаваная ў 1933 г. рэпрадукцыя старонкі гэтага артэфакта ілюструе артыкул М. Шкіёнка, прысвечаны Льву Сапегу [8, с. 33].

Адзінае згадванне Жухавіцкага евангелля ў мастацтвазнаўчай літаратуры – невялікі артыкул «Малажухавіцкае евангелле» ў «Энцыклапедыі літаратуры і мастацтва Беларусі». Аўтар публікацыі А. Пяткевіч адзначае, што рукапісны помнік упрыгожаны чатырма мініяцюрамі з выявамі евангелістаў, застаўкамі, ініцыяламі, выкананымі ў золаце, загалоўкі пісаны кінаварам [5, с. 413]. Даследчык не акцэнтуе ўвагу на мастацкіх, стылістычных ці іканаграфічных асаблівасцях мініяцюр і элементаў кніжнага дэкору. Такія ж кароткія звесткі паўтараюцца сёння ў нешматлікіх упамінаннях гэтага помніка ў інтэрнэце [3].

У 2019 г. па ініцыятыве ўстановы «Музей "Замкавы комплекс «Мір»"» пачалася праца па падрыхтоўцы факсімільнага выдання Жухавіцкага евангелля, у ходзе якой праводзілася яго ўсебаковае, у тым ліку мастацтвазнаўчае вывучэнне.

Даследаванне евангелля ў сучасны момант ускладняе яго дрэнная захаванасць. Практычна цалкам страчаны залаты фон мініяцюр, ёсць значныя пацёртасці і страты фарбавага слою як мініяцюр, так і заставак і ініцыялаў, што значна скажае першапачатковы выгляд помніка. Упершыню праведзены мастацтвазнаўчы аналіз Жухавіцкага евангелля дазваляе, тым не менш, зрабіць некаторыя папярэднія назіранні і высновы, якія павінны быць удакладнены пасля правядзення паўнавартаснай навуковай рэстаўрацыі рукапіснай кнігі.

Аналіз Жухавіцкага рукапіснага евангелля XVI (?) ст. сведчыць, што яно рэпрэзентатыўнае і ўяўляе не толькі гістарычную, але і эстэтычную каштоўнасць. Кніга ўпрыгожана чатырма мініяцюрамі з выявамі евангелістаў: Мацвея (7 адв.), Марка (94 адв.), Лукі (151 адв.) і Яна (250 адв.); чатырма застаўкамі і чатырма па-мастацку аздобленымі вялікімі літарамі – двума вялікімі ініцыяламі (евангелле ад Мацвея і евангелле ад Лукі) и двума невялікімі – евангелле ад Марка и евангелле ад Яна. Сувязь выяў і тэксту відавочная і адлюстроўвае традыцыю, якая склалася да XVI ст. Тэкст кожнага з евангелляў адкрывае па-мастацку аздоблены кніжны разварот, своеасаблівы «партал», урачысты ўваход у кнігу, на левым баку якога пададзена выява адпаведнага евангеліста, на правым – застаўка ў спалучэнні з тэкстам, што напісаны ў адну калонку і пачынаецца з вялікай літары.

Мастацкае аблічча кнігі абумоўлена ўзаемадзеяннем усіх яе элементаў: мініяцюр, заставак, арнаментаваных ініцыялаў, напісаннем тэксту, прапорцыямі ліста, наяўнасцю і велічынёй кніжных палёў. Суадносіны гэтых складнікаў у Жухавіцкім евангеллі падаюцца ўдалымі. Агульнае кампазіцыйнае рашэнне кніжных разваротаў сведчыць аб усвядомленым або інтуітыўным імкненні да гармоніі. Мініяцюры з выявамі евангелістаў, прапорцыі старонак з застаўкамі, шырокія палі, вытрыманыя «прасторавыя паўзы», арнаментаваныя ініцыялы, якія аб'ядноўваюць застаўкі з тэкстам, рыхтуюць да ўдумлівага чытання. Кожны з пералічаных элементаў заслугоўвае сур'ёзнага аналізу як у складзе адзінага кніжнага ансамбля, так і паасобку.

Мініяцюры і элементы мастацкага дэкору Жухавіцкага евангелля выкананы ў рамках еўрапейскай мастацкай традыцыі афармлення рукапіснага евангельскага тэксту, якая склалася да XVI ст. – часу меркаванага стварэння помніка. Галоўная роля ў яго мастацкім аздабленні належыць мініяцюрам – «партрэтам» евангелістаў, што з'яўляюцца абавязковым элементам сярэднявечнай (заходнееўрапейскай, візантыйскай, старажытнарускай) рукапіснай кнігі. Іх прысутнасць тут звязана з традыцыяй, якая вядзе пачатак ад эпохі Антычнасці і тлумачыцца звычаем адлюстроўваць вобразы філосафаў, пісьменнікаў, паэтаў, якія ствараюць, абдумваюць свае творы ці натхняюцца прысутнасцю муз. Мастак Жухавіцкага евангелля арыентаваўся, у першую чаргу, на візантыйскія кніжныя традыцыі, дзе яшчэ ў раннехрысціянскі час з'явіліся, а ў пасляіканаборчы перыяд распаўсюдзіліся выявы евангелістаў, якія ствараюць свае свяшчэнныя творы. Нягледзячы на тое, што да X ст. было распрацавана некалькі ўстойлівых схем такіх сюжэтаў, іх варыятыўнасць сапраўды ўражвае. Мініяцюры на гэтую тэму вылучаюцца кампазіцыйнай пабудовай, колькасцю персанажаў, характарам дэталяў, адметнасцю антуражу, фонам і г. д. Агульнымі для евангелістаў іканаграфічнымі дэталямі звычайна з'яўляюцца кнігі-кодэксы ці кнігі-світкі і прыналежнасці для пісьма. Паступова склалася і індывідуальная іканаграфія евангелістаў, з'явіўся вядомы тэтраморф [1].

Цікавы выяўленчы матэрыял быў назапашаны і за час існавання беларускай рукапіснай кніжнасці. Выявы евангелістаў, разнастайныя па кампазіцыйнай пабудове, вобразным вырашэнні, каларыце, абумоўліваюць мастацкае аблічча звязаных з беларускімі землямі асабовых евангелляў: Аршанскага (канец XII –

пачатак XIII ст.); Лаўрышаўскага (XIV ст.); Шарашоўскага (XV – XVI стст.) і іншых.

Усе мініяцюры Жухавіцкага евангелля іканаграфічна арыентаваны на візантыйска-рускія кніжныя традыцыі, дэманструюць у сваёй стылістыцы дачыненне да беларускай мастацкай школы. Выявы галоўных персанажаў выкананы пад відавочным уплывам народнай творчасці: прапорцыі фігур, крыху павялічаныя галовы, кісці рук і ступні, тыпаж твараў, спрошчана і крыху грубавата напісаныя дэталі – усё гэта нагадвае беларускія абразы мясцовага рада, народную драўляную скульптуру і іншае. Разам з тым, дэталі архітэктурнага фону: чарапічныя дахі вежаў, формы аконных праёмаў, абрысы каваных рашотак у вокнах – сведчаць пра пэўнае ўздзеянне заходнееўрапейскага мастацтва.

Пакуль няма дастатковых падстаў, каб сцвярджаць, што мініяцюры Жухавіцкага евангелля былі створаны рознымі мастакамі. Наадварот, дэталі, якія паўтараюцца з ілюстрацыі ў ілюстрацыю (прадметы мэблі, архітэктурныя збудаванні, падстаўкі для ног евангелістаў, падобна напісаныя драпіроўкі адзенняў і інш.) сведчаць аб руцэ аднаго майстра. Каларыстычнае вырашэнне ўсіх чатырох мініяцюр падобнае, яно будуецца на спалучэнні насычаных, шчыльных колераў, што можа служыць ускосным пацвярджэннем часу стварэння помніка. Пачынаючы з XV ст. каларыт усходнеславянскіх мініяцюр губляе ўласцівую больш раннім помнікам светлую палітру і становіцца цямнейшым і шчыльнейшым.

Пластычнае вырашэнне мініяцюр з Жухавіцкага евангелля сведчыць аб іх блізкасці да такіх рукапісных помнікаў, звязаных з беларускімі тэрыторыямі, як Аршанскае (XIII ст.) і асабліва Шарашоўскае (XVI ст.) евангеллі. Рукапіс таксама мае агульныя стылістычныя рысы з групай рукапісных помнікаў, звязаных з украінскімі землямі: Евангеллем 1-й паловы XVI ст. (РНБ. F.1.13); Евангеллем Хішчэвіцкім 1564 г. (Нацыянальны музей у Львове імя Андрэя Шапціцкага; Р. к. 577 (13778)); Евангеллем 2-й паловы XVI ст. (Львоўскі гістарычны музей, рук. № 19); Евангеллем 1590 г. (Львоўская навуковая бібліятэка імя В. Стэфаніка НАН Украіны; НД № 57) і іншымі.

Важнай часткай мастацкага аздаблення Жухавіцкага евангелля з'яўляюцца чатыры застаўкі, кожная з якіх папярэднічае адпаведнаму тэксту. У адрозненне ад стылістычна-аднастайных мініяцюр, блізкіх па аднолькавым кампазіцыйным, каларыстычным вырашэнні і наяўнасці падобных дэталяў, застаўкі прыцягваюць увагу сваёй яскрава паказанай індывідуальнасцю.

Да XVI ст. – часу меркаванага стварэння Жухавіцкага евангелля – усходнеславянская рукапісная кніга назапасіла багаты вопыт мастацкага аздаблення з выкарыстаннем заставак. Часта яны з'яўляліся абавязковым, а іншым разам (у спалучэнні з ініцыяламі) і адзіным элементам кніжнага строя. Адзначаючы некаторую ўмоўнасць стылістычнай тыпалогіі заставак, даследчыкі, тым не менш, вылучаюць сёння наступныя стылі і стылістычныя напрамкі, якія змянялі адзін аднаго ці суіснавалі разам: «візантыйскі», «тэраталагічны», «балканскі» і блізкі да яго стыль «пляцёнка», «новавізантыйскі» і «старадрукаваны» [2; 4; 6; 9].

Дзве застаўкі Жухавіцкага евангелля (застаўка да евангелля ад Марка і евангелля ад Лукі) выкананы ў яскрава паказаным «балканскім» стылі з элементамі «пляцёнкі». Такія матывы вядуць пачатак ад сімволікі астральных культаў

старажытных усходніх цывілізацый і звязаны з уяўленнем аб стваральнай энергіі нябесных свяцілаў. Семантычна яны блізкія вядомаму ў літаратуры таго часу стылістычнаму прынцыпу «пляцення слоў», пры якім эфект дасягаўся паўторам раўназначных эпітэтаў, сінонімаў, метафар і г. д., здольных перадаць усю разнастайнасць праяў «адвечнай» у сваёй сутнасці маральнай ідэі [7, с. 6]. Кампазіцыі арнаменту «балканскага» стылю выяўляюць імкненне да геаметрызацыі формаў, пазбаўленых асацыятыўнасці, займальнасці, і ствараюць атмасферу засяроджанасці і адасобленасці ад марных спраў штодзённасці.

Абедзве застаўкі «балканскага» стылю з Жухавіцкага евангелля ўяўляюць сабой геаметрычныя кампазіцыі, пазбаўленыя, як гэтага і патрабуюць каноны стылю, рамак. Застаўку да евангелля ад Марка складаюць восем пераплеценых акружнасцей, размешчаных у тры ярусы і ўкампанаваных у жорсткі каркас. Застаўка да евангелля ад Лукі выкарыстоўвае чатыры шчыльна знітаваныя вертыкальныя «васьмёркі» таксама ў спалучэнні з жорсткім каркасам. Застаўкі з'яўляюцца выразнымі прыкладамі бытавання на беларускіх землях «балканскага» стылю кніжнай арнаментыкі ў яго спрошчанай, «народнай» інтэрпрэтацыі. Тут, як і ў мініяцюрах, мы бачым абагульнены, крыху грубаваты малюнак. Мастак пазбягае дробных дэталяў, хоць і «раскрыжоўвае» застаўку традыцыйным «жэмчугам» – маленькімі кропкамі і аваламі. Відавочна імкненне майстра звязаць застаўкі з мініяцюрамі: спрошчаныя трохпялёсткавыя дэкаратыўныя выступы, якія прысутнічаюць у гэтых кніжных элементах, пераклікаюцца са шматлікімі дэкаратыўнымі элементамі мініяцюр (архітэктурным дэкорам будынкаў на другім плане, дэталямі мэблі і інш.).

Больш складана вызначыць стылістычную прыналежнасць застаўкі да евангелля ад Яна. Нягледзячы на прысутнасць раслінных матываў, яна практычна не мае дачынення да распаўсюджанага ў XVI ст. «новавізантыйскага» стылю, таксама пабудаванага на раслінных элементах. У семантыцы сваіх матываў класічны «новавізантыйскі» стыль быў звязаны з шырокім колам раслінных формаў і трактаваў у хрысціянскім пераасэнсаванні тэму «Дрэва жыцця». У кніжнай арнаментыцы ён звязаны з падкрэслена спірытуалізаванай формай кветак, бутонаў і лісця, падпарадкаванай логіцы геаметрычнага каркаса кампазіцый. Мастацкая прырода гэтага арнаменту была звязана з паняццем раскошы і каралеўскага бляску [7, с. 11 – 12]. У Жухавіцкім евангеллі мы зноў сустракаемся з народнай, крыху спрошчанай інтэрпрэтацыяй раслінных матываў і з магчымай прысутнасцю рэмінісцэнцый «тэраталагічнага» арнаменту, які быў шырока распаўсюджаны ў мастацкім афармленні рукапіснай кнігі ў XIV ст. і практычна цалкам знік да XV – XVI стст.

Самай цікавай застаўкай Жухавіцкага рукапіснага евангелля падаецца застаўка да евангелля ад Мацвея. На ёй несіметрычна адносна цэнтра старонкі намаляваны дзве фігуры аленяў з галінастымі рагамі і павернутымі ў супрацьлеглыя бакі галовамі. Выявы аленяў чаргуюцца з выявамі двух вялікіх, практычна аднолькавых ваз са звілістымі ручкамі, чыя форма, гранічна спрошчаная мастаком, тым не менш, узыходзіць да антычных узораў. На застаўцы прысутнічаюць таксама шматлікія раслінныя парасткі, лісце, кветкі, гронкі вінаграда і г. д. Гэтыя выяўленчыя матывы сведчаць аб пэўным уплыве на аўтара рэнесанснага мастац-

тва. Увасабленне названых элементаў не супярэчыць агульнаму ладу артэфакта і таксама адзначана відавочным уплывам паўпрафесійнай народнай творчасці.

Нягледзячы на стылістычную неаднароднасць чатырох заставак з Жухавіцкага евангелля, у дадзены момант мы не маем падстаў сцвярджаць, што над імі працаваў іншы мастак ці мастакі, чым над мініяцюрамі. Іх манера выканання, наяўнасць аднолькавых дэкаратыўных дэталяў і асабліва каларыстычнае вырашэнне, пабудаванае на ўдалым спалучэнні некалькіх стрыманых колераў (чырвонага, зялёнага, сіняга, ружовага, пазалоты і інш.), сведчаць, хутчэй, аб аўтарстве аднаго мастака і заслугоўваюць далейшага ўважлівага вывучэння.

Такім чынам, першапачатковы мастацтвазнаўчы аналіз помніка беларускай рукапіснай кніжнасці Жухавіцкага евангелля XVI (?) ст. сведчыць аб рэпрэзентатыўнасці і эстэтычнай каштоўнасці гэтага артэфакта. Мініяцюры і элементы мастацкага аздаблення рукапісу выкананы ў візантыйска-рускіх іканаграфічных кніжных традыцыях, звязаны з беларускай мастацкай школай; тут можна адзначыць відавочнае ўздзеянне паўпрафесійнай народнай творчасці, пэўны уплыў заходнееўрапейскага мастацтва.

1.Жухавіцкае евангелле 16 ст. (?). Разварот да евангелля ад Матфея

2. Жухавіцкае евангелле 16 ст. (?). Разварот да евангелля ад Марка

3.Жухавіцкае евангелле 16 ст. (?). Разварот да евангелля ад Луки

4.Жухавіцкае евангелле 16 ст. (?). Разварот да евангелля ад Яна

ЛІТАРАТУРА

1. Ерминия, или Наставление в живописном искусстве, составленное иеромонахом и живописцем Дионисием Фурноаграфиотом [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://azbyka.ru/otechnik/ikona/erminija-ili-nastavlenie-v-zhivopisnom-iskusstve-sostavlennoe-ieromonahom-i-zhivopistsem-dionisiem-furnoagrafiotom/3_7_1. – Дата доступа: 20.01.2020.
2. Костюхина, Л. М. Нововизантийский орнамент / Л. М. Костюхина // Древнерусское искусство. Рукописная книга. – Ч. II. – М., 1974. – С. 265 – 295.
3. Маложуховицкое Евангелие [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9C%D0%B0%D0%BB%D0%BE%D0%B6%D1%83%D1%85%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%86%D0%BA%D0%BE%D0%B5_%D0%95%D0%B2%D0%B0%D0%BD%D0%B3%D0%B5%D0%BB%D0%B8%D0%B5. – Дата доступа: 20.01.2020.
4. Протасьева, Т. Н. Византийский орнамент. Орнаментика русских рукописей XI – XVII вв. / Т. Н. Протасьева // Древнерусское искусство. Рукописная книга. – Ч. II. – М., 1974. – С. 205 – 218.
5. Пяткевіч, А. М. Малажухавіцкае евангелле / А. М.Пяткевіч // Энцыклапедыя літаратуры і мастацтва Беларусі. – Мінск, 1986. – Т. 3. – С. 413.

6. Ухова, Т. Б. «Балканский» стиль в орнаментике рукописных книг из мастерской Троице-Сергиева монастыря [Электронный ресурс] / Т. Б. Ухова. – Режим доступа: annals.info. – Дата доступа: 08.12.2017.

7. Ухова, Т. Б. Художественное оформление древнерусских рукописных книг (конец XIV – первая треть XV вв.) : автореф. дис. ... канд. искусств. : 17.00.04 / Т. Б. Ухова ; Академия художеств СССР, Ин-т живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина. – Л., 1974. – 17 с.

8. Шкіёнак, М. У трохсотныя ўгодкі сьмерці Вялікага Канцлера Льва Сапегі / М. Шкіёнак // Гадавік Беларускага навуковага таварыства. – Вільня, 1933. – Кн. 1. – С. 17 – 45.

9. Шульгина, Э. В. Балканский орнамент / Э. В. Шульгина // Древнерусское искусство. Рукописная книга. – Ч. II. – М., 1974. – С. 240 – 264.

РЕЗЮМЕ

Статья посвящена первому опыту искусствоведческого анализа памятника белорусской рукописной книжности XVI в. – Жуховицкого евангелия.

SUMMARY

The article is devoted to the first experience of art analysis of the XVI century Belarusian manuscript – Zhukhovitsky gospel.

Романенко Д. Ю.

ПЕЙЗАЖ КАК СПОСОБ ПОЭТИЗАЦИИ ПРОВИНЦИИ В СОВРЕМЕННОЙ БЕЛОРУССКОЙ ЖИВОПИСИ

Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси

(Поступила в редакцию 16.03.2020)

Белорусская станковая живопись во 2-й половине XX в. пережила значительное жанровое развитие. Одним из её распространенных жанров является пейзаж. Пейзажные образы родного края занимают важное место в творчестве П. Масленникова, В. Цвирко, В. Громыко, Л. Щемелёва, Г. Ващенко, А. Бархаткова, А. Барановского, И. Карасёва, М. Севрука, Н. Казакевича, П. Данелии, И. Пушкова, П. Шарипы, К. Хорошевича, В. Сулковского и других [1 – 3]. Художники субъективны в выборе природных мотивов, проявляют индивидуальность в живописных решениях. С 1990-х годов пейзажный жанр становится ведущим в современной белорусской живописи. Он не претерпел стилистического и тематического кризиса, который коснулся сюжетно-тематической картины, и продолжает активно развиваться.

В Беларуси проходят международные, республиканские и региональные пейзажные пленэры. Их цель – отразить красоту и богатство белорусской природы. Произведения художников, написанные в ходе пленэров, попадают в экспозиции музеев, регулярно демонстрируются на выставках. Всё это способствует широкой популярности пейзажного жанра.

Издан ряд альбомов и монографий, где освещены достижения современной белорусской пейзажной живописи, отмечено национальное своеобразие этого жанра [4 – 6]. Пейзажная живопись обладает большой силой воздействия и отличается многообразием авторских подходов передачи образа Родины, неповторимости её природы. В настоящее время трудно назвать другой жанр живописи, который может претендовать на такую значительную воспитательную, познава-

тельно-эстетическую роль. Современные белорусские пейзажисты являются продолжателями традиций и направлений европейской ландшафтной живописи 2-й половины XIX – начала XX в., опираются на опыт предшественников. Но в основе каждого природного мотива они стремятся увидеть и передать его характерные особенности, красоту и силу художественного воздействия. Благодаря индивидуальному творческому видению живописец воспринимает и убедительно переносит «картины природы» на полотно, открывая их для зрителя. Трудно найти людей, которые бы не стремились обогащаться новыми пейзажными впечатлениями. Эта естественная потребность постоянно растёт в современном социуме, что обуславливает актуальность и перспективность данного жанра белорусской станковой живописи.

Пейзажистов, как правило, привлекает живописное богатство и многообразие мотивов белорусской провинции. Среди таких художников – Семён Домарад, Валерий Шкарубо, Константин Качан. Их персональные выставки с успехом проходят в городах Беларуси, что является свидетельством неоспоримых этапных достижений в избранном жанре живописи. Творческий метод этих признанных мастеров отличается нерасторжимой связью с этюдной практикой поисков конкретных мотивов, наиболее впечатляющие из которых перевоплощаются в многозначительные пейзажные произведения. Очень много общего, при всей неповторимости подходов каждого из названных живописцев, в поэтизации природных мотивов, существующих в особом образно-насыщенном пространстве, где нет ничего случайного и «чужеродного».

Природная среда живёт по своим незыблемым законам. Она главенствует в небольших провинциальных населённых пунктах, где не нарушена гармония с природой, сохранён традиционный жизненный уклад. Природа оказывает своё воздействие и на архитектурные памятники, подчиняя их общему состоянию гармонии. Художники в каждом природном мотиве находят ряд метафор, выражающих настроение и вызывающих ассоциации. Как и в поэзии, здесь существует свой мир образов, уводящий от повествовательности и натуралистичности к углублённости и художественной поэтизации. Цельность и обобщённость образов природного мира даёт возможность выразить значимое и подчеркнуть главное. Для белорусских художников характерно лирико-романтическое восприятие природы.

Творческие поиски С. Домарада, В. Шкарубо и К. Качана отличаются многообразностью и метафоричностью, живописной поэтизацией провинциальных мотивов. Они сумели внести много нового в пейзажную характеристику родных ландшафтов. Особое место в их произведениях уделено мотивам чистой природы, не испытавшей вмешательства человека. Важным свидетельством провинциального характера их пейзажной лирики являются романтичные мотивы, связанные с реалиями деревенской жизни, как бы растворёнными в первозданном природном окружении. Они воспринимаются как правдивое отображение современной провинции, где сохранены традиции и уклад жизни.

Семён Домарад отражает белорусский пейзаж в тонких лирических мотивах с мягкой живописной нюансировкой. Народный художник Беларуси Г. Ващенко отметил, что у С. Домарада «мягкая лирическая нота точно передаёт

состояние белорусской природы. Работы написаны мастерски, с большой душевной теплотой» [7, с. 5]. Художник часто начинает работу с пейзажным мотивом с акварельного этюда. В живописи масляными красками ему удаётся сохранить прозрачность и свежесть колорита. С. Домарад избегает напряжённых цветовых контрастов, обращается к природным мотивам, отделённым от мира смятения и конфликтов некой незыблемой цветовой границей прозрачной воздушной среды и задушевного спокойствия. Его пейзажи «Взгляд в осень» (2000), «Утро на озере Мястро» (2001), «Большая вода» (2008), «Последний снег» (2008), «Ритмы осени» (2009), «Весеннее серебро» (2010) и другие являют собой непрерывный живописный цикл, посвящённый трепетным, изменчивым состояниям белорусской природы в разное время года. Художнику наиболее интересна передача переходных периодов: ранней весны, листопадного осеннего угасания, первой зимней заснеженности, утренней туманности, фосфорического лунного мерцания и других. Это позволяет найти свою выверенную живописно-поэтическую ноту в решении мотивов извечной чистой природы, сохранившейся в нашей стране и являющейся величайшим национальным достоянием. Пейзажи С. Домарада свидетельствуют об этом самым проникновенным и искренним творческим образом. Художник не выдумывает ничего сверхъестественного. Опираясь на живые впечатления, он увлечённо создаёт трепетную картину природы, глубоко им пережитую и сохраняемую как бы в уникальном памятном заповеднике, где ничто не может разрушить завораживающего видения лесных озер, холмистых полей, берёзовых рощ под порывами осеннего ветра и т. п.

Живописец вносит в такие изображения тонкие оттенки цвета, соответствующие ощущениям, присущим характеру, задумчивости и лёгкой грусти автора. Эти настроения также близки ментальности многих белорусских зрителей, для которых пейзаж первозданной среды является своего рода зеркалом душевных переживаний и лирических настроений. Поэтому многочисленные пейзажи С. Домарада, как бы сотканные из утреннего света и голубой туманной дымки, максимально отдалённые от городской суеты, воспринимаются очень важным и новым открытием в современной белорусской живописи.

Художник также включил в современный пейзаж много образных решений, в которых традиционная деревенская среда органично сливается с окружающей природой. Этой теме посвящена многолетняя серия, где деревянные домики с двухскатными крышами являются свидетельством исконных связей человека с родной землёй. Наверное, ни один тип архитектурных объектов так долго не существовал на белорусской земле, как эти архаичные сельские «хатки», которые с первобытно-былинных времён сооружались на высоких холмах, берегах рек, среди полей и лесов.

В сельских пейзажах С. Домарада главенствует природа с деревьями, кустарниками, цветами. Художник сознательно подчёркивает такую органическую связь цвета и архитектурно-природных ритмов в пейзажах «Астры у забора» (2001), «Туман над деревней» (2006), «Деревенский мотив» (2007), «За огородами» (2008), «Деревенская тишина» (2009) и других. Благодаря пастельно-мягкой живописной гармонии произведения передают обобщённое ощущение национальных истоков, символического «родного гнезда», которое связывает нас со

многими поколениями предков. В этом тихом мире белорусской деревни течёт спокойная, размеренная жизнь. Художнику близка изображённая реальность, он хорошо знаком с жизнью местных жителей, занятых трудом в поле, на огороде, выпасом скота, ловлей рыбы и другими ежедневными делами. Этому традиционному жизненному укладу посвящены сельские пейзажи «Дорога домой» (2007), «Простор. Сады цветут» (2007), «Летние травы» (2008), «Лодки на озере Нарочь» (2010) и другие. Живописец предлагает своеобразную точку зрения на пейзажный мотив с присутствием людей в некотором отдалении. В глубине картинной плоскости происходит определённое действие на фоне сельской архитектуры, а на переднем плане – водная гладь реки, полевая тропинка, ограждение с открытой калиткой и т. п. В этом – желание художника не нарушать извечные традиции провинциальной жизни, по возможности сохранить их в картинах как ценный образный материал. И пока такая провинциальная среда реально существует и вдохновляет автора, она будет для него неисчерпаемым источником новых творческих открытий.

В пейзажном творчестве Валерия Шкарубо преобладают чистые уголки природы, достойные живописного воплощения, покоряющие зрителя выразительными по образной составляющей и техническому совершенству мотивами осенних, зимних, весенних пейзажей. Всё сконцентрировано на первом и втором плане и связано с изображением берегов извилистых рек, холмов, поросших молодыми деревьями, лесных полянок с упавшими стволами старых сосен и т. п.: «Обращение» (1989), «Осенний свет» (2002), «Вторжение» (2003), «На повороте» (2006), «К неизвестному» (2006), «На рассвете» (2006). Трепетное отношение В. Шкарубо к таким незамысловатым мотивам помогло ему открыть насыщенный внутренний мир природы, доступный для творческого взора, наблюдательного и предельно внимательного к каждой выразительной детали. О живописных открытиях художника в печати появились позитивные отзывы [8], и это только укрепило его в правильности выбора, способствовало совершенствованию авторского стиля признанного пейзажиста. Наиболее известными являются зимние пейзажи В. Шкарубо с заснеженными берегами незамерзающих рек («К весне», 2001 г.; «К теплу», 2003 г., «Тёплый снег», 2007 г.); полевые дороги, ведущие за линию горизонта; запорошенные первым снегом яблоневые сады и вспаханные поля в конце осени («Туманная дымка», 1994 г.; «Неизбежность», 1997 г.; «Холодные сумерки», 1998 г., «Дорога уходит», 2006 г.). Перечисленные мотивы многим близки с детства, являются символическими и встречаются при переходе или переезде из городской среды в провинциальную. Но именно В. Шкарубо придал данным образам высокую значимость как олицетворение сдержанной красоты чистой белорусской природы, где каждое дерево или даже веточка – истинная и неповторимая ценность. Пейзажи художника – это настоящий храм природы, даже в суровое зимнее время сохраняющий свой торжественный и величественный вид.

В произведениях пейзажиста прочитывается присутствие человека в результатах его трудовой деятельности: в проложенных полевых или лесных дорогах, ухоженных полях и других объектах. Но сам образ человека никогда не попадает в картинную плоскость. Художник как бы ограждает свой природно-

сакральный мир от бездумного вмешательства, нарушения его совершенной экзистенции. Таким образом, картина становится своеобразным окном в природный мир, который должен прежде всего эстетически возвышать и одухотворять. И меньше всего – вызывать мысли о разрушительном потребительском использовании. В. Жук так характеризует работы В. Шкарубо: «Красота природы изображается как единое целое, без ложной искусственности и позы, всё спокойно, полно жизненной правды и поэзии. Художника отличает счастливое умение изучая природу, ощутить и передать то эмоциональное переживание, которое он испытывает от общения с ней. Основа его миросозерцания – это природный ландшафт, свободный от присутствия человека. Мотивы постоянны, в какой-то степени прозаичны, подобно той реальности, которую он преображает» [9].

К. Качан внёс в современный провинциальный пейзаж неисчерпаемую тематику тихой и спокойной жизни маленьких городков (местечек), которые в большом количестве сохранились в нашей стране и незначительно подверглись градостроительной унификации и разрушению исторических центров. Здесь также сохранились многие памятники культовой архитектуры разных религий и конфессий, что создаёт необходимую романтическую атмосферу, передаёт связь времён и выступает важным композиционным акцентом для художника-пейзажиста.

К. Качан последовательно разрабатывает тему, связанную с пейзажной средой западнобелорусских местечек и деревень, где сохранились памятники архитектуры и жива историческая память о прошлом. Среди них – Новогрудок, Ивенец, Раков, Сынковичи и другие: «Земля моя, земля моих предков» (1984), «На месте замка» (1989), «Базарный день в Новогрудке» (1990), «Зима в Ивенце» (2007), «Провинция» (2007). Пейзажиста привлекают деревенские мотивы с рекой. В них есть нечто отдалённое живописно-венецианское с большим количеством лодок, ярких отражений на водной поверхности: «Летние хлопоты» (1984), «Вечер» (2004), «После покровов» (2004), «Вечером на Немане» (2006). Художнику удалось найти и изобразить в своих пейзажах заброшенные и полуразрушенные старые водяные мельницы как свидетельство памяти о традициях прошлого: «Вечер в Гольшанах» (2001), «У мельницы» (2006), «Зима в Гольшанах» (2009). В данном случае такие пейзажи не только напоминают о далёком и романтическом прошлом, но и художественными средствами вызывают общественный интерес к памятникам прошлого.

К. Качан хорошо известен как «мастер-портретист» местечковой среды. Ему удаётся лаконично и выразительно передать не только характерные черты, позы, фигуры провинциальных жителей, но и неповторимый характер, «незримый дух» самих местечек, сохранивших «своё лицо», связь с довоенным укладом жизни. В них дружно соседствовали белорусы, поляки, евреи, татары и представители других национальностей. Уникальная серия местечковых мотивов благодаря К. Качану стала значительным явлением в современной белорусской пейзажной живописи. Персональная выставка пейзажиста с успехом экспонировалась в залах Национального художественного музея в декабре 2010 – феврале 2020 г. К. Качан увлечён зимними пейзажами, когда в период так называемых «сырых дней» возрастает контраст между белыми шапками снега на крышах до-

мов, светлым покровом земли и тёмными силуэтами деревьев, терракотовыми очертаниями храмов, свинцовыми тучами на небе: «Вишнево. День Святого Рождества» (2010), «Местечко. Дворец» (2010), «Местечко» (2010) и другие. В такой тональности и контрастных сопоставлениях цветов художнику удаётся проникнуться неповторимым настроением тех мест, которые он изображает уже не одно десятилетие.

Многолетние достижения творческой деятельности таких выдающихся художников-живописцев, как С. Домарад, В. Шкарубо и К. Качан, позволяют выявить важные тенденции в развитии современного белорусского пейзажа, его обращении к провинциальным мотивам. Идея сама по себе не новая, поскольку в истории европейской живописи подобные мотивы на протяжении столетий были настоящими катализаторами стилистических инноваций в силу их демократического обращения к жизни простого народа и к родной природе. В конце XX – начале XXI в. белорусский пейзаж стал одним из ведущих жанров современной живописи. Он получил широкое признание в условиях урбанизации современного общества, неудержимого роста больших городов, возрастающей потребности людей в постоянном общении с природой. Работы подобной тематики вызывают чувство ностальгии о малой родине, дают возможность открытия белорусской провинции. В связи с потребностями времени ведущим в пейзажах художников, посвятивших своё творчество этому жанру, стал способ поэтизации провинции, что позволяет уйти от случайных и поверхностных изображений природы и салонного украшательства. В современном белорусском пейзаже прослеживается авторское видение природных мотивов с богатством метафор, образных обобщений и многозначительных ассоциаций. Пейзажи по-новому открыли образный свет чистой природы, которая во многих местах Беларуси сохранилась с доисторических времён и является связующим звеном жизни многих поколений. Художники пытаются не только изображать, но и убеждать в необходимости уважительного отношения к чистой природ, как непреходящей ценности для наших современников.

Важным этнологическим и архитектурным наследием в Беларуси является веками сложившаяся среда малых местечек и деревень. Она концентрирует в себе неисчерпаемый образный материал для живописных открытий, в которых проявляется живая связь традиций и инноваций, что проявляется в пейзажных произведениях, посвящённых этим мотивам.

Поэтизация провинции в современном белорусском пейзаже утвердила важную и актуальную роль эстетического и познавательного воздействия на зрителей. Эта тематика обладает неограниченными возможностями содействия дальнейшему развитию пейзажного жанра, открывающего всё новые ценности и направленного к новаторским решениям.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гісторыя беларускага мастацтва : у 6 т. / рэдкал.: С. П. Марцэлеў [і інш.] – Мінск : Навука і тэхніка, 1992. – Т. 5. 1941 – да 1960-х гг. – 253 с.

2. Гісторыя беларускага мастацтва : у 6 т. / рэдкал.: С. П. Марцэлеў [і інш.] – Мінск : Навука і тэхніка, 1994. – Т. 6. Пачатак 1960 – сярэдзіна 1980 г. – 375 с.

3. Борозна М. Г. Белорусская живопись 1920 – 1970-х гг. : учебное пособие / М. Г. Борозна. – Минск : БГАИ, 2006. – 191 с.
4. Жук, В. И. Живопись Беларуси на рубеже веков: потери и обретения / В. И. Жук. – Минск : Белорусская наука, 2013. – 158 с.
5. Баразна, М. Р. Гісторыя выяўленчага мастацтва Беларусі XX стагоддзя : вучэбны дапаможнік / М. Р. Баразна. – Мінск : БДАМ, 2016. – 320 с.
6. Мастацтва суверэннай Беларусі : альбом / складальнікі: К. В. Ізафатава [і інш.]. – Мінск : БелЭн, 2016. – 229 с.
7. Жывапісная Беларусь: Сямён Дамарад, жывапіс, графіка / аўт. тэкст.: С. У. Дамарад [і інш.]. – Мінск : Белпрынт, 2010. – 175 с.
8. Жук, В. І. Красамоўства маўчання / В. І. Жук // Мастацтва. – 2007. – № 12. – С. 48 – 53.
9. Шкаруба Валерый. Жывапіс : альбом / аўт. уст. арт. В. І. Жук. – Мінск : Белпрынт, 2007. – 151 с.

РЕЗЮМЕ

В статье поставлена цель дать характеристику творческим достижениям трёх белорусских живописцев (Семёна Домарада, Валерия Шкарубо и Константина Качана), которые на протяжении десятилетий посвящают свои пейзажи родной природе и жизни малых городов и деревень Беларуси.

SUMMARY

The main aims of this article to characterize the creative achievements of three famous Belarusian painters Semyon Domarad, Valery Shkarubo and Konstantin Kachan, who for decades have been dedicating their landscapes to their native nature and living in the lap of nature in small towns and villages.

Федорец Я. В.

НАТЮРМОРТ В ТВОРЧЕСТВЕ ГЕОРГИЯ СКРИПНИЧЕНКО

Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси
(Поступила в редакцию 23.01.2020)

Творчество Георгия Сергеевича Скрипниченко (1940 – 2015) – одно из интересных и своеобразных явлений живописи Беларуси. Г. Скрипниченко известен, в первую очередь, как самобытный художник, нашедший уникальный почерк и своё место в изобразительном искусстве. Произведения автора достаточно оригинальны и смелы. Уже в ранних работах наблюдалось особое внимание к загадочному, ирреальному, а в дальнейшем эта тенденция стала характерным элементом творчества. работы Г. Скрипниченко во многом представляют загадки и ребусы, наполненные парадоксами бытия и аллюзиями на современность. В них воплощены тайны человеческой природы, содержание которых сам художник не стремился рационально объяснить зрителю. Разгадки тайн, созданных Г. Скрипниченко, коренятся в его отношении к историческому наследию, из которого автор вычленял, прежде всего, вечное, непроходящее.

В своей творческой деятельности Г. Скрипниченко известен обращением к ирреальным, мистическим мотивам и сюжетам. Автора часто называют белорусским сюрреалистом, так как в его творчестве можно выявить некоторые стилевые реминесценции этого направления, а также обращение к живописному опыту модернистов 1-й половины XX в. Однако Г. Скрипниченко глубоко белорусский художник, транслировавший важные человеческие проблемы и

вопросы бытия. «Непонятность» его изобразительного языка превратилась в характерное средство формирования художественного образа.

Увлечение анализом внутренних индивидуальных переживаний, рефлексии на исторические, национальные и бытовые темы привели Г. Скрипниченко к использованию в творчестве множества аллегорий и метафор. Он строил картины по собственным законам реального и воображаемого бытия. Художнику удалось органично сочетать реальное и фантастическое, сплавить их в сложную образно-ассоциативную структуру.

Г. Скрипниченко работал в разных жанрах. Для нас важным является натюрморт. Этот жанр притягателен своими «парадоксальными качествами» [1], одно из которых состоит в «способности поэтического проникновения в скрытую жизнь, казалось бы, самых обыденных вещей» [2]. По мнению Л. Мочалова, натюрморт обладает уникальной способностью введения философии в живопись как вида искусства [6].

Художник обращался к жанру натюрморта в течение 1960 – 1980-х годов. Известно небольшое количество работ, написанных за этот период. Характеризуя натюрморты 1960-х годов, отметим, что автор писал в русле существовавшего тогда «сурового стиля». Работая над картинами, художник уделял внимание конструкции предмета, его материальности, плотности. В некоторых исследованиях жанра натюрморта 2-й половины XX в. делается акцент на воспевании в картинах поэтики будней народа [7]. Однако у Г. Скрипниченко просматривается не лирика, а жизнь, полная строгости и жёсткости.

Главными героями «Натюрморта» (1964) являются далёкие от совершенства жестяные банки, деревянная коробка, металлические декоративные элементы. Художник очерчивает предметы в ограниченном пространстве широкими мазками, лишая изображение мелких деталей.

Интерес к передаче суровой обыденности получил продолжение в «Натюрморте с утюгом» (1964 – 1965). В этой работе красная ножка деревянного стола на переднем плане является самым ярким пятном, подчёркивая тем самым тёмно-стальной колорит живописного решения картины. Пространство натюрморта заполнено вещами без вычурных излишеств: металлический утюг, грубая стеклянная бутылка, перевёрнутая корзина, пачка сигарет. Пристальное внимание к материальности предметов, колоритный живописный язык, эксперименты с перспективой и стилистика письма отсылают к живописи русских художников начала XX в.

Однако уже в 1970 г. художник написал «Натюрморт» и «открыл окно» в новый мир: «…углубил пространство, определил его на заднем фоне громоздкими фантастическими построениями, локализовал цвет» [4]. Перед нами раскрывается необычный натюрморт, составленный из лимонов, морской раковины, кубов и бутылки, расположенных на подоконнике. За ними простирается странный пейзаж. Здесь Г. Скрипниченко сделал попытку сочетать кажущиеся несовместимыми предметы. Это вполне осязаемые (два лимона, бутылка, подоконник, оконные рамы) и метафизические (три куба) объекты, находящиеся в разных перспективных системах. Всё это в совокупности с нереальной цветовой гаммой придаёт натюрморту метафизичность.

В картине «Натюрморт» (1977 – 1999) наблюдается стремление органично соединить усвоенный художником живописный опыт с новой пластикой. В работе произошло столкновение реального и ирреального. На переднем плане расположены листы бумаги, на которой стоят чернильница с перьевой ручкой, яйцо, помещённое в плетёную корзину. Предметы натюрморта окружены фигурами девушек, сопричастных к действию, разворачивающемуся на дальнем плане. Одна из них – полуфигурное изображение девушки, вторая настолько мала, что соразмерна извозчику вдали. Композиция представляет собой соединение нескольких кадров, каждый из которых имеет пространственно-временную меру и свой масштаб, при этом границы кадров различны и пластически не определены. Так в картине совмещены разноплановое и разновременное.

В постоянной экспозиции Национального художественного музея Республики Беларусь находится одна из картин Г. Скрипниченко. Это натюрморт «Сегодня праздник» (1987 – 2007). Мы видим натюрморт-картину, в котором разворачивается отнюдь не банальный, а «вечный» сюжет. Художник работал над картиной в течение двадцати лет. Современники подтверждали тот факт, что он любил возвращаться к работам и дописывать их, что объясняет длительность написания картины [4].

В этом натюрморте изменение времени визуально осязаемо. Когда Г. Скрипниченко приступил к работе над картиной, в белорусской художественной культуре, как и во всей жизни общества, начали происходить существенные изменения. За двадцатилетний период появились качественно новые течения в искусстве, столкнулись традиции прошлого и тенденции постмодернизма.

Мотив натюрморта, выбранный художником, отсылает к важному историческому событию, объединяющему память многих поколений и народов, – празднованию Дня Победы в Великой Отечественной войне. Предметы, размещённые в пространстве картины, вступают в сложные контекстуальные связи, в результате чего становятся носителями новых смыслов. Взаимодействие человека с предметами зашифровано, оно не выявлено в своём прямом значении. В традиционное реалистическое изображение художник включил глубокий философский подтекст и трактовать его следует только как оригинальное авторское видение темы.

Натюрморт по-своему помогает ощутить дух и аромат эпохи. Художник создал мир, в котором органически соединились в опоэтизированной действительности реальность и миф. Выбранные предметы описывают не только быт человека, но и время, в котором он живёт; все они реальны. Их художник использует здесь и сейчас.

В натюрморте «Сегодня праздник» мы становимся очевидцами творческого процесса: перед нами уголок художественной мастерской. На переднем плане размещён раскрытый этюдник, на котором стоит недавно завершённая картина в раме, неубранная палитра, коробки с красками. Изображение этюдника заменило привычный для натюрмортного мотива стол. На втором плане – холсты художника, часы, настенный отрывной календарь, натюрморт на подоконнике, открытая форточка с сидящим на ней голубем. С правой стороны в глубине картины изображена праздничная демонстрация, посвящённая празднику.

Живописец отказался от ранее использованных приёмов в стилистике картины, тем самым как бы по-новому открывая своё творческое лицо. Элементы академической живописи автор гармонично соединяет с декоративными и фактурными элементами, стремясь полнее охватить реальность. Проблема живописного языка переосмыслена Г. Скрипниченко и указывает на переход от поверхности вещей к главному – внутренней смысловой наполненности материального мира и пространства.

Художник усложняет пространство-время картины. Обращает на себя внимание многосложность образно-пластического решения и синтез нескольких жанров: натюрморта, интерьера и пейзажа. Живописец использует приём «картины в картине». Он сочетает четыре пространства: пространство натюрморта на переднем плане; пространство картины, помещённой на этюдник; общее пространство интерьера и пространство пейзажа за окном в правой части холста.

Используемый приём «картины в картине» принципиально важен для образной и пространственно-временной трактовки композиции. Художник сопрягает хронологические слои, положив в основу произведения временную головоломку, дешифровка которой кроется в контекстуальных взаимосвязях между предметами и пространством.

Картина Г. Скрипниченко строится в двух временных измерениях: реальном, конкретном, привязанном к настоящему моменту; и условном, связанном с миром мечты, фантазии, воспоминаний [5]. Принято считать, что натюрморт статичен, лишён движения, оттого время в композиции трактуется линейно [3]. Художник ставит проблему единства времени, отображая в картине ушедшее историческое время вместе с настоящим. Зритель, рассматривая картину Г. Скрипниченко, сталкивается со сменой времени, временной протяжённостью. Отображая реальное настоящее текучее время, живописец вплетает в него минувшее свершившееся событие и трактует его как реальное.

Интересным элементом в картине являются шторы с левой и правой стороны композиции. Художник расположил их таким образом, что они словно выстраивают границу между первым и вторым планом. Такой приём создаёт впечатление занавеса в картине, косвенно указывая на театральность – занавес открылся. Автор как бы придумал собственный маленький театр, где является одновременно зрителем и режиссёром, постановщиком и актёром.

В картине, расположенной на этюднике, бабушка и мальчик изображены перед разрушенным городом. Мальчик, держа в одной руке удочку, подошёл к бабушке и подарил ей букет цветов. Композиционно две фигуры расположены намеренно в центре картины, подчёркивая важность происходящего действия. Центричность фигур, как и центричность картины в композиции натюрморта усиливают значительность переднего плана – смыслового узла произведения. Герои трактуются как максимально важный элемент. Показанный день, в котором остались бабушка и внук, и день, отображённый на полотне, вероятно, один и тот же, с разницей в сорок лет.

«Картина в картине» обрамлена и похожа на кадр из фильма, который транслирует художник. Второй план мы можем трактовать как второй кадр, обрамлённый фрагментами пола, стен и потолка. Справа находится пейзаж в ещё

одной раме – оконной, став третьим кадром. Наконец, сама картина обрамлена и представляет собой ещё один общий кадр. У каждого кадра своё окаймление, из-за чего композиция приобретает строгую логику. Такая раскадровка определяет пространственно-временное видоизменение, условно расчерченное по планам горизонталями. Второй план, не загромождённый предметами, выполняет роль «паузы» в композиции, так как первый и дальний насыщены мелкими формами.

Можно провести параллель между картиной на переднем плане и детством художника. Г. Скрипниченко, как свидетель войны, вспоминает время, проведённое с бабушкой. Она и внук представлены как символ преемственности поколений. Мы следим за ними через ворота в картине, либо сам художник смотрит со стороны на сцену, предаваясь детскому воспоминанию, что придаёт всему образному строю исповедальную интонацию.

Существенной составляющей образа картины «Сегодня праздник» является не только изображение праздника, мастерской художника, но и обращение к прошлому, воплощённое в картине, стоящей на этюднике. Ушедшее воссоздано автором так, что трактуется как сакральное действие. В этом небольшом изображении скрыто послание как к настоящему, так и будущему: мальчик на полотне должен хранить, передавать и помнить свою историю, и тех, кто подарил ему жизнь и ради чего это необходимо.

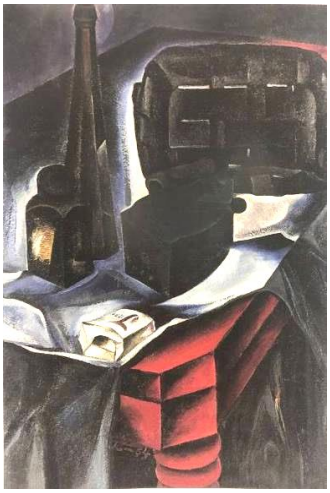
При существенных изменениях в культуре страны на протяжении 1960 – 2000-х годов Г. Скрипниченко сумел сохранить своё творческое лицо и искренность художественного языка. В его творчестве натюрморт занимает значимое место.

Натюрморт «Сегодня праздник» представляет уникальную форму отображения распространённой темы в белорусском искусстве. Привычная жанровая схема здесь отвергнута, решающую роль играет собственное восприятие сюжета художником. Картина не только продукт противоречивого времени перемен в художественной культуре 1980 – 2000-х годов, но и результат особого живописного миоощущения Г. Скрипниченко. Несмотря на особенный стиль, он остался художником глубоко традиционного направления в живописи.

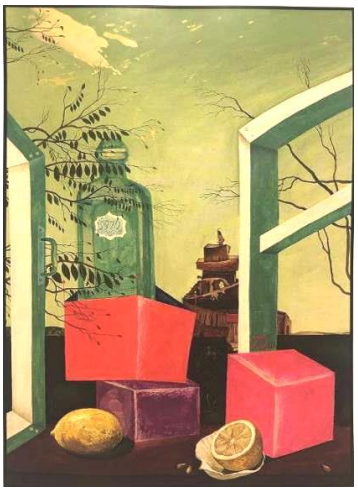
Предметно-пространственной среде натюрморта присуща многослойность образов и смыслов. Картина «Сегодня праздник» – это пример отточенной выразительной работы художника со сложным пространством-временем. Автор решил сложнейшую задачу в одном полотне: совместил историческое время с настоящим и достиг органической целостности нескольких пространств.

ИЛЛЮСТРАЦИИ

Г. Скрипниченко, «Натюрморт», 1964 г. Картон, масло, 45х60



Г. Скрипниченко, «Натюрморт с утюгом», 1964 – 1965 гг. ДСП, масло, 75х50.



Г. Скрипниченко, «Натюрморт», 1970 г. Картон, масло, 80х60.

Г. Скрипниченко, «Натюрморт», 1977 – 1999 гг. Холст, масло, 55х46.

Г. Скрипниченко, «Сегодня праздник», 1987 – 2007 гг., Холст, масло, 97,5х90.

ЛИТЕРАТУРА

1. Болотина, И. С. Проблемы русского и советского натюрморта (изображение вещи в живописи XVIII – XX вв.) / И. С. Болотина. – М. : Советский художник, 1989. – 191 с.
2. Водонос, Е. Лев Мочалов. Три века русского натюрморта : рецензия / Е. Водонос // Искусствознание. – 2013. – № 1-2. – С. 565.
3. Волков, Н. Н. Композиция в живописи / Н. Н. Волков. – М. : Изд-во В. Шевчук, 2014. – 368 с.
4. Георгій Скрыпнічэнка : мастацкі альбом / аўт. тэкст. Н. Шаранговіч. – Мінск : [б. в.], 2012. – 436 с.
5. Громыко, М. В. Тематический спектр современной белорусской фигуративной живописи / М. В. Громыко // Культурология, филология, искусствоведение: актуальные проблемы современной науки : сб. ст. по материалам XVII междунар. науч.-практ. конф.. – Новосибирск, 2018. – С. 5 – 11.
6. Мочалов, Л. В. Три века русского натюрморта / Л. В. Мочалов. – М. : Белый город, 2012. – 514 с.
7. Ягодовская, А. Т. Поэзия современности / А. Т. Ягодовская // От реальности к образу. Серия «Искусство»: проблемы, история, практика. – М., 1985. – С. 29 – 58.

РЕЗЮМЕ

В статье рассматриваются особенности натюрморта в творчестве белорусского художника Георгия Скрипниченко. Отдельное изучение жанра в живописи одного автора позволяет не только расширить и углубить знания о творчестве художника, но и определить новые решения пластических задач в изобразительном искусстве. На основе представленных произведений автора сделан стилистический разбор натюрмортов.

SUMMARY

The article investigates the features of still-life in the creation of Belarusian artist Georgi Skrypnichenka. A separate study of the genre in painting of author allows to expand and to deepen knowledge about painter's artworks, and it identifies new solutions of figurative problems in the visual arts. An stylistic analysis is based on the author's still-life.

Шамрук А. С.

СОВРЕМЕННОСТЬ И ИСТОРИЯ: ДИАЛОГ В ГОРОДСКОЙ СРЕДЕ

Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси

(Поступила в редакцию 09.03.2020)

Со времени своего возникновения идея средового подхода пережила ряд трансформаций и метаморфоз, кардинально изменивших представления о взаимосвязях современной архитектуры с исторической средой. Из концепции подчинения современного формообразования характеру средового контекста она переросла во множество проектных стратегий, характеризующихся разной степенью переосмысления исторической темы, разными принципами взаимодействия старого и нового.

Родившись в эпоху формирования постмодернистского сознания, средовой подход повлиял на осознание ценности исторической среды как культурного феномена. С этого времени начинаются поиски стратегий сохранения её характера в условиях современного города. Постепенно от ироничного жонглирования историческими элементами в постмодернистских объектах акцент перемещается к серьёзной традиционалистской ориентации созданием стилистических параллелей новых и старых объектов. Очень скоро архитекторы осознали ограниченность такой трактовки контекстуальности, не дающей возможности для авторского самовыражения и снижающей художественную ценность произведений, которые часто становились низкохудожественными парафразами прототипов. Ориентация на традиционализм в его упрощённой поверхностной версии продолжает оставаться доминирующей в отечественной практике и после завершения периода постмодернизма.

Современный этап характеризуется расширением поля интерпретационных смыслов и концептуальных подходов в архитектуре, что находит проявление и в трактовке идеи контекстуальности. Диалог с историей становится источником художественной образности архитектурных артефактов, которые переосмысливают исторические темы и импульсы городской среды, создают пластические и стилевые контрасты, вносят в среду активные образные акценты, придавая ей современное звучание и новое содержание. Используя художественные образы и символические коды, новые объекты связывают современность с прошлым, продолжают урбанистическую историю города и формируют его новую

идентичность. На необходимость формирования новой идентичности, отвечающей контексту эпохи, указывают А. Росси и Б. Каш, отрицая путь подчинения современной архитектуры исторической среде [1,2].

Ещё в конце прошлого века в мировой практике сформировалось такое понимание контекстуальности, которое состоит в развитии урбанистической истории города средствами, характерными своему времени, с использованием актуальных художественных идей. В конце XX – начале XXI в. в мировом зодчестве обозначился решительный отказ от стилизаций и постмодернистских коллажей с использованием исторических элементов. В отличие от понимания средового подхода в эпоху постмодернизма характерной особенностью архитектурной практики последних десятилетий становится акцентирование внимания на самом характере взаимосвязей исторической и современной архитектуры, их диалоге, художественное осмысление, артикуляция и сопоставление их стилистических, фактурных, художественных особенностей. Обращение к современным приёмам формообразования сочетается в стратегиях модернизации исторической среды с возрождением памяти места с применением архитектурно-планировочных, художественно-образных, ландшафтных приёмов.

Одним из способов ухода от постмодернистских стилизаций в мировой практике стало создание нейтральных лаконичных объектов – своего рода фона для восприятия исторических построек с активной пластикой фасадов. Особенно распространённым приёмом становится использование остеклённых фасадов, создающих эффекты отражения и растворения зданий в окружении, фокусирующих внимание на исторических фрагментах (отражением и кадрированием проёмами). Иллюзорные эффекты, возникающие при восприятии реальных и отражённых объектов, расширяющие и преломляющие реальное пространство, продуцируют игровые ситуации в реальной среде, придают пространственным и временным границам черты зыбкости и условности, активизируют диалог разновременных фрагментов в пространстве города. В определённой степени сплошное остекление фасадов снижает собственную активность объектов, характеризующихся чертами зыбкости, мерцательности образа. В ряде примеров фасады современных объектов трактуются как лаконичные глухие поверхности, контрастирующие с активной пластикой исторических построек, играющие роль декорации, на фоне которой разыгрывается спектакль истории города.

Следующим шагом в трактовке контекстуальных подходов, продиктованным стремлением архитекторов к свободе самовыражения и образной активности новых построек, стало концептуальное осмысление традиционных архетипов городской среды и планировочной структуры с использованием современного формообразования, новейших технологий и материалов. Интерпретация прообразов и архетипов традиционной и классической архитектуры демонстрирует в лучших примерах мировой практики синкретичность и ассоциативность художественного языка, рождающего образы, воспринимаемые одновременно современными и связанными с традиционной градостроительной культурой. Концептуальному переосмыслению подвергаются градообразующие структуры и планировочные морфотипы, традиционные постройки и памятники разных стилевых эпох, связанные с конкретным местом функции, истории, легенды и другие

следы. В последние десятилетия органичность вхождения в среду достигается обыгрыванием связанных с историей тем языком, построенным на смешении выразительных средств разных видов искусства, архитектуры, дизайна, природных форм. Синкретичность современной архитектурно-художественной палитры воплотилась в здании культурного центра «Caixa Forum» в Мадриде (Ж. Херцог и П. де Мерон, 2001 – 2007 гг.). Реконструированное историческое здание дополнено новым объёмом из покрытого ржавчиной металла, арт-панно из живых растений, динамичным проходом под старым корпусом, что создало ряд эффектных художественных и временных контрастов и сопоставлений.

Пример концептуального развития исторической градостроительной структуры современными средствами демонстрирует архитектурно-градостроительная практика Берлина. Сложившаяся в городе островная планировка продолжает применяться и в новых объектах, позволяя сохранить дух и уникальный образ города, свободные территории, представляющие возможности развития общественных пространств.

Обращение к архетипам имеет разные истоки. Оно может выражаться в интерпретации местных традиций зодчества и ориентироваться на выражение конкретной культурной идентичности современными средствами. Это может проявляться в переосмыслении современными приёмами характерных для города планировочных принципов, традиционных для местной школы зодчества композиционных и декоративных приёмов, технологий строительства, материалов (Э. Соуту де Моура, Ван Шу, Кенго Кума, Шигеру Бан). Существуют и примеры иного подхода, который состоит в обращении к универсальным для мировой культуры архетипам и знакам, современная интерпретация которых при определённых условиях позволяет сформировать образ, который считается традиционным для застраиваемой среды конкретного города, создать общее ощущение связи с историей. Опыт интегрирования в среду нехарактерной для данной культуры темы демонстрирует Помпейский дом в Москве (М. Белов, 2005 г.), стилистика которого, апеллирующая к помпейским мотивам, стала органичной частью исторической среды района Арбата.

Действенным приёмом достижения естественности новых построек в исторической среде является использование традиционных материалов и фактур, их имитаций, искусственно состаренных поверхностей. Применение кирпича, дерева, натурального камня, керамики, материалов с эффектом исторической патины, разнообразных технологий укладки бетона позволяет достичь диалога новой архитектуры с историей города. Примером органичного вхождения в историческую среду Минска может служить здание бизнес-центра «Кирофф» (В. Дражин, А. Тихончук, 2014 г.). Масштабом, применением красного кирпича, динамично проработанной волнообразной пластикой фасадов, поверхностями остекления, отражающего и преломляющего окружающую застройку, здание вызывает эффект продолжения истории конкретного района города.

Самым распространённым архетипом, используемым в архитектурных традициях разных регионов мира и обыгрываемым в современных постройках, является скатная кровля. Мотивы, отсылающие к скатным крышам, могут применяться в качестве репрезентации протоформ местного зодчества, индексаль-

ных знаков принадлежности традиционной культуре, пластического приёма, построенного на смешении временных и территориальных границ, обозначения общей ориентации на традиционализм. Инновационность образа в таких объектах акцентируется минимализмом пластики, либо её активностью с применением инновационных приёмов формообразования – экспрессивностью силуэтов скатов, независимостью рисунка скатных крыш от структуры дома (музей моря «Kaap Skil», остров Тексел, Нидерланды, Mecanoo, 2012 г.), использованием стратегий провокативности и эпатажа (Дом музыки в Порто, решённый в виде поставленного на крышу стилизованного дома со скатной кровлей, Р. Колхас, 2005 г.), цветовыми и фактурными контрастами.

В отличие от концептуальности и знаковости постмодернистских построений в новейших проектных стратегиях акцент в осмыслении взаимосвязи исторических и современных тем переносится в художественно-образную и тактильно-чувственную области. В современном формообразовании происходит сопоставление и гибридизация старых и новых тем, архитектурных, художественных и ландшафтных приёмов и средств, в результате чего рождаются новые способы взаимодействия исторического и современного.

Одним из удачных примеров современного строительства в исторической среде стал жилой квартал «Krøyers Plads» в Копенгагене (COBE Architects, Vilhelm Lauritzen Architects, 2017 г.). В основу концепции квартала легла интерпретация прообразов, построенная на пластике скатов крыш, фактур материалов, единстве архитектурно-ландшафтной организации. И в панораме береговой линии, и в непосредственной близости новые здания воспринимаются органично – масштаб, цветовое решение, фактура фасадов, благоустройство с продуманной системой деревянных настилов и дорожек, подиумов и площадок для отдыха у воды, озеленения вызывают эффект естественного продолжения архитектурно-градостроительной ситуации исторического центра. Применённые в отделке фасадов материалы создают выразительные художественные эффекты и образные аллюзии исторической глубины – уложенные горизонтальными полосами под углом к поверхности фасадов керамические плитки терракотового цвета, сочетание чёрных металлических панелей и кирпича с рельефной фактурой вызывают отсылки к индустриальному прошлому территории. Диалог истории и современности читается в динамичном рисунке скатных крыш зданий, имеющем в большей степени художественную, нежели конструктивную логику.

Специфику современного понимания контекстуальности демонстрирует комплекс зданий филармонии и Национального музея в Щецине, где соединились разнообразные концепции и художественные приёмы. Здание филармонии, размещённое на месте разрушенной в годы войны филармонии в исторической среде с остроконечными скатными крышами, шпилями соборов, портовыми кранами, реализует идеи возрождения памяти места, переосмысления прообразов традиционного зодчества с акцентированием современного образа (Ф. Бароцци, А. Вейга, 2014 г.). Здание репрезентирует архетип городского квартала, решённого в виде светящегося кристаллического объёма. Фасады и крыши с динамичным рисунком скатов выполнены из белого матового стекла, чётко очерчивая грань между современностью и историей и воплощая метафору памяти места.

Если форма здания отсылает к истории и выстраивает диалог с окружающей застройкой, то материал фасадов и крыш подчёркивает современность образа. Решение музея подчинено задаче максимально нейтрально войти в контекст, сохранив в качестве доминанты здание филармонии (KWK Promes, 2018 г.). В идее спрятанного в подземном пространстве объёма читается стремление интерпретировать архетипы планировочной структуры города – квартала и площади, сохранив память конкретного места. Поверхность площади, приподнятые края которой повторяют форму старого квартала, решена как актуальное общественное пространство.

Новый подход к работе с исторической средой, заявленный в XXI в., где наиболее ярко проявляется художественная составляющая архитектурной деятельности и большая независимость от контекста, состоит в трактовке новых объектов как артефактов, вносящих в среду провокативные эпатажные мотивы, яркие пластические и образные акценты. Такие работы создают художественный эффект на контрасте разных языковых систем, стилей, формальных приёмов, символических значений, усиливая звучание и исторической, и современной темы. Арт-объекты, введённые в качестве художественных акцентов в существующую застройку, могут быть решены на стыке архитектуры, дизайна, разных видов пластических искусств, ландшафтного дизайна. Архитектурные объекты обнаруживают стремление к превращению в артефакты, а художественные объекты приобретают отдельные функции и качества архитектуры. Арт-объекты создают в среде активные полюса, актуализируют её значение в реализации функций современного города, повышают привлекательность общественных пространств. Этот метод представляет собой перспективный путь модернизации исторической среды.

Принцип эпатажа использован в здании кунсткамеры в Граце, решённом в виде фантастического пузыреобразного объёма, разместившегося среди старой застройки (П. Кук, Б. К. Фурнье, 2003 г.). Объёмы-пузыри с зеркальными металлическими поверхностями, играющие роль скульптурных артефактов, внутри которых предусмотрены помещения, применены при реконструкции хутуна – традиционного для Китая жилого квартала (MAD Architects, 2009 – 2019 гг.). Провокативные стратегии использованы в модернизации для того, чтобы вдохнуть в исторический район новую жизнь, повысить общественную активность. Диалог современности с историей реализуется разнообразием отражений в зеркальных поверхностях, введением в среду игровой интриги.

Синтезирование архитектурно-художественных и ландшафтных средств становится сегодня популярной стратегией при воссоздании следов истории в районах с утраченными участками застройки, при реконструкции и новом строительстве. Исторические отсылки, сформированные природными объектами, повторяющими следы утраченных зданий, композицией, сохраняющей старые связи и планировочные оси, применяются в проектах ландшафтного архитектора М. Девиня, бюро «Diller Scofidio + Renfro».

Тенденция к сохранению памяти места, определяющая современную мировую практику при строительстве в исторической среде, не всегда становится ориентиром в проектах белорусских архитекторов. Сохранившийся с прошлого

столетия постмодернистский язык с условными историческими отсылками доминирует в стилистическом решении объектов, строящихся в исторической среде городов Беларуси (Верхний город в Минске, студенческий городок в Пинске, торгово-офисные центры в Бресте). Пространственно-планировочные принципы их введения в окружение не всегда связываются с традиционными для урбанистической истории города морфотипами, масштабом окружающей застройки, в используемых исторических отсылках нарушается логика планировочных и формально-стилевых приёмов. Разрушаются важные для образной структуры городов, ощущения их идентичности объекты (здания музея Великой Отечественной войны, Московского автовокзала, ВДНХ в Минске), участки застройки и парковые зоны (здание бизнес-центра в парке им. Горького в Минске, памятники межвоенного периода в Гродно, Бресте). Возведённые на их месте сооружения часто не согласуются с окружающим контекстом, разрушают сложившиеся ансамбли и ощущение преемственности истории. Практика снесения значимых для города построек, уничтожение памяти об их существовании возведением чужеродных и немасштабных окружению новых объектов принимает сегодня угрожающие масштабы.

Проблема переформатирования среды разрушением зданий, играющих заметное место в образной структуре города, обозначившаяся в градостроительной практике Минска, имеет отношение к феноменологической проблеме взаимоотношения пространства и места. Как считает социолог Р. Сеннет, «различие между пространством и местом является основополагающим в изучении городской формы. Это различие заключается не только в наличии или отсутствии эмоциональной привязанности со стороны обитателя, но и в особенностях его восприятия времени» [3]. По мнению Р. Сеннета, эмоциональная привязанность к месту связана с ощущением времени как повествования, что в применении к городской среде означает возможность прочтения истории города по сохранившимся свидетельствам и следам его материальной культуры. Прогрессивные стратегии модернизации исторической среды строятся на сохранении и развитии памяти места, понимая «место» не как пространство в его функционалистской трактовке, но как соединение пространственно-временного континуума в определённой точке среды. Разрушение временных пластов и памяти места негативно сказывается на развитии города – утрачивается преемственность его истории и её читаемость в современной структуре, выразительность образа города как историко-культурного феномена, разрушаются связи людей с городом.

Высший смысл работы архитектора в исторической среде состоит в том, чтобы новые объекты становились органичным продолжением истории города и отвечали его современным потребностям, актуальным архитектурным и художественным тенденциям.

ЛИТЕРАТУРА

1. Каш, Б. Архитектура: между территорией и объектом / Б. Каш // Проект international. – 2007. – № 16. – С. 161 – 172.

2. Росси, А. Архитектура города. Уникальность городских артефактов / А. Росси // Проект international. – 2011. – № 28. – С. 220 – 233.

3. Сеннет, Р. Плоть и камень. Тело и город в западной цивилизации [Электронный ресурс] / Р. Сеннет. – Strelka Press, 2016. – Режим доступа: http://strelka.com/ru/magazine/2016/11/14/excerpt-richard-sennett. – Дата доступа: 07.09.2017.

РЕЗЮМЕ

В статье рассматривается разнообразие современных проектных стратегий при размещении новых объектов в исторической среде городов. Характеризуются разные подходы к переосмыслению прообразов и архетипов зодчества, развитию урбанистической истории городов. Стратегии исследуются на примере мировой и белорусской архитектурной практики.

SUMMARY

The article discusses the diversity of modern design strategies when placing new objects in the historical environment of cities. Different approaches to rethinking the prototypes and archetypes of architecture, the development of urban history of cities are characterized. Strategies are studied on the example of world and belorussian architectural practice.

Шындлер Э. Г.

АРХІТЭКТОНІКА ТРАДЫЦЫЙНАГА МАСТАЦКАГА ТЭКСТЫЛЮ

Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі

(Паступіў у рэдакцыю 10.02.2020)

Мастацкія якасці вырабаў традыцыйнага ўзорыстага льнаткацтва з'яўляюцца ў значнай ступені праяўленнем тэхналагічнай зададзенасці, якая складаецца з тэхналагічных прыёмаў, функцыянальнай сутнасці тканай рэчы, уласцівасцей апрацаванай сыравіны – ільну. Таму агульнапрынятая практыка даследавання мастацкай выразнасці тканых вырабаў толькі праз аналіз элементаў знешняй фармальнай кампазіцыі тэкстыльных узораў: прапарцыянальнасці, суразмернасці, маштабнасці, модульнасці, колеравага спалучэння, фактуры – з'яўляецца рэдукаванай, бо не дазваляе выявіць прычынна-выніковую логіку праяўлення формы. Працэс афармлення знешняга выгляду застаецца незразумелым для гледача.

Для паўнавартаснага разумення механізмаў узнікнення і праяўлення мастацкай формы неабходна пранікнуць на ўзровень унутранай тэхналагічнай логікі формаўтварэння, прасачыць генезіс формы. Для пластычных відаў мастацтва, да якіх адносяцца і тэкстыльныя вырабы, адным з дзейсных спосабаў выяўлення сутнасці формаўтварэння, сувязей паміж знешняй вобразнасцю і функцыянальна-тэхналагічнай абумоўленасцю з'яўляецца, на наш погляд, архітэктоніка.

У часы рамесніцкай вытворчасці, калі мастак і майстар злучаліся ў адной асобе, а правілы стварэння мастацкай формы заставаліся нязменнымі на працягу стагоддзяў, успрыманне архітэктанічных працэсаў было неўсвядомленым, інтуітыўным. Для ранніх рамесніцкіх тэкстыльных вырабаў характэрным з'яўлялася тое, што праяўленая форма цалкам залежала ад уласцівасцей сыравіны і тэхналагічных прыёмаў, таму архітэктоніка вырабу была зразумелай, а сама мастацкая форма – яснай і камфортнай для ўспрымання. Асноўнымі відамі прыроднай сыравіны, з якіх пачыналася пазнанне чалавекам свету, былі валакно, гліна, дрэва, камень, метал. Праз апрацоўку прыроднай сыравіны чалавек

спасцігаў законы тварэння свету Богам, усведамляў сваю ролю ў гэтай сутворчасці і разумеў раўназначную важнасць для чалавечага быцця дзвюх жыццёвых прастор – прыроднай і культурнай [4].

З узнікненнем прамысловай вытворчасці, падзелам працы і з'яўленнем штучных матэрыялаў форма становіцца ўсё менш яснай і, больш не выступаючы натуральным і лагічным вынікам выкарыстання сыравіны і тэхналогіі, значна зніжае інфарматыўнасць вырабаў і, адпаведна, іх камунікатыўную і мастацкую якасці.

Тэрмін «архітэктоніка» паходзіць з двух грэчаскіх слоў: «тэктас» – будаваць, узводзіць, і «архі» – звыш, вяршэнства, вышэйшая ступень чаго-небудзь. Тэрмін «архітэктар» першапачаткова азначаў галоўнага будаўніка. Пазней ім сталі называць усіх майстроў-рамеснікаў, якія дасягнулі ў сваёй творчасці вяршынь авалодання мастацтвам апрацоўкі і арганізацыі сыравіны [5, с. 4].

Хоць паняцце «архітэктоніка» сустракаецца ў сучаснай навуковай літаратуры даволі часта, даўно ўвайшло ў катэгарыяльны апарат навукі, мае цэлую іерархію значэнняў (філасофскіх, эстэтычных, мастацтвазнаўчых) і здольнае апісваць з'явы розных сфер дзейнасці чалавека, адзінага ўніверсальнага вызначэння, якое б магло быць прыменена ў дачыненні да любога віду мастацтваў або галіны жыццядзейнасці, да гэтага часу не існуе. Спецыялісты розных сфер інтэрпрэтуюць паняцце па-свойму, хоць агульным ва ўсіх вызначэннях застаецца асэнсаванне знешняй мастацкай выразнасці формы праз яе ўнутраную арганізацыю (канструкцыю, структуру, сыравіну, тэхналогіі, прызначэнне вырабу) [5, с. 5].

Для выяўлення і раскрыцця мастацкіх якасцей вырабаў узорыстага ткацтва мы прапануем разглядаць архітэктоніку тэкстыльных твораў як генезіс формы (у самым шырокім сэнсе) і ў больш вузкіх значэннях:

– як асноўны прынцып формаўтварэння ў пластычных відах мастацтва [1, с. 2, 5];

– як арганізаванасць формы, што з'яўляецца вынікам уплыву і ўзаемадзеяння ўсіх яе кампанентаў [2, с. 112];

– як спосаб выяўлення кампанентаў унутранай пабудовы формы – тэхналагічных асаблівасцей (уласцівасцей сыравіны, прызначэння вырабу, вытворчых прыёмаў і тэхнік), сацыяльна-культурных аспектаў і індывідуальнага самавыражэння аўтара – у мастацкай выразнасці вырабу.

Архітэктоніку тканага вырабу можна разглядаць і як дынамічную з'яву з двума вектарамі руху. Першы – «знутры вонкі» – суправаджае працэс стварэння рэчы з сыравіны, калі першапачаткова зададзеныя функцыянальныя, тэхналагічныя, сацыяльныя, духоўныя, сімвалічныя сэнсы пераводзяцца ў візуальна ўспрынятую форму. Другі – «звонку ўнутр» – задае накірунак супрацьлегламу працэсу – інтэрпрэтацыі знешняй мастацкай выразнасці з мэтай раскрыцця сэнсаў (функцыянальных, тэхналагічных, сацыяльных, духоўных, сімвалічных), што закладваліся ў форму пры яе стварэнні. У апошнім выпадку архітэктоніка становіцца пачуццёва успрынятым, зразумелым і па-мастацку

выразным увасабленнем у вонкавым абліччы прадмета яго прызначэння, спосабу функцыянавання, прасторавай арганізацыі, канструктыўна-тэхналагічнай пабудовы [1, с. 10].

Выразная і лагічная архітэктоніка, якая ясна прасочвацца ў вырабе, забяспечвае праўдзівасць формы, дае правільнае ўяўленне аб яе паходжанні і развіцці, а значыць, надзяляе выраб высокай ступенню інфарматыўнасці. Інфарматыўнасць з'яўляецца адным з тых параметраў, што вызначаюць ступень мастацкай выразнасці рэчы [1, с. 5, 16].

Кожны элемент мастацкай выразнасці з'яўляецца знешнім праяўленнем тэхналагічнай зададзенасці, а таму надзяляецца інфарматыўнасцю (тэхналагічнай, сацыяльна-культурнай [2, с. 113], рытуальна-абрадавай, аўтарскай) і здольны праз знешнюю фармальную кампазіцыю трансліраваць ад стваральніка да гледача логіку і шлях развіцця ўнутранай пабудовы формы.

Звесткі пра аўтара (дакументальная фіксацыя, асабістыя меткі на вырабах), а таксама яго жывая прысутнасць выконваюць ролю аднаго з асабліва актыўных сродкаў уздзеяння на гледача і важных элементаў інфарматыўнасці вырабу ўзорыстага ткацтва. Аўтар, які звязвае элементы архітэктонікі ў цэласную форму і пераносіць адметнасці сваёй асобы (рысы характару, настрой, ступень таленавітасці, тэхнічнасці) на знешнюю выразнасць, аказвае значны ўплыў на эстэтычныя якасці вырабу.

У калекцыі Лідскага раённага Цэнтра рамёстваў і традыцыйнай культуры «Спадчына» ёсць вырабы прадстаўніц сямейнай ткацкай дынастыі: майстра Т. Івашкі (1971 г. н.), яе маці Т. Шымілевіч (1935 г. н.), бабулі Л. Комінч (1895 г. н.) і прабабулі М. Сілілы (1865 г. н.). На прыкладзе адной сям'і па сямнаццаці вырабах канца XIX – пачатку XXI ст. (самаму старому з якіх 130 год, самаму маладому – 11 год), размешчаных на адным стэндзе, можна прасачыць:

– дынаміку змены колеравых спалучэнняў (ад спакойных прыродных адценняў у вырабах бабулі і прабабулі да яркай паліхромнасці ў вырабах маці і дачкі);

– змену сыравіны ў часе (ад натуральнай воўны і лёну ў вырабах канца XIX – 1-й паловы XX ст. да бавоўны і віскозы ў вырабах 2-й паловы XX – пачатку XXI ст.);

– трываласць і папулярнасць бранай тэхнікі, што сведчыць аб перадачы ткацкага вопыту ад маці да дачкі ў межах сямейнай «школы»;

– індывідуальныя перавагі майстрых пры выбары колеравай гамы, кампазіцыі, спалучэнні ткацкіх тэхнік, якія складваюцца ў аўтарскі почырк ткачыхі.

Прыкладамі вырабаў з высокай ступенню інфарматыўнасці могуць служыць жаночыя спадніцы-«хвартухі» з Маларыцкага раёна 1-й паловы XX ст. з фондаў Музея старажытнабеларускай культуры Цэнтра даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры Нацыянальнай акадэміі навук Беларусі. Тонка выпрадзеная нітка, маналітная шчыльнасць і роўнасць палатняных перапляценняў паказваюць на высокую ступень тэхнічных навыкаў майстра, што, у сваю чаргу, сведчыць пра агульны ўзровень ткацкай культуры ў

тагачасным грамадстве. Характэрны мяккі глянец і маналітная злітнасць палатна з'яўляюцца адзнакамі майстэрскага ткацтва, у прыватнасці, стараннага выканання этапаў заварвання палатна ў лузе, адбівання, бялення і качання. Адзначаныя адметнасці ўжо пры першым візуальным аглядзе спадніцы адсылаюць даследчыка да канца XIX – пачатку XX ст., калі згаданыя характарыстыкі былі ўласцівымі большасці тагачасных вырабаў. У тканінах 2-й паловы XX – пачатку XXI ст. такі адметны мяккі глянец і маналітная шчыльнасць ужо амаль не сустракаюцца.

Архітэктоніка другога вырабу – спадніцы «палатнянык» праяўляецца на ўзроўні мастацкай выразнасці па-іншаму: пры дастаткова высокай шчыльнасці палатна адсутнічаюць бляск і маналітнасць. Гэта значыць, што палатно не адбельвалі і не качалі, пра што сведчыць і прысутнасць шэрай суровай ніткі, якая пры адбельванні палатна не захавала б свайго адметнага натуральнага шэрага колеру. Для атрымання бела-шэрай паласатай кампазіцыі адбельвалі менавіта пражу, а не гатовае палатно. Для арнаментальнага аздаблення пражу фарбавалі ў чырвоны колер. Захаваны шэры колер суровай ніткі асновы і ўтку з вялікай ступенню верагоднасці сведчыць пра рассціланне лёну падчас яго нарыхтоўкі, а не пра вымочванне, бо вымачаны лён, як правіла, страчвае натуральны шэры колер.

Мяккі насычаны барвовы тон арнаментацыі на абодвух вырабах сведчыць пра фарбаванне натуральнымі раслінными фарбавальнікамі, што ўскосна паказвае і на ступень гарманічнасці зносін майстра з прыродным наваколлем і нястрачаны вопыт традыцыйнага фарбавання. Высокая якасць бранай тэхнікі ткання ў арнаментальнай кампазіцыі (аднаўточнай на першым вырабе і двухуточнай на другім) таксама адсылае да канца XIX – 1-й паловы XX ст., калі тэхніка яшчэ заставалася адной з асноўных і адрознівалася высокім узроўнем тэхнічнага выканання.

Такім чынам, мастацкая форма спадніц-«хвартухоў» канца XIX – пачатку XX ст. адлюстроўвае ў вонкавым абліччы вырабаў умовы і асаблівасці іх стварэння. Абедзве рэчы вельмі камфортныя для зрокавага і тактыльнага ўспрымання, валодаюць высокай ступенню інфарматыўнасці і маюць выразную і зразумелую логіку паходжання і развіцця мастацкай выразнасці. Такія вырабы ў мастацтвазнаўстве называюцца архітэктанічнымі [1, с. 13, 14]; іх знешняй прыкметай з'яўляецца выверана, рацыянальная мастацкая кампазіцыя. Архітэктар Л. Альберці вызначаў яе як «жывы арганізм, да якога не дадаць і ад якога не адняць нічога нельга, не зрабіўшы яго горшым» [3, с. 2].

Адметныя празрыстасцю генезісу і камфортнасцю ўспрымання архітэктанічныя формы здольныя гарманізаваць прадметную прастору чалавека. Высокая ступень інфарматыўнасці мастацкай кампазіцыі, якая дазваляе гледачу ўявіць унутраную пабудову рэчы, – адна з важных прыкмет суладна арганізаванай структуры і, адпаведна, гарманічнасці формы.

Архітэктанічная структура вырабаў узорыстага ткацтва XIX ст. увасабляе «стыль» з яснай, празрыстай архітэктонікай і вялікай ступенню інфарматыўнасці і камунікатыўнасці. Гэта прыклад гарманічнага адзінства формы і зместу. Насычаная семантыкай мастацкая форма адорвае гледача багатай гісторыяй

пабудовы вырабу, якая не абмяжоўваецца тэхналагічнымі аперацыямі. Нам раскрываецца шматграннасць унутраных сэнсаў, дзе пазнаюцца і каштоўнасці тагачаснага грамадства, і імкненні жанчыны, яе жаданне самавыражэння праз творчасць, што з'яўлялася сінонімам унутранай свабоды.

Прадмет, які не дазваляе гледачу зразумець мэту яго стварэння, вызначыць яго месца ў прасторы і часе, улавіць шлях ператварэння тэхналогіі ў мастацкую кампазіцыю, выклікае ўнутраны дыскамфорт у гледача. Такія атэктанічныя формы, у супрацьлегласць архітэктанічным, пазбаўлены інфарматыўнасці і таму не здольныя выконваць камунікатыўную функцыю. Трансляцыя ад стваральніка да карыстальніка пэўнай інфармацыі ускладняецца, што зніжае мастацкую вартасць тканай рэчы для гледача [2].

У якасці прыкладу атэктанічнасці можна прывесці вырабы 2-й паловы XX ст., пераважна 1950 – 1990-х гадоў, з ненатуральна бліскучай (часта залатой ці срэбнай) тэкстурай. Такія вырабы сустракаюцца ў тэкстыльных калекцыях амаль кожнага музея або цэнтра рамёстваў і моцна выбіваюцца з агульнай натуральнай аднатыпнасці тканін. Гэта прыклады форм, мастацкая выразнасць якіх не з'яўляецца эстэтычна адназначнай і выяўляе супярэчлівы характар унутранай логікі. Нетыповая для традыцыйных вырабаў тэкстура не адпавядае звыклай традыцыйнай функцыі ручніка. Сваю звычайную ўтылітарную функцыю выцірання рук ці твару такія ручнікі выканаць не могуць, бо бліскучая, відавочна сінтэтычная, нітка, акрамя іншага, пазбаўляе тканіну неабходных абсарбуючых уласцівасцей. Для выканання абрадавых функцый такія ручнікі таксама не падыходзяць, бо іх колеравыя спалучэнні і кампазіцыйныя вырашэнні не адпавядаюць рытуальна-абрадавым рэгламентацыям. Прызначэнне такіх ручнікоў можа быць толькі чыста дэкаратыўным.

Падчас адной з экспедыцый у Лідскі раён нам удалося сустрэцца з аўтарам вырабу з бліскучымі ніткамі – Т. Івашка, якая паведаміла, што ў 1950 – 1960-я гады яе маці ўжо не вырошчвала лён і перайшла на крамныя ніткі для ткання. З-за дэфіцыту іх было вельмі складана купіць, таму маці, як і іншыя майстрыхі, ткала з усяго, што магла набыць. На той момант з Літвы прывозілі і прадавалі рознакаляровыя бліскучыя ніткі з віскозы (Т. Івашка называла іх «шоўкам»), якімі жанчынам і прыходзілася карыстацца для ткання ручнікоў. Такая сітуацыя была тыповая для ўсіх яшчэ жывых асяродкаў ткацтва.

Такім чынам, надзеленая інфарматыўнасцю знешняя мастацкая форма выконвае камунікатыўную функцыю, а таму дазваляе інтэрпрэтатару раскрыць прыхаваныя за знешняй вобразнасцю ўнутраныя сэнсы: у недасканаласці формы ўбачыць прыгажосць ручной працы, у няроўнасці спрадзенай ніткі прачытаць настрой майстра; у натуральнай колеравай сціпласці вырабаў XIX ст. – гармонію суіснавання чалавека з прыродным наваколлем; у яркай паліхроміі тканін 2-й паловы XX ст. – сацыяльна-эканамічныя ўзрушэнні часу, у сінтэтычным палатне XXI ст. – страту традыцыйных вытокаў.

Мастацкая форма сучасных вырабаў узорыстага ткацтва (ручнікоў, посцілак, абрусаў, сурвэтак, адзення) хоць і нагадвае знешне традыцыйнае ткацтва XIX ст., але не выяўляе галоўных архітэктанічных сувязей тканага вырабу.

На наш погляд, сённяшняя традыцыя – гэта новая традыцыя, якая ўзнікла ў 2-й палове XX ст., і яна мае толькі частковае дачыненне да традыцыі XIX ст. Мастацкія якасці вырабаў XXI ст. дастаткова ясна адлюстроўваюць сучасны тэхналагічны працэс ткацтва, падобны да традыцыйнага працэсу XIX ст. толькі ў частцы тэхнік ткання (бранай, закладной, пераборнай, шматрамізнай).

Сэнс аднаўлення і захавання традыцыі заключаецца ў тым, каб мастацкая форма магла максімальна поўна трансліраваць будучым пакаленням не толькі прынцыпы кампазіцыйна-дэкаратыўнага афармлення тканага вырабу, але і першапачатковыя сэнсы рамяства, закладзеныя да нас і перададзеныя нам для далейшага трансліравання ў будучыню.

Таму выраб ручной пражы і ўключэнне ў сучасную ткацкую вытворчаць традыцыйных прыёмаў вырошчвання і апрацоўкі лёну будзе садзейнічаць не толькі павышэнню мастацкіх якасцей вырабаў узорыстага ткацтва, але і аднаўленню культуралагічных сэнсаў рамяства, разуменню значнасці і неабходнасці выхавання культуры ручной працы для чалавека, а таксама культуры працы, звязанай непасрэдна з узорваннем глебы. Нездарма слова *cultura* у лацінскай мове першапачаткова азначала «узворванне глебы» з канатацыяй «служыць», «шанаваць». Прапускаючы праз сябе працэс пераўтварэння прыроднай расліннай стыхіі ў культурныя формы, мы вучымся і правільнаму – паважліваму – стаўленню да прыроды, што ва ўмовах сучаснага экалагічнага крызісу становіцца асабліва актуальным.

ЛІТАРАТУРА

1. Бердник, Т. О. Архитектоника костюма (социокультурная динамика) : автореф. дис. … канд. филос. Наук : 24.00.01 / Т. О. Бердник ; Ростовская гос. академия архитектуры и искусства. – Ростов н/Д, 2004. – 28 с.
2. Бондарев, Ю. И. Формообразование как основа дисциплин «Дизайн-проектирование» и «Рисунок» / Ю. И. Бондарев, Н. С. Степанова-Третьякова // Наука. Искусства. Культура. – 2016. – Вып. 4. – С. 111 – 120.
3. Власов, В. Г. Ордер и ординация в архитектуре: от Марка Витрувия Поллиона до Мишеля Фуко / В. Г. Власов // Архитектон: известия вузов. – 2017. – № 57. – С. 1 – 22.
4. Лысенко, О. В. Ткань. Ритуал. Человек. Традиции ткачества славян Восточной Европы [Электронный ресурс] / О. В. Лысенко. – СПб. : Астур, 1992. – Режим доступа: https://www.rodnovery.ru/attachments/article/819/Lysenko_tkan_ritual_chelovek.pdf.
5. Семенцов, А. Ю. Электронный учебно-методический комплекс по дисциплине «Архитектоника» / А. Ю. Семенцов. – Минск : БГУ, 2015. – 17 с.

РЕЗЮМЕ

В статье архитектоника художественного текстиля рассматривается как способ раскрытия логики возникновения и проявления художественной формы.

SUMMARY

In the article, the architectonics of artistic textiles is considered as a way to reveal the logic of the appearance and reveal of an artistic form.

РАЗДЗЕЛ II
ПРАБЛЕМЫ ТЭАТРАЛЬНАГА, ЭКРАННАГА І МУЗЫЧНАГА МАСТАЦТВА

Баженова О. Д.

СЦЕНОГРАФИЯ НЕСВИЖСКОГО ТЕАТРА XVIII В.: ОБРАЩЕНИЕ КНЯГИНИ ФРАНТИШКИ УРШУЛИ РАДЗИВИЛЛ К ОБРАЗЦАМ ИСКУССТВА ШИНУАЗРИ

Белорусский государственный университет
(Поступила в редакцию 28.01.2020)

Наиболее известной книгой, привлекающей внимание исследователей драматического театра и сценографии XVIII в., является фолиант с пьесами княгини Франтишки Уршули Радзивилл «Комедии и трагедии» (1754 – 1755). Иллюстрирующие книгу гравюры принято считать одними из ранних примеров визуализации театрального пространства в Восточной Европе XVIII столетия. Своей стилистикой эти гравюры поставили множество вопросов перед знатоками декорационного и монументального искусства эпохи барокко. Целью данной статьи является рассмотрение иконографии и пластического рисунка указанных гравюр в связи с известной книгой образцов искусства шинуазри 1688 г. [7]. Это позволяет объяснить раннее зафиксированные противоречия в стиле гравюрных изображений, авторство эскизов к которым принадлежало Франтишке Уршуле Радзивилл, супруге несвижского ордината князя Михаила Казимира Радзивилла «Рыбоньки».

Поскольку иллюстративные гравюры имели подпись гравёра Михаила Жуковского, то многие годы именно ему они и приписывались. В конце 1990-х годов автору данной статьи удалось найти в Главном архиве древних актов в Варшаве прямое подтверждение личного участия княгини в создании эскизов сценографии Несвижского театра, что разрешило многие вопросы с авторством и стилистикой иллюстраций [1].

Князь Михаил Казимир в своих приказах по несвижскому художественному центру через год после смерти жены (03.12.1754) требовал передать эскизы Франтишки Уршули гравёру Михаилу Жуковскому: «Повторное напоминание его милости пану Вобби. Абрисы (эскизы) Княгини Жены моей должен Володько вернуть … и … Жуковскому их у себя держать» [1, l.715]. Упомянутые в распоряжении князя имена Вобби и Володько представляли фигуры, заметные для несвижского художественного центра. Мартин Вобби – издатель и автор панегирического предисловия к «Icones ducalis familiae Radivilianae», собранию гравированных портретов семьи князей Радзивиллов (1758). Он выполнял при дворе М. К. Радзивилла множество функций: от «держания» казны княжества до организации дел местных художников. Личность Володько менее известна исследователям. Ряд архивных, вновь открытых материалов позволяет видеть в нём достаточно активного участника жизни несвижского художественного двора, хо-

рошего организатора, знатока архитектуры и перспективы, мастера графики, ещё одного автора гравированных портретов альбома «Icones ducalis familiae Radivilianae».

Из приведённого выше распоряжения следует, что именно вельможная хозяйка Несвижа была автором эскизов к иллюстрациям в книге «Комедий и трагедий». Сценографические эскизы Ф. У. Радзивилл сделал иллюстративными гравюрами М. Жуковский [10, s. 197 – 222], который не отрицал факта авторства княгини. В подписи к гравюрам он указал, что занимался только их гравированием, что по латыни звучало как «sculpit».

Другие популярные подписные произведения М. Жуковского были выполнены в совершенно иной манере. Иллюстрации «Комедий и трагедий» значительно отличались от известных по львовским и варшавским собраниям произведений М. Жуковского. Несвижские гравюры выполнены иглой на медной доске короткими однообразными линиями. Это резцовая гравюра в чистом виде без добавления пунктира. Линия сухая, острая, чаще прямая с перекрёстным наложением штриха, нет свободных волнообразных линий. М. Жуковский не использовал выразительных возможностей, получаемых в гравюре разной степенью нажима резца. Композиция плоская, люди и звери застыли в движении, будто фарфоровые статуэтки. Нет разницы в представлении фактуры различных предметов: коры, листвы деревьев, травы, облаков, тканых драпировок и т. д. То есть гравюрные иллюстрации показывали достаточно определённо, что М. Жуковский сохранял и воспроизводил не свойственную ему манеру построения композиции, рисунка, выделения объёма, наложения светотени. Поэтому появились гипотезы, объясняющие данную ситуацию. В середине XIX в. львовский коллекционер и владелец большого собрания графики Гвалберт Павликовский предположил, что было два Михаила Жуковских, поскольку известные в собраниях Львова гравюры отличались от иллюстраций «Комедий и трагедий». Польский исследователь Барбара Юдковяк в статье 1990 г. высказала предположение, что за именем Михаила Жуковского скрывалась большая мастерская разных гравёров [2, s. 305 – 336]. Алоизий Сайковский, Ганна Видацкая и ряд других учёных в 1970 – 1990-е годы выдвинули ещё несколько гипотез. Например, что М. Жуковский сам делал беглые эскизы во время спектаклей или же обрабатывал эскизы кого-то другого, например, театрального помощника княгини Франтишки Уршули, капитана Якоба Фричинского [8, s. 399 – 433; 10, s. 197 – 222]. В целом понятно, что все исследователи ставили под сомнение работу над иллюстрациями М. Жуковского. Выясненное авторство Ф. У. Радзивилл позволило определить место М. Жуковского как технического исполнителя, переведшего в материал (гравирование на меди) того, что предлагала княгиня как основу для сценографии придворным художникам – театральным декораторам, и одновременно того, что легло в основу иллюстраций её книги «Комедии и трагедии». Выяснение имён создателя композиций и того, кто механически повторил эскизы в технике гравюры, до конца не решает проблему, более того, ставит не менее сложный вопрос об иконографических источниках и стилистике эскизов, выполненных самой княгиней.

Исследователи XIX – XX вв. при анализе эскизов вельможной создательницы драматических произведений и сценографии несвижского театра выделяли в целом те же стилевые особенности, на которые и мы обратили внимание. Однако историки искусства не могли найти объяснения их появления в несвижской культуре XVIII в. Самым сложным оказалось понимание и объяснение в иллюстрациях книги «Комедии и трагедии» их пластических и пространственных решений. Барбара Круль-Качоровская считала декорации радзивилловского театра средневековыми, сохраняющими традиции городских мистерий [5], Карина Вержбицкая-Михальская нашла воспроизведённую в гравюрах череду кулис воплощением принципа средневековой симультанности. Б. Круль-Качоровская поддержала коллегу, увидев в иллюстрации к пьесе «Судья без рассудка» такую же симультанную организацию гравюрного пространства: с левой стороны – тюрьма, с правой – кухня и алтарь [4; 5]. Пример показался Б. Юдковяк некорректным, она заметила, что по тексту пьесы святые сёстры закрыты на кухне, как в тюрьме [2]. Збигнев Рашевский видел в сценографии пьесы «Негодяи в тенетах» обычное помещение, подобное тому, в котором с XVII в. располагался шляхетский театр [2, s. 325]. В результате таких интерпретаций несвижские декорации воспринимались простыми до примитивности пространствами с устройствами, следующими старым, уже отжившим принципам оформления сцены, с несложными задниками, которые крепились на плоскости короба несвижской сцены.

Иконографический источник художественных идей и формальных решений для эскизов княгини (а следовательно, объяснения и понимания их стилистики) можно найти в образцах, которые предлагало искусство шинуазри XVIII в. Таким собранием примеров для сценографии Ф. У. Радзивилл и, в целом, для произведений шинуазри радзивилловского художественного двора середины XVIII в. служила книга Джона Сталкера и Джорджа Паркера [9]. Она содержала описание процесса лакирования предметов шинуазри, что называлось тогда китайской или японской манерой (авторы использовали второй термин), а также включала 24 гравюры с видами природы, птиц, цветов, архитектуры, обрядов, людей разных сословий, характерных для Китая, как считали Д. Сталкер и Д. Паркер. Полное название книги звучит так: «Трактат о японском искусстве и лакировании. Это прекрасное открытие старого искусства наилучшим образом изготовления всех видов лака…: вместе с более чем сотнями различных образцов для японской работы… выгравированых на 24 больших медных пластинах» [9].

Книга была популярна в эпоху шинуазри, ею пользовались во всех странах мира декораторы мебели, мастера фарфора, огранки камней, мастерицы-вышивальщицы и т. д. Она являлась также сборником образцов для вышивания, которым занимались женщины XVIII в. В этой связи книга могла быть хорошо известна Ф. У. Радзивилл, поскольку создание композиций и орнаментов с помощью иглы и нитей являлось не только приятным, но и в определённой мере обязательным для дам высшего общества XVIII в. На сегодняшний день в музейных собраниях Польши сохранилось несколько вышивок в стиле шинуазри княгини Анны Сангушко Радзивилл из коллекции замка в Белой Подляске. Совпадение стилистики эскизов с книгой образцов шинуазри Д. Сталкера и Д. Паркера

подтверждает, что в Несвижском замке середины XVIII в. вышивание занимало важное место в повседневных занятиях княгини и дам её фрауциммера.

Английский историк Евгения Дженкинс-Зуроски в исследовании «Китайский вкус: английская субъективность и предыстория востоковедения» [11] подчеркнула значение книги Д. Сталкера и Д. Паркера для аристократической культуры и дала такую характеристику этому источнику «фантазий и роскоши» XVIII в.: «В отличие от более ранних руководств по рукоделию, таких как Трактат Сталкера и Паркера … которые рассматривали шинуазри как повод для приведения воображения в соответствие с рациональным порядком, “Ledies Amusement” – “Дамское развлечение” (ещё один популярный источник примеров для вышивки. – *О. Б.*) представило шинуазри как возможность отказаться от строгого порядка в погоне за удовольствиями, отвлечённым от разума» [11, p. 5].

Гравюры в книге Д. Сталкера и Д. Паркера могли быть не единственными, которые для своих целей использовала княгиня Ф. У. Радзивилл. Для неё был важен содержательный и глубоко индивидуальный подход к решению этических и эстетических задач, который предлагался европеизированными китайскими образцами. В интерпретации Е. Дженкинс-Зуроски это был «противоречивый отказ от глубоко укоренившейся аристократической парадигмы, а именно от текучести культурных идентичностей в космополитическом мире» [11, p. 8]. То, что мы отметили в эскизах княгини. Пластический рисунок построения композиций совпадает с тем, что более всего интересовало Ф. У. Радзивилл в её драматургических произведениях: размышления о силе любви, её многогранности и сложности. Эту непростую тематику княгиня могла раскрыть, обратившись к традициям китайской культуры и эстетики. Новую парадигму культуры Е. Дженкинс-Зуровски определила как появление новой чувственности и новой сексуальности аристократического бытия.

Гравюры в книге Д. Сталкера и Д. Паркера представляют многоуровневые структуры, которые, по мнению авторов, должны были показать специфическое китайское пространство и передать дух восточной культуры. Например, авторы соединяют две или три сцены, располагают их друг над другом, при этом могут закрыть рядами холмов и завершить линией высокого горизонта. Изображения архитектуры с ярусными башнями, мостиками, двориками трапециевидной формы, разделёнными прямоугольниками плиток для мощения, создают пространство в неправильной перспективе. На холмах могут быть большие птицы, цветы. Композиции Д. Сталкера и Д. Паркера можно также назвать, в силу одновременного показа разных событий, симультанными.

Эскизы Ф. У. Радзивилл повторяют в деталях гравюры из книги Д. Сталкера и Д. Паркера, воспроизводят их угловатый, схематичный рисунок и многоуровневую вертикальную композицию с высоким горизонтом. То есть все странности, на которые исследователи обращали внимание, определённо объясняются приёмами организации пространства, деталями предметного мира, рисунком фигур, согласно иконографии «Трактата…» 1688 г.

Из двенадцати гравюр книги Ф. У. Радзивилл в шести проявляется сходство с иконографией Д. Сталкера и Д. Паркера. Это иллюстрации к пьесам «В глазах рождается любовь», «Любовь – пристрастный судья», «Развратники в ло-

вушке» («Негодяи в тенетах»), «Судья, лишённый рассудка» («Судья без рассудка»), «Любовь – совершенная мастерица», «Забавы Фортуны». Их сюжеты отвечали античной мифологии и истории, восточному сказочному фольклору, например, сказкам «Тысяча и одна ночь», пересказывали новеллы «Декамерона» Д. Бокаччо. Польский историк театра Ю. Кжижановский точно отметил в этих пьесах «антично-восточный пасторальный» характер и «пробы реалистически-комического ориентализма» [6]. Описания несвижских спектаклей сохранили упоминания о китайских фонариках и другой атрибутике шинуазри.

Несвижский театр официально открылся 2 августа 1748 г. – на день раньше королевского театра в Варшаве [2, s. 305 – 336]. Факт не случайный, его можно понимать как проявление притязаний Радзивиллов на престиж, равный королевскому двору. Франтишка Уршуля видела в театре занятие «для себя и нашей чести», то есть славы радзивилловской фамилии. В Несвиже был оформлен специальный театральный зал в замке, построен для театральных постановок дворец Консоляция в пригороде Несвижа, а также перестроен манеж в городском дворце княжичей, сыновей Михаила Казимира, приспособленный для театральных постановок рыцарской академии, возник провизоричный театр, то есть театр на открытом воздухе, в парках пригородов Несвижа. Театр и искусство середины XVIII в. в Несвиже стали частью официальной и повседневной придворной жизни, как это было принято в княжеских и королевских дворах Европы. Для нас важно отметить, что шинуазри в декорациях театра позволило создавать «идеологию» придворной жизни, равной жизни королевского двора в Дрездене и Варшаве. При этом несвижский театр времён Ф. У. Радзивилл соответствовал саксонской театральной культуре, что на примере особенностей драматических текстов отметила Б. Юдковяк.

Реконструкция театра в Несвиже на основе гравюр М. Жуковского и сравнение его с европейскими театральными сценами позволяют сделать вывод о создании в Несвиже кулисной сценографии по европейским нормам XVIII в. Дрезденская опера, перестроенная в 1738 г. по проекту Карло Зуччи, имела 6 кулис и горизонт, создающий постоянную глубину (проспект) сцены.

Ф. У. Радзивилл, безусловно, интерпретировала иконографические образцы Д. Сталкера и Д. Паркера (возможно, были и другие источники) в европейском стиле. В частности, она старалась объединять композиции единой линией. Например, линией холмов или общим, поднятым на всю высоту композиции деревом с одного края, так называемой кулисой. Подобного рода интерпретационные варианты композиций с холмами по вертикали, множеством мелких «фарфоровых» фигурок на них можно встретить в украшениях мебели шинуазри Западной Европы. Например, подобную несвижской композицию можно увидеть на дверце шкафа, который исследователи отнесли к произведениям берлинской мастерской Дагли около 1713 г. Но мастерская Дагли, как и другие лакировщики, например, Мартин Шнель в кабинете Августа II в Виляновском дворце под Варшавой, использовали схемы и детали иконографии Д. Сталкера и Д. Паркера. Особенно характерны в декоре шкафа мастерской Дагли позы двух бегущих оленей, аналогичные позам бегущих собак в эскизах к пьесам княгини «Opatrzności Boskiej dzieło», «Złoto w ogniu» [6, s. 150 – 238].

Совпадение приёмов вертикального построения композиции и иконографических деталей достаточно тесно связывает эскизы Ф. У. Радзивилл и гравюры Д. Сталкера и Д. Паркера. Обращает на себя внимание аналогичное изображение архитектуры: в эскизах княгини замковые строения открываются башенками, мостиками, стенами, в гравюрах английских лакировщиков возникают многочисленные изображения необычных многоярусных башенных строений, о которых европейцы знали как о зданиях невиданных размеров и высотности. Это был Небесный Иерусалим европейской Библии, образ рая и счастья в Китае. На горизонте в эскизах к пьесам «Любовь – пристрастный судья», «Любовь – совершенная мастерица» можно видеть эти райские уголки в интерпретации Ф. У. Радзивилл и найти им соответствия в гравюрах Д. Паркера и Д. Сталкера. Аналогичны и формы листьев и крон деревьев – это касается эскизов всех ранее названных пьес. Идентичен также приём изображения лежащих фигур.

В эскизах княгини гравюры Д. Сталкера и Д. Паркера служили примером не только композиционных решений, но и рисовальной формы. Рисунок княгини построен на линии, лёгком светотеневом пятне, но, в целом, очень схематичен и угловат. Пластический характер рисунка и композиции показал основательный навык работы Ф. У. Радзивилл с иконографическими образцами шинуазри, а именно: гравюрами книги Д. Сталкера и Д. Паркера. Соотнесённость несвижских сценографических эскизов-иллюстраций с иконографическими образцами книги Д. Сталкера и Д. Паркера подчёркивает укоренённость стилистики шинуазри в придворной культуре радзивилловского двора XVIII в., а главное, общее иконографическое поле западноевропейской и придворной культуры Радзивиллов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Archiwum Główne Akt Dawnych w Warszawie. Archiwum Radziwiłłów. – Dz. XXIX. Sygn. 7, 1753– 1755. Akta ekonomiczne.
2. Judkowiak, B. Z dzieów teatru Nieświeskiego. U początków teatru // B. Judkowiak // Pamiętnik teatralny. – 1990. – Z. 3 – 4. – S. 305 – 336.
3. Kopplin, M. Chinois. Drezdenska sztuka lakiernicza w Palacu Wilamowskim / M. Kopplin. – Warszawa : Muzeum Palc w Wilanowie, 2006. – 240 s.
4. Król-Kaczorowska, B. Budynek teatru: rozwój funkcji form do roku 1833 / B. Król-Kaczorowska. – Wrocław : Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1975. – 165 s.
5. Król-Kaczorowska, B. Teatr dawnej Polski: budynki, dekoracje, kostiumy / B. Krol-Kaczorowska. – Warszawa : Państwowy In-t Wydwniczy, 1971. – 270 s.
6. Krzyżanowski, J. Talia i Melpomena w Nieświeżu. Twórczość U. F. Radziwiłłowej / J. Krzyzanowski // Pamiętnik Teatralny. – 1961. – № 10. – S. 3 – 32.
7. Sajkowski, A. Od Sierotki do Rybeńki: w kręgu radziwiłło-wskiego mecenatu / A. Sajkowski. – Poznań : Wyd-wo Poznańskie, 1965. – 250 s.
8. Sajkowski, A. Z dziejów teatru nieświeskiego / A. Sajkowski // Pamiętnik teatralny. – 1961. – Z. 3 – S. 399 – 433.
9. Stalker, J. A treatise of japanning and Varnishing… / J. Stalker, G. Parker. – London : Alec Tiranti, 1688. – XVI, 84 p.
10. Widacka, H. Michał Żukowski i jego ilustracje do dzieła Księżnej Urszuli Radziwiłłowej / H. Widacka // Rocznik Biblioteki Narodowej. XXX – XXXI, 1994 – 1995. – Warszawa, 1997. – S. 197 – 222.

11. Zuroski Jenkins, E. A Taste for China: English Subjectivity and the Prehistory of Orientalism / E. Zuroski Jenkins. – Oxford : Oxford Un-ty Press, 2013. – 282 p.

РЕЗЮМЕ

В статье рассматриваются вопросы особенностей формообразования в декорациях несвижского театра княгини Франтишки Уршули Радзивилл в связи с модой на стилистику шинуазри в искусстве XVIII в. и использованием ею образцов, собранных в трактате о китайском стиле Джона Сталкера 1688 г. Даётся новая атрибуция авторства и исполнения иллюстраций к книге «Комедий и трагедий» 1754 г.

SUMMARY

The article discusses the features of shaping in the scenery of the Nesvizh Theater of Princess Frantishka Urshula Radziwill in connection with the fashion for chinoiserie style in the art of the XVIII century and its use of samples collected in the famous treatise on the Chinese style of John Stalker in 1688. A new attribution of authorship and the execution of illustrations for the book «Comedies and Tragedies» of 1754 is given.

Гладкова Г. А.

РОЛЯ МУЗЫЧНЫХ ТВОРАЎ У РАМАНАХ Т. Я. ПАПІ І Ф. А. АСЯНДОЎСКАГА

Віцебскі дзяржаўны ўніверсітэт імя П. М. Машэрава

(Паступіў у рэдакцыю 17.12.2019)

Музычнае мастацтва і літаратурная творчасць многія стагоддзі суіснавалі ў шчыльным узаемадзеянні, цікавасць да слоўна-музычнай інтэграцыі не знікла да сучаснага моманту. Як адзначае літаратуразнавец А. Махаў, сам працэс узаемадзеяння музыкі і літаратуры можна ўявіць як суіснаванне двух патокаў: ад слова да музыкі і ад музыкі да слова [3, с. 9]. На думку Д. Магамедавай, да «музычнага» ў літаратуры адносіцца апісанне «выканання музычных твораў у літаратурным творы, разважанні пра музыку ў аўтарскай мове або рэпліках персанажаў, рытміка-сінтаксічныя, інтанацыйныя, фанетычныя, кампазіцыйныя асаблівасці тэксту, суаднесеныя з іузычнай тэхнікай развіцця тэмы» [2]. Часам у літаратурным творы сустракаецца арыгінальны тэкст спеваў. Увядзенне музычных твораў у мастацкі літаратурны кантэкст, як правіла, уяўляе сабой урыўкі агульнавядомых песень (часам тэкст падаецца цалкам), што характарызуецца верагодным жаданнем пісьменніка стварыць якаснае культуралагічнае аздабленне апісаных падзей.

Прыклады такога выкарыстання песеннага мастацтва ў літаратурным тэксце мы назіраем у творах Тэрэсы Ядвігі Папі (Teresa Jadwiga Papi), польскай пісьменніцы, перакладчыцы, аўтара шэрагу адрасаваных маладому пакаленню палякаў гістарычных твораў, сярод якіх вылучаецца раман «Po ciernistej drodze» («Цярністым шляхам», Кракаў, 1896 г.), падпісаны псеўданімам «J. T. Gałęzowska». Шырокая эпічная панарама твора адлюстравала значны перыяд гісторыі, які ахапіў 1-ю трэць XIX ст., з асаблівай увагай да падзей 1830-х гадоў.

На старонках рамана згадваецца народная песня («piosenka ludowa») «Raz pamiętam wieczorem – / W Racławicach stojewa». Яе выконваюць сялянскія хлопцы Бартак Гура і яго сябар Валек. Як вядома з гісторыі музычнага твора, песня была

напісаная ўдзельнікам Лістападаўскага паўстання 1830 – 1831 гг. Вінцэнтам Полем. Сюжэт музычнага твора будуецца вакол гісторыі, якую апавядае стары Ян, удзельнік паўстання пад кіраўніцтвам Т. Касцюшкі (1794). У цэнтры апавядання – апісанне бітвы пад Рацлавіцамі, а таксама згадванне легендарнага героя гэтай падзеі – Барташа Главацкага, які ўзначальваў атрад касіянераў. Арыгінальны ўрывак песні выглядае наступным чынам: *«Raz pamiętam wieczorem – / W Racławicach stoimy / Wtem coś miga z za bora / I Moskali widzimy»* («Памятаю, неяк вечарам / У Рацлавіцах стаялі. / Раптам нешта мігне з-за бора, / Маскалёў пазналі») [5]. У Парыжы ў 1835 г. быў выдадзены зборнік паўстанцкіх песень В. Поля, які змяшчаў 51 верш, прысвечаны паўстанню. Многія з іх былі пакладзены на музыку і сталі папулярнымі творамі.

Паўстанцы звычайна спявалі ў час адпачынку, як тое бачыцца ў эпізодзе рамана, калі адзін з хлопцаў *«grał na flecie kozaka, drógi wtórował mu na trąbie, a w pośrodku nich tańczył chłopak i dźwięcznym głosem śpiewał rusińską piosenkę»* («граў на флейце казака, другі падыгрываў яму на трубе, а побач танчыў хлопец і звонкім голасам спяваў рускую песенку») [7, s. 272 – 273].

Калі войска непрыяцеля набліжалася да Варшавы, для абароны горада варшавяне пачалі будаваць умацаванні. Т. Я. Папі адзначыла, што музыкі выконвалі марш да новай песні «Dzieci na wałach Warszawy», ім падпявалі ўголас. Таксама ў тэксце рамана сустракаецца поўны тэкст легендарнага спеву «Jeszcze Polska nie zginęła…» [7, s. 272 – 273]. Ён пазнавальны па першым радку, з'яўляецца адным з афіцыйных сімвалаў Польшчы, вядомы пад назвай «Марш Дамброўскага» (ці «Мазурка Дамброўскага», «Mazurek Dąbrowskiego»), напісаны Юзафам Выбіцкім у 1797 г. (музыка народная). Пачатковая назва – «Pieśń Legionów Polskich we Włoszech» («Песня польскіх легіёнаў у Італіі»). Песня з выразна акрэсленай патрыятычнай ідэяй стала гімнам Лістападаўскага паўстання.

Беларускі гісторык В. Швед заўважыў: «У вельмі папулярнай з 1797 года песні польскіх легіёнаў у Італіі "Мазурка Дамброўскага" <…> ёсць такія словы: *"Яшчэ Польшча не загінула, / Пакуль мы жывем. / Што чужая моц вырвала, / Шабляй адаб'ем"*. У першапачатковым варыянце песні спявалася: *"Немец, Маскаль не асядзе, / Калі ўзяўшы палаша, / Дэвізам нашым згода будзе / І Айчына наша"*» [4, с. 154 – 155].

Як адзначала пісьменніца, на будаўніцтве ўмацаванняў працавалі ўсе, хто мог аказаць любую дапамогу Айчыне ў вырашальны для яе час. Над варшаўскімі валамі гучала песня, словы якой поўнасцю прыведзены ў мастацкім творы. Маецца на ўвазе спеў «Już nadeszła chwila święta…» [7, s. 277]. Песня характарызуецца патрыятычным настроем, яе сумеснае выкананне дазваляе польскім змагарам адчуць еднасць і надзею на шчаслівы зыход будучай бітвы. Рэфрэнам паўтараюцца ў спеве словы, якія падкрэсліваюць вернасць героеў паўстання святому абавязку бараніць Айчыну: *«Więc bracia mili, / Będziem nucili / Przy szczęku pałaszy / Cześć Ojczyźnie naszej»* («Дык вось, браты мілыя, / Праспяваем / Пад ляскат палашаў / Гонар Айчыне нашай») [7, s. 277]. Цэнтральным у песні выступае вобраз белага арла з чорнымі крыламі, які ўзнімаецца высока, за ім спяшаюцца «польскія дзеці» бараніць родны край. Арол – адзін з самых пазнавальных сімвалаў Польшчы, размешчаны на нацыянальным гербе. Згодна з сімволікай, белы колер сімвалізуе

чысціню імкненняў і высакароднасць. Чорныя крылы, магчыма, указваюць на выпрабаванні для нацыі, ваенны неспакойны час, а таксама сімвалізуюць узброенае змаганне. Верагодна, песня мела акрэслены рытмічны малюнак, бо выконвалася яна пры сумеснай дзейнасці і не толькі спрыяла падтрыманню адпаведнага душэўнага настрою, але і дадавала спору ў працы.

Яшчэ раз песня суправаджае ход дзеяння ў эпілогу, дзе падаецца сцэна этапіравання палонных палякаў у Сібір. Па неабсяжных прасторах суровага краю ідуць закаваныя ў ланцугі людзі і спяваюць: *«Twarze tych dziwnych podróżnych blade, ale spojrzenia harde, brzęczą łańcuchami, ale pieśń pełna touchy leci pod obłoki: "Co ma wisieć, nie utonie / Wszystko dobrze będzie / I na polskim kiedyś tronie / Prawy król zasiędzie"»* («Твары тых дзіўных вандроўнікаў бледныя, але позіркі непакорныя, бразгочуць людзі ланцугамі, а кранальная песня ляціць пад аблокі: "Што павінна вісець – не патоне, / Усё да добрага вядзецца, / І на польскім калісь троне / Правамоцны кароль апынецца"») [7, s. 306]. Як бачым, спеў пачынаўся з вядомай польскай прыказкі («Co ma wisieć, nie utonie»), якая сустракаецца на старонках паэтычных твораў яшчэ ў XVIII ст. Сэнс яе грунтуецца на тэзісе, што некаторыя рэчы ў жыцці не могуць быць зменены. Паказальна, што прыказка часцей выкарыстоўваецца ў дачыненні да негатыўных падзей, якія мелі месца, аднак кантэкст песні дазваляе меркаваць пра станоўчае сэнсавае значэнне выслоўя, што пацвярджаецца наступнымі радкамі спеву, дзе выказана вера ў лепшую будучыню для радзімы (*«I na polskim kiedyś tronie / Prawy król zasiędzie»).*

Такім чынам, увядзенне музычных твораў у літаратурны тэкст мае на мэце не толькі стварэнне адпаведнага эмацыянальнага настрою, але і ўзмацненне пэўнай ідэі. Часцей на старонках рамана сустракаюцца патрыятычныя песні, што адпавядае агульнаму ідэйнаму гучанню твора: сцвердзіць мужнасць польскай нацыі ў час знешняй агрэсіі і вернасць яе абаронцаў Айчыне.

Фердынанд Антоні Асяндоўскі – рускі і польскі вучоны, вандроўнік, мемуарыст, пісьменнік, журналіст і грамадскі дзеяч. У 1931 г. выйшаў яго раман «Trębacz cesarski» («Царскі трубач») з падзагалоўкам «powieść z r. 1830 – 1831». Галоўны герой твора – юнак Уладзіслаў Ліс (нашчадак знакамітага польскага роду Лісаў), які валодае музычным талентам. Яго мастацтва выканання на трубе было адзначана імператарам Мікалаем I. Як вынікае з сюжэта рамана, малады шляхціц стане адным з удзельнікаў Лістападаўскага паўстання ў Літве.

Апісанне выканання музычнага твора таленавітым юнаком сустракаецца ў наступным эпізодзе: *«Trębacz, przycisnąwszy trąbkę do ust, odegrał sygnał, ustalony przez cara Pawła na powitanie monarchy <…> Kadet <…> posiadał, widać, niezwykle potężną pierś, bo wszystkim się zdawało, że czyste, lecz ogłuszające dźwięki rozsadzą srebrny instrument, że lada chwila rozpryśnie się on na drobne kawałki»* («Трубач, прыціснуўшы трубу да вуснаў, зайграў сігнал, устаноўлены пры імператары Паўле для прывітання манарха <…> Кадэт <…> меў, відаць, незвычайна магутныя грудзі, бо ўсім здавалася, што чыстыя, нават аглушаючыя гукі разарвуць срэбны інструмент, што ў любую хвіліну разаб'ецца ён на дробныя кавалкі») [6, s. 8]. Як бачым, незвычайная фізічная сіла героя тлумачыць дастаткова моцны эфект уздзеяння яго музыкі на слухачоў.

Прыём гіпербалізацыі дазваляе аўтару стварыць вобраз трубача-асілка пры апісанні балю ў Зімовым палацы, дзе прысутныя зачараваны выканальніцкімі здольнасцямі героя: *«Lis odegrał sygnał z taką siłą, że wszyscy się zdumieli. Obecnym się wydało, że potężne, czyste dźwięki wypełniły cały gmach olbrzymiego pałacu, a coraz to nowe, coraz bardziej burzliwe potoki ich wyrywają się z małej, srebrnej trąbki, rozsadzają mury i wkrótce wyprą wszystko, co się w nich znajduje. Ostatnia, najtrudniejsza nuta – wysoka i nieskończenie długo drgająca w powietrzu udała się trębaczowi jak nigdy»* («Ліс адыграў сігнал з такой сілай, што ўсе здзівіліся. Прысутным здавалася, што магутныя, чыстыя гукі запоўнілі ўвесь будынак гігантскага палаца, і іх новыя, усё больш і больш бурныя патокі вырываюцца з маленькай срэбнай трубы, разбураюць сцены і неўзабаве змываюць усё, што знаходзіцца ў іх. Апошняя, самая складаная нота, якая высока і бясконца доўга гучала ў паветры, атрымалася ў трубача як ніколі») [6, s. 42].

Ф. А. Асяндоўскі невыпадкова надзяліў галоўнага героя дзвюма прыроднымі асаблівасцямі: незвычайнай фізічнай сілай і музычным талентам. У спалучэнні гэтыя рысы дазваляюць стварыць вобраз амаль казачнага героя-асілка, які здолее прайсці праз цяжкія выпрабаванні лёсу.

Разнастайныя музычныя творы неаднаразова сустракаюцца на старонках рамана. Так, расійскія гусары спяваюць «глухім, грубым голасам» песню «Ах ты Волга, мать родная», што сведчыць пра асаблівасці менталітэту расійскіх ваяроў. Як адзначае М. Кусмідзінава, «Волга, з’яўляючыся самай вялікай ракой у Еўропе і галоўнай воднай артэрыяй у еўрапейскай частцы Расіі, зрабіла вялікі ўплыў на фарміраванне менталітэту нароаў, якія жывуць у яе басейне <…> Тыповыя эпітэты Волгі ў песенным фальклоры – “карміцелька”, “матушка”, “калыска” і г. д.» [1, с. 3, 14].

У канцы рамана зноў узгадваецца гімн польскага паўстання 1830 – 1831 гг. «Jeszcze Polska nie zginęła…». Пасля палону герой асуджаны да пажыццёвай высылкі ў Сібір. Менавіта там, нягледзячы на складанасці лёсу, Уладзіслаў Ліс выконвае знакамітую мелодыю, якая становіцца завяршальным акордам надзеі героя і яго веры ў неўміручасць патрыятычных сіл краю.

У літаратурнай спадчыне Ф. А. Асяндоўскага ёсць раман «Mocni ludzie» («Моцныя людзі», 1938 г.), дзе працягваецца апавяданне пра лёс былога паўстанца Ліса і яго жыццё на пасяленні. Музычны лейтматыў («Марш Дамброўскага») сустракаецца пры апісанні аднаго з самых цяжкіх выпрабаванняў для героя, калі ён вымушаны ў поўнай адзіноце, без любай жонкі і падтрымкі сяброў жыць на самым аддаленым бязлюдным пасяленні тайгі. Пазбаўлены волі, радзімы, каханай жанчыны, Уладзіслаў не згубіў жыццёвай стойкасці, музыка дапамагае яму захаваць сілы. Верагодна, алюзія на легендарны музычны твор сведчыць пра аўтарскае імкненне сцвердзіць вернасць героя патрыятычным ідэалам, а таксама перадаць яго адчуванне еднасці з нацыяй.

Такім чынам, праведзены аналіз музычных матываў, якія сустракаюцца на старонках гістарычных раманаў Т. Я. Папі і Ф. А. Асяндоўскага, дазваляе сцвярджаць, што зварот да музычнага мастацтва і ўвядзенне пісьменнікамі ў літаратурны кантэкст тэкстаў песень (ці згадванне іх назваў) дазваляе аўтарам не

толькі стварыць адпаведны культурны каларыт эпохі, перадаць душэўны стан герояў, але таксама служыць маркёрам іх нацыянальнай самасвядомасці.

ЛІТАРАТУРА

1. Кусмидинова, М. Х. Концепт Волги в историко-культурном развитии России: философский анализ : автореф. дис. … канд. филос. наук : 24.00.01 / М. Х. Кусмидинова. – Астрахань, 2010. – 18 с.
2. Магомедова, Д. М. «Музыкальное» в литературе / Д. М. Магомедова // Литературоведческие термины: материалы к словарю. – Коломна, 1999. – С. 47 – 48.
3. Махов, А. Е. Система понятий и терминов музыковедения в истории европейской поэтики : автореф. дис. … д-ра филол. наук : 10.01.08 / А. Е. Махов. – М., 2007. – 49 с.
4. Швед, В. В. Паміж Польшчай і Расіяй: грамадска-палітычнае жыццё на землях Беларусі (1772 – 1863 гг.) / В. В. Швед. – Гродна : ГрДУ, 2001. – 415 с.
5. Jeszcze Polska nie zginęła! Pieśni patryotyczne i narodowe / Zebr. F. Barański. – New York : The Polish Book Importing Co., Inc., 1944. – 160 s.
6. Ossendowski, F. A. Trębacz cesarski: powieść z r. 1830 – 1831 / F. A. Ossendowski. – Miejsce Piastowe : Tow. św. Michała Archanioła, 1931. – 293 s.
7. Papi, J. T. Po ciernistej drodze : powieść historyczna z dziejów powstania 1830 roku dla młodzieży / J. T. Papi. – Kraków : L. Zwoliński i Spółka, 1896. – 312 s.

РЕЗЮМЕ

Статья посвящена изучению роли и значения музыкальных произведений, введённых в контекст литературного художественного текста (на примере исторических романов польских писателей XIX в. Т. Я. Папи и Ф. А. Оссендовского). Использование отрывков исторических песен на страницах литературных памятников позволило авторам передать подлинный национальный колорит отражённых событий, подчеркнуть причастность героев патриотическому крылу повстанческих сил, создать определённую эмоциональную атмосферу повествования.

SUMMARY

The article is devoted to the study of the role and significance of musical works introduced into the context of a literary text (on the example of the historical novels of the XIX century Polish writers T. Y. Papi and F. A. Ossendovsky). The use of fragments of historical songs in the pages of literary monuments allowed the authors to convey the true national color of the reflected events, to emphasize the involvement of the heroes of the patriotic wing of the rebel forces, to create a certain emotional atmosphere of the narration.

Глина А. В.

ИННОВАЦИИ И ИННОВАЦИОННЫЙ МЕНЕДЖМЕНТ В ТЕАТРАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ XXI В.

Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси
(Поступила в редакцию 09.03.2020)

Анализ особенностей современного инновационного менеджмента в театре невозможно осуществить без выявления и интерпретации основных понятий, категориального аппарата, составляющего теоретическую основу данного явления. Это понятия «инновация»; «новшество», или «новация»; «инновационная деятельность»; «инновационный процесс»; «инновационный менеджмент».

Понятие «инновация» в переводе с латинского языка («innovato») означает «обновление, улучшение». Под инновацией мыслится реально воплощённое, практически внедрённое нововведение, освоенное социальной практикой. Данное понятие производно от термина «новация», обозначающего новое явление, открытие, знание, изобретение и прочее. Выделяются управленческие, экономические, научно-технические, технологические и другие новации (новшества), характерные для разных сфер деятельности, не исключая и театрального творчества [2]. Практическое внедрение нововведений происходит с целью эффективного осуществления предпринимательской (коммерческой) деятельности и направлено на удовлетворение спроса на товары и услуги. Поэтому признание театрального спектакля продуктом арт-рынка, а театральной деятельности – формой производства духовных благ даёт основания полагать, что театральные нововведения и инновации способствуют продвижению их на рынок, усилению конкурентоспособности; свидетельствует об общественном признании театрального произведения. Таков конечный результат инновационной деятельности в театре.

Под инновационной деятельностью понимается организационно-технологическая, научно-техническая, финансово-коммерческая, маркетинговая, интеллектуально-творческая и иная деятельность, направленная на продвижение новшеств к потребителям, достижение максимального эффекта (экономического и социокультурного) от внедрения инноваций. Инновационная деятельность и разработки в театральной жизни являются источником новых идей, осуществляются на различных этапах современного театрального процесса, что неоднократно отмечал Р. Б. Смольский [3].

Инновационный процесс представляет собой систему научно-технической, творческой, исследовательской и собственно инновационной деятельности, которая осуществляется посредством реализации этапов «жизненного цикла» нововведения: от возникновения идеи и её разработки до внедрения и распространения. В итоге инновационный процесс приводит к получению экономического эффекта от новшества, созданию новых видов услуг, а также результатов изобретательской, интеллектуально-творческой деятельности.

Особым случаем такого процесса выступают инновационные проекты, распространённые в современном театральном творчестве. В качестве примеров инновационного проектирования в театральной жизни можно назвать следующие мероприятия: выставки-лаборатории, спектакли-эскизы (постановка спектаклей без ис-

пользования декораций и костюмов с целью упрощения общения зрителей и актёров), «театр шаговой доступности» (организация театральных площадок в отдалённых районах) и т. д.

Мы провели в 2015 г. интернет-опрос белорусских театральных зрителей на предмет определения наиболее важных, атрибутивных свойств театральных постановок. Респондентам было предложено ответить, считают ли они важным фактором, привлекающим их в театр, такое нововведение, как «спектакли-сериалы по выходным». В связи с развитием экспериментальной деятельности театральных коллективов и возросшими потребностями зрителей во встрече с творчеством любимых актёров, как правило, известных по телесериалам, такая форма демонстрации спектаклей предполагала интерес театралов. Однако голоса респондентов распределились более-менее равномерно по пятибалльной «шкале важности»: «неважно» (1 балл) – 19%; «незначительная степень важности» (2 балла) – 19%; «средняя степень важности» (3 балла) – 28%; «важно» (4 балла) – 19%; «очень важно» (5 баллов) – 13%. Приведённые результаты свидетельствуют о том, что практически каждый третий театральный зритель готов приходить в выходные дни в театр, чтобы разделить с актёрами перманентные перипетии судеб театральных героев в их исполнении.

Е. В. Галкина в работе «Применение проектного подхода в организациях театральной сферы деятельности» подчёркивает, что «рыночные методы хозяйствования, обостряющаяся конкуренция, необходимость освоения достижений научно-технического прогресса увеличивают число вариантов хозяйственных решений и тем самым затрудняют их выбор, а также выбор путей реализации этих решений. Поэтому будет правильным утверждать, что роль кадров управления возрастает. Менеджер становится лидером инновационного процесса, чтобы справляться с новыми задачами и изменениями, более производительно использовать ресурсы организации и знания персонала» [1]. Соответственно, «в условиях перехода экономики к инновационному типу развития значительная роль в формировании человеческого капитала отводится сфере культуры... Если говорить о театральном деле, то здесь под понятием “проект” можно подразумевать отдельно взятую постановку, спектакль или их комплекс (каждая уникальна, имеет ресурсные, стоимостные и временные ограничения, создаётся для определённой цели)» [1].

А. В. Толшин в статье «Воспитание творческих установок (инновации в театре и образовании)» провёл подробный анализ предпосылок и реальных условий формирования инновационной деятельности в игре актёров и режиссёрской работе в начале XX в. и спустя столетие: «В социокультурной ситуации начала XX века и наших дней есть некоторая схожесть. Период ломки общественно-политической и экономической систем, изменение нравственной атмосферы в обществе неминуемо привели к активным поискам нового языка в искусстве. Новые типы идей, новое эстетическое мировосприятие, масса вопросов, возникающих в области философии, эстетики, в социальной сфере жизни, – все эти факторы формировали новый художественный язык театра» [4].

Чтобы понять, как инновации реализуются в театральном арт-бизнесе, каков механизм управления их созданием, внедрением и распространением, обратимся к понятию «инновационный менеджмент». Это такая совокупность принципов, мето-

дов и форм управления инновационными процессами и деятельностью, которая осуществляется специально созданными профессиональными структурами. Нам представляется точным и лаконичным такое определение: «Деятельность по апробации и использованию новых технологий ведения предпринимательской деятельности в современном управлении называют инновационным менеджментом» [2].

Объектами управления в инновационном менеджменте является организация соответствующей деятельности, процесс внедрения инноваций, а также поиск финансовых средств для инновационных проектов и разработок. Реализация механизма инвестиционного менеджмента в театре возлагается на инновационных менеджеров, выполняющих функции планирования, руководства, принятия управленческих решений, анализа, контроля и корректировки действий, эффективности инновационных проектов, применения новшеств в театральной деятельности [3].

Осуществление инновационного менеджмента в целом, и в театральной деятельности в частности, предусматривает разработку планов и программ инновационной деятельности, их рассмотрение, отбор и утверждение. Затем происходит поиск и ресурсное обеспечение этих программ, создание творческих коллективов, координация их действий в решении поставленных задач вплоть до внедрения и распространения на театральном рынке. Заключительным этапом работы является наблюдение за доработкой и корректировкой разработки инноваций, организация работ по их внедрению и распространению среди потребителей театральных услуг.

ЛИТЕРАТУРА

1. Галкина, Е. В. Применение проектного подхода в организациях театральной сферы деятельности [Электронный ресурс] / Е. В. Галкина. – Режим доступа: http://elib.sfu-kras.ru/bitstream/2311/8552/1/1_Galkina_E.V._Stat'ya.pdf. – Дата доступа: 14.02.2020.

2. Инновационный менеджмент: эффективные технологии внедрения изменений [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://mbschool.ru/articles/management/innovacionnyy_menedzhment. – Дата доступа 22.02.2020.

3. Смольский, Р. Б. Инновации и экономический фактор в развитии театрального искусства / Р. Б. Смольский // Культура. Наука. Творчество : материалы Междунар. науч.-практ. конф., Минск, 19-20 апреля 2007 г. – Минск, 2008. – С. 20 – 24.

4. Толшин, А. В. Воспитание творческих установок (инновации в театре и образовании) / А. В. Толшин // Инновации и образование : материалы Всероссийской конф. – СПб., 2003. – С. 446 – 454.

РЕЗЮМЕ

В XXI в. в условиях стремительного развития технологий всё большее значение приобретают инновационные театральные проекты, жанры и методики ведения театральной деятельности. Процесс внедрения инноваций приводит к получению экономического эффекта, созданию новых видов услуг, иных результатов интеллектуально-творческой деятельности.

SUMMARY

In the XXI century, in the context of rapid development of technologies, innovative theater projects, genres and methods of conducting theater activities are becoming increasingly important. The process of innovation leads to economic benefits, the creation of new types of services, and other results of intellectual and creative activity.

Горбушина И. Л.

ПРОИЗВЕДЕНИЯ СОВРЕМЕННЫХ БЕЛОРУССКИХ КОМПОЗИТОРОВ ДЛЯ ДУХОВЫХ ИНСТРУМЕНТОВ: ОСОБЕННОСТИ ТРАКТОВКИ ЖАНРА И ФОРМЫ

Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси
(Поступила в редакцию 16.03.2020)

Произведения для духовых инструментов (представлены семейством деревянно-духовых (флейта, гобой, кларнет, саксофон, фагот) и медно-духовых (труба, валторна, тромбон, туба и др.)) в творчестве белорусских композиторов занимают значительное место. Эти музыкальные сочинения представлены во множестве жанров, однако в рамках данной статьи рассматриваются те, в которых инструменталист-духовик является солистом. Концертно-исполнительское искусство игры на духовых инструментах в Беларуси успешно развивалось ещё в советский период, а к 1990-м годам стало выходить на серьёзный международный уровень. Успехи отечественных исполнителей признаны как белорусской, так и зарубежной публикой, о чём свидетельствуют победы на престижных конкурсах. Очевидно, существует взаимообусловленность композиторской и исполнительской практики, ведь уверенность в высокопрофессиональных исполнителях вдохновляет композиторов на написание произведений, которые прозвучат на должном художественном уровне.

Наибольшее внимание сочинению музыки для духовых инструментов в своём творчестве уделяют Е. Атрашкевич, В. Войтик, Г. Горелова, Г. Ермоченков, В. Корольчук, А. Литвиновский, И. Мангушев, К. Тесаков и другие. Однако это внимание разделяется неравномерно. Так, приоритет отдаётся инструментам сопранового регистра, то есть с более высокой тесситурой, ярким тембром, таким как флейта и труба. Среди сочинений крупной формы в жанре концерта было написано немало произведений именно для трубы. Чертами яркой экспрессии отмечен Концерт для трубы и фортепиано В. Корольчука, посвящённый белорусскому трубачу Н. М. Волкову. Концерт состоит из трёх частей, традиционно для этого жанра представляющих темповое сочетание «быстро – медленно – быстро». Объединяющим началом выступает наличие в каждой из частей медленного вступления, построенного по принципу уменьшения тактового размера одновременно с нарастанием громкости звучания. Так, вступление I части (Lento) выстроено таким образом:

Такт 1		Такт 2		Такт 3		Такт 4		Такт 5	
p	6/4	mp	5/4	Mf	4/4	f	3/4	ff	5/4

Схожая ситуация наблюдается во второй и третьей части концерта.

В сборнике И. Мангушева «Произведения крупной формы для трубы» представлено пять концертов для трубы с оркестром и фортепиано. Эти сочинения различны по образной сфере, каждое из них имеет подзаголовок. В предисловии автор даёт методические рекомендации для исполнителей и педагогов, а также некоторые творческие разъяснения, непосредственно касающиеся музыки.

Первые три концерта посвящены теме юности, детства. Они рассчитаны на разный уровень исполнительского мастерства, прежде всего молодых трубачей. Концерт № 1 для трубы с оркестром («Студенческий») и Концерт № 3 для трубы с фортепиано («Детский») одночастные. В Концерте № 2 для трубы с оркестром («Юношеском») три части, изложенные в традиционных для этого жанра формах: I часть – форма сонатного аллегро, II часть – инструментальный романс, III часть – рондо. Каденции в концертах № 1 и № 2 (II часть) имеют пометку «по желанию», то есть их можно не играть. Здесь композитор предоставляет право исполнителю на трактовку формы произведения.

Образная сфера Концерта № 4 для трубы и фортепиано («Вязынского») связана с творчеством Янки Купалы. Три части произведения имеют подзаголовки и эпиграфы из его поэзии: I. «За свабоду сваю…»; II. «Дзяўчынка-княгіня» (Романс); III. «Гэй, да сонца! Гэй, да зор!» (Рондо). Концерт № 5 для трубы и фортепиано («Приветственный») написан для юных трубачей, в нём нет особенных технических сложностей. Творческому воображению исполнителя помогут подзаголовки частей: I. «Добрадзень!»; II. «Дабранач!» (Колыбельная); III. «Да хуткай сустрэчы» (Скакуха). Национальная тематика находит продолжение в вариационном цикле «Variations in folk», где композитор стилизует тему под белорусскую протяжную песню. К более ранним академическим формам отсылает исполнителя старинная танцевальная сюита «Замок на горе», в которой четыре части имеют программные подзаголовки, а также стилизованные в классицистской манере «Variations in classic». Произведения крупной формы И. Мангушева существенно дополняют репертуар молодых трубачей, обогащают его национальным колоритом.

Пьесы для трубы и фортепиано обращают на себя внимание интересным жанровым решением. Так, произведение «Море» В. Корольчук определяет как «поэма». Яркое концертное сочинение написано в сложной трёхчастной форме с точно повторяющимся первым разделом, о чём свидетельствует ремарка в нотном тексте. Волнообразное движение моря передаётся агогическими средствами (обилие *allargando* и *accelerando*), а также характерным для стиля композитора использованием переменного размера. «Театральная история в трёх частях (по мотивам А. П. Чехова)» для трубы, баритона (духового музыкального инструмента) и фортепиано В. Войтика состоит из трёх танцев: вальса, мазурки и галопа. Они являются средоточием самых ярких черт жанра: характерного для каждого танца типа фактуры, мелодических оборотов и интонаций. Заострение этих черт гиперболизировано, что придаёт музыке ироничный характер.

Образы светлой лирики запечатлены в пьесах Г. Гореловой «Пять вокализов для трубы и фортепиано». Три из них объединены в небольшой цикл «Три вокализа в блюзовых тонах» и имеют подзаголовки. Как отмечает Р. Аладова, «композитор использовала <…> стилистику блюза в традиционном, “узнаваемом” преломлении этого жанра» [1, с. 3]. Стилизация народных мелодий даётся в «Двух фольклорных мотивах». «Украинский» написан в более экспрессивной манере, «Польский», «ассоциативно возникший из начальных попевок польской народной песни “Висла”, – изящный, с чертами мазурочной игривости» [1, с. 3].

Сольная музыка для трубы Г. Гореловой предназначена как для юных исполнителей, так и для профессионалов-виртуозов. Детям предназначена «Незатейливая музыка» для дуэта труб, в четырёх пьесах которой представлены полифонические принципы имитации, игры каноном, ритмический унисон в терцию, секунду и тритон. Экспрессивное сочинение для трубы соло «Женщина и птица в лунном свете» (иллюстрация к картине Хуана Миро) – пример взаимосвязи музыки и живописи, когда произведение одного вида искусства вдохновляет на создание произведения другого вида искусства. Первый раздел «Largo e misterioso» разнообразен по ритмическому рисунку, для которого характерна прихотливость и непредсказуемость, динамические указания меняются очень часто. Средний раздел «Allegro» наполнен хроматизированным движением с использованием *staccato* в виде точек и клинышков, *legato*, акцентов, трелей. Здесь также есть поливерсиональность: в тактах 36–40 стоит авторская ремарка «ноты «g», «as», «a» в произвольном порядке в нижнем регистре». Кроме того, композитор использует приёмы неклассической артикуляции: в такте 67 ремарка «без звука, воздух клапанами», в такте 69 – «frullato без звука» (жужжащий эффект тремоло, который на духовых инструментах достигается при помощи вибрации кончика языка).

Произведения современных белорусских композиторов для валторны больше представлены пьесами малых форм. Среди них – «Утренняя зорька» К. Тесакова, «Романс» В. Гаркуши «Юмореска», Вариации и «В цирке» В. Кондрусевича, Экспромт Д. Смольского, «Полесский перезвон» Г. Ермоченкова, Рондо В. Курьяна и другие. Пьеса «Зимний вечер» А. Акимова написана в жанре блюзовой баллады. Поиск новых тембровых возможностей валторны представлен в пьесе А. Мдивани «Cres~.~.~cendo. Романтическая инкрустация». В ней композитор использует приём игры *frullato*, а также сурдину. Ряд произведений имеет посвящения выдающимся белорусским валторнистам: «Юмореска» (посвящена Л. И. Гучку) М. Морозовой; «Речитатив и ария» (памяти Ю. Логинова) и «Новелла» (посвящена Ч. Юшкевичу) Г. Ермоченкова.

Для самого низкого по звучанию медно-духового инструмента – тубы – написано не так много произведений. Среди пьес – разнообразные по настроению «Сказка и Скерцино» А. Богатырёва, печальная баллада «Воспоминание» В. Войтика, написанная в двухчастной форме. Крупную форму представляет одночастная соната для тубы и фортепиано В. Корольчука, в которой композитор использует приём «метрической динамики» – ускорение и замедление произвольного количества звуков.

Наиболее востребованным духовым инструментом в творчестве современных белорусских композиторов по праву считается флейта. Пьесы малой формы разнообразны в жанровом решении. Многие из них написаны в традиционной манере, в простой трёх- либо двухчастной форме, например, «Три пьесы для флейты и фортепиано» Г. Суруса, «Признание» Р. Телепнёва, «Пять пьес для флейты и фортепиано» В. Корольчука, «Песня» и «Бурлеска» Н. Литвина, «Солнечный зайчик» для флейты соло П. Ткачука, и другие. В форме рондо и жанре тарантеллы написан «Каприс» В. Войтика. Г. Горелова в своём «Perpetuo moto» предоставляет возможность трактовки формы творческому самовыражению исполнителя, указывая в ремарке на возможный повтор пьесы производное количество раз. Обращают на себя

внимание флейтовые сочинения С. Бельтюкова. Сочинение «Театр» написано в двухчастной куплетной форме, мелодия основана на интонации квинты и выстроена на повторении одной и той же ритмической фигуры, проводимой более крупными либо более мелкими длительностями. В партии фортепиано квинты даются как в гармоническом, так и в мелодическом изложении. Это придаёт пьесе черты минимализма. В произведении «У водопада» «роль водопада» выполняет фортепианный аккомпанемент, представленный переливающимися арпеджио. Мелодия флейты не содержит звукоизобразительных эффектов. Фортепиано – это сам водопад, а флейтист «стоит у водопада».

Произведения для флейты А. Безенсон пронизаны яркими изобразительными приёмами и снабжены программными указаниями. Так, «Голоса весны» (тема с вариациями для флейты и фортепиано) – пример программного вариационного цикла. В начале сочинения тема проводится у флейты соло, далее каждая вариация имеет свой подзаголовок: «Дождь накрапывает» (исполняется на *staccato*), «Журчат ручьи» (у флейты звучат хроматизированные пассажи, в партии фортепиано чёрно-белая фактура – правая рука играет чёрные клавиши, левая – белые), «Птичий клёкот» (форшлаги, трели), «Грозовые раскаты» (с использованием *frullato*), «Весна ликует» (*con vibrato*), «Весенний звон» (у фортепиано кластеры по чёрным и белым клавишам, флейта играет глиссандо), «Последние шаги весны» (у флейты есть глиссандо вниз «до предельно низкой ноты» (авт.). Сочинение А. Безенсон «Паук и мухи» (для двух флейт и фортепиано) можно назвать иллюстрацией к некоему рассказу, фрагменты которого последовательно изложены в нотах в виде авторских текстовых ремарок.

Наряду с освоением новых композиторских приёмов нельзя не отметить обращение к старинным жанрам. Например, сюита для флейты и камерного оркестра А. Литвиновского называется «Consort lessons» (по наименованию сборника, изданного Т. Морли в Лондоне в 1599 г. и содержащего произведения для инструментальных ансамблей разных авторов). В ней композитор обращается к традиции так называемого «консорта» – совместного музицирования на разных инструментах, бытовавшего в Англии в XVI – XVII вв. Сюита состоит из 5 частей (Ouverture, Sinfonia, Menuet, Pasamezzo, Ballo), по большей части, бесконфликтного содержания. Композитор умело сочетает технику минимализма и барочные ритмические фигуры. Формы, в которых изложены части сюиты, различны (трёхчастная, старинная сонатная, двухчастная куплетная), но объединены общей идеей бесконфликтности. В партитуре помимо флейты и струнных есть два гобоя, фагот, две валторны (*in F*). В предисловии указывается, что сочинение можно исполнять только струнными, без духовых, чьи партии играются солистами-струнниками. Так, флейта заменяется скрипкой *solo* (все части), гобои – альтом *solo* (части 1, 3, 4, 5), фагот – виолончелью *solo* (части 1, 4). В других частях эти инструменты либо дублируются партиями струнных (часть 2), либо не несут существенной тематической нагрузки. Такая идея взаимозаменяемости инструментов также принадлежит традиции, идущей из старинной музыки.

Сочетание флейты и гитары представлено в сонате «Filix» А. Литвиновского. Философско-образная сфера произведения восходит к белорусской мифологии. «Filix» – латинское название одного из видов папоротника, с которым связан ста-

ринный народный ритуал поиска «папараць-кветкі». С одной стороны, этот цветок символизирует богатство и удачу, с другой – тщетную погоню за призрачной мечтой о вечном счастье и достатке. Эти образы воплощаются в драматичном диалоге флейты и гитары. Первая часть написана в свободной форме, в которой, однако, прослеживаются черты старинной сонатной двухчастной формы. Особую экспрессию придаёт мелодическое движение широкими интервалами, прихотливый ритм с эффектом импровизационности. Во второй части используется имитационная полифония, здесь также есть интонация уменьшенной октавы, на которой основана первая часть. Третья часть написана в технике минимализма, в партии флейты используется приём пения вместе с нотой. Финал сонаты – подведение итогов – аккумулирует черты двух предыдущих частей: флейтовые пассажи в интервалах большой амплитуды, триоли у гитары (из 1 части), фактурный эпизод (из 2 части). Через все три части проходит лейт-эпизод репетиции на одном звуке у флейты, в кульминационных моментах звучит *frullato*. Сочинение А. Литвиновского «Faron» (по названию мифологического персонажа – духа озера) для кларнета соло также обращено к сфере народных преданий. Произведение двухчастное, наполнено яркими, экспрессивными образами, переданными множеством звукоизобразительных эффектов. Для первой части характерен фактурный тематизм, «импровизационный» ритм и большое разнообразие артикуляции и динамики. Вторая часть написана в технике минимализма.

Произведения для кларнета представлены различными жанрами, среди которых – концертная пьеса «Весёлая прогулка» С. Кортеса, написанная в форме рондо, двухчастная соната М. Морозовой (первая часть выполняет функцию лирического вступления, для второй характерна сонатная форма), детская сюита «Тропинка в высокой траве» Г. Гореловой. Ею также написано произведение «Портреты» (музыкальная иллюстрация картин белорусских еврейских художников) для струнного оркестра, ударных и солирующего кларнета. Кларнет неизменно присутствует в клезмерской музыке, именно этот инструмент был использован композитором. Четыре части сочинения – это четыре портрета. «Портрет дерева» (М. Кикоин «Пейзаж») написан для кларнета соло в трёхчастной форме, чрезвычайно разнообразен в динамическом плане. В авторских ремарках выписаны различные эффекты эха (echo, т. 5), *lontano* (т. 10), *lontano molto pp(echo)* (т. 12). «Портрет человека» (Ю. Пэн «Часовщик») написан в трёхчастной форме с зеркальным третьим разделом. «Портрет животного» (Х.Сутин «Олень на красном поле») примечателен зевчительной амплитудой динамики (т. 1 – *pppp*, т. 2 – *f*, т. 3 – *pppp*, т. 4 – *ff*). В «Портрете времени» (М. Шагал «Автопортрет с часами») композитор умело передаёт непрерывное движение часов, которое невозможно повернуть вспять.

Среди произведений, написанных для гобоя и фагота, преобладают малые формы (В. Войтик «Замовы» для гобоя и фортепиано; К. Тесаков Четыре пьесы для фагота и фортепиано, Четыре пьесы для гобоя и фортепиано; В. Солтан Концертная пьеса для фагота и фортепиано и др.). Встречаются также и довольно крупные произведения концертного плана, например, Фантазия для гобоя и фортепиано Г. Ермоченкова. Она написана в свободной форме, состоящей из нескольких разделов, тематизм которых взаимосвязан. В этом сочинении происходит частая смена темпов, что придаёт музыкальному повествованию особую экспрессию.

Важным вкладом в расширение педагогического репертуара для духовых инструментов стали специально написанные мультиинструментальные сборники. Они охватывают всё семейство деревянно-духовых и медных духовых инструментов. Так, сборник «Вдохновение» Е. Атрашкевич содержит произведения, предназначенные для юных и молодых исполнителей. В них автор использует приёмы игры *frullato* («Сказка на ночь», «Воспоминание» для флейты), дуэтное сочетание духовых инструментов («Воспоминание об Андалузии» и «Отдам тебе любовь» для двух гобоев), яркие образные ассоциации («Дед Мазай и зайцы» для фагота), жанры крупной формы («Детская сонатина» для кларнета, тема с вариациями «Легенда о Робине Гуде» для тромбона), белорусский фольклор («Плясовая» (на тему народной песни «Юрачка») для тубы) и т. д. В сборнике «От флейты до тубы» И. Мангушева автор представляет сочинения для всех основных оркестровых духовых инструментов. Важным является возможность замены инструмента, например, произведение может быть написано для гобоя, но также допускается исполнение на флейте, или в оригинале предназначаться кларнету, а быть исполненным на саксофоне. Такая взаимозамена допустима благодаря близкому родству в органологии инструмента, схожести тесситур. Композитор пишет произведение, подразумевая определённый тембр, отвечающий художественному замыслу.

За почти тридцатилетний период, начиная с 1990 г., белорусскими композиторами было написано значительное количество произведений, составляющих современный репертуар отечественных и зарубежных исполнителей на духовых инструментах. Характерными чертами является обращение к жанрам крупной и малой формы, в том числе и старинным, часто трактуемым через яркие образцы программного содержания. В образной сфере раскрывается тематика белорусского фольклора и мифологии, ряд произведений отмечен взаимосвязью с другими видами искусства. Важная роль отводится педагогическому репертуару, музыке для детей и юношества. Также композиторы специальной задачей для себя ставят написание музыкальных сборников, в которых представлены произведения для всех основных деревянных духовых и медных духовых инструментов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Горелова, Г. Пять вокализов для трубы и фортепиано / Г. Горелова. – Минск : БелДІПК, 2007. – 24 с.

РЕЗЮМЕ

В статье рассматриваются жанровые явления и формообразующие процессы в произведениях белорусских композиторов для духовых инструментов, написанных в период с 1990 г. до настоящего времени. Раскрываются их особенности на основе анализа нотных материалов, включая рукописи.

SUMMARY

The article discusses genre phenomena and formative processes in the works of Belarusian composers for wind instruments written from 1990 to the present. Their features are revealed on the basis of the analysis of musical materials, including manuscripts.

Гэ Мэн

САКСОФОН КАК ОБЪЕКТ НАУЧНЫХ ИССЛЕДОВАНИЙ В ИСТОРИИ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА (ОРГАНОЛОГИЧЕСКИЕ, ФУНКЦИОНАЛЬНЫЕ И ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ АСПЕКТЫ)

Шанцюский педагогический институт

(Поступила в редакцию 17.09.2019)

В современном музыкознании музыкальные инструменты выступают как отдельный объект исследования. Если сравнивать степень изученности проблем, касающихся исполнения на струнных инструментах, фортепиано, органе или других, то духовые инструменты не так часто выступают в качестве объектов научных исследований. Работы И. Барсовой, В. Волкова, Н. Волкова, Т. Докшицера, С. Левина, Ю. Усова, А. Черных посвящены вопросам функционирования отдельных духовых инструментов: трубы, тромбона и других. Среди музыкантов-исполнителей и почитателей музыкального искусства саксофон является одним из наиболее популярных музыкальных инструментов (в силу конструкции, привлекательности темброво-колористического звучания, широты диапазона, художественно-технических возможностей, доступности освоения основ звукоизвлечения и т. д.). Данному музыкальному инструменту посвящена монография С. Левина «Духовые инструменты в истории музыкальной культуры», где рассмотрены отдельные вопросы, связанные с историей появления саксофона в мировой музыкальной культуре, а также работа В. Иванова «Саксофон. Популярный очерк» с изложением методических и технологических проблем обучения игре на данном инструменте.

Саксофон у многих ассоциируется с джазовым направлением. Данная проблематика рассмотрена в работах А. Баташева [2], Л. Бернстайна [4], А. Коротеева [8, с. 33 – 35], Д. Коллиера [9], В. Иванова [5; 6, с. 23]. В то же время саксофон успешно вошёл в практику симфонического исполнительства [1; 3]. Использование саксофона музыкантами насчитывает уже более ста семидесяти лет.

Своим рождением данный инструмент обязан бельгийскому музыкальному мастера Антуану-Жозефу Адольфу Саксу. Саксофон был создан им в 1842 г., но запатентован лишь через четыре года. Созданию инструмента способствовало глубокое постижение специфики музыкального искусства, которое А. Сакс изучал в Брюссельской консерватории, уделив особое внимание органологическим, функциональным и художественно-выразительным особенностям духового музыкального инструментария. В Брюссельской консерватории А. Сакс освоил игру на кларнете, что позволило ему апробировать те или иные художественно-технические характеристики изготавливаемых инструментов. Исполнительское мастерство обусловило и процесс популяризации А.Саксом своих изобретений. Расширению музыкального кругозора и эрудиции мастера в этой сфере способствовала содержательная музыкальная жизнь столицы Бельгии, а также постоянные дружеские и профессиональные контакты с коллегами-музыкантами.

Несмотря на исполнительский талант, А. Сакс в 20 лет выбрал путь мастера-изобретателя. И как успешный результат – усовершенствование в 1834 г. мо-

дели кларнета *in B* немецкой системы. А. Сакс оснастил его 24 клапанами, оптимально расположив их на поверхности инструмента. Новая модель кларнета приобрела более насыщенный тембровый колорит, точную настройку для воспроизведения интонационного звучания, а также комфортную аппликатуру. Кроме того, А. Сакс придумал добавить клапан для исполнения звука ми-бемоль малой октавы, что расширило нижний диапазон инструмента. Модель кларнета, модернизированная А. Саксом, была одобрена музыкантами и удостоена на Брюссельской промышленной выставке 1835 г. почётной грамоты, а в 1840 г. А. Саксу был официально вручен патент на изобретение. Однако новая модель кларнета не нашла активного практического применения и лишь явилась удачным образцом конструктивных усовершенствований для других музыкальных мастеров. А. Сакс пытался усовершенствовать и бас-кларнет. Эта конструкция инструмента сохранилась до настоящего времени без особых изменений. А. Сакс, работая в музыкальной мастерской отца, смог доказать свой профессионализм, который был отмечен несколькими патентами.

Мастер продолжал экспериментальные поиски для возможности устранения интонационных несоответствий в звучании между деревянными и медными инструментами духовых оркестров. А. Сакс искал возможность заполнения тембрового пространства между ними и усовершенствования басовых инструментов – офиклеидов. Под наименованием «мундштучный офиклеид» такой инструмент был впервые продемонстрирован на Брюссельской промышленной выставке в августе 1841 г. Он состоял из металлического конического корпуса, мундштука змееобразной формы с одинарной тростью (взятого мастером от кларнета), кольцевых клапанов системы Теобальда Бёма.

В 1842 г. А. Сакс приехал в Париж, где предполагал показать преимущества нового инструмента. Его по достоинству оценил Гектор Берлиоз, опубликовав в парижском издании «Journal des Debats» статью, где дал положительные характеристики новому инструменту и назвал его «саксофон». Это наименование и получило широкое распространение в музыкальном мире. Неслучайно Г. Берлиоз стал автором первого сочинения «Хорал для голоса и шести духовых инструментов», где был использован саксофон. В данном произведении кроме саксофона Г. Берлиоз использовал и другие музыкальные инструменты, сконструированные или модифицированные А. Саксом (например, бас-кларнет). В декабре 1844 г. саксофон впервые появился в оркестре на премьере оперы Жоржа Кастнера «Последний царь Иудеи».

В 1846 г. А. Сакс получил патент на «систему духовых инструментов, называемых саксофонами», которая включала восемь разновидностей. Саксофоны вместе с другими инструментами, сконструированными А. Саксом (саксгорнами и саксотрубами), были введены во французские военные оркестры для замены гобоев, фаготов и валторн. Всего за свою творческую жизнь А. Сакс запатентовал 35 изобретений. Мастер причастен к модификации и изготовлению не только духовых, но и струнных, клавишных, ударных инструментов. По мнению Д. Мейербера, «Сакс являлся не только талантливым инструментальным мастером, но и, кроме того, видным музыкантом-исполнителем, дирижёром. Его теоретическим познания, полученные в результате добросовестных занятий и за-

креплённые долгой творческой практикой, позволили ему реализовать свои замыслы по усовершенствованию и изобретению музыкальных инструментов, многие из которых получили огромное признание у исполнителей и композиторов» [5, с. 32 – 33].

Являясь одним из видных представителей западноевропейских музыкальных мастеров и деятелей культуры 2-й половины XIX в., А. Сакс применил прогрессивный подход в деле производства духовых инструментов. Осуществляя поиски по моделированию прогрессивной конструкции саксофона, А. Сакс обращался к преимуществам бёмовской механики, хотя использовал её с изменениями, необходимыми для конструкции нового инструмента. По мере совершенствования саксофон подвергался неизбежным конструктивным изменениям, но они всё же не затрагивали основу той первоначальной модели, которую изобрёл А. Сакс. Последующие усовершенствования только дополняли конструкцию. Чтобы улучшить звуковые качества инструмента, а также расширить его технические возможности, различные фирмы-изготовители начали увеличение объёма канала саксофона, модифицировали мундштук и, как следствие, усовершенствовали клапанную механику. Первые модели саксофона имели только два раздельных, не связанных между собой октавных клапана, три боковых клапана для левой руки и один для правой, а также дополнительный клапан для указательного пальца левой руки. Это позволяло исполнителям без труда играть в верхней позиции диапазона до фа третьей октавы. А нижний регистр инструментов А. Сакса ограничивался си-бемолем малой октавы по нотации. Имелись также два боковых клапана *b* и *c* второй и третьей октавы и клапаны для мизинцев *gis* и *es* первой и второй октавы. В 1880 г. изобретатель сделал попытку расширить нижнюю границу диапазона, сконструировав модель саксофона-альта с нижним звуком ля малой октавы за счёт некоторого удлинения раструба.

В 1890 г. французская фирма «Lecomte» продемонстрировала новое серьёзное конструктивное изменение: систему сдвоенного октавного клапана, что значительно улучшило техническую подвижность инструмента. Американская фирма «Conn» совместно с кларнетистом и саксофонистом-виртуозом Э. Лефебром добавила боковой клапан ми-бемоль третьей октавы. Работа по усовершенствованию конструкции саксофона не прекращается до настоящего времени, что способствует прогрессу как самого инструмента, так и исполнительства на нём. Фирмы-изготовители стараются внести в механику инструмента отдельные новшества. Такие отличия в устройстве саксофонов имеют, например, модели фирм «Selmer» и «Buffet» (Франция), «Conn» и «Ton King» (США), «Yamaha» (Япония) и других.

Значительную роль в процессе формирования искусства игры на саксофоне сыграла Франция. Здесь были созданы первые образцы инструмента, сформировалась первая в мире школа игры на саксофоне, в рамках которой зародилось сольное и оркестровое исполнительство, появились руководства по овладению игрой на инструменте. 9 августа 1845 г. вышел декрет французского военного министра, благодаря которому саксофон официально был утверждён для военных духовых оркестров. Это нововведение способствовало открытию в 1847 г. в Парижской военно-музыкальной гимназии факультативного класса саксофона.

Обучение здесь осуществлял известный в то время фаготист Франсуа Коккену (1801 – 1875). Цель организации такого класса была очевидна – необходимость пополнять составы французских военных оркестров исполнителями на саксофонах. В связи с расформированием гимназии через некоторое время класс саксофона был ликвидирован. Но военное начальство добилось открытия в 1857 г. при Парижской консерватории новых военных классов. По настоянию директора консерватории – французского композитора Ф. Обера, руководить классом саксофона было доверено изобретателю нового инструмента А. Саксу, который зарекомендовал себя хорошим педагогом. За годы преподавания (1857 – 1870) А. Сакс подготовил множество талантливых музыкантов и вдохновил композиторов на создание сочинений, написанных специально для саксофона.

Вслед за Францией классы саксофона стали открываться и в других европейских странах: в Бельгии, Италии, Англии, Германии. После 1870 г. в Европе начался период спада интереса к инструменту, однако «эстафету» переняли американские музыканты, в частности, Элиза Холл, успешно выступавшая в качестве сольного исполнителя. В 50 – 60-х годах XIX в. саксофон появляется на концертной эстраде. Первыми в области сольного исполнительства были два парижских саксофониста – Шарль Сауль и Анри Вюиль. Как отмечала французская пресса того времени, они успешно гастролировали не только у себя на родине, но и за её пределами, исполняя на саксофоне сольные виртуозные произведения. Примечательным было и то, что с 1867 по 1903 годы в Бельгии периодически проходили конкурсы саксофонистов, где принимали участие и ученики военного класса А. Сакса. Для популяризации саксофона и формирования системы обучения на этом инструменте в 1845 г. издаётся первая книга Г. Кастнера «Полное и систематическое руководство по саксофону и его семейству – новым медным язычковым инструментам». Она явилась началом развития мировой педагогической саксофонной литературы. В основу своего труда Г. Кастнер положил исполнительские и педагогические принципы А. Сакса. Появление данного пособия было вызвано стремлением научить музыкантов игре на новом инструменте, как можно быстрее и успешнее внедрить его в исполнительскую практику. Свой вклад в создание инструктивной литературы для освоения саксофона внёс и французский музыкант Гиацинт Клозе, написавший два руководства: «Полную школу игры на всех саксофонах» и «Начальную школу игры на саксофоне».

Предположительно на рубеже 60 – 70-х годов XIX в. саксофон получил признание в России. В это время уникальный музыкальный духовой инструмент был включён в составы военных и придворных духовых оркестров. Русские военные духовые оркестры данного периода по своему инструментальному составу представляли, в подавляющем большинстве, различные группы, состоящие только из медных духовых инструментов. Поэтому саксофон закрепился лишь в отдельных больших смешанных составах, например, в оркестре лейб-гвардии Преображенского и Петербургского конно-гвардейского полков, в хоре Гвардейского морского экипажа.

Внедрение инструмента в музыкальную практику русских музыкантов носило эпизодический характер и сопровождалось определёнными трудностями. Сдерживающим фактором этого процесса являлось консервативное мнение му-

зыкальной общественности о саксофоне как инструменте, несовершенном по конструкции и не обладающим достаточными техническими и выразительными качествами. Особую роль в процессе распространения саксофона сыграли классы Придворной певческой капеллы в Петербурге. Здесь осуществлялась подготовка саксофонистов для Придворного духового оркестра, в обязанность которого входило обслуживание торжественных церемоний и балов царского двора. Обучать музыкантов игре на саксофоне было поручено первому кларнетисту Придворного симфонического оркестра П. А. Аркадьеву.

На рубеже XIX – XX вв. появляются проекты по реорганизации военной музыки в России. М. Владимиров, капельмейстер оркестра графа А. Д. Шереметева, предложил учредить русскую военно-музыкальную школу, где рекомендовал, в частности, открыть класс саксофона. В проекте капельмейстера А. Моля приводится состав «нормального хора», утверждённого международным музыкальным конгрессом на парижской Всемирной выставке 1902 г., в котором предусматривалось семейство саксофонов из сопрано, двух альтов, двух теноров, двух баритонов и баса. Наиболее интенсивно саксофон применялся в военных оркестрах стран Западной Европы в период, когда военная музыка Франции, Бельгии, Германии, Австрии, Англии, отчасти и России переживала подъём. Отличительные темброво-звуковые качества семейства саксофонов обеспечили им популярность среди военных музыкантов. Военный оркестр стал для саксофона первой «лабораторией», в которой получили развитие выразительные и технические качества инструмента. Процесс возрождения профессионального обучения игре на саксофоне относится к 1960 – 1970-м годам. Первые классы саксофона были образованы в 1960 – 1967 гг. на военно-дирижёрском факультете при Московской консерватории и в музыкальных учебных заведениях имени Гнесиных. Позднее факультативный класс формируется в Ленинградской (1971) и Московской (1975) консерваториях. Открываются специальные классы саксофона в музыкальных училищах Новосибирска, Хабаровска, Братска, Саратова, Петрозаводска, Казани, Пскова, Киева, Минска. В этих классах ведётся обучение по двум профилям – академическому и джазово-эстрадному. Сравнительно недавно был решён вопрос о подготовке саксофонистов в начальном звене обучения – детских музыкальных школах. Основой для создания саксофонной школы послужил многолетний исполнительско-педагогический опыт музыкантов А. Ривчуна, Е. Андреева, П. Суханова, Л. Михайлова, М. Шапошниковой, Б. Прорвича, Т. Геворкяна и других. Благодаря появлению ряда талантливых исполнителей-саксофонистов стало возможным их участие в конкурсных соревнованиях. Значительным стимулом для молодой школы саксофонистов послужили всесоюзные и всероссийские конкурсы исполнителей на деревянных духовых инструментах. Впервые российские и белорусские саксофонисты стали участниками серьёзного форума музыкантов-духовиков в 1979 г., когда в Минске состоялся очередной всесоюзный конкурс. В число победителей вошли молодые московские саксофонисты А. Осейчук и В. Бояринцев (оба – воспитанники М. Шапошниковой). Лауреаты поделили между собой второе место. Первая конкурсная программа саксофонистов отвечала самым высоким требованиям технического и художественного уровня современного музыканта-

духовика: от интерпретации классических произведений, таких как Концерт А. К. Глазунова, до современных развёрнутых по форме и виртуозных по характеру пьес – Сонаты Э. Денисова, сюиты «Скарамуш» Д. Мийо и других сочинений.

В 1983 г. в Одессе проходил Всесоюзный конкурс музыкантов-исполнителей на деревянных духовых инструментах, а в Ленинграде – Первый и Второй (1987) всероссийские конкурсы музыкантов-духовиков, выявившие новых лауреатов-саксофонистов. Эти ощутимые достижения молодого поколения саксофонистов отражают общую тенденцию повышения интереса к исполнительству на инструменте, совершенствования методики преподавания.

Популярность саксофона и интерес к нему со стороны исполнителей, слушателей и музыковедов весьма высоки в наше время. С 1969 г. регулярно проводятся всемирные конгрессы саксофонистов, в рамках которых проходят конкурсы и фестивали, издаются книги и периодические издания. В 1995 г. в Бордо был открыт Европейский центр саксофона, задачей которого является сбор всех существующих материалов, имеющих отношение к саксофону, и дальнейшее продвижение инструмента в рамках современной музыки. Всё это способствует появлению новых научных исследований, касающихся исполнительства на саксофоне.

ЛИТЕРАТУРА

1. Агафонников, Н. Н. Симфоническая партитура / Н. Н. Агафонников. – Л. : Музыка, 1981. – 245 с.
2. Баташев, А. Советский джаз : исторический очерк / А. Баташев. – М. : Музыка, 1972. – 232 с.
3. Берлиоз, Г. Большой трактат о современной инструментовке и оркестровке / Г. Берлиоз. – М. : Музыка, 1972. – 492 с.
4. Бернстайн, Л. Мир джаза / Л. Бернстайн // Музыка – всем / Л. Бернстайн. – М., 1978. – С. 153 – 173.
5. Иванов, В. Д. Саксофон. Популярный очерк / В. Д. Иванов. – М. : Музыка, 1990. – 64 с.
6. Иванов, В. Д. Классика и джаз / В. Д. Иванов // Советская эстрада и цирк. – 1986. – № 6. – С. 23.
7. Коллиер Д. Л. Становление джаза : популярный исторический очерк / Д. Л. Коллиер. – М. : Радуга, 1984. – 390 с.
8. Карацееў, А. Духавікі іграюць джаз / А. Карацееў // Мастацтва. – 1998. – № 3. – С. 33 – 35.

РЕЗЮМЕ

В статье рассматриваются органологические, функциональные и исполнительские аспекты такого уникального музыкального инструмента, как саксофон.

SUMMARY

The article discusses the organological, functional and performing aspects of such a unique musical instrument, like a saxophone.

Ермолович-Дащинский Д. Д.

ОСВОЕНИЕ АКТУАЛЬНЫХ ПРИЁМОВ РЕЖИССУРЫ В СПЕКТАКЛЯХ ГОМЕЛЬСКОГО ГОРОДСКОГО МОЛОДЁЖНОГО ТЕАТРА 2-Й ПОЛОВИНЫ 2010-Х ГОДОВ

Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси
(Поступила в редакцию 13.03.2020)

В 2015 – 2016 гг. в Гомельском городском молодёжном театре, коллективе с уникальной историей, наметился организационно-творческий кризис. Среди художественно целостных работ данного периода можно отметить только спектакли «СвиДЕТИли?» («Последние свидетели») по С. Алексиевич (реж. Ю. Вутто, худ. Е. Воронько, 2015 г.) и «Где отступается любовь…» («С любимыми не расставайтесь») по А. Володину (реж. Я. Натапов, худ. Е. Волков, 2016 г.). Кроме того, в 2016 – 2017 гг. были восстановлены литературно-драматические композиции по произведениям поэтов Серебряного века в инсценировке, постановке и исполнении ведущего мастера сцены Г. Анчишкиной, впервые представленные в 2003 – 2004 гг. [1, с. 55].

В 2017 г. Е. Мостовенко, назначенная на должность директора, формулирует новые художественные принципы коллектива, созвучные концепции Независимого театра, основанного меценатом Г. Фиглиным в 1992 г. (с 1999 г. – Гомельский городской молодёжный экспериментальный театр-студия, с 2008 г. – Гомельский городской молодёжный театр). Основным адресатом спектаклей становится молодёжная и юношеская аудитория, а театр преобразуется в республиканскую площадку для художественного эксперимента и творческой реализации режиссёров новой генерации. В 2017 – 2020 гг. коллектив успешно следует избранной и обоснованной концепции, о чём свидетельствует социально-культурное признание его заслуг: спектакль «Метод» – лауреат V Республиканского конкурса театрального искусства «Нацыянальная тэатральная прэмія» в номинации «Лучший спектакль театра драмы малой формы» (2018) и дипломант XIII Международного молодёжного театрального форума «M@RT.контакт» (г. Могилёв, 2018 г.); спектакли «Летели качели» и «OEDIPUS» – номинанты V Республиканского конкурса театрального искусства «Нацыянальная тэатральная прэмія» (2018); спектакль «Королева красоты» – дипломант XIV Международного фестиваля театрального искусства «Славянские театральные встречи» (призы за «Лучшую женскую роль» – Г. Анчишкина и В. Лагуто, г. Гомель, 2019 г.); спектакль «Павятовы лекар» – дипломант IX Международного форума театрального искусства «TEART» (г. Минск, 2019 г.) и другие [2] Приведём анализ сценических работ экспериментального направления, для которых наиболее характерно внедрение в театральный процесс актуальных режиссёрских приёмов и современных выразительно-образных средств.

«Павятовы лекар» (2019) по одному из поздних рассказов Ф. Кафки в белорусском переводе с оригинала и сценической редакции И. Герасимович и Д. Потоцкого стал для режиссёра Ю. Дивакова и художника Т. Диваковой вторым спектаклем, поставленным в Гомельском городском молодёжном театре – после трагедии «OEDIPUS» («Эдип-царь», 2018 г.) по Софоклу, тяготеющей к

традициям немецкого и польского театра XX в. и решённой в стиле «бурлеск» и эстетике европейских кабаре 1930-хх годов.

Особенно значимо появление спектакля на белорусском языке. «Павятовы лекар» стал пятым таким спектаклем в репертуаре театра с момента его основания наряду с постановками «За дождж» по Я. Коласу (реж. А. Рыбачёнок, худ. И. Тарасова, 2007 г.), «Залёты» В. Дунина-Марцинкевича (реж. А. Гарцуев, худ. К. Прусов, 2008 г.), «НеКомедия» («Камедыя пра нешчаслівага селяніна, яго жонку Маланку, жыда Давіда і Чорта, які страціў сэнс існавання») В. Рудова по К. Морашевскому и Ф. Алехновичу (на белорусском и русском языках, реж. Ю. Вутто, худ. Т. Стысина, 2010 г.), «На второй день…» («Прымакі») по Я. Купале (на белорусском и русском языках, реж. Ю. Вутто, худ. С. Антонов, 2012 г.) [1, с. 53 – 54].

На главную роль – Лекаря, – как и в спектакле «OEDIPUS», режиссёр назначил Д. Попченко, высокая культура белорусской сценической речи которого приковывает внимание. Также необходимо отметить в спектакле академический вокал артистки В. Поланцевич (Роза), с болезненной пластикой исполняющей во вступлении арию «Gelido in Ogni Vena» из оперы «Фарнак» А. Л. Вивальди.

Словно в батлейке, художник-постановщик делит углубление сцены с блестяще-чёрным задником на миры: горний, со статуей «Непорочное Сердце Девы Марии», и дольний, откуда на четвереньках выползают все персонажи. Из преисподней появляются фурии в искусственных горностаевых накидках и с гримом традиционного азиатского театра (Л. Астрахова и В. Лагуто). В одной из сцен, играя с огромной безобразной головой-маской, они вместе создают образ конюха-дьявола. Придают иронию визуальной образности спектакля хрустальные люстры времён «брежневского застоя» и жёлтые лампочки на нимбе Богоматери, словно на аттракционах парка развлечений. Экранные образы пациентов Дуяновского психоневрологического дома-интерната уравнивают их со зрителем в непреодолимом бессилии каждого человека перед фатумом (видеохудожник Е. Чернявский).

На драматической сцене Ю. Диваков создаёт спектакль по законам театра кукол (игрушечные кони на палках, безобразные головы конюха и родителей подростка, куклы юного пациента и самого Лекаря в образе младенца). На боку умирающего, к которому ночью выезжает в деревню Лекарь, – отвратительная рана, кишащая червями, но в спектакле она представлена бордовыми розами. Не обследовав пациента, Лекарь обвиняет мать мальчика в том, что она просто опоила его кофе (по всей видимости, для того, чтобы сын не был вялым и хорошо работал). Диалог с подростком представляется условностью, это внутренний монолог Лекаря, который, скорее всего, не понимал языка крестьян многонациональной Австро-Венгерской империи. В сакральной сцене «рождения» Лекарь также рожает не абстрактного младенца и не Спасителя, а самого себя. Следуя народному обычаю, согласно которому, врача нужно раздеть и положить рядом с умирающим больным, он спасает душу мальчика и теряет свою. «Betrogen!» (нем. «Обманут!») кричит он, оставшись в набедренной повязке и подвенечной фате, кровь на которой напоминает об обряде первой брачной ночи. Обманут ге-

рой эпохой, в которой так легко утратить веру в человека, и своим роковым выбором принять предложение дьявола.

Режиссёр повествует об абсолютной уязвимости человека. Финал несёт в себе полное принятие этой идеи: не одна невеста дьявола в подвенечном уборе, а сразу две – Роза и Лекарь – предстают перед ликом хтонической Мадонны, очи которой, закрытые на протяжении всего спектакля, открываются и плачут кровавыми слезами, что для истинно верующего – добрый знак. Красноречивый финал наполняется немецкими рождественскими гимнами, исполненными детским хором в записи, и одой «К радости» Л. ван Бетховена.

Постановочный жанр «анданте» раскрывает художественную природу самой плавной в отношении темпоритма работы Ю. Дивакова. Во многом, этот ритм задаётся самим белорусским языком. В спектакле «Павятовы лекар» режиссёр вновь обращается к христианскому постмодерну, продолжая экспериментальный поиск, начатый в постановках «КПД» («Крестовый поход детей») по А. Иванову в Центе визуальных и исполнительских искусств «АРТ Корпорейшн» и «Pozory» («Явление») по мотивам поэзии Ю. Жадовской в театре «Чрево» (г. Белосток, Республика Польша).

Вызвало споры определение постановочного жанра спектакля «Урод» М. фон Майенбурга (реж. В. Кравченко, худ. А. Жигур, 2019 г.), который был заявлен театром как «сатирическая комедия», но фактически склоняется к трагифарсу. В начале спектакля дефиле становится заявкой избранной эстетики и гротескового существования персонажей, определением правил игры и представлением «масок». Саунд-партитуру спектакля составляет музыка фэшн-показов (музыкальное оформление В. Кравченко и В. Нацвалова).

Когда окружение инженера Летте считает его безобразным, героя воплощает элегантно одетый артист С. Артёменко, от природы наделённый выразительной сценической внешностью. Когда же Летте решается на пластическую операцию, после которой все находят его невероятно привлекательным, внешний образ героя создаётся посредством авангардного образа из мира высокой моды.

Находить смысловые оттенки в однообразных и одноимённых, согласно замыслу драматурга, персонажах удаётся лишь артистке В. Лагуто, играющей всех женщин в жизни Летте (Фанни – жена Урода, богатая старая дама и ассистентка хирурга). Персонажи артистки Г. Анчишкиной (Шефлер – начальник Урода и хирург) – всё же женщины в мужском костюме, неуловимо похожие на М. Дитрих с её иронией и внутренней свободой. Двусмысленный образ пластического хирурга формулируют зеркальный топор и фартук мясника.

Художник-постановщик творчески работает с текстурой выбираемых материалов. Мех на сцене – это интерьерный ковёр, брачное ложе Летте и Фанни, манто богатой старой дамы. Когда та стоит в глубине сцены и мех покрывает всё сценическое пространство, дама неопределённого возраста предстаёт воплощением Старой Европы – «властительницы» общества потребления. Выглядит это довольно плакатно: общая эстетика спектакля и та философия, которую несёт героиня, получают отрицательную режиссёрскую оценку. Клетка в форме яйца, распложенная в центре сцены, символизирует социальные рамки – «скорлупу», в

которую заключён каждый человек, а также несовершенство, неполноценность современного обывателя.

Алые трусы как фетиш мужской сексуальности надевают все герои после одинаковой операции, на которую они идут, чтобы стать обладателями такого же прекрасного лица, как у Летте. Привлекательный инженер-электрик летает с презентациями продукции своей компании по всему миру, но утрачивает прежнюю способность к изобретательству, ведь продавать – не творить. В спектакле точно показано моральное падение Летте, его путь от Адониса, которого благодаря красивому лицу вожделеют все женщины, до секс-работника, «живого товара».

В финале вербализуется воспоминание главного героя: когда тот в детстве засыпал, мама гладила его по щеке и для неё сын был самым красивым в мире мальчиком. Мать была тем единственным человеком, который по-настоящему любил Летте. Когда сын богатой дамы Карлман (Я. Кублицкий) и Летте (С. Артёменко) повторяют фразу «Я люблю себя…», раскрывается режиссёрский замысел о необходимости принятия своего Я вне зависимости от навязываемых стандартов красоты и успешности.

Фэшн-эстетика носит для постановок В. Кравченко экспериментальный характер: иные его спектакли в репертуаре Гомельского городского молодёжного театра – «Метод» («Метод Грёнхольма») Ж. Гальсерана и «Королева красоты» («Королева красоты из Линена») М. МакДонаха (худ. К. Баранова, 2017 г. и 2018 г. соответственно) – относятся к направлению психологического реализма [2]. Однако данный приём выглядит неоригинальным, так как в региональном и национальном контексте уже внедрён: наряды из коллекций американского модельера Т. Брауна 2012 – 2014 гг., по мотивам которых созданы костюмы к спектаклю, открыто заявлены в спектакле «Fable» («Басни») по Лафонтену (Гомельский государственный театр кукол, реж. Ю. Диваков, худ. Т. Дивакова, 2017 г.). Вместе с тем, «Урод» – это первый в Беларуси спектакль о сексуальной объективации, о том, как в обществе потребления продуктом становится сам человек.

Спектакль «Одна Елизавета…» по пьесе «Как бы случайно женщина – Елизавета» Д. Фо (реж. Д. Фёдоров, худ. П. Ворошко, 2017 г.) стал бенефисом актрисы Н. Голубевой, которая успешно справилась с ролью главной героини, оставаясь, как в монодраме, в самом центре действия, свободно играя в эпатажных сценах и демонстрируя огромную внутреннюю энергию и творческий диапазон.

Сценическое пространство решено в спектакле посредством геометрических форм и линий (трон-исповедальня, белый «троянский» конь, стена – английский газон). Неустойчивый трон стоит на груде перин и подушек, из-под которых во вступлении появляются герои. Пока зрители заполняют зал, на открытой сцене спит со свинцовым лицом Елизавета (Н. Голубева). Сомнамбулическая увертюра под обрывистые реплики и мелодии радио Британской вещательной корпорации размывает границы сонного бреда и действительности: мир предстаёт таким, каким увидел бы его человек, только открывший глаза и ещё окончательно не очнувшийся ото сна.

Ожидая встречи с последним возлюбленным Эссексом, которого зритель не увидит на сцене, Елизавета подготавливает его казнь. Призрак обезглавленной

Марии Стюарт становится «двойником» Елизаветы, гильотина – зеркалом, и королеве кажется, что это ей самой палач отрубает голову. О саморазрушении и потери себя свидетельствуют сатирические картины финала жизни Елизаветы. Основавшая англиканскую церковь, она произносит финальный монолог с микрофоном в руках, как христианские телепроповедники в США. В аудиозаписи многотысячный стадион аплодирует Елизавете, а из-за газона-стены на сцену выбрасываются отрубленные безобразные головы, среди которых и голова Эссекса.

Несмотря на то, что действие центрировано вокруг Н. Голубевой, режиссёру удаётся выстроить ансамбль, успешно используя данные артистов. С. Артёменко интересно исполняет характерную женскую роль ведьмы Донацци. Татуированный Томас (Я. Кублицкий) выглядит эксцентричным и внутренне свободным. Марта (И. Чернявская) в своей эмоциональной статичности оттеняет образ Елизаветы. Строгая, с католическими чётками на руке, она создаёт образ талантливого человека, способного быть первым, но вынужденного «обеспечивать тылы».

В трагикомедии «Летели качели» К. Стешика (реж. Д. Паршин, худ. Ю. Соломонов, 2018 г.) музыка советской панк-рок группы «Гражданская оборона» становится аудиовизуальным лейтмотивом, задаёт настроение, ритм и монохромное колористическое решение. Заявленный постановочный жанр представляет собой маркетинговый ход: несмотря на некоторую ироничность, фактически спектакль нельзя отнести к жанру комедии.

Эстетика спектакля адресована настоящим и бывшим поклонникам «Гражданской обороны» и её фронт-мена Е. Летова. Среднестатистическому подростку, не увлечённому субкультурой панк-рока, она может показаться чуждой и непонятной. Однако сама цель завлечь в театр тех, чьей сферой культурных интересов он не является, не теряет своей актуальности. Действие показано сквозь призму мировосприятия Стаса (Д. Попченко) – мужчины средних лет, развитого и эрудированного, но не освободившегося от преклонения перед кумиром юности и не способного простить своего отца, жестокого, эгоцентричного, а теперь прикованного к кровати. Его «готическая Лолита» Ксюша (С. Жукова) также не воспринимается как самодостаточная личность. Актёрская работа, не менее успешная и значимая, чем у исполнителя главной мужской роли Д. Попченко, принадлежит артистке Л. Астраховой, обладающей яркой внешностью и редкой культурой сценического слова. Она играет всех взрослых женщин в жизни Стаса, поразительному сходству которых тот постоянно удивляется (жена Яна, разнохарактерные сиделки в доме престарелых, буфетчица, мама Ксюши).

Сценическое повествование звучит конкретно и однозначно, плакатно и определённо, как арифметическая формула или нецензурное слово, написанные белым мелом на чёрной школьной доске. Надписи и рисунки как элемент сценографии символизируют навешиваемые на каждого человека социальные ярлыки: в финале слово «овощ» на фанерном мужском силуэте стирается и вместо него пишется «папа», а двусмысленное сокращение «Гр. Об.» заменяется словом «Жизнь!». Главный посыл спектакля всё же обращён не к подросткам, а к роди-

телям – это проблема внутреннего одиночества, отсутствия диалога между родными людьми, акцентированная в эпизоде, где, разговаривая со Стасом у гроба Ксюши, её мама надевает себе на голову ведро.

Обобщив вышесказанное, обозначим основные художественные нововведения в спектаклях из репертуара Гомельского городского молодёжного театра во 2-й половине 2010-х годов:

– синтез монодрамы, предметного и музыкального театра («Павятовы лекар»);

– экспрессивная манера актёрской игры, исполнение артистом многих ролей в спектакле (работы Л. Астраховой, Г. Анчишкиной, Я. Кублицкого, В. Лагуто, Д. Попченко и др.);

– использование эстетики субкультур в визуальном решении спектакля (фэшн, бурлеск, панк-рок и др.);

– историческая подробность отдельных деталей сценического повествования («Одна Елизавета…», «Летели качели»);

– введение белорусского языка с целью придания сценическому действию национального контекста, определённых темпоритма и атмосферы («Павятовы лекар»);

– применение документально-художественного видеоконтента как составной части целостного сценического произведения (работы Д. Данилович в спектакле «OEDIPUS», И. Вепшковского в спектакле «Летели качели», Е. Чернявского в спектакле «Павятовы лекар»);

– использование микрофонов и голосовых эффектов («Одна Елизавета…», «OEDIPUS» и другие спектакли).

ЛИТЕРАТУРА

1. Гомельский городской молодёжный театр: к 25-летию театра / Отдел идеологической работы, культуры и по делам молодёжи Гомельского горисполкома ; ГУ «Гомельский городской молодёжный театр» ; ред. Е. Мостовенко ; пер. на англ. яз. А. Михайловой. – Гомель : [б. и.], 2017. – 57 с.

2. Гомельский городской молодёжный театр [Электронный ресурс]. – Режим доступа: www.moltheatre.by. – Дата доступа: 11.03.2020.

РЕЗЮМЕ

В статье исследуется режиссура спектаклей Гомельского городского молодёжного театра из репертуара второй половины 2010-х гг. Автор акцентирует внимание на внедрении в театральный процесс актуальных режиссёрских приёмов и современных выразительно-образных средств. Анализируются постановки режиссёров Ю. Дивакова, В. Кравченко, Д. Паршина и Д. Фёдорова.

SUMMARY

The stage directing of the Gomel city youth theatre’s productions of the late 2010s repertoire are explored in the article. The implementation of relevant directorial techniques and contemporary expressive figurative means in the theatrical process is the author’s focus. Theatricals by stage directors Y. Divakov, V. Kravchenko, D. Parshin and D. Fedorov are analyzed.

Ильенко М. М.

ЭТЮДЫ ДЛЯ ТРУБЫ *SOLO* «РОМАНТИЧЕСКИЕ КАРТИНКИ» Т. ДОКШИЦЕРА КАК ОБРАЗЕЦ СОВМЕЩЕНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ И ДИДАКТИЧЕСКИХ ЗАДАЧ

Харьковский национальный университет искусств им. И. П. Котляревского

(Поступила в редакцию 19.02.2020)

Будучи выдающимся исполнителем и педагогом-методистом, Т. Докшицер в своей творческой деятельности не мог обойти вниманием вопрос об этюдах для трубы, рассматриваемый как один из первоочередных в плане соединения художественного и инструктивного начал в деятельности музыканта любой специализации. Автор анализируемых далее «Романтических картинок» определял этюды как «начальную ступень интерпретации музыки» [1, с. 38], на которой трубач должен постигать основы исполнительской техники в её тесной связи с образным содержанием произведений. Помимо художественно-инструктивных «Романтических картинок» (их первый вариант в *urtext'*е и авторском исполнении был обнародована в 1992 г.).

Целью исследования в данной статье является выявление связи художественных и технических задач, стоящих перед исполнителями этюдов указанного сборника. Как теоретик музыкального исполнительства (не только трубного), Т. Докшицер предсталял свои этюды связующим звеном «между упражнениями и музыкой, между работой над техникой и работой над фразировкой как начальной стадией интерпретации» [1, с. 38].

В своём понимании этюдов автор «Романтических картинок» придерживается общепринятой классификации с подразделением этого жанра на два типа: 1) «этюды-упражнения, предназначенные для чисто технических целей»; 2) «этюды – музыкальные миниатюры – каприсы, картины, эскизы, экспромты и т. п.», где технические приёмы направлены на «выявление музыкального содержания», решение задач интерпретации музыки – её жанровой основы, темпа, динамических контрастов [1, с. 38]. «Романтические картинки» относятся ко второй группе этюдов, признаком которой часто является использование материала из музыкальной литературы.

Сборник существует в двух редакциях. Вместе с другими композиторскими работами автора он вошёл в «Коллекцию нот Тимофея Докшицера», изданную в Швейцарии М. Райфтом (Mark Reift) в начале 1990-х годов (первая редакция). В 2001 г. появилась вторая редакция, содержащая ряд уточнений и упрощений, в связи с которыми, по словам самого Т. Докшицера (из письма к брату Владимиру от 14 января 2001 г.), «Романтические картинки» теперь может «играть больший круг трубачей» [2, с. 227].

Обращает на себя внимание широкий жанровый спектр номеров «Романтических картинок», классифицируемых в данной статье по трём группам: 1) этюды обобщённо-жанрового типа – № 2 «Баркарола», № 7 «Полонез», № 9 «Фанфары», № 11 «Элегия», № 12 «Экспромт», № 14 «Токката», № 6 «Гопак»; 2) миниатюры с более индивидуализированным жанровым содержанием – № 3 «Юмореска», № 10 «Рондо-ребус», № 13 «Народный танец», № 15 «Каприччио I,

(Мона)», № 17 «Каприччио II, (Рената)», № 19 «Восточный танец»; 3) программные пьесы в двух вариантах: а) «картинки» – № 1 «Шествие», № 5 «Балерина», № 6 «Альпийский пейзаж», № 18 «Мультипликация», № 20 «Колокола», б) «сценки» – № 4 «Лирические сцены», № 8 «Диалог».

Анализируя этюды указанных групп, целесообразно воспользоваться методикой, предложенной самим Т. Докшицером по отношению к этюдному жанру, включащей: 1) выявление характера музыки и её жанровой основы; 2) нахождение исполнительского приёма – штриха; 3) выбор темпа, зависящего от жанра, с незначительными отклонениями от обозначенного по метроному; 4) определение формы этюда (обычно это простая трёхчастная форма типа *ABA*); 5) выявление технических задач с выделением фраз, требующих дополнительной работы [1, с. 39].

Применяя эту методику к этюдам самого Т. Докшицера, следует исходить из первого пункта – жанровой основы. Этюды первой группы (обобщённо-жанровый тип) в «Романтических картинках» отличаются идентичностью жанра и модуса (по Е. Назайкинскому [3, с. 372]), примером чему является № 2 «Баркарола», где акцентируется квази-вокальная основа («песня на воде»), представленная в достаточно объёмных фразах с преобладанием мелких длительностей на штрихе *legato*. Моноштриховая основа в данном этюде сочетается с разнообразием динамических и темповых нюансов, подробно выписанных автором в тексте.

Ещё один этюд из той же жанровой группы – № 7 «Полонез» – содержит типичную для танца-шествия ритмическую структуру в виде акцентов на сильных долях трёхдольных тактов и пунктирных мотивов, завершающих фразы. Это предполагает, как пишет Т. Докшицер, анализируя Этюд № 17 «*Polonaise*» О. Бёме, использование штрихов маркато и стаккато [1, с. 39]. Их чередование в этюде самого Т. Докшицера дополняется контрастами динамики (*f, p, f*), а в *Trio* – виртуозными гаммообразными пассажами.

Во многом аналогичен (по жанровому признаку) «Полонезу» и № 9 «Фанфары», стилизованный под старинную пьесу-интраду. Здесь преобладают раздельные штрихи (*staccato* и *marcato*), к которым в конце фраз присоединяются нисходящие мотивы на *legato*. Этюд основывается на типичном для технических упражнений монофактурном типе изложения, компенсируемом вариантностью – звуковысотно-тональной, регистровой, динамико-штриховой. Завершаются «Фанфары» восьмитактовой кодой на относительно новой теме в размере 6/8, который сменяет предыдущие 5/8 и вносит в музыку этюда элемент танцевальности.

Этюд № 11 «Элегия» репрезентирует в «Романтических картинках» образ «поющей трубы», представленный через соответствующий ей лирический жанр (инструментальная песня-романс). Движение мелодии строится на чередовании волнообразных фраз на *legato* со скрытым двухголосием, исполняемых как бы на одном дыхании. В среднем разделе формы *legato* чередуется с *detache*, что выявляет вальсовость, изначально заложенную в теме. В «Элегии» перед исполнителем поставлено две художественно-технических задачи – добиться плавности в развёртывании инструментальной кантилены, раскрыть внутренний потенциал

монофонической фактуры, выявляя в ней артикуляционными средствами скрытые голоса.

Этюд № 12 «Экспромт» *un poco di Rachmaninov* – построен на свободной цитате из партии трубы в финале Третьего фортепианного концерта (фанфары триолями). Импровизационность экспромта здесь сочетается с ритмической остротой скерцо, что определяет основную задачу в исполнении данного этюда – показать единство и разнообразие в чередовании ритмо-формул, штрихов и динамических нюансов в однотемной трёхчастной структуре.

№ 14 «Токката» – виртуозная пьеса-упражнение, где на первом плане находится техническая задача – отработка вспомогательной атаки. В основе здесь лежат репетиции на одном и том же звуке, чередуемые с краткими репликами в виде гаммообразных ходов или гармонических фигураций. Экспозиционный раздел формы «Токкаты» основан на воспроизведении эффекта «звуковых полос» (как в «Полёте шмеля» Н. Римского-Корсакова), когда быстрое равномерное движение шестнадцатыми предстаёт как сплошная звуковая картина. В среднем разделе этюда возникает тематический рельеф (фанфары восьмыми на *f*), выполняющий функцию тематического контраста, а также технической передышки для исполнителя перед репризой, где возобновляется токкатное *perpetuum mobile*.

Завершает рассматриваемую группу этюдов № 16 «Гопак» – характеристическая миниатюра, содержащая типовую атрибутику этого украинского народного танца (размашистые интервальные скачки, упругий, как бы тормозящий ритм, преобладание динамики *f*, чередование *detache* и *staccato* в артикуляции). Тематический материал этюда постоянно видоизменяется и обновляется при повторах, достигая кульминации ближе к концу формы (*crescendo* от *p* до *f* в диапазоне $d^1 – h^2$), после чего следует быстрый спад на *ritenuto* с «зависанием» на низком педальном звуке *d* малой октавы (в облегчённом варианте *ossia* – на d^1). Исполнителю «Гопака» важно добиться чистоты в интонировании скачков в мелодии, а также точности в воспроизведении вариантов основной ритмо-формулы, перемещаемой регистрово.

Группу этюдов с индивидуализированным жанровым содержанием открывает № 3 «Юмореска» – эффектная скерцозная пьеса, насыщенная разнообразными контрастами: мелодические «взлеты» на *legato* 32-ми сочетаются в рамках такта со *staccato* и *marcato* восьмыми; динамика *mf* и *f* по фразам чередуется с *p*; к изложению темы подключается микро-каденция. В середине и репризе формы исходная тема подвергается вариантным изменениям, что соответствует моделируемому здесь жанру пьесы-шутки. Обилие контрастов в «Юмореске» составляет главную художественно-техническую задачу в её исполнении, поскольку трубачу необходимо быстро переключаться на другой штрих или нюанс, другой рисунок мелодии, сохраняя при этом общую линию в развитии материала.

К этой же группе этюдов относится и № 10 «Рондо-ребус» *un poco di Schubert*. Рефрен и эпизоды рондо дансантны по стилистике и содержат разнообразную мелизматику в духе шубертовских фортепианных экспромтов, требующую исполнительской расшифровки (отсюда и название «ребус»). В рефрене рондо чередуются одинарные форшлаги и группетто, а в эпизодах к ним присоединя-

ются двойные форшлаги с верхним вспомогательном звуком и морденты. Используя мелизмы, Т. Докшицер чередует разные варианты их расшифровки: 1) внетактовый (барочный); 2) внутритактовый (классицистский). Трели, заменяющие группетто в заключительном проведении рефрена, трактуются автором этюда как квинтоли с нахшлагами.

№ 13 «Народный танец» *un poco di Prokofiev* продолжает линию жанровой характеристичности, связанную на этот раз с балетной музыкой С. Прокофьева. Основной штрих в этом этюде – *detache*, который охватывает достаточно крупные фразы, требующие исполнения как бы на одном дыхании, что относится и к трубной кантилене в среднем разделе формы. В динамической репризе возникает каденционно-концертная перекличка восходящих фанфарных мотивов триолями, исполняемых на разной динамике – от *p* до *mf* и *f*. В техническом плане подобные средства очерчивают инструктивную задачу данного номера – показать на штрихе *detache* этюдное претворение моторно-игровых формул, представленных в народных танцах из балетов С. Прокофьева.

В двух «Каприччио» (№ 15 и № 17) Т. Докшицер использует, наряду с типовыми признаками жанра (ит. *capriccio* – прихоть, причудливость, изыск), его конкретизацию в виде портретных зарисовок. «Каприччио I, *Mona*» посвящено, судя по названию, жене композитора – М. Я. Рачгус, скульптору по профессии, что отражено в «зримых», многомерных по очертаниям мелодических формулах разного рисунка, исполняемых штрихом *detache*. Наиболее трудны для исполнения обороты со скрытым двухголосием, построенные на широких скачках, превышающих октаву. В репризе простой трёхчастной формы этюда показанные ранее формулы обновляются с целью достижения ещё большего количества скрытых голосов, показ которых и составляет главную исполнительскую задачу в данном номере.

№ 17 «Каприччио II, *Renata*» – ещё один музыкальный портрет, созданный Т. Докшицером, предположительно, под влиянием творчества итальянской певицы Р. Тебальди – носительницы стиля оперного *belcanto*. В первом разделе трёхчастной структуры этюда воспроизводится на штрихе *detache* техника бравурного пения, пришедшего в этот стиль из инструментальной практики, в том числе и трубной. В среднем разделе демонстрируется другой вариант *belcanto* – песенно-кантиленный, для чего используется жанровая цитата (авторская ремарка – *pastorale*), соответствующая образу «поющей трубы», культивируемому Т. Докшицером-исполнителем.

Завершает рассматриваемую группу этюдов № 19 «Восточный танец» *Duet-Solo*, предназначенный для одной (усложнённый вариант) или двух (облегчённый вариант) труб. Данный этюд характеризуется концертной виртуозностью и отличается доминированием штрихов *staccato* и *marcato* в крайних разделах трёхчастной формы, построенных как диалог двух партий (воссоздание звучания восточного ансамбля в составе духового дудука и струнно-щипкового дутара, исполняющих лезгинку). В среднем разделе возникает трубная кантилена на *legato* с прихотливым ритмом и детализированной фразировкой (как бы женский образ танца), после чего восстанавливается исходная тема, по-восточному расцвеченная микро-каденцией в конце.

Третья жанровая группа этюдов – звуковые «картинки» (5 номеров) и «сценки» (2 номера) – представлена программными музыкальными зарисовками. К первой разновидности относится № 1 «Шествие», где Т. Докшицер открывает перед исполнителями звуковой мир трубы как участника массовых празднеств, связанных с маршевостью, сигнальностью, карнавальностью. Тема строится на основе разобщённых по интервалике четырёхзвучных фраз (скрытая полифония), отделяемых паузами и контрастных по штрихам внутри (*staccato* – *legato*, затем – наоборот), что требует от исполнителей особого внимания к деталям текста, например, к «гаснущим» на *diminuendo* окончаниям начальных фраз.

В этюде № 5 «Балерина» звуковая картинка строится на основе двух визуальных прообразов – «пробежки» на пуантах (пассажи на штрихах *detache* и *staccato* в первом разделе формы) и «кружения» наподобие фуэте (гаммы на штрихе *legato* во втором разделе формы). В жанровом отношении данный этюд близок к каприччио и корреспондирует с портретными зарисовками, представленными в №№ 15 и 17, что определяет его насыщенность артикуляционными контрастами.

Музыкальная картинка иного содержания представлена в этюде № 6 «Альпийский пейзаж» (авторская ремарка – *non vibrato, scherzando*). Создаваемый здесь звуковой образ ассоциируется с эхом в горах, что отражено через восходящие и нисходящие октавные ходы на *staccato* (в конце этюда – даже ходы через две октавы), перемещаемые секвентно. Жанр скерцо, сочетаемый здесь со звукоподражательностью (её исток – альпийский *jodeln*), определяет использование дискретных штрихов (*staccato, detache* в экспозиции и репризе, *marcato* на разных долях такта в среднем разделе), а также контрасты динамики обозначенными «вилочками» и *subito*.

Линию звуковых картинок продолжает № 18 «Мультипликация» – стилизация под музыку к мультфильмам. Жанровая основа этого этюда – кукольный марш, в котором фактурная горизонталь строится из исполняемых на *staccatissimo* (с периодическими вкраплениями мотивов на *legato*) отдельных «точек-кадров», складывающихся в целостные фразы на динамике от *mp* до *mf*. Процесс развёртывания звуковой мультипликации в середине формы дополняется кинематографическими по генезису наплывами на *crescendo*, что ещё раз подтверждает единство художественной (идея *multiplicato*) и технической (отработка штриха *staccatissimo*) задач, поставленных Т. Докшицером в этом этюде.

Жанровая линия этюдов-картинок завершается № 20 «Колокола» *Duet-Solo*. Как и предыдущий № 19 «Восточный танец», он содержит две партии, но может исполнятся и одним трубачом, поскольку в одновременном звучании они не сопрягаются. В верхней партии имитируется «малиновый звон» малых колоколов, в нижней – равномерные удары больших. От исполнителей этюда требуется создание пространственного эффекта глубины звучания, что достигается через выполнение всех авторских обозначений по поводу динамики и штрихов.

Вторую разновидность этюдов рассматриваемой группы составляют пьесы-сценки – № 4 «Лирические сцены» *un poco di Prokofiev* и № 8 «Диалог». Первая из них стилизована под прокофьевские балетные вальсы и построена на двух темах – плавной, «полетной» большого диапазона и порывистой, угловатой с подключением синкоп и пунктирного ритма. Внутри квадратных структур, соот-

ветствующих жанру вальса, здесь представлена детализированная фразировка на штрихе *legato*, отражающая пластику разных типов танцевальных движений. Исполнителям данного этюда следует ориентироваться на его жанровое имя – «Лирические сцены», что определяет характер интонирования – фразировочно-дробного, но единого в своей устремлённости к завершению.

№ 8 «Диалог» – особого рода сценка, построенная как перекличка гамм, исполняемых от разных звуков и в разной динамике на штрихе *detache*. Этюд основывается на повторении формулы нисходящей гаммы в октавном диапазоне (в восходящем виде эта гамма используется лишь один раз – в кадансе первого периода простой репризной двухчастной формы). Название «Диалог» здесь касается целого ряда моментов художественно-технического порядка: динамики (убывание звука на «вилочке» от *f* до *p* с последующим возвращением на исходные позиции), штрихов (маркированное *detache* на начальных звуках гамм), звуковысотности (секвенции-переклички с образованием скрытого многоголосия в процессе перемещения звеньев и введения трёхзвучного мотива с двойным форшлагом на *legato* в середине формы). Задача исполнителя в этом этюде состоит в преодолении монотонности повторов, придании техническому приёму игры качества художественности, что и составляет суть всех этюдов сборника «Романтические картинки».

ЛИТЕРАТУРА

1. Докшицер, Т. А. Путь к творчеству / Т. А. Докшицер. – М. : Муравей, 1999. – 205 с.
2. Докшицер, Т. Из записной книжки трубача / Т. Докшицер. – М. : Композитор, 2008. – 229 с.
3. Назайкинский, Е. В. Поэтика музыкальной миниатюры / Е. В. Назайкинский // История в музыке : избранные исследования / Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского. – М., 2009. – С. 371 – 391.

РЕЗЮМЕ

Статья посвящена рассмотрению особенностей этюдов для трубы *solo*, представленных в сборнике «Романтические картинки» Т. Докшицера. Определено отношение выдающегося трубача-виртуоза к этюдному жанру как к единству художественного и технического начал, что подтверждается программно-жанровыми заголовками этюдов-картинок, ряд из которых основывается на стилевых цитатах из музыки Ф. Шуберта, С. Рахманинова, С. Прокофьева.

SUMMARY

The article is dedicated to consideration of etude specialties for trumpet solo represented in the digest «Romantic pictures» by T. Dokshitzer. The attitude to the etude genre of outstanding trumpeter virtuoso is defined as to the unity of artistic and technical origin which is proved by program-genre headers of etude pictures, series of which are based on stylistic quotes of F. Schubert, S. Rachmaninov, S Procofiev.

Канстанцінава Т. Л.

КАЛЯДНЫЯ НАПЕВЫ БЯРЭЗІНСКА-СОЖСКА-ЗАХОДНЕДЗВІНСКАГА МІЖРЭЧЧА

Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі
(Паступіў у рэдакцыю 16.03.2020)

Міжрэчча Бярэзіны, Сожа і Заходняй Дзвіны (далей – БСЗМ) ахоплівае паўднёва-ўсходнія і часткова цэнтральныя раёны Віцебшчыны, паўночна-ўсходні ўскраек Міншчыны, амаль усю, за выключэннем паўднёва-ўсходніх раёнаў, Магілёўшчыну. Калядная песенная традыцыя на гэтай тэрыторыі характарызуецца тыпалагічнай і музычна-стылявой разнастайнасцю. У дадзеным артыкуле не ставіцца мэта яе суцэльнага разгляду; будзе прааналізавана адна група напеваў, арэал якіх цалкам упісваецца ў азначаную геаграфічную прастору.

Упершыню падрабязнае тыпалагічнае апісанне група БСЗМ-напеваў атрымала ва ўступным артыкуле З. Мажэйка да акадэмічнага тома «Зімовыя песні» [2]. Даследчыца вызначыла комплекс іх агульных структурных параметраў, ладава-інтанацыйны змест, функцыю і форму бытавання, тэрыторыю пашырэння, якія мы прыводзім ніжэй у выглядзе табліцы. Тэрыторыя пашырэння напеваў была таксама паказана даследчыцай на карце.

Табліца 1. Характарыстыкі калядных напеваў тыпу Г (паводле З. Мажэйка) [2, с. 43 – 44].

Асноўныя структурна-рытмічныя адзнакі	форма паэтычнай страфы	АБRБ
	Меластрафа	$ABCB_1$ або ABB_2B_1
	складовая структура верша	(5+5)+R(4+5) або R(5+5)
	асноўная рытмаформула	ε ε θ ε ε «амфібрахічны» малюнак
Ладаінтана-цыйны змест	▪ «квінтавыя (радзей секставыя і квартавыя), як правіла, мажорнага накланенння» ▪ «індывідуалізаваная трактоўка напеву» ▪ «меладычная лінія адрозніваецца пластычнасцю і закругленасцю» ▪ інтанацыйна «бліжэй да вяснянак-загуканняў»	
Функцыя і форма бытавання	▪ «не з'яўляюцца абходнымі ва ўласным сэнсе слова» ▪ «выкананне не замацавана за якімі-небудзь спецыфічнымі каляндарна-абрадавымі дзеяннямі» ▪ «спяваюцца на працягу ўсяго каляднага перыяду (а таксама напярэдадні каляд, "у піліпаўку", калісьці "за кудзеляй")» ▪ «збіраюць вакол сябе значную колькасць блізкіх ім па мелодыцы і агульнай структуры песень лірычных і баладных»	
Тэрыторыя пашырэння	усходнія раёны Беларусі (Магілёўшчына, усходняе Паазер'е)	

У манаграфіі «Песні Беларускага Паазер'я» З. Мажэйка звярнула ўвагу на роднаснасць азначаных напеваў песенным мелодыям восеньскага падцыкла [7, с. 9] і прапанавала карту іх пашырэння ў межах паазерскіх тэрыторый [7, с. 462]. На апошняй арэал БСЗМ-напеваў апынуўся больш разгорнутым у сваёй паўночнай частцы і ўключыў разам з тэрыторыямі Аршанскага і Талачынскага раёнаў Віцебскай вобласці яшчэ і Сенненскі раён.

Крыху іншы абрыс, больш сціслы на поўначы і паўночным-захадзе, у параўнанні з картай, пададзенай у «Зімовых песнях», мае арэал БСЗМ-напеваў,

прапанаваны З. Мажэйка ў манаграфіі «Каляндарна-песенная культура Беларусі». Новым з'явілася назіранне аб блізкасці названых калядных напеваў «аднаму з асноўных тыпаў карагода ("Страла")» [9, с. 90]. «Спецыфічна ўсходнебеларускім калядным напевам» на аснове рытмаформулы «Стралы» названы гэты тып у калекцыі «Песні Беларускага Падняпроўя» [8, с. 24].

Спроба паказаць геаграфію напеваў вызначанай тыпалагічнай групы здзяйснялася намі ў артыкуле, прысвечаным разгляду паўночнабеларускіх калядных напеваў. Быў выкарыстаны спосаб паказу арэалаў пры дапамозе ізамел і розных відаў штрыхоўкі [6, с. 16].

У артыкуле «Аб функцыянальным змесце і рэгіянальнай прыналежнасці некаторых тыпаў беларускіх калядных напеваў» намі былі вылучаны ў групе БСЗМ-напеваў аднарадковыя ўзоры з паэтычнай формай *ABR* або *ABB* і музычнай формай abb_1; зафіксавана існаванне дзвюх разнавіднасцей тыпу па інтанацыйных праяўленнях (дыятанічныя напевы квінтавага амбітусу, для меладыйных інцыпітаў якіх характэрны інтанацыя ўзыходнага квінтавага (I – V) або квартавага (I – II – V) воклічу; дыятанічныя напевы квартавага амбітусу з субквартай) [3, с. 25]; здзейснена картаграфаванне напеваў спосабам значкоў, кожны з якіх дакладна прывязаны да пэўнай геаграфічнай кропкі – месца фіксацыі ўзору [3, с. 31]. У межах акрэсленага арэала была выяўлена геаграфічная размежаванасць разнавіднасцей тыпу, а менавіта: канцэнтрацыя напеваў другой з іх на паўночна-заходняй частцы (Крупскі, Сенненскі, Талачынскі, часткова Шклоўскі раёны) [3, 26].

Прыведзены агляд паказвае дастаткова пільную і паслядоўную ўвагу з боку беларускіх этнамузыколагаў да групы БСЗМ-напеваў. Тое, што сёння мы зноў звяртаемся да іх, абумоўлена, па-першае, значным узбагачэннем факталагічнай базы. Разгляд, вынікі якога прапануюцца, здзейснены на падставе звыш двухсот узораў, што складаюць уласныя экспедыцыйныя аўдыязапісы, архіўныя матэрыялы з фондаў кабінета традыцыйных музычных культур Беларускай дзяржаўнай акадэміі музыкі (БДАМ), Студэнцкага этнаграфічнага таварыства, асабістага архіва Т. Варфаламеевай, апублікаваныя ў спецыялізаваных выданнях нотна-тэкставыя транскрыпцыі разам з пэўнай колькасцю запісаў паэтычных тэкстаў [1; 2; 7; 8; 10; 11].

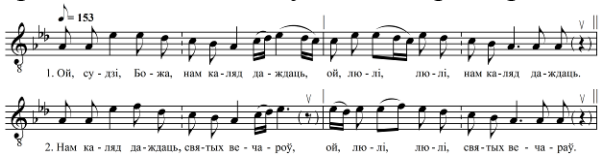
У апошнія дзесяцігоддзі значнае ўдасканаленне ва ўсходнеславянскай этнамузыкалогіі атрымала методыка картаграфічных даследаванняў. Ва ўкраінскай этнамузыкалагічнай школе да 2010-х гадоў усталявалася методыка правядзення картаграфічных даследаванняў, сфарміраваная з улікам вопыту арэальнай лінгвістыкі. Яна атрымала назву «дакументальнае картаграфаванне» і была тэарэтычна выкладзена І. Кліменка. Неабходнымі ўмовамі правядзення дакументальнага картаграфавання даследчыцай названы: «статыстычна важкая колькасць дакладных палявых фактаў» [5, с. 22]; «дакладная пашпартызацыя з'яў за канкрэтнымі населенымі пунктамі» [5, с. 21], замест назваў якіх, па прапанове Б. Луканюка, выкарыстоўваецца нумарацыя ў адпаведнасці з афіцыйнымі адміністрацыйнымі даведнікамі [5, с. 21, 25]; абавязковая публікацыя разам з картамі матэрыялаў, на аснове якіх яны зроблены, у выглядзе табліц або электронных баз даных з пашпартнымі і аналітычнымі параметрамі [5, с. 23].

І. Кліменка таксама выказала прапановы наконт рэгламентацыі графічнага вырашэння карт. Сярод іх – замацаванне пэўнага колеру за канкрэтным абрадавым жанрам; адлюстраванне рытмавых адрозненняў пры дапамозе розных форм значкоў, а меладыйных адрозненняў – рознай афарбоўкі значкоў; выкарыстанне прыёму графічнага накладання ў выпадках сумяшчэння розных мелаформ у рэпертуары адной вёскі, а таксама розных тыпаў заліўкі дзеля размежавання недаследаваных тэрыторый і такіх, дзе ўстаноўлена адсутнасць тых ці іншых з'яў [5, с. 24].

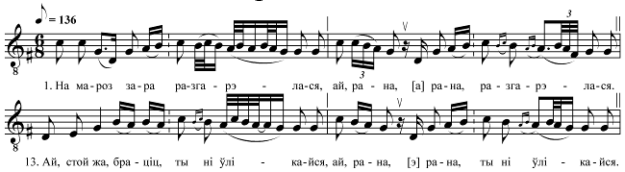
Яшчэ адным значным фактарам, які абумоўлівае неабходнасць новага паглыбленага этапу картаграфічнага даследавання БСЗМ-напеваў, стала актуалізацыя вывучэння з'яў этнапесенных традыцый Беларусі ў ракурсе лакальна-стылявых асаблівасцей. У выніку дзякуючы ўстанаўленню арэалаў буйных тыпалагічных груп абрадавых напеваў, агульнага ўяўлення аб беларускім этнамузычным ландшафце адбыўся паварот да навуковых распрацовак, накіраваных на падрабязнае раскрыццё яго структуравання.

Тыпалагічны разгляд БСЗМ-напеваў дазваляе для большасці з іх вызначыць шэраг устойлівых характарыстык: страфічная двухрадковая кампазіцыя; паэтычная форма *ABRB*, якая можа спалучацца з варыянтамі меладыйнай формы $ABCB_1$, $ABCD$, ABA_1B_1, $ABCC_1$; 5-складовая, з зацягваннем трэцяга складу рытмаформула, што ляжыць у аснове ўсіх сегментаў музычна-паэтычнай формы – (5+5)+(r5+5); раўназначнасць дзвюх версій паводле ладаінтанацыйнай структуры: *Va* – дыятанічныя ўзоры квінтавага амбітусу (нотна-тэкставая транскрыпцыя 1), *Vb* – дыятанічныя ўзоры квартавага амбітуса з субквартай (нотна-тэкставая транскрыпцыя 2). Названыя асноўныя версіі, паводле складзенай намі карты, сваім пашырэннем выразна падзяляюць арэал БСЗМ-напеваў на дзве часткі (ілюстрацыя 1).

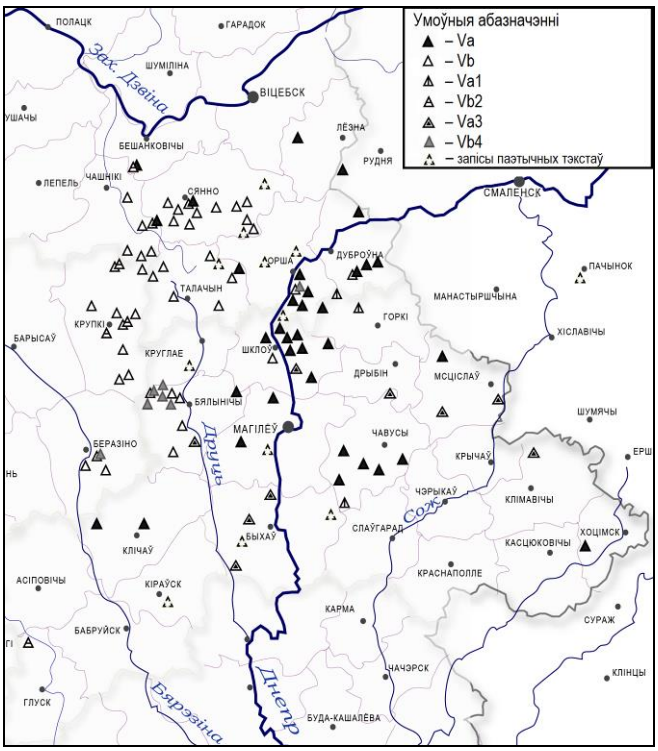
Нотна-тэкставая транскрыпцыя 1. Зап. В. Прыбылова, Т. Канстанцінава, Т. Бярковіч у 2014 г. у в. Ваўкавічы Чавускага р-на ад Любові Савельеўны Атдзельнай, 1929 г. н., з в. Дубраўка Магілёўскага р-на. ФЭ 3Е150/10. Тут і далей транскрыпцыя аўтара артыкула.



Нотна-тэкставая транскрыпцыя 2. Зап. сумесная экспедыцыя БДАМ пад кір. В. Прыбыловай і Т. Канстанцінавай у 2011 г. у в. Рулёўшчына Сенненскага р-на ад Лізаветы Прохараўны Калбянок, 1933 г. н., з в. М. Пярэспа. ФЭ 1Е275/10.

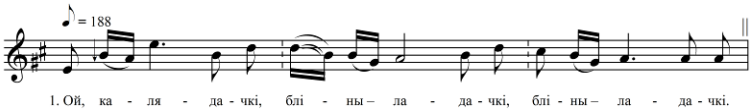


Ілюстрацыя 1. Карта калядных напеваў Бярэзінска-Сожска-Заходнядзвінскага міжрэчча



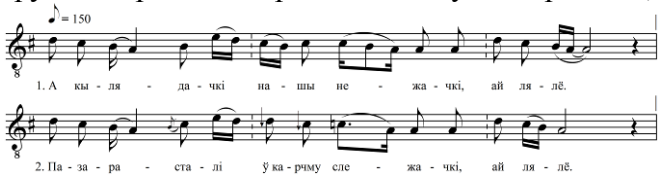
У адпаведнасці з «адхіленнямі» ад асноўных версій тыпу, якія могуць праяўляцца на розных структурных узроўнях, вылучаецца шэраг лакальных разнавіднасцей БСЗМ-напеваў, дастаткова кампактна геаграфічна размеркаваных. Дзве з іх маюць адрозненні на кампазіцыйным узроўні. У групе *Va* вылучаюцца ўзоры аднарадковай структуры з паэтычнай формай *ABB*, музычнай формай ABB_1 і сілабічнай нормай 5+5+5 (нотна-тэкставая транскрыпцыя 3). Яны сустракаюцца бліжэй да ўсходняй мяжы арэала – у Чавускім і Горацкім раёнах (ілюстрацыя 1 – напевы *Va1*).

Нотна-тэкставая транскрыпцыя 3. Зап. В. Прыбылова, Т. Канстанцінава, Т. Бярковіч у 2014 г. у г. Чавусы ад Евы Мікітаўны Кручковай, 1928 г. н., з в. Красная Паляна. ФЭ 3Е164/14.



У групе *Vb* варыянты з аднарадковай кампазіцыяй маюць паэтычную форму *ABR*, музычную форму ABB_1, сілабічную норму 5+5+r3 (нотна-тэкставая транскрыпцыя 4). Іх пашырэнне ахоплівае крайні захад БСЗМ (ілюстрацыя 1 – напевы *Vb2*).

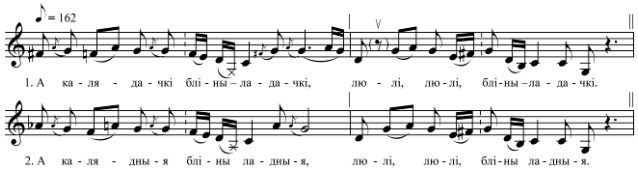
Нотна-тэкставая транскрыпцыя 4. Зап. экспедыцыя БДАМ пад кір. Л. Касцюкавец у 1989 г. у в. Калодніца Крупскага р-на ад Марыі Емяльянаўны Каралёвай, 1911 г. н. ФЭ 646317.



Сярод напеваў *Va* сустракаецца разнавіднасць, якая мае адметнасці ад асноўнай версіі на ўзроўні сілабічнай нормы вершаванай страфы (5+5)+(r4+5) і рытмавай структуры, дзе зацягнуты пяты склад другога сегмента быццам «праглынае» першы склад рэфрэна (нотна-тэкставая транскрыпцыя 5). Яна

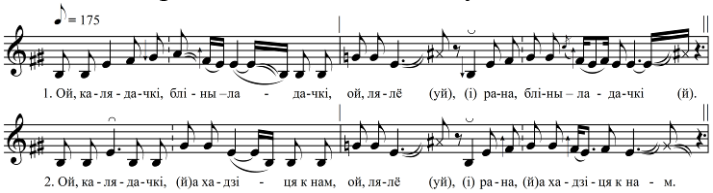
спарадычна фіксуецца ў шэрагу раёнаў Магілёўшчыны – Быхаўскім, Бялыніцкім, Шклоўскім, Чавускім, Мсціслаўскім, Клімавіцкім (ілюстрацыя 1 – напевы *Va3*).

Нотна-тэкставая транскрыпцыя 5. Зап. А. Смагін у 1970 г. у в. Будзіна Чавускага р-на. ФЭ 2Е181/9.



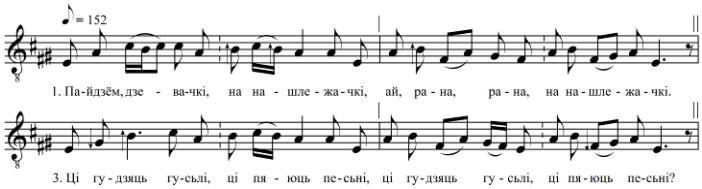
Як ладаінтанацыйную разнавіднасць напеваў *Vb* варта разглядаць узоры, пашыраныя пераважна ў паўночна-заходняй частцы Бялыніцкага раёна, кропкава на тэрыторыі Аршанскага і Бярэзінскага раёнаў (ілюстрацыя 1 – напевы *Vb4*). Большасць з іх мае ладавую структуру, заснаваную на трыхордзе, які складаюць асноўны, субквартавы і тэрцавы тоны, дастаткова акцэнтаваныя пры меладыйным разгортванні (нотна-тэкставая транскрыпцыя 6).

Нотна-тэкставая транскрыпцыя 6. Зап. экспедыцыя БДАМ пад кір. Л. Касцюкавец у 1998 г. у в. Заазер'е Бялыніцкага р-на ад Таццяны Піліпаўны Лапо, 1923 г. н. ФЭ 646607.



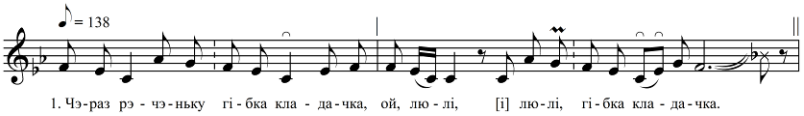
Шэраг напеваў вызначаецца своеасаблівай «двухпавярховай» ладавай структурай, дзе першы меларадок заснаваны на трыхордзе ў амбітусе тэрцыі з субквартай, а другі – на паступенным пентахордзе ўверх ад субкварты (нотна-тэкставая транскрыпцыя 7).

Нотна-тэкставая транскрыпцыя 7. Зап. экспедыцыя БДАМ пад кір. Л. Касцюкавец у 1985 г. у в. Лізавеціна Аршанскага р-на ад Марыі Яўсееўны Астапенка, 1909 г. н. ФЭ 646213.

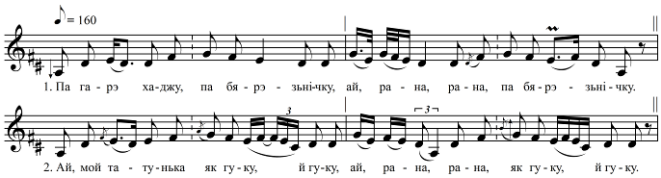


Разнавіднасці *Va* і *Vb* зрэдку сустракаюцца ў адным і тым жа населеным пункце (ілюстрацыя 1 – накладанне значкоў). У вёсцы Церабені Чашніцкага раёна гэта ўзоры, зафіксаваныя ад розных выканаўцаў (нотна-тэкставыя транскрыпцыі 8, 9). Іх паралельнае існаванне ў мясцовый традыцыі, хутчэй за ўсё, абумоўлена ўнутранымі міграцыйнымі працэсамі [4].

Нотна-тэкставая транскрыпцыя 8. Зап. экспедыцыя БДАМ пад кір. Л. Касцюкавец у 1974 г. у в. Церабені Чашніцкага р-на ад Веры Пракоф'еўны Зельпуга, 1928 г. н. ФЭ 2Е016/10.

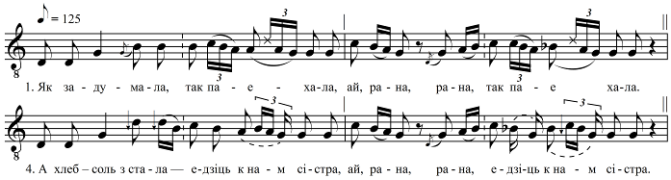


Нотна-тэкставая транскрыпцыя 9 Зап. экспедыцыя БДАМ пад кір. Л. Касцюкавец у 1974 г. у в. Церабені Чашніцкага р-на ад Еўдакіі Ігнацьеўны Догіль, 1918 г. н. ФЭ 2Е016/18.



Фіксуюцца таксама асобныя ўзоры, для якіх характэрна змяшэнне інтанацыйных прыкмет дзвюх разнавіднасцей (Vb і Va) у адным напеве. Ва ўзоры, запісаным у Сенненскім раёне, строфы 1-3 і 8 заснаваны на тэтрахордзе ў амбітусе кватры з субквартай; строфы 4-7 і 9-10 – на пентахордзе ў квінтавым амбітусе з субквартай (нотна-тэкставая транскрыпцыя 10).

Нотна-тэкставая транскрыпцыя 10. Зап. сумесная экспедыцыя БДАМ пад кір. В. Прыбыловай і Т. Канстанцінавай у 2011 г. у п. Труд Сенненскага р-на ад Кацярыны Сцяпанаўны Губарэвіч, 1930 г. н., з в. Зімковічы. ФЭ 1Е268/11.



Як паказвае здзейсненае намі картаграфічнае вывучэнне БСЗМ-напеваў, іх арэал у значнай ступені суадносіцца з прыроднымі межамі ў выглядзе буйных рэк – Бярэзіны, Сожа і Заходняй Дзвіны. У той жа час суадносіны яго канфігурацыі з межамі рэгіянальных культурных традыцый Беларускага Паазер'я і Беларускага Падняпроўя выступаюць менш праяўленымі. Унутраную структуру арэала, у адпаведнасці з пашырэннем дзвюх асноўных версій тыпу напеваў, фарміруе яшчэ адзін буйны водападзел – Днепр. Большасць устаноўленых разнавіднасцей БСЗМ-напеваў (Va1, Vb2, Vb4) належыць да лакальных па пашырэнні і паказвае тэндэнцыю да канцэнтрацыі на ўскраінах іх агульнага арэала.

ЛІТАРАТУРА

1. Беларускі фальклор у сучасных запісах. Традыцыйныя жанры: Мінская вобласць / уклад. В. Д. Ліцвінка ; уклад. муз. часткі Г. Р. Кутырова. – Мінск : Універсітэцкае, 1995. – 477 с.

2. Зімовыя песні / уклад., сістэм. тэкстаў, уст. арт., камент. А. І. Гурскага ; уклад., сістэм. характ., рэд. напеваў З. Я. Мажэйкі ; рэд. тома М. Я. Грынблат. – Мінск : Навука і тэхніка, 1975. – 736 с.

3. Канстанцінава, Т. Аб функцыянальным змесце і рэгіянальнай прыналежнасці некаторых тыпаў беларускіх калядных напеваў / Т. Канстанцінава // Музычная культура Беларусі: пошукі і знаходкі : матэрыялы VII навук. чытанняў памяці Л. С. Мухарынскай (1906 – 1987), Мінск, 8-10 красавіка 1998 г. – Мінск, 1998. – С. 24 – 31.

4. Канстанцінава, Т. Л. Аб уздзеянні міграцыйных працэсаў другой паловы XX ст. на этнамузычны ландшафт Беларусі / Т. Л. Канстанцінава // Весці Беларускай дзяржаўнай акадэміі музыкі. – 2017. – № 30. – С. 13 – 18.

5. Клименко, І. Методичні проблеми сучасної мелоареалогії: з практичного досвіду документального картографування / І. Клименко // Проблеми етномузикології : зб. наук. ст. / НМАУ ім. П. І. Чайковського ; ПНДЛ по вивченню і пропаганді нар. муз. творчості ; ред.-упорядк. І. Клименко. – Київ, 2010. – Вип. 5, ч. 1. Студії. – С. 29 – 30.

6. Константинова, Т. Л. Колядные напевы северобелорусской традиции в их ареальных характеристиках: к вопросу географических границ региональной музыкальной систе-

мы / Т. Л. Константинова // Северобелорусский сборник: обряды, песни, наигрыши, плачи, ворожба / ред.-сост. А. В. Ромодин. – СПб., 2012. – С. 4 – 14.
7. Мажэйка, З. Я. Песні Беларускага Паазер'я / З. Я. Мажэйка. – Мінск : Навука і тэхніка, 1981. – 494 с.
8. Мажэйка, З. Я. Песні Беларускага Падняпроўя / З. Я. Мажэйка, Т. Б. Варфаламеева. – Мінск : Беларуская навука, 1999. – 392 с.
9. Можейко, З. Я. Календарно-песенная культура Белоруссии: опыт системно-типологического исследования / З. Я. Можейко. – Минск : Наука и техника, 1985. – 247 с.
10. Смоленский музыкально-этнографический сборник / редкол.: О. А. Пашина (отв. ред.) [и др.] – М. : Индрик, 2003. – Т. 1. Календарные обряды и песни. – 760 с.
11. Традыцыйная мастацкая культура беларусаў : у 6 т. / Т. Б. Варфаламеева [і інш.]. – Мінск : Беларуская навука, 2004. – Т. 2. Віцебскае Падзвінне. – 910 с.

РЕЗЮМЕ

В статье обобщены результаты функционально-типологического и мелогеографического изучения отдельной группы колядных напевов, распространённых на территории междуречья Березины, Сожа и Западной Двины, осуществлённые в белорусской этномузыкологии в предыдущие годы. С учётом значительного количества нового накопленного материала и усовершенствования методики картографического изучения на примере названной группы напевов предложен современный опыт проведения ареального исследования календарно-песенной традиции.

SUMMARY

The article summarizes the results of a functional-typological and melo-geographical study of one group of carol tunes common in the Berezina, Sozh and Zapadnaya Dvina interfluve which were carried out in Belarusian ethnomusicology in previous years. Given the significant amount of new material collected and the improvement of the cartographic research methodology, an experience of modern conducting areal studies of calendar- singing traditions is offered on the example of the above group of tunes.

Карпилова А. А.

ФУНКЦИИ ШУМОВОГО КОМПОНЕНТА В ЗВУКОВОЙ ПАРТИТУРЕ БЕЛОРУССКИХ ФИЛЬМОВ

Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси
(Поступила в редакцию 16.03.2020)

Шумы играют значительную роль в образной структуре любого экранного произведения – документального, игрового или анимационного. При этом одни из них могут быть главными, другие – второстепенными. Шумовые акценты помогают раскрыть скрытый глубинный смысл изображения, подчеркнуть наиболее значимые моменты действия, добиться нужного эмоционального воздействия на зрителя.

С приходом звука в кинематограф, что стало не только техническим, но и эстетическим событием на рубеже 1920 – 1930-х годов, палитра художественно-выразительных средств экрана значительно обогатилась. Вначале шумовой компонент мыслился как сугубо иллюстративный и дополняющий звуковую реальность действия. До 1970-х годов фонограмма состояла в основном из музыки и слов, и только впоследствии шумы стали использоваться как самостоятельный элемент звукового решения для создания реальной или ирреальной атмосферы.

В современном экранном искусстве шумовой компонент становится всё более актуальным в силу своего динамичного развития и композиционно-драматургической и концептуальной востребованности. Он включает все звуковые формы проявления живой и неживой природы, звуки стихий и т. п. Кроме того, источником шума часто является сам человек, деятельность и жизненные функции которого постоянно связаны с различными звучаниями.

О роли звука в кино писали в статье «Будущее звуковой фильмы. Заявка» С. Эйзенштейн, В. Пудовкин, Г. Александров, рассматривавшие звук как «новый монтажный инструмент», который разрешит некоторые проблемы, связанные с развитием кинематографа. Относительно кинематографа они считали, что звук «доведёт его значение до небывалой ещё мощности и культурной высоты» [3].

Данная тема частично находит отражение в книгах «Динамика звука в кино» С. Гуревич, «Мастерство звукооператора» Л. Трахтенберга, «Звуковое решение фильма» М. Воскресенской, «Шумовое оформление фильмов и телесериалов» А. Тимофеева и некоторых других.

Звуковое решение фильма в целом включает в себя речь, музыку и шумы в акустически пространственном и образном соотношении. При этом шумовое оформление занимает всё большее место в общем акустическом пространстве фильма. Феномен шумов имеет двоякую природу. С одной стороны, это реальный акустический феномен, с другой – это иллюзия звука, который производят предметы в реальном пространстве. Эстетические характеристики шумы обретают только в контексте целостности фильма.

Существуют разные виды шумов, которые классифицируют по разным признакам. «В зависимости от сочетания с изображением шумы, – пишет Ю. Закревский, – подразделяют обычно на внутрикадровые (синхронные), закадровые (несинхронные) и фоновые» [1, с. 57]. Например, внутрикадровые шумы, обычно сопровождающие крупные и средние планы, должны быть абсолютно синхронными с изображением, тогда они убедительны, создают звукозрительную образность и эмоционально воздействуют на зрителя. Закадровые шумы не связаны напрямую с экранным действием, источник их возникновения в кадре не очевиден. Такие шумы, как раскаты грома, пароходные гудки, шум моря, шум леса, пение птиц и тому подобные, обычно называют фоновыми. Они создают звучание фона, звуковую атмосферу общего плана.

В современном кинематографе классификация шумов, исходящая в основном от звукорежиссёров-практиков, имеет следующий вид: атмосферные (акустическая пауза и фоновые звуки, записанные на натуре, им свойственна протяжённость во времени), служебные звуки (невнятные голоса людей на заднем плане), синхронные (шумы, производимые различными объектами – людьми, животными, техникой).

Технологический критерий классификации относится к происхождению шумов, которые можно разделить на естественные и генерированные (искусственно созданные). Наиболее реалистичные шумы происходят из оригинальных источников, например, запись пения птиц или реальной стрельбы из пулемётов. Генерированные шумы синтезированы цифровыми носителями и записываются в студии. Естественные (натуральные) шумы записаны на натуре

или съёмочной площадке. При условии хорошей записи они создают неповторимое естественное шумовое наполнение кадра, способствуют возникновению более реалистичной звуковой картины. Качественно записанные на площадке шумы называют чистовой фонограммой, поскольку могут использоваться в фонограмме готового фильма без дополнительного озвучивания в студии. Черновая же фонограмма требует последующей переработки, чаще всего служит только основой при переозвучивании и в самом фильме не используется.

Искусственные шумы записываются в специально оборудованных помещениях, которые имеют специальные характеристики. Синтезированные шумы записывают с использованием синтезаторов и музыкальных инструментов, а также путём обработки аудиофайла подключаемыми модулями (Plug-ins). Существует множество приёмов по искажению звука: транспонирование (изменение высоты), пространственные обработки (реверберация) и др. Есть и такой путь создания шумовой партитуры, как подбор шумов из библиотек и комбинирование шумов, взятых из разных источников. Яркий пример комбинированного звука – фильм «Иди и смотри» (1986 г., режиссёр Э. Климов, звукорежиссёр В. Морс), где в сцене бегства подростков, пробирающихся через болото, были соединены крики людей и крики чаек. Впечатление было настолько сильным, что впоследствии авторы смягчили звучание сцены. Точными и одновременно естественными (акустическими) звуковыми средствами в этом фильме передано внутреннее состояние человека, в прямом и переносном смысле оглушённого войной, когда мир видится и слышится расплывчато, когда звуковая ткань реальности предстаёт избирательно-ассоциативными деталями.

Многочисленные функции шумового компонента можно классифицировать также по трём семантико-структурным критериям: эмоциональная (характеристическая), информативная и структурная (связующая) функции. С помощью звуков во многих фильмах передаётся эмоциональное состояние персонажей. Тикающие часы, звук идущего поезда, капающая вода могут передать ожидание, нетерпение, уныние; звук грозы – душевные переживания. Крупные планы актёров, сопровождаемые теми или иными закадровыми шумами, оттеняющими внутреннее состояние героя, делают эпизод более выразительным и ярким. Скрытые от глаз эмоции передаются и усиливаются звуком. Шумы в своей информационной функции могут указать время и место действия, например, звучание утреннего или вечернего города, колокольный звон или специфический бой часов могут рассказать о территории, на которой живут герои фильма.

Структурная функция обусловлена значением шумового компонента в роли связки между частями экранного текста, его обрамления или лейтмотива как цементирующего элемента киноткани – такова шумовая сфера старинного замка в ленте «Дикая охота короля Стаха» (1979 г., режиссёр В. Рубинчик, звукорежиссёр В. Морс).

Стилевой критерий шумового оформления предполагает создание в фильме натуралистической, реалистической, романтической, фантастической,

абстрактно-условной, гротесковой атмосферы, в зависимости от стиля и решения постановки.

К шумовому компоненту применимы пять параметров восприятия звука: громкость, тембр, высоту, длительность и пространственность. Тембр представляет собой характерную окраску звука, позволяющую отличить друг от друга однородные шумы (шаги по земле или булыжной мостовой). Ритм – это периодичность чередования звуков по их длительности (стук колёс разного транспорта). Темп обозначает скорость, с которой чередуются звуки (быстро или медленно идущий поезд). В оперировании этими параметрами можно передавать форму пространства и движения внутри экранного произведения.

Все эти параметры были актуализированы уже в первые годы существования звукового кино и интенсивно используются современной практикой. Например, определённое соотношение акустической и оптической перспектив создаёт необходимую драматургическую разноплановость, раздвигает границы кадра в высоту и глубину. Звуковое и зрительное движение создает эффект присутствия, что особенно важно при телевизионном просмотре. В фильме «Через кладбище» (1965 г., режиссёр В. Туров, звукорежиссёр К. Бакк) определился вектор поисков в области шумового решения, что выразилось в понимании равноправного существования в фоносфере фильма всех её составляющих. В фильмах В. Рыбарева «Чужая вотчина» и «Свидетель» звукозрительная образность формируется на основе точного, максимально приближённого к документально-хроникальному принципа отражения действительности. Кинематограф В. Рубинчика стал полем для эксперимента с символизацией звуковой ткани, метафорическим осмыслением звука. Среда и быт в фильме «Венок сонетов» пронизаны ритмом мерного хода времени, переданного через многообразие звукового мира: это равномерный перестук колёс поезда, однообразный бой метронома, школьный диктант в школе, стук молотка в руках часового, прибивающего табличку к пограничному столбу, песенные и маршевые ритмы довоенных мелодий.

Большую роль акустических и, в частности, шумовых эффектов уже в кинематографе 1930 – 1940-х годов отмечает Р. Казарян: «Первые “прозрения” в этом направлении связаны с наиболее очевидной формой семантических эффектов акустики, а именно – с преувеличенным “эффектом реверберации” <...> Воспоминания, сны, видения, виртуальный мир сказок и фантастики успешно “означивались” особенностями “эффекта реверберации” именно потому, что несоответствие акустики кадра видимому на экране пространству автоматически “переводило” звуковое событие в иное, обусловленное контекстом драматургии воображаемое пространство повествования» [2, с. 71 – 72].

Не потерял актуальности этот приём и впоследствии. Наиболее распространено применение эффекта чрезмерной реверберации для создания ирреального или субъективного художественного пространства. Этот же приём эффективно работает в ситуации, когда необходимо усилить патетику происходящего, придать звуку большую смысловую и эмоциональную значимость. В фильме «Враги» (2007 г., режиссёр М. Можар, звукорежиссёр С. Соколов) существует разработанная фоносфера, где звуковым лейтмотивом проходит звучание детско-

го голоса за кадром: это голос убитого мальчика, который выступает своеобразным комментатором и предвестником происходящих событий. Постепенно в фонограмму проникает состояние напряжённости, невнятный гул несёт с собой атмосферу тревожного предчувствия. Звуковым хаосом предстаёт эпизод безумия матери, поставленной перед страшным выбором: заменить своего ребёнка чужим или согласиться на расстрел единственного сына. В полифоническую структуру фоносферы включены отдельные речевые реплики, детский смех, гул; сквозь эту звуковую массу постепенно пробивается едва слышное женское пение как голос матери и тема милосердия.

В документальном кино для создания особой звуковой атмосферы различных художественных пространств режиссёры и звукорежиссёры часто применяют эстетические возможности звуковых ландшафтов. Термин «звуковой ландшафт» (англ. soundscape) введён Р. М. Шафером в книге «Новый звуковой ландшафт» [4]. Как правило, атмосфера, созданная как ландшафт, продолжительна, зрителю требуется время для узнавания фактуры и её сопоставления с имеющимся опытом, возможно, декодирования и отождествления с неким понятием или образом. Фонограмма звукового ландшафта чаще всего полифонична, организованна по структуре и времени, и каждый её звук по-своему выявляется в «вертикальном сложении». В сценах субъективного пространства звуковой ландшафт характеризуется отсутствием речи либо её незначительным присутствием: вся семантическая нагрузка ложится на шумы, располагая зрителя к созерцанию, «погружению» в определённое состояние.

Кинематограф режиссёра В. Аслюка ярко демонстрирует шумовую палитру белорусского ареала, звукового ландшафта, связанного с природным началом. Для режиссёра важно включение звуковых реалий, ориентация на синхронную звукозапись в процессе съёмки, в результате чего в фильме сохраняются всевозможные «сырости» и «неотфильтрованности». Через визуально-звуковые формы проявления архетипических сущностей режиссёр достиг ощущения единства мгновения и вечности. В его фильмах существует скупая, но гипертрофированная в своей отчётливой детализации и символизации звуковая партитура.

В анимационном кино шум зачастую служит иллюстрацией действия, конкретизирует действие рисованного героя, делает его убедительным, достоверным. Шумы наряду с музыкой и речью подчинены задаче раскрытия идеи произведения, создания определённой эмоциональной атмосферы. Как правило, все шумы получены в мультфильмах искусственным путём. Имитируя обычные звуки, стараются получить не только похожие, но и эмоционально окрашенные (в зависимости от данной сцены) – весёлые, грустные, мрачные, задумчивые. Для этих фильмов приходится придумывать не только невероятных персонажей, но и ту необычную шумовую среду, в которой они должны жить.

Через весь фильм-притчу «Каприччио» (1986) режиссёра И. Волчека проходит звукозрительный образ неумолимо идущего времени – капель, медленно падающих в дрожащий от движения вагона стакан. Лейтмотивом становится стук колес как звук уходящей, проносящейся жизни. В анимационной сказке «Лафертовская маковница» (1986) режиссёра Е. Петкевич шумовая фоносфера

представлена не столько конкретно-реалистическими, сколько имитационными электронными звуками: это крик сороки, вой ветра, неразборчивый шёпот. Фильм В. Петкевича «Жило-было дерево…» (2001) насыщен разнообразными символическими шумами: осенняя картина представлена стуком молотков и чириканьем воробьёв, нахохлившихся на краю бочки с водой. Вой волков, треск сучьев и недифференцированный гул иллюстрируют одиночество стариков, оставшихся в деревенской избе. Звуковая партитура гомогенная, строится из ячеек, которые как бы переходят в изображение и обратно, совмещая принцип взаимозаменяемости элементов и параллельного развития рядов.

В целом шумовая партитура в кино представляет собой большой выразительный ресурс. Она менее других звуковых сфер подчинена структуризации и обладает значительной силой воздействия на зрителя-слушателя. Общеизвестно, что изображение апеллирует к разуму, является рациональным и конкретным, в то время как звук воздействует на бессознательное и придаёт эмоциональную выразительность экранному повествованию. Одновременно шумовая партитура является частью звуковой драматургии фильма и соединяется в системной целостности с общей драматургией фильма.

Главным эстетическим критерием звуковой среды современного фильма остаётся целостность её образного решения, обусловленного авторской концепцией и направленного на создание у зрителей объёмной картины мира. Важным становится полифонизация фоносферы, громкостный и тембральный баланс всех звуковых компонентов, их пространственное распределение. В целом главенствует не функциональный звук, а звуковая идея и её воплощение. Новое понимание фонического образа открывает новые возможности художественного формирования шумовой партитуры в экранном искусстве.

ЛИТЕРАТУРА

1. Закревский, Ю. А. Звуковой образ в фильме / Ю. А. Закревский. – М. : Искусство, 1970. – 290 с.

2. Казарян, Р. А. Эстетика кинофонографии / Р. А. Казарян. – М. : Изд-во ИПК работников ТВ и РВ, РОФ «Эйзенштейновский центр исследований культуры», 2011. – 248 с.

3. Эйзенштейн, С. М. Будущее звуковой фильмы. Заявка / С. М. Эйзенштейн, В. И. Пудовкин, Г. В. Александров // Избранные произведения : в 6 т. / С. М. Эйзенштейн. – М., 1964 – 1971. – Т. 2. – 1964. – С. 315 – 316.

4. Schafer, R. M. The New Soundscape. A Handbook for the Modern Music Teacher / R. M. Schafer. – Scarborough, Ontario : BML, 1969. – 68 p.

РЕЗЮМЕ

В статье выявляются структурные и композиционно-драматургические функции шумового компонента в белорусском игровом, документальном и анимационном кино. Анализируются приёмы звукорежиссуры, способствующие отражению различных эмоциональных состояний, звуковой атмосферы действия, внутреннего мира киногероя. Делается вывод об актуальности для звукового решения современного фильма создания целостного звукового образа как совокупности шумовых, речевых и музыкальных компонентов.

SUMMARY

The article reveals the structural and compositional-dramatic functions of the noise component in the Belarusian feature, documentary and animated films. The article analyzes sound engineering techniques that help to reflect various emotional states, the sound atmosphere of the action and the inner world of the movie character. The conclusion is drawn about the relevance of creating a holistic sound image as a set of noise, speech and musical components for the sound solution of a modern film.

Костюкович М. Г.

О СТРОИТЕЛЬСТВЕ КИНОФАБРИКИ В БЕЛАРУСИ

Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси

(Поступила в редакцию 27.02.2020)

О первых годах белорусского кино существует гораздо больше домыслов, нежели выясненных фактов. Почти ничего точно неизвестно о том, как функционировало Белгоскино и каким образом решались бесчисленные проблемы, связанные с организацией кинопроизводства. Проясним, насколько это возможно по сохранившимся обрывочным документам, как решался главный, самый мучительный вопрос раннего белорусского кино, в который упирались и другие вопросы, – строительство кинофабрики.

За развитие кинематографа в БССР отвечало Белгоскино, основанное 17 декабря 1924 г. как Управление по делам кинематографии и фотографии при Совнаркоме БССР. Основали его номинально: по утверждению В. Смаля, в собственности Белгоскино на момент создания не было ничего, размещалось Управление за одним столом в общем с Наркомпросом кабинете, оборотный капитал составлял 25 рублей [0, с. 4]. Чтобы его нарастить, в ведение Белгоскино передали четыре минских и витебских кинотеатра. Единого законодательства, регулирующего кинопрокат и кинопроизводство, не было. Тем не менее перед Белгоскино были поставлены почти невыполнимые задачи кинофицировать страну и выпустить национальный фильм. Кадров, оборудования, студии в тот период в БССР не существовало.

Возглавил Белгоскино Абрам Галкин, до этого служивший управляющим делами Витебской губернской кинофотосекции и начальником Витебского управления зрелищных искусств. В губкинофотосекции А. Галкин руководил эксплуатационным отделом, куда входило прокатное дело, управление местными кинотеатрами и материальными складами.

Почему именно витебский чиновник был выбран руководителем Белгоскино? Дело в том, что до революции и после Гражданской войны Витебская губернская кинофотосекция подчинялась напрямую Петроградскому кинокомитету, с которым, однако, почти не было связи, и тем не менее имела лучшее снабжение, профессиональные контакты с развитым кинематографическим центром, лучшее кинообслуживание, чем остальные регионы Беларуси. В 1919 г. по постановлению Петроградского окружного кинокомитета Витебская губкинофотосекция была обязана снабжать материалами Гомельскую, Смоленскую и часть Псковской областей, а также ближайший фронт. Иными словами, кинопрокат в Витебской области функционировал не в пример эффективнее, чем в других ре-

гионах, и управлявший им А. Галкин был, возможно, лучшей кандидатурой на пост руководителя республиканской киноорганизации.

За время работы в Витебской губкинофотосекции А. Галкин национализировал кинотеатры Витебска и гомельские частные прокатные конторы, оборудовал кинотеатр в Лиозно и наладил работу региональной сети кинопроката, выписывая фильмы напрямую из Петрограда. Во время боевых действий А. Галкин ездил на ближайший к Витебску фронт вместе с кинооператором в распоряжение XV армии снимать бои (по всей вероятности, плёнки не сохранились).

3 декабря 1924 г., ещё до того, как было принято Постановление СНК БССР «Об урегулировании кинодела БССР», А. Галкин подал в Совнарком докладную записку с изложением концепции Белгоскино.

Белгоскино было организовано на началах хозрасчёта, ему разрешили реорганизоваться в паевое товарищество с привлечением и государственного, и частного капитала. Организации предоставлялась монополия на кинопрокат на территории Беларуси: нарушение монопольного права каралось по статье 136 Уголовного кодекса. На первых порах полномочия Белгоскино упирались в функционирование аналогичного учреждения – белорусского филиала союзной институции Пролеткино. Но в апреле 1925 г. Кинокомитет при Агитполитотделе ЦК КП(б)Б постановил считать нецелесообразным существование Пролеткино в БССР, поскольку было учреждено Белгоскино. Было решено создать с Пролеткино паевое кинотоварищество на договорных началах. Так Белгоскино, структура национальная, поглотила конкурентную структуру, управляемую из центра.

Для развития кинопроизводства Белгоскино взяло кредиты. Перед запуском в производство первых игровых фильмов организация по векселям купила в Германии плёнку «Agfa», негативную и позитивную, а также копировальную машину и кинопередвижки. Но в докладных записках Совнаркому и Наркомпросу А. Галкин называл первостепенной задачей, которую белорусское кино должно решить, если хочет развиваться, строительство кинофабрики.

Расходы на строительство фабрики (110 тыс. рублей) были заложены в производственный план Белгоскино на 1926/1927 гг. Последовала резолюция Совнаркома: «Постройку кинофабрики и производство своих фильмов в предстоящем году не начинать ввиду невозможности выделить необходимые для этого средства» [2, с. 139].

Пока правительство медлило с этим вопросом, одновременно требуя от Белгоскино национального фильма, А. Галкин искал временные решения. Первые игровые фильмы «Лесная быль» и «Проститутка» снимались в Москве на мощностях московской фабрики Совкино. Незадолго до окончания съёмок «Лесной были», в октябре 1926 г., Белгоскино открыло в Москве представительство. В этом уже не существовало особенной необходимости: первые фильмы были почти завершены. Но иметь филиал в Москве, где кинопроизводство гораздо более развито, чем в союзных республиках, для Белгоскино являлось принципиальным: так проще налаживать бюрократические контакты и решать производственные и организационные проблемы отрасли.

Получив первый отказ в строительстве кинофабрики, Белгоскино нарастило кинопрокат, закупило кинопередвижки. Пытаясь найти временное решение,

А. Галкин обратился к Иосифу Адамовичу с предложением арендовать какую-нибудь советскую кинофабрику в Ленинграде или Москве. В Ленинграде при личном содействии Сергея Кирова Белгоскино арендовало подвал бывшего театра «Кривое зеркало» на набережной канала Грибоедова, 98. Обустройство площадей заняло полтора года: киностудия «Советская Беларусь» в Ленинграде была организована в марте 1928 г. и официально открыта осенью 1928 г.

Всё это время А. Галкин настойчиво добивался строительства кинофабрики, поскольку БССР – единственная советская республика, которая снимала кино, но не имела собственной кинофабрики, что противоречило советской национальной политике. Предполагалось, что строительство начнётся в 1930 г. и закончится в 1932 – 1933 гг., ориентировочная стоимость – 2 350 000 рублей.

Постановление о постройке кинофабрики Совнарком БССР принял 9 марта 1929 г., выделив на подготовительные работы 25 тысяч рублей [3, л. 4]. Дальше дело остановилось. Конкурс на архитектурный проект был объявлен и проведён, но без особых результатов.

Изначально строить кинофабрику намеревались в Витебске. Объяснение данного решения можно найти в выписке из протокола № 131 Распорядительного заседания Президиума Госплана БССР от 13 ноября 1929 г.:

«Пастанавілі:

Адзначыць: 1. Што пры выбары месца для пабудовы кіно-фабрыкі неабходна ўлічыць наступныя моманты: а) вучастак зямлі не менш 15 га, які меў бы прыгожыя прыродныя ваколіцы (рака, лес, сенажаць і інш.). б) танную электра-энергію да 2000 клвт.; в) выгадную сувязь з Масквой і Ленінградам; г) блізкасьць культурнага цэнтру; д) спрыяючыя кліматычныя ўмовы.

2. Што Менск і Віцебск адводзяць патрэбны вучастак у раёне гарадской мяжы, між тым як Гомель можа прадставіць патрэбны вучастак у значнай адлегласці ад гораду.

3. Зыходзячы з даных, адзначаных у пункце 1, лічыць, што Менск і Віцебск з'яўляюцца адпаведнымі пунктамі для пабудовы кіно-фабрыкі.

4. Прымаючы, аднак, пад увагу: а) што танную, бесперапынную і ў дастатковай колькасці электра-энергію можа прадставіць зараз толькі Віцебск і што ў Менску к 1932 – 33 гг. з пабудовай магутнай электрастанцыі хоць і можна будзе атрымаць патрэбную для кіно-фабрыкі колькасць энергіі, але пры буйным развіцці прамысловасці, а ў сувязі з гэтым і надзвычайнай дзённай нагрузкай фабрык і заводаў, цяжка спадзявацца на бесперапынную падачу электраэнергіі.

б) што найлепшую сувязь з Масквой і Ленінградам мае Віцебск.

в) што багатую прыроду, выгаднае геаграфічнае палажэньне, найлепшыя для вытворчасці кліматычныя ўмовы з найбольшай колькасьцю сонечных дзён мае таксама Віцебск.

г) што налічча багатага этнаграфічнага музею і будынкаў розных гістарычных часоў дае Віцебску таксама значную перавагу ў пытанні аб месцы пабудовы кіно-фабрыкі. Лічыць больш мэтазгодным пабудову кіно-фабрыкі ў Віцебску» [3, л. 42].

Резолюция председателя Совнаркома Николая Голодеда от 19 февраля 1930 г. на обращении Совнаркома по поводу строительства кинофабрики: «Трэба

конкурс. Не ведаю, чаму таварышы з Белгоскіно ня выконваюць майго вуснага загаду і дагэтуль займаюцца лішняй пісанінай» [3, л. 41].

Возможно, причина задержек и проволочек заключалась в том, что в 1929 г. произошла масштабная реорганизация киноотрасли СССР. Белгоскино, прежде бывшее автономной структурой, вошло в союзное объединение Союзкино как трест союзного значения. Во главе Союзкино поставили старого большевика Бориса Шумяцкого.

Это слияние сильно осложнило жизнь Белгоскино. Бюрократические трения с Союзкино остановили решение всех насущных вопросов: каждый шаг теперь нужно было согласовывать не только с Совнаркомом БССР, но и с правлением Союзкино.

Белгоскино продолжило продвигать почти невыполнимую идею строительства кинофабрики стоимостью 2 885 000 рублей. Данную сумму и просили у Союзкино, которое в это время строило фабрику для будущего «Мосфильма» и Ленинградскую кинофабрику, поэтому сократило производственную программу по всей киносети, в том числе Белгоскино. В центре утвердили сумму 2 221 000 рублей, а выделили, судя по всему, лишь 543 750 рублей.

А. Галкин вёл долгую переписку одновременно с Совнаркомом и Союзкино, обжалуя каждое решение и урезание суммы на строительство: «Мы просим Вас, если фактически имеет место отпуск нам средств в сумме 543.750 р., пересмотреть и отпустить нам ранее намеченные 844.000 р., хотя и последняя сумма нас точно так же удовлетворить не может» [3, л. 8]. Однако Президиум ВСНХ СССР кинофабрику в Беларуси из плана капитального строительства исключил.

В это время председатель Союзкино Борис Шумяцкий был одержим идеей кинематографа миллионов. Он разработал амбициозный и практически невыполнимый проект «советского Голливуда» и планировал, перенеся все союзные киностудии в Крым, создать там масштабный киногород. Строительство кинофабрик в союзных республиках противоречило этому утопическому плану.

Киностудия в Ленинграде функционировала довольно стабильно. В ней оборудовали два основных и два звуковых ателье общей площадью 1566 м^2. В основных павильонах можно было вести по две съёмки одновременно. Закупили неплохую аппаратуру: пять съёмочных аппаратов «Дебри» разных моделей, три «Кинамо» и один «Эклер», ауфгеллеры «Колраймет» и «Вейнерт» [4, л. 16 – 17]. В штате работали девять режиссёров со стажем от полугода до трёх лет. Обладая такими довольно внушительными мощностями, киностудия рассчитывала, что способна снимать 24 полнометражных игровых фильма в год и показатель этот можно повысить на 30 – 35%, до 35 фильмов в год [4, л. 4]. На самом деле удавалось снять максимум три полных метра в год – на большее не хватало ресурсов. Попытки обеспечить производство постоянным потоком качественных сценариев проваливались одна за другой. Даже открытие бесплатных сценарных курсов при киностудии «Советская Беларусь» не сдвинуло ситуацию с места. Несмотря ни на что, киностудия планировала, что с кинофабрикой в Витебске к 1937 г. станет снимать 60 полных метров в год.

Белгоскино оказалось между двух огней: республиканское правительство требовало строить, а правительство союзное блокировало ход. Пока неясно, сколько всего денег всё же было выделено на строительство кинофабрики в Витебске. Из докладных записок А. Галкина в Совнарком известно, что в 1932 г. баланс строительства фабрики составил больше 442 тыс. рублей. Но в отчёте о движении капитальных работ значится, что произведены только геолого-разведывательные работы и проектирование.

На совещании по искусству при Наркомпросе ЦК КП(б)Б 7 июля 1932 г. звучат первые открытые сомнения в том, что целесообразно строить кинофабрику в Витебске:

«т. Александровіч: Пабудова кінофабрыкі ў Віцебску – гэта не мэтазгодна, бо яна адарвана ад ЦК Партыі, ад рэспубліканскага цэнтру. Фабрыку трэба будаваць у Мінску.

т. Цыўчык: Я даволен прамовай Александровіча. Фабрыку трэба будаваць у Менску, бо Менск – культурны цэнтр краіны» [5, л. 171 – 174].

В том же 1932 г. Союзкино законсервировало строительство фабрики из-за отсутствия денег. Совнарком БССР высказал протест. В 1933 г. Союзкино передало строительство из своего ведения в ведение Белгоскино. К этому времени на участок, где строили кинофабрику, был проведён водопровод, проложено шоссе, заготовлены стройматериалы, построено два барака для рабочих, столовая, кухня на триста человек и здание конторы. Совнарком БССР за подписью Казимира Бенека телеграфировал председателю Союзкино Б. Шумяцкому, что категорически возражает против консервации стройки.

В 1932 г. А. Галкин стал одним из членов Центральной комиссии при Госплане БССР по плану развития кинематографии на вторую пятилетку [6, л. 16 – 17]. В комиссию вошли также режиссёры Всеволод Пудовкин, Сергей Эйзенштейн, Александр Довженко, отдельные представители союзных киностудий и других ведомств, наподобие наркоматов Тяжпрома и Легпрома. Это означало усиление критического внимания к Белгоскино и А. Галкину. В 1930-е годы это серьёзный фактор риска.

Как развивалась история со строительством фабрики в Витебске, сейчас прояснить сложно: документов почти не осталось. Известно, что на протяжении 1930-х годов к киностудии в Ленинграде предъявлялось требование перебираться в Минск. В 1934 г. Совнарком оставил затею со строительством в Витебске и постановлением приказал строить кинофабрику в Минске на Могилёвском шоссе (теперь Партизанский проспект, где находятся самые ранние корпуса Мотовелозавода) [7, с. 139]. Кем и почему было принято решение всё-таки строить киностудию, несмотря на отсутствие средств, и именно в Минске, пока не выяснено.

В это время Белгоскино критиковали всё более ожесточённо. Непростые отношения между правлением Белгоскино и киностудией «Советская Беларусь» обострились. ЦК КПБ(б) критиковал Белгоскино за то, что на киностудии «Советская Беларусь» не проведена белорусизация – в штате мало белорусов. Белгоскино, в свою очередь, делал замечание киностудии за то, что фильмы

выпускаются только на русском языке. Последняя оправдывалась тем, что Союзкино даёт деньги только на русские версии фильмов и повлиять на это киностудия не может. Союзкино на критику не отвечало.

Последним ударом по Белгоскино стала статья «Бесприютная киностудия» в «Правде» от 2 июля 1936 г. [7, с. 138]. В ней киностудию обвинили в обезличенности, оторванности от национальной почвы и в том, что ничего существенного за годы работы не сделано. Изобличительная риторика, типичная для середины 1930-х годов, не оставила шансов Белгоскино и А. Галкину. Решением Совнаркома от 16 апреля 1938 г. Белгоскино ликвидировали, создав вместо него гораздо менее автономный Комитет по делам кинематографии при Совнаркоме БССР [7, с. 145]. А. Галкин был снят с должности ещё раньше и переведён в Москву, где его след потерялся. До сих пор его судьба неизвестна.

Перевод киностудии из Ленинграда в Минск становится чрезвычайно актуальным вопросом. Решить его быстро невозможно. 19 октября 1937 г. ЦК КП(б)Б принял постановление «О столице БССР», согласно которому столицу следовало перенести в Могилёв. Строительство кинофабрики в Минске снова заморозили.

К 1939 г. вопрос стал настолько насущным, что учредили правительственную комиссию по вопросу перевода киностудии из Ленинграда в Минск. На первом заседании 16 января 1939 г. под председательством Кузьмы Киселёва было решено временно приспособить под киностудию здания фурнитурного завода и поручить это П. Яброву, начальнику управления кинофикации при СНК БССР. Сотрудников, переехавших из Ленинграда в Минск, планировали заселить в новый 24-квартирный дом, который, судя по всему, так и не построили.

К осени 1939 г. студия игровых фильмов «Советская Беларусь» спешно перебралась в Минск, её разместили в совершенно не приспособленном здании Красного костёла. Фильм «Моя любовь», начатый в Ленинграде, Владимир Корш-Саблин закончил на Одесской киностудии. С присоединением Западной Беларуси и приближением войны о строительстве киностудии говорить перестали. Решение насущного для белорусского кино вопроса растянулось на сорок лет: в Красном костёле белорусская киностудия проработала до середины 1960-х годов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Смаль, В. И. Сквозь призму десятилетий: о политике Компартии Белоруссии в области киноискусства в 20 – 30-е годы / В. И. Смаль. – Минск : Наука и техника, 1980. – 150 с.

2. Документы Управления по делам кинематографии и фотографии при СНК БССР (Белгоскино) // Национальный архив Республики Беларусь (НАРБ). – Ф. 246. Оп. 1. Д. 9.

3. Документы Управления по делам кинематографии и фотографии при СНК БССР (Белгоскино) // НАРБ. – Ф. 246. Оп. 1. Д. 232.

4. Документы Управления по делам кинематографии и фотографии при СНК БССР (Белгоскино), переписка // НАРБ. – Ф. 246. Оп. 1. Д. 264.

5. Документы Наркомата просвещения. Переписка с Белгоскино // НАРБ. – Ф. 4. Оп. 1. Д. 5442.

6. Документы Управления по делам кинематографии и фотографии при СНК БССР (Белгоскино) // НАРБ. – Ф. 246. Оп. 1. Д. 371.

7. Гісторыя кінамастацтва Беларусі : у 4 т. / А. В. Красінскі. – Мінск : Беларуская навука, 2001. – Т. 1. 1924 – 1959 гг. – 278 с.

РЕЗЮМЕ

В статье описываются производственные аспекты белорусского кинематографа 1920 – 1930-х годов и по сохранившимся архивным документам воссоздаётся малоизвестная история строительства кинофабрики в годы становления кинопроизводства в Беларуси, а также вводятся в научный оборот новые исторические документы.

SUMMARY

The article describes the industrial aspects of Belarusian cinema in the 1920s and 1930s. Based on archival documents the little-known story of cinema studio construction is restored. New documents with great historical value are brought into scientific usage.

Кузмицкая К. А.

ВОПЛОЩЕНИЕ СОЦИАЛЬНО-БЫТОВОЙ ПРОБЛЕМАТИКИ НА ДРАМАТИЧЕСКОЙ СЦЕНЕ МИНСКА НАЧАЛА XXI В.

Белорусская государственная академия искусств

(Поступила в редакцию 14.01.2020)

С начала XXI в. социально-бытовая проблематика активно обсуждается на драматической сцене Минска. Создатели современных спектаклей затрагивают вопросы низкого уровня жизни граждан, материальных трудностей молодых и многодетных семей, безработицы, недостаточной образованности населения. К этим темам обращаются такие театральные коллективы и компании, как Центр белорусской драматургии, Белорусский свободный театр, «ART Корпорейшн» и др.

Активную деятельность по раскрытию социальной проблематики на белорусской сцене осуществляет Центр белорусской драматургии, работающий на базе Республиканского театра белорусской драматургии. Он был создан в 2007 г. для поддержки молодых режиссёров, драматургов и других творческих людей, готовых содействовать развитию отечественной драматургии. На сцене Центра белорусской драматургии было проведено множество читок современных пьес, мастер-классов, а также осуществлено несколько важных для белорусского театра постановок [5].

Одним из таких ярких событий стал спектакль «Участковые, или Преодолеваемое противодействие» по пьесе В. Королёва (реж. Е. Силутина, 2015 г.). Постановка обращается к будням участковых инспекторов. Помимо проблем инвалидности и детской преступности, авторами поднимается вопрос соблюдения правопорядка и человечности. Главный герой находится на распутье: спасти товарища или, действуя по закону, дать ему умереть. Тема выбора рассматривается здесь как социальная проблема. Будущее общества зависит от поступков каждого человека на работе и в жизни. По словам самого драматурга, «пьеса задумывалась как рассказ не про милицию, а про общество, в котором мы живём» [2].

Раскрытию социальной направленности пьесы способствует режиссёрское решение спектакля. Постановка является редким примером «site-specific» театра, когда действие происходит на нетеатральной площадке. Изначально читку пьесы

режиссёр продемонстрировала в рамках проекта «Драма Live» в Городском музее Министерства внутренних дел. Это стало первым шагом к нестандартному освоению пространства для постановки. Работая над спектаклем, Е. Силутина перенесла место действия в подъезд, откуда зритель попадал в квартиру, обставленную предельно реалистично. Подобный приём оказался выгодным для спектакля с социальным контекстом, поскольку сделал зрителя непосредственным участником событий, способствовал полному погружению в обстоятельства произошедшего.

Другим не менее важным спектаклем Центра белорусской драматургии стала постановка «Колхозники» по пьесе отечественного драматурга П. Пряжко «Три дня в аду» (реж. Т. Ткачев, 2017 г.). Сам факт обращения создателей постановки к драматургии П. Пряжко заслуживает внимания. На белорусской сцене до «Колхозников» не было осуществлено ни одной постановки по пьесам этого драматурга, притом, что за рубежом, в частности, в России, он пользуется большой популярностью. Жизнь спектакля на сцене оказалась недолгой, буквально после нескольких показов он был снят с репертуара театра. За непродолжительное время «Колхозники» успели вызвать определённый резонанс, в том числе благодаря затронутой проблематике.

Действие спектакля «Колхозники» происходит в 2012 г. в Минске. Перед зрителем разворачиваются несвязные сцены из повседневной жизни белорусов, бытовые ситуации современной реальности. Герои в спектакле (в отличие от пьесы) разговаривают на двух языках (русский и белорусский), а также на «трасянке», что обостряет социальную характеристику. Низкий уровень жизни граждан – общественная проблема, наиболее явно раскрытая в постановке.

В спектакле также необычным образом использовано пространство. Автор устраняет разделение между сценой и зрительным залом. Это создаёт эффект душного и тесного места, в котором крайне неудобно находиться, особенно когда дискомфорт усиливается за счёт вынужденного перемещения зрителей во время действия.

Ценный вклад в воплощение общественных вопросов на сцене вносит Центр визуальных и исполнительских искусств «ART Корпорейшн», созданный в 2010 г. при поддержке ОАО «Белгазпромбанк» и Министерства культуры Республики Беларусь [6]. За время своего существования проект неоднократно содействовал созданию постановок, посвящённых социальным проблемам.

Одним из первых спектаклей, раскрывавших общественные вопросы, был «Опиум» по пьесе В. Королёва (реж. А. Марченко, 2016 г.), вошедший в рейтинг лучших спектаклей Беларуси за 2016 г. по версии портала «Театральная Беларусь» [3]. Сбор средств на спектакль осуществлялся путём краудфандинговой платформы – коллективного сотрудничества людей, добровольно пожертвовавших свои средства для достижения определенной цели. Тот факт, что финансирование спектакля обеспечили сами зрители, продемонстрировал заинтересованность публики в новой драме, затрагивающей широкий спектр не самых приятных тем, выводящей на сцену маргиналов и написанной современным языком, зачастую насыщенным ненормативной лексикой.

Действие пьесы происходит в Рогачёве. На примере одной семьи показаны проблемы большинства белорусских провинциальных городков: нехватка денег, болезни, потеря работы. Проблемы бедности и безработицы показаны здесь под увеличительным стеклом, условия жизни загоняют человека в угол, где он вынужден идти на крайние меры.

Главным образом спектакля является земля, из которой ничего не может прорасти, а все необходимые предметы быта закопаны в неё. Лишь в финале, когда младший сын умирает и падает на землю, на ней появляется зелёная трава как символ светлого будущего, которое наступило где-то, но не здесь.

Другая не менее важная для театрального пространства Минска совместная работа режиссёра А. Марченко и «ART Корпорейшн» – спектакль «С училища» А. Иванова. Данный проект вызвал резонанс на международном театральном форуме «TEART» в Минске в 2018 г. Большинство зарубежных критиков отмечало именно его как современную и важную постановку для белорусского театра. Пьеса стала результатом V Международной драматургической лаборатории в Центре белорусской драматургии, где драматург А. Иванов в тандеме с режиссёром С. Жирковым (Украина) представил идею и несколько сцен будущего произведения.

Сюжет пьесы «С училища» представляет собой историю взаимоотношений студентки и преподавателя философии. Количество социальных тем, затрагиваемых в спектакле, велико: жизнь низших слоев общества, бедность, инвалидность, преступность, низкий уровень образованности и другие. Все они вплетены авторами в спектакль как часть нашей повседневной жизни.

Нужная атмосфера постановки достигается благодаря пространству «культурного хаба Ok16» и режиссёрскому приёму использования видеосъёмки в реальном времени. По ходу действия актёры играют в разных уголках здания бывшего завода, а зрители наблюдают за происходящим благодаря проекции видеосъёмки на экран. «С училища» – этапный спектакль в освоении остросоциальной отечественной драматургии и процессе поиска новых театральных приёмов, в частности, использования современных технологий.

К социально-бытовым проблемам обращается и Белорусский свободный театр. Основные принципы работы коллектива – свобода слова и самовыражения, темы постановок концентрируются на табуированных сферах жизни и ущемлении прав человека. Многие спектакли создаются в форме документального театра, где главной литературной основой является документ, чаще всего интервью с реальными людьми, произносимые актёрами на сцене.

Среди наиболее ярких постановок, посвящённых социально-бытовой проблематике, выделяются «Дом №5» (2017) К. Стешика; «Оникс» (2016) и «Центральный» (2018) М. Досько.

В основу спектаклей «Дом № 5» и «Центральный» легли документальные истории минчан. Первый обращается к такой серьёзной проблеме, как инвалидность и социализация людей с ограниченными возможностями. В Беларуси до сих пор остаются болезненными темы трудоустройства инвалидов, некачественного ухода за ними в специальных учреждениях и другие. Суммы государствен-

ных средств и количество различных мероприятий для помощи инвалидам с каждым годом сокращаются [1].

Название пьесы К. Стешика «Дом № 5» происходит от одноименного кинопроекта Д. Андреяновой и Н. Куприча. Они сняли мини-фильм о паре, страдающей шизофренией. Молодые люди живут в поселке Барсуки без воды, газа и работы. Отрывки из этого фильма демонстрируются в ходе спектакля между сценами. Белорусский свободный театр не просто говорит о проблеме, но и предлагает своего рода трудоустройство людям с ограниченными возможностями, ведь некоторые герои пьесы – участники спектакля. Материал для постановки собирался на протяжении семи лет. Здесь истории инвалидов, сиделок и обычных людей, которые хоть и здоровы физически, но не чувствуют себя полноценными. Такой разносторонний контингент позволяет посмотреть на ситуацию с разных точек зрения. Идея спектакля концентрируется не только на социальной проблематике, но и на душевном состоянии людей. Режиссёры Н. Халезин и Н. Коляда используют много пластических элементов в постановке, обращая внимание на то, каким подвижным и ловким может быть человек в инвалидной коляске. Этот приём – прямая отсылка к английскому фильму Д. О'Доннелла «…А в душе я танцую» о жизни инвалидов-колясочников.

Спектакль «Центральный», посвящённый завсегдатаям одноименного универсама города, был создан в рамках учебной лаборатории «Fortinbras» Белорусского свободного театра и показывался как зачётная работа студентов. Последние наблюдали за посетителями универсама Минска в разное время суток. Так появился спектакль, который через некоторое время был восстановлен режиссёром В. Щербанем с другими историями и исполнителями. Постановщик поясняет: «Задача заключалась в том, чтобы, насколько это возможно, представить все социальные слои – политических активистов, интеллигентов, фриков, студентов, детей. Показать, как многогранно это место, потому что тут уживаются люди, которые никогда на уровне идеи в принципе вместе не должны быть в одном пространстве. В этом и сила этого места» [4]. Спектакль смело, порой с юмором, говорит о важных социальных проблемах, таких как алкоголизм, бедность, безработица, недостойная оплата труда, ущемление интересов определённых категорий граждан и других. Во время и после работы над постановкой проходили съёмки одноименного фильма, который не дошёл до широкого проката, но доступен в Интернете. По словам создателей, «"Центральный" – документальный фильм о самом простом и легендарном месте Минска» [4].

Проект «Оникс» – поставлен по автобиографической пьесе М. Досько режиссёром Ю. Шевчук и рассказывает о молодёжи 1990-х годов, поклонниках группы «Onyx». В основу спектакля легли истории о криминальных настроениях тех лет. Центральными проблемами стали детская преступность, беспризорность, низкий уровень образованности. Как и в двух других постановках Белорусского свободного театра, большую роль в этом спектакле играет проекция, где демонстрируются фотографии реальных мест Минска, описываемых в пьесе.

Белорусский свободный театр уделяет много внимания актуальным темам современной реальности. Тенденции развития коллектива свидетельствуют о его

заинтересованности в раскрытии остросоциальных проблем путём минималистичного сценографического решения.

Независимые театральные коллективы регулярно освещают на сцене общественные вопросы. Государственные театры реже обращаются к ним, и зачастую спектакли, посвящённые данной теме, отдалённо рассматривают те или иные проблемы и не раскрывают наиболее важные их аспекты. Однако и на государственной сцене Минска существует несколько спектаклей, говорящих об актуальных проблемах общества открыто.

Тема социальной несправедливости, попрания человеческого достоинства, унижения и насилия над личностью активно исследуется за рубежом. В Беларуси же немного авторов обращается к подобной проблематике. Эта злободневная тема была воплощена на белорусской сцене в традиционной интерпретации. Классическую пьесу Я. Купалы «Раскіданае гняздо» режиссёр А. Гарцуев поставил в Республиканском театре белорусской драматургии в 2013 г.

История конфискации честно нажитой земли у семьи, которой ничего больше не остаётся, кроме как пойти на улицу либо стать рабами человека жестокого и бесчестного, говорит не только о трагедии одной семьи, но и о вопросах самоидентификации всего народа. Семья без крова уже не может быть полноценной, ведь она лишена не только собственной территории, но и дома в духовном смысле. Тема общественной несправедливости перетекает в социально-психологическую проблему самоубийства.

Идея хрупкости всего, что есть у человека, воплотилась в сценографии спектакля. Художник И. Анисенко выстроил дом из картонных коробок, который разрушился в финале спектакля. «Раскіданае гняздо» – уникальное явление с точки зрения изучения воплощения социальной проблематики, так как постановка включает все три типа социальных проблем. Начиная с социально-бытового контекста, она переходит к социально-психологическому, а за всем этим прослеживается явно волнующая автора глобальная социально-политическая проблема.

Таким образом, театры Минска начала XXI в. исследуют следующие социально-бытовые проблемы:

– низкий уровень жизни граждан («Колхозники», «Опиум», «С училища», «Дом №5», «Центральный»);
– детская и юношеская преступность («Оникс», «С училища»);
– инвалидность («Дом № 5», «С училища»);
– безработица («Опиум», «С училища»).

Спектр социально-бытовых проблем, обсуждаемых в театрах Минска, многогранен, однако главная из них – низкий уровень жизни граждан. Остальные являются, скорее, ответвлением этой проблемы. Большинство спектаклей было поставлено в проектных театрах. В основе рассмотренных в статье постановок лежат пьесы белорусских писателей. Из этого следует, что зарубежная драматургия не представляется авторам спектаклей интересной с точки зрения социальной проблематики (за редким исключением), а также то, что театр стремится говорить о проблемах, близких зрителям.

В целом, социально проблематизированные обстоятельства – принципиально важный контекст на современной драматической сцене Минска.

ЛИТЕРАТУРА

1. В Беларуси проблемы инвалидов и инвалидности волнуют общество всё меньше [Электронный ресурс] // Naviny.by. – Режим доступа: https://naviny.by/rubrics/society/2015/02/24/ic_news_116_454577. –Дата доступа: 01.05.2019.

2. Гречко, А. Обсуждение спектакля «Участковые, или Преодолеваемое противодействие» [Электронный ресурс] / А. Гречко // TEART. – Режим доступа: http://teart.by/ru/news/obsuzhdenie-spektaklya-uchastkovye-ili-preodolevaemoe-protivodestvie.html. – Дата доступа: 13.10.2019.

3. Казакова, А. Александр Марченко [Электронный ресурс] / А. Казакова // Кульпросвет. – Режим доступа: https://kultprosvet.by/aleksandr-marchenko.html. – Дата доступа: 21.05.2019.

4. «Свободный театр» выложил свой фильм о «Центральном» в свободный доступ [Электронный ресурс] // KYKY. – Режим доступа: https://kyky.org/news/svobodnyy-teatr-vylozhil-svoy-film-o-tsentralnom-v-svobodnyy-dostup-smotret.html. – Дата доступа: 30.03.2019.

5. Центр белорусской драматургии [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://dramacenter.org/about/. – Дата доступа: 12.10.2019.

6. Центр визуальных и исполнительских искусств «АРТ Корпорейшн» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://artcorporation.by/. – Дата доступа: 30.09.2019.

РЕЗЮМЕ

В настоящее время театр Минска всё чаще исследует общественные вопросы. Это обусловлено следующими факторами: современными реалиями, активным обменом творческим опытом с другими государствами, появлением нового поколения белорусских драматургов.

SUMMARY

At present, the theater of Minsk is increasingly turning to research of public questions on the stage. The following factors contribute to this: the modern realities of our country, the active exchange of creative experience with other states and the emergence of a new generation of Belarusian drama.

Мантуш А. С.

ЭКРАН В СЦЕНИЧЕСКОМ ПРОСТРАНСТВЕ: НА ПРИМЕРЕ СОВРЕМЕННЫХ СПЕКТАКЛЕЙ ТЕАТРОВ БЕЛАРУСИ

Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси
(Поступила в редакцию 16.03.2020)

Современная культура – это, прежде всего, культура визуальных образов, подавляющее большинство которых основываются на экранной эстетике. Кинопроекции на театральной сцене используются уже более столетия, но расширение роли экрана в сценическом пространстве – практика нескольких последних десятилетий.

Экран в сценическом пространстве является объектом потенциального эстетического диссонанса из-за разности семантического наполнения экранных и сценических образов. «Дерево на сцене – даже если оно выглядит вполне натуральным – всё равно остаётся знаком для дерева, а не его воспроизведением, тогда как дерево в фильме может обозначать что угодно в качестве знака, но является прежде всего фотографически точным воспроизведением дерева» [1, с. 275], – отмечает в книге «Постдраматический театр» Ханс-Тис Леман. Помещение экрана внутрь сценического пространства означает внедрение в высоко символическую среду элемента натуралистической репрезентации, характеризующегося низкой образной перцепцией. Однако помещение экрана в сценическое пространства может изменить восприятие изображаемого, наделяя последнее дополнительным символическим смыслом: из фотографически точного воспроизведения некого объекта в некий знак, взаимодействующий с остальными элементами постановки.

Ключевым в вопросе изменения природы экранного образа на сцене является построение собственной экранной иконографии пространства спектакля и паратактическое взаимодействие экранного медиума со сценографией и актёрами. Питер Бёниш заметил: «Медиумы [спектакля] дублируются, становясь одновременно и знаком [для предмета], и самим предметом, а паратактический разрыв [между знаком и предметом] остаётся при этом различимым <…> Таким образом, интермедиальность – это эффект спектакля, создаваемый в восприятии зрителей» [2, с. 113]. Иными словами, интермедиальность в синтетическом кинофицированном спектакле основывается на самом экранном образе – его способности дополнять или контрастировать с основным сценическим действием.

Говоря об отечественных интермедиальных постановках, можно выделить ряд экранных образов, максимально органично создающих среду взаимодействующих медиумов внутри сценического пространства спектакля.

Эталоном экранного решения, несмотря на то, что премьера спектакля состоялась более пяти лет назад, можно назвать спектакль «Полковник-птица». Гармоничное сосуществование сценического и экранного уровней делает постановку самой удачной. Место действия пьесы – психиатрическая лечебница. Все персонажи, за исключением одного, душевнобольные, из-за чего экранная реальность постановки, решённая как чёрно-белая карикатурная анимация, выглядит

наиболее удачной. Экран в спектакле локализован по центру арьерсцены и чуть выдвинут вперед относительно задника. Проекционный фон чётко соотнесён с квадратной формой экрана, колористика и художественное решение движущихся изображений постоянны, графическая карикатурная манера анимированного визуального ряда подчёркивает ирреальность происходящего и столкновение рационального с безумным внутри драматургии спектакля.

Также заслуживает внимания постановка Виктории Луговой пьесы Эрика-Эмманюэля Шмитта «Тектоника чувств» на сцене Белорусского государственного молодёжного театра. Спектакль показывает все сложности отношений и непонимания героев путём создания побочного повествования через экранный медиум. Экран в спектакле локализован на арьерсцене, выдвинут немного вперёд относительно задника, на котором размещены ещё две проекционные плоскости, создавая, таким образом, трёхступенчатую проекционную структуру, перед которой разворачивается основное действие. Убранство сцены минималистично: декорациями служат кубы, положение которых герои меняют во время спектакля, а также три проекционные плоскости, две из которых практически не задействованы на протяжении основного времени спектакля. Проекционный фон чётко локализован квадратным объемом экранов на арьерсцене. Увеличенный масштаб проекционных изображений и чёрно-белая колористика видеоряда постоянны, что делает экран зеркалом внутреннего мира героев спектакля, рассказывающего о сумбурных отношениях пары, запутавшейся в чувствах друг к другу, о том, что необдуманные решения толкают людей на необдуманные поступки с непредсказуемым исходом.

Ещё одной важной вехой отечественного интермедиального театра является спектакль «Из жизни насекомых» Светланы Бень и Дмитрия Богославского. Видеохудожник Мария Пучкова создала проецирующуюся на задник и боковые кулисы мультипликационную декорацию, реализующую побочных персонажей и места действий. Экран в спектакле локализован на арьерсцене и боковых кулисах, создавая «замкнутый» сценический экран. Колористика и художественное решение движущихся изображений непостоянны, но выдержаны в единой эстетике, графическая манера визуального ряда насыщена цитатами на «иконы» массовой культуры (например, рекламный плакат Александра Родченко «Книги по всем отраслям знаний»). Визуальное решение имеет явное влияние спектакля «The animals and children took to the streets» («Животные и дети вышли на улицы») английской театральной компании «1927».

Спектакль Национального академического театра им. Янки Купалы «Сон в Купальскую ночь» по мотивам У. Шекспира в постановке Андрея Прикотенко насыщен многоплановым полиэстетическим развитым видеорядом. Данный спектакль отличается самой интенсивной проработкой экранного медиума. Режиссёр А. Прикотенко вместе с художником-постановщиком Ольгой Шаишмелашвили перенесли действие спектакля внутрь прозрачного куба, внутренний объём которого отгорожен от остальной сцены четырьмя многослойными экранами, образующими трёхмерный проекционный объём кубической формы. Значительную часть спектакля на прозрачных экранах – стенах куба – непрерывным потоком льются слова, буквально демонстрируя текст пьесы. При этом проеци-

руемый текст не воспринимается как субтитры за счёт сложной динамической подачи: строки могут «падать» ровными рядами, но затем «ломаться», разбиваться на отдельные слова, а слова, укрупняясь в масштабе, разбиваться на отдельные буквы. На кубическом экране появляются анимированные проекции, прямая трансляция снятых в режиме реального времени крупных планов артистов. Обращает на себя внимание организация сценического и экранного пространства, равно как и локализации сцены внутри аудитории: зрительный зал окружает кубический проекционный объём со всех сторон, отсылая к организации пространства театра «Глобус». Проекционный фон чётко соотнесён с увеличенным масштабом проекционного куба. Колористика и художественное решение движущихся изображений непостоянны, но выдержаны в единой эстетике. Графическая манера визуального ряда подчёркивает замысел режиссёра воссоздать иллюзорность эфемерной атмосферы летнего сновидения, наполненного фантазийными образами, в которые время от времени врываются масскультурные образы современного мира.

Экранное решение спектакля Юрия Дивакова «Песнь песней» перенасыщено парадоксальными образами с крайне сложной иконографией. Экран в спектакле локализован на арьерсцене, колористика и художественное решение экранных образов неизменные, однако форсированная манера подачи визуального ряда, а также подчёркнутая эротичность (спектакль балансирует между полимедиальным аттракционом, когда персонаж Марты Голубевой ведёт диалог с экранной проекцией, и визуальной эротической провокацией в духе Ромео Кастеллуччи) разрушают связь с первоисточником – ветхозаветной «Песней песен», считающейся одним из выдающихся памятников эротической поэзии древности.

В спектакле-вербатиме Национального академического театра им. Янки Купалы «Первый» экран применён утрированно, однако его взаимодействие с «живым» уровнем постановки выстроено органично. Спектакль не имеет чёткого сквозного сюжета и, скорее, является набором разрозненных этюдов: первый поцелуй за шкафчиком, поездка на море, катание на коньках, побег из детского сада и другие. Экран в спектакле локализован на заднике, проекционный фон преимущественно статичен, общая эстетика экранных образов непостоянна, графическая манера визуального ряда подчёркивает попытку выстроить психологический спектакль, что противоречит жанровой логике вербатима, подразумевающего максимальную достоверность в воспроизведении документального текста.

Ещё более спорные решения прослеживаются в спектакле Александра Марченко «Сучилища» по одноимённой пьесе Андрея Иванова. Экранный медиум вытесняет «живой» компонент спектакля, встраивая в самодостаточную сценографию экранный медиум. Минималистичное убранство сцены основывалось на замысле режиссёра низвергнуть этические образцы, решённые скульптурными бюстами античных философов. Художник по видео Игорь Вепшковский, создавший в постановке Республиканского театра белорусской драматургии «Это всё она» органичное деконструкционное пространство, в спектакле «Сучилища» просто поместил экран на задник сцены, не интегрировав движущиеся плоскостные образы в мизансцены постановки. Сосуществование двух медиумов в спек-

такле было задумано как контрапункт, однако симультанность второго плана дублировалась на локализованном участке сцены в непосредственной близости от основного действия, приводя к фактическому «расслоению» собственных эстетик каждого из медиумов этого синтетического спектакля.

Репертуар театров Беларуси явно указывает на растущий интерес практиков театрального отечественного процесса к синтезу театральной и кинематографической эстетик. С другой стороны, место и роль экрана в драматических кинофицированных постановках нередко становятся камнем преткновения из-за идейно-художественных противоречий. С учётом особенностей отечественного театрального процесса дискурс данных тенденций в основном строится вокруг использования экранного медиума, однако формальное присутствие экрана в спектакле является второстепенным фактором кинофикации, упуская вопрос деконструкции киносуггестии. Несовершенство экранных решений ряда отечественных спектаклей доказывает откровенно любительский уровень значительной части современных белорусских театральных видеохудожников. Суть данной проблемы – вопросы эстетической завершённости экранных образов, их органичности внутри пространства спектакля и художественной целесообразности.

В статье «Синтез искусств как признак современности и применение передовых медиатехнологий в театральной “визуальной эпохе”» Анна Веллингтон отмечает: «…несбалансированность визуальных оптических технологий с творческими, физическими усилиями режиссёра-постановщика могут превратить спектакль в аттракцион, в котором сюжет становится разложенной по кадрам иллюстрацией» [3, с. 128]. Несовершенство экранного образа и интеграция экрана в сценическое пространство только ради следования моде таит в себе больше угроз, нежели возможностей. Однако видео – неотъемлемая часть жизни современного человека, из-за чего использование видеопроекции внутри сценического пространства для значительной части аудитории изначально органично. Органичность экрана на сцене достигается через тщательную проработку и эстетическую завершённость экранных образов: «Взаимодействие новых технологий и сценических образов реализует новые формы интерактивного слияния. Привычное пространство дематериализуется и становится виртуальным, создавая, таким образом, новейшую эстетику» [4, с. 49]. Эстетика экранного пространства внутри сценического действия подразумевает реорганизацию привычного экранного образа и переосмысление его внутри не свойственной ему среды театральной сцены.

ЛИТЕРАТУРА

1. Леман, Х.-Т. Постдраматический театр / Х.-Т. Леман. – М. : ABCdesign, 2013. – 312 с.

2. Boenisch, P. Aesthetic Art to Aesthetic Act: Theatre, Media, Intermedial Performance. / P. Boenisch // Intermediality in theatre and performance. – New York, 2006. – P. 103 – 116.

3. Веллингтон, А. Т. Синтез искусств как признак современности и применение передовых медиатехнологий в театральной «визуальной эпохе» / А. Т. Веллингтон // Историческая и социально-образовательная мысль. – 2016. – № 4/1. – С. 128 – 131.

4. Веллингтон, А. Т. Интеграция мультимедийных технологии в пространство театра / А. Т. Веллингтон // Гуманитарные, социально-экономические и общественные науки. Всероссийский научный журнал. – 2015. – № 6 – С. 47 – 49.

РЕЗЮМЕ

В статье рассматриваются эстетические особенности экранных образов в спектаклях театров Беларуси.

SUMMARY

Aesthetic features of screen images in theatricals of Belarusian theatres are reviewed in the article.

Маринчак А. В.

СТИЛИСТИКА ОБРАБОТОК УКРАИНСКИХ НАРОДНЫХ ПЕСЕН К. ГОРСКОГО (ИЗ МУЗЫКИ К ОПЕРЕТТЕ «ОЙ, БОЖЕ, ЩО ТА ЛЮБОВ ЗМОЖЕ!»)

Харьковский национальный университет искусств им. И. П. Котляревского
(Поступила в редакцию 10.02.2020)

Обработки народных песен, выполненные тем или иным национальным автором, всегда представляют особый интерес, поскольку наглядно отражают отношение композитора к фольклору, его эстетике и поэтике.

Целью статьи является выявление стилистических особенностей обработок украинских народных песен К. Горского. Их подборка возникла из музыки к популярной в Украине на рубеже XIX – XX вв. оперетте в пяти актах «Ой, Боже, що та любов зможе!» (1895) на либретто Анны Збукиревой, поставленной труппой Марка Кропивницкого, отца украинского национального театра (по Г. Серочинскому [6]).

К. Горский тогда впервые выступил в роли театрального композитора, написав к этому спектаклю увертюру для малого состава оркестра и 20 песенных номеров. В том же 1895 г. они были опубликованы отдельно в харьковском издательстве Гергарда в виде развёрнутого цикла-подборки, объединённого сюжетной канвой театрального спектакля.

Обращение к жанру обработок для К. Горского не было случайным и отражало тенденции неоромантизма, характерные для всего творчества композитора. Суть нового для того времени (рубеж XIX – XX вв.) подхода к обработкам состояла в том, что до XVIII в. этот жанр рассматривался как разновидность профессионального композиторского творчества, а не как «вторичный», имевший в основе оригинал другого автора или образец фольклора [5, стб. 1070]. С началом эпохи романтизма обработка выступает уже либо как двуавторские транскрипции (по М. Борисенко [2]), либо как сугубо прикладные жанры, связанные с этномузыковедческой практикой.

Для периода, когда создавались обработки К. Горского, характерным было возрождение этого жанра в новом качестве, прежде всего как базы для дальнейшего пополнения интонационного фонда национальной академической классики,

в данном случае украинской (пример – около 400 обработок основоположника украинской композиторской школы Н. В. Лысенко).

По этому признаку обработки К. Горского, как и его современников, в области стилистики и по функциональному предназначению подразделяются на: 1) обработки-гармонизации, где полностью сохранена народная мелодия, дополненная простейшим аккордовым аккомпанементом; 2) обработки-стилизации, допускающие авторские отступления от обрабатываемого образца; 3) обработки-интерпретации, основанные на авторском представлении о национальном песенном стиле (по Э. Алимовой [1]).

В рассматриваемом цикле К. Горского, возникшем на основе музыки к театральному спектаклю, представлены все три разновидности, чаще всего как тенденции, совмещаемые с другими (четвёртый – синтетический – тип обработок). Это:

– обработки-гармонизации (№ 1 «Сидить голуб на березі», № 2 «Від Києва до Лубен», № 3 «Та взяв жінку», № 4 «Взяв би я бандуру», № 9 «Грицю», № 11 «Прощай, серденько», № 13 «Чи не це той Микита», № 14 «Льон», № 16 «Ох, ох, на камені мох»);

– обработки-стилизации (№ 7 «Стоїть явір», № 8 «Купала», № 12 «За тучами громовими», № 18 «Стоне сизий голубочок»);

– смешанные формы – соединение гармонизации и стилизации (№ 5 «Ой ти знав, що брав», № 6 «Очерет лугом гуде», № 17 «Дівчино кохана», № 19 «Місяченьку бліднолиций», № 20 «Ой біда, біда»);

– обработки-интерпретации (№ 10 «Ой Боже, Боже» – интерпретация с элементами стилизации; № 15 «Ой у полі край дороги» – песня-романс, созданная самим К. Горским на основе интерпретации народных образцов).

С учётом особенностей жанра украинской оперетты, где использовался преимущественно известный зрителю-слушателю фольклорный материал, здесь преобладают обработки-гармонизации (всего их 9, а в сочетании со стилизациями – ещё 5); обработок-стилизаций в «чистом» виде всего 4, а обработок-интерпретаций – только 2.

Обработки К. Горского могут быть названы циклом, поскольку они следуют за ходом театрального действия, акцентируя его смысловые «узлы» с помощью жанров, соответствующих сценическим ситуациям и образам персонажей. В первом (экспозиционном) действии всего четыре сольных номера. Три из них даны в довольно быстром темпе и основываются на танцевальных по генезису народных песнях с лирико-игровой тематикой. Средства обработки здесь упрощены и сводятся к гармонизациям (с подключением фортепианных вступлений и проигрышей, вносящих некоторое разнообразие в изложение материала).

В № 1 (поёт Векла – меццо-сопрано) сольные фортепианные фрагменты основываются на относительно самостоятельной теме, напоминающей гопак, и контрастируют с песенными куплетами по темпу (вступление и проигрыш – *Allegro giusto*, куплеты – *Moderato*). Ориентируясь в основном на фактурную формулу «бас – аккорд», К. Горский использовал в этом и других аналогичных номерах выразительные подголоски-контрапункты, например, в данном номере – басовый ход в кульминации, очерчивающий тонику параллельного мажорного

лада. В исполнительском отношении эта и другие обработки сборника-цикла рассчитаны на поющих актеров, что подтверждается выбором народных мелодий, а также простым аккомпанементом, доступным пианистам-любителям.

В № 2 (поёт Сидор – баритон) фортепианные фрагменты даны в том же темпе (*Allegro*), что и сами песенные куплеты. Автор использует здесь менее известный вариант народной песни с подчёркнутой вопросно-ответной структурой, что отражается в нарушении квадратности напева и придаёт данной обработке-гармонизации черты стилизации под сценку-миниатюру с неизменным ритмом гопака (это влияет и на исполнение, где применение вокалистом *rubato* не должно нарушать единого ритма формы, охватывающей 8 куплетов).

№ 3 (поёт тот же персонаж) продолжает линию предыдущей обработки с акцентированием шуточно-танцевальной основы. Квадратность построений преодолевается средствами фактуры, где отчётливо вырисовываются черты канта (терцовая втора в верхнем пласте фактуры), привнесённые автором обработки в танцевальный по генезису народный напев.

Обработки, идущие в быстром темпе, в рамках первого действия оперетты контрастируют с медленным номером на материале известной песни городского происхождения «Взяв би я бандуру» (поёт Григорий – тенор). К. Горский здесь снова использует менее известный вариант мелодии, придав ей черты городской песни-романса под бандуру – жанра, особенно популярного на Слобожанщине (восток Украины с центром в Харькове, где и создавался рассматриваемый цикл-сборник).

Обработки-гармонизации, представленные в остальных трёх действиях оперетты, основываются на тех же принципах, что и в первом с учётом различий в исполнительских составах. Среди них: сольные (третье действие, № 11, поёт Григорий – тенор; № 13, поёт Екатерина – меццо-сопрано); хоровые (второе действие, № 9, поёт женский хор; четвёртое действие, № 14 – женский хор с запевалой; пятое действие, № 16 – смешанный хор с запевалой).

Сольный №11 «арочно» соотносится с № 1, что ещё раз доказывает наличие в данном сборнике черт цикличности. Материал обработки распределён на быстрые фортепианные фрагменты (вступление и проигрыши) и умеренные по темпу куплеты. К относительно простым средствам обработки (аккорды-«столбики» и фактура «бас – аккорд») добавляется выразительный контрастирующий подголосок фортепианного баса, придающий фактуре полифоническое качество (в духе П. Чайковского и Н. Лысенко). С учётом особенностей куплетной формы этой и других обработок их исполнителям необходимо искать пути к преодолению монотонности изложения и развития, в связи с чем возрастает роль средств «исполнительского центра» (термин В. Холоповой [7]) – динамики, артикуляции, агогики. Здесь концертмейстер должен руководствоваться принципом *colla voce* (следовать за партией голоса).

Хоровые обработки рассматриваемой группы (всего их три) отличаются друг от друга по жанровой стилистике. Шуточно-танцевальная песня «Грицю» (№ 9) построена по образцу сольных номеров и содержит быстрые инструментальные разделы и умеренные по темпу инструментально-вокальные. Фортепианная партия отличается звукокрасочностью (тремоло в верхнем пласте изложе-

ния, имитирующее струнные инструменты), а хоровая партия воспроизводит фактуру канта (двух- и трёхголосные «ленты»).

Обработка обрядовой песни «Льон» (№ 14) представлена в другом фактурном решении (преобладают хоральные аккорды-«столбики», излагаемые ритмически синхронно в обеих партиях). После сольного «зачина» («поёт одна») вступает двухголосный хор, излагающий вариантно повторяемую фразу на текст «ой я сіяла, сіяла льон». Изложение завершается эффектными пассажами в инструментальной партии (элемент виртуозной концертности, идущей от стиля К. Горского-скрипача).

В той же манере выполнена и обработка шуточной песни «Ох, ох, на камені мох» (№ 16) для смешанного хора с сопровождением. Стилистика канта (хор) здесь сочетается с моторикой танца (аккомпанемент), что отражает песенно-танцевальный генезис данного номера, которым открывается заключительное пятое действие оперетты.

Обработки-стилизации (№ 7, 8, 12, 18), как уже отмечалось, для К. Горского выступают как связующее звено между гармонизациями и интерпретациями. Их смешанная стилистика отражается в жанровых «микстах». Так, в № 7 «Стоїть явір» для двух теноров, баса и мужского хора воспроизведение народно-подголосочного пения на глубинном стилистическом уровне (по класификации Е. Назайкинского [4, с. 147]) сочетается с полифонизированной гомофонией в духе городского романса (кантилена инструментального и вокального типов в одновременном звучании). Это относится к запеву (*Lento*), после которого следует контрастный ему припев (*Allegro*), где происходит фактурная модуляция (термин Г. Игнатченко [3]) из «кантилены» в «моторику» с последующим выделением в обеих партиях ведущего верхнего голоса (раздел *Meno mosso*).

Обработка песни № 12 «За тучами громовими» (поют Марьяна – сопрано и Надежда – меццо-сопрано) решена в духе сценки-диалога, состоящего из двух разделов – развёрнутого инструментального (он же – вступление к четвёртому действию), созданного как бы по мотивам народной темы (принцип стилизации), и основного вокально-инструментального (обработка-гармонизация, что подтверждается, в частности, аккордовым изложением каждого звука заключительных фраз напева).

№ 15 «Ой у полі край дороги» (поёт Марьяна – сопрано) – единственная песня-романс, созданная на основе народного текста самим К. Горским. Отличительной особенностью этого номера является акцентирование вокальной техники с охватом тесситурной зоны от *cis* первой до *a* второй октавы. В своей обработке-интерпретации К. Горский пользуется стилевыми цитатами в виде украинских народнопесенных лексем, среди которых выделяется нисходящий тетрахорд в уменьшенной кварте с ладовым «переливом» VII гармонической и VII натуральной ступеней минора.

Вокальная мелодия полностью дублируется в верхнем голосе фортепианной партии, что создаёт эффект вокально-инструментального унисона и подчёркивает темброколорит, характерный для стилистики вокальных произведений К. Горского как инструменталиста по мышлению. В драматургическом плане данный «авторский» номер призван обобщить украинские истоки музыкального

языка композитора, что позволяет обозначить его как знаковый в рассматриваемой подборке-цикле.

Как отмечалось, понятие «цикл» здесь является условным и предстаёт лишь как одна из формообразующих линий, вторичная по отношению к сценическому действию. Это не исключает наличия в рассматриваемых обработках интромузыкальной логики, представленной жанровостью избираемых автором народных тем, и соответствующими ей средствами обработки. Последние тяготеют к определённой унификации, что и воплощает «авторский» № 15.

В пользу драматургической кульминационности данной песни-романса свидетельствуют и следующие за ней два заключительных номера – № 19 «Місяченьку бліднолиций» (поёт Григорий – тенор) и № 20 «Ой біда, біда» (поёт Татьяна – сопрано). В совокупности они образуют своего рода стилистическую коду-резюме, акцентирующую основную смысловую идею спектакля – тему любви как источник радости и горя. Песня Григория, решённая в романсовом ключе, итожит лирическую линию, а песня Татьяны, стилизованная под протяжные песни о тяжёлой женской доле, – драматическую.

Предложенная К. Горским подборка песенных обработок вступает в некое противоречие с законами жанра оперетты как музыкальной комедии. Заключительный номер «Ой біда, біда» красноречиво это показывает как через музыку (*Lento*, напряжённая декламационная интервалика, мотивы-возгласы, имитирующие крик чайки, минорный лад), так и через текст, где путём сравнений и метафор подчёркивается двойственность любви как высокого чувства, чреватого утратой – «…злетівши вгору, прийшлось утопиться в Чорному морю!».

ЛИТЕРАТУРА

1. Алімова, Е. С. Кримськотатарська пісня та романс: аспекти національної стилістики : автореф. дис. …канд. мистецтв. : 17.00.03 / Е. С. Алімова ; Харківський нац. ун-т мистецтв ім. П. І. Котляревського. – Харків, 2013. – 19 с.

2. Борисенко, М. Ю. Жанр транскрипції в системі індивідуального композиторського стилю : автореф. дис. … канд. мистецтв. : 17.00.03 / М. Ю. Борисенко. – Харків, 2005. – 17 с.

3. Игнатченко, Г. И. О динамических процессах в музыкальной фактуре (на примере произведений украинских советских композиторов) : автореф. дис. … канд. искусств. : 17.00.03 / Г. И. Игнатченко. – Киев, 1984. – 25 с.

4. Назайкинский, Е. В. Стиль и жанр в музыке : учебное пособие для вузов / Е. В. Назайкинский. – М. : Владос, 2003. – 248 с.

5. Обработка // Музыкальная энциклопедия : в 6 т. / гл. ред. Ю. Л. Келдыш. – М., 1976. – Т. 3. – Стб. 1070 – 1071.

6. Серочинский, Г. Константин Горский / Г. Серочинский // Utwory odnalezione : ноты / K. Gorski. – Харьков, 2010. – С. 21 – 27.

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

РЕЗЮМЕ

Статья посвящена рассмотрению стилистики обработок украинских народных песен К. Горского из музыки к оперетте «Ой Боже, що та любов зможе». Определено отношение автора обработок к трём разновидностям жанра – гармонизации, стилизации, интерпретации. Впервые проанализированы и систематизированы приёмы и средства обработки в параметрах

формы-структуры, фактуры, артикуляции, позволяющие сделать выводы об особенностях стиля К. Горского как вокального композитора.

SUMMARY

The article discusses the stylistics of the arrangements of Ukrainian folk songs by Konstanty Antoni Gorski from the music to the operetta «Oh God, What Love Can Do» (*«Oy Bozhe, shcho ta liubov zmozhe»*). The arrangement author's attitude to the three varieties of the genre is defined – harmonization, stylization, interpretation. For the first time, the arrangement techniques and means are analyzed and systematized in the parameters of form-structure, texture, articulation, allowing to draw conclusions about the features of Konstanty Antoni Gorski's style as a vocal composer.

Мдивани Т. Г.

О ПРЕТВОРЕНИИ ПРИНЦИПОВ ЗАПАДНОГО МУЗЫКАЛЬНОГО АВАНГАРДА В ТВОРЧЕСТВЕ БЕЛОРУССКИХ КОМПОЗИТОРОВ (К ПРОБЛЕМЕ СТИЛЕВОГО КОНТЕКСТА В МУЗЫКЕ)

Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси
(Поступила в редакцию 10.01.2020)

Вторая половина XX в. заставила по-новому осмыслить процессы, протекавшие в мировой культуре, оценить их и понять специфику новизны. Особое место в постмодернистской культуре принадлежит Второму музыкальному авангарду, актуализирующему идеи многозначности и казуальности. В алеаторических и коллажных композициях, условном и инструментальном театре Л. Берио, П. Булеза, Э. Вареза, М. Кагеля, Д. Кейджа, Д. Лигети, Л. Ноно, а затем В. Екимовского, Э. Денисова, С. Губайдуллиной, В. Кузнецова, В. Курьяна, Д. Лыбина, составляющих оппозицию Первому музыкальному авангарду, тоже есть порядок, поскольку творческий разум *a priori* имеет сознательную природу и зиждится на идее самоуправления и самоорганизации. Однако порядок в Новейшей музыке существенно отличается от порядка в Новой музыке. Отличие заключается в типах организации музыкальной материи: в Первом авангарде властвует ригидный рационализм и строгий детерминизм; во Втором – скрытая рациональность и самодетерминизм, обусловленный внутренними личностными мотивациями композитора.

О внутренних, организующих силах музыки писал ещё Г. Лейбниц, проводя параллели с математикой: музыка – это «арифметическое упражнение души, исчисляющей себя, не зная об этом» [2, с. 234]. Творческий эдикт отмечал и Б. П. Вышеславцев, ставя его в один ряд со свободой: «…в творчестве "произвол" удивительным образом сохраняется и чувствуется, как играющая свобода и свободная игра во всякой творческой, то есть "поэтической" сублимации» [1]. На этом сопряжении творческой свободы и внутреннего рационального чувства и строится постнеклассический детерминизм, или новый тип детерминизма (М. Можейко), который во Втором музыкальном авангарде был манифестирован идеями освобождения музыки от ригидного рационализма, линейной логики и централизованной связи элементов, присущих Первому музыкальному авангарду, или Новой музыке. Новый тип детерминизма проявил себя на уровне формы, композиционной логики, свойств материала, что вытекало из нового содержания и образной системы музыки. Его специфика заключалась в

апеллировании к принципу «само» – самоструктурированию и самоорганизации, функционирующих в условиях нелинейности, которая демонстрировала существенное раздвижение границ музыкально-художественного феномена. Новый тип детерминизма отличается от линейного прежде всего опорой на «неявный», или скрытый рациональный конструкт (по аналогии с «неявной рациональностью» М. Мамардашвили) и включает в свою структуру «детерминистский хаос» (Д. Глейк), случайность и непредсказуемость отдельного (музыкального) события, которые потенциально сравнимы по мере (повторения, проявленности звучаний и пр.). Организующим началом в Новейшей музыке является «интуитивное чувство порядка», которое и есть собственно «самодетерминизм», или «высший тип детерминизма» (по Е. Князевой). Отсюда мера в вероятностной форме выступает выражением новейшей музыкальной логики (наряду с другими), её наиболее радикальным типом. Средой для формирования нового типа детерминизма выступили несбалансированность устойчивых и неустойчивых разделов формы, или структурная неравновесность, функциональная неоднозначность и аппроксимативность элементов, а также фрактальный способ их распределения в музыкально-эволюционном процессе. Характерная для нелинейных структур неопределённость звуковысот, метроритма, границ формы создаёт состояние неопределённости, которое апеллирует к идее поли- и бифуркирования, разомкнутости и «открытости» структуры. В этом случае музыка находится во власти восточных принципов миропонимания – «всё во всём» и «бесконечности» (круга). На этой мировоззренческой парадигме актуализируются «форма без окончания», или «форма et cetera», незакреплённость текста и размытость границ между творцом и творением, самоценность отдельного казуального события. В послевоенном музыкальном авангарде идеи дао и дзэн получили музыкальное воплощение в творчестве Д. Кейджа, К. Штокхаузена, а затем были подхвачены С. Губайдулиной, В. Мартыновым и развиты В. Кузнецовым и В. Курьяном.

Творчество белорусских композиторов рубежа XX – XXI вв. впитало традиции как Новейшей, так и Новой музыки, обновляя её образное и музыкальное содержание национально акцентированным элементом. Традиции Новой музыки, или Первого музыкального авангарда, связаны с серийным и сериальным детерминизмом (строгой и свободной додекафонии), который последовательно применяли сначала российские (С. Губайдулина, Э. Денисов, Р. Леденев, А. Шнитке), а затем и белорусские композиторы. Назовём знаковые произведения: «Звуковое эссе» № 3 и «Лента Мёбиуса» В. Кузнецова, «Zbieg» А. Литвиновского. В белорусской музыке к додекафонии также обращались В. Войтик, В. Дорохин, С. Кортес, В. Кузнецов, А. Мдивани, которые инкрустировали серийными фрагментами тональную музыкальную материю. Стили этих композиторов, созданные на славянской почве, с одной стороны, были подготовлены творчеством западных композиторов 1-й половины XX в., с другой – вышли за рамки прежних стилевых понятий в силу свежести и глубины композиторской мысли, профессионального мастерства и оригинальности синтеза традиционного и нового, чувственного и интеллектуального. Мы подчёркиваем значение чувственного начала, поскольку ригидным авангардом на чувственность было наложено табу. Линейная 12-тоновость выполняет в музыке белорусских ком-

позиторов двоякую функцию: с одной стороны, упорядочивающего начала, с другой – семантического, образно-содержательного. Примером тому служит «UL» А. Литвиновского, который в 12-тоновом ряде выразил широкую гамму чувств древнегреческой богини Персефоны.

Традиции Новейшей музыки, или Второго музыкального авангарда, также нашли развитие в белорусской академической музыке. Они связаны с актуализацией созидательной многовариантности и феномена множественности. В этой практике была интерпретирована замена единообразия (Новой музыки) многообразием в едином. Между единообразием и разумноженным единым есть разница. Она заключается в том, что потребность приведения составляющих музыкальной системы к единой мере во Втором авангарде опирается на новое основание, каковым является идея расширения различных сфер музыки, манифестированная восстановлением её гедонистического аспекта: «Мы не отвергаем, – писал О. Мессиан, – старых правил гармонии и формы: будем вспоминать их постоянно, чтобы либо соблюдать, либо *расширять* их, либо *дополнять* другими (курсив наш. – *Т. М.*), ещё более старыми <…> или совсем недавними <…> Мы ищем переливающуюся музыку, которая доставляет слуху удовольствия изысканных наслаждений» [4, с. 91]. Духовная мотивация процесса расширения вылилась в идею расширения звука, типов музыки («жанров»), форм, само же обращение к идее раздвижения границ музыкального феномена имело и более широкий смысл, так как означало расщепление Единого, а значит формирование уже новейшей «музыкальной ментальности».

Принято считать, что Новейшая музыка берёт начало из «музыки звучностей», или сонорики, апеллирующей к самоценной звуковой красочности и чувственности. По своей сущности сонорика есть некая новая звуковая множественность, где количественное и количество оформляет и формирует качественное, качество: темперированное 24-звучие (включает энгармонизм), электронную звучность (состоит из (бесчисленно) дробных частей и частиц и т. д.), супер- и сверхмногоголосие (В. Холопова), звуковые «точки», «пятна», «блоки» [5]. В восстановлении авторитета чувственного, духовного не последнюю роль сыграло и увлечение европейцами традиционным искусством и философией Востока. А поскольку Восток не знает культивирования самости, индивидуально-субъективного содержания личности, апеллируя к растворению «ego» в общем бытийном потоке, то сонорная музыка, опосредуя этот аспект мировоззрения, активизирует слитность звуко-тонов, их бесконтрастность и высотную неразличимость. В музыке белорусских композиторов сонорика проявила себя многообразно: «Эвфония» и «Цезий-137» В. Кузнецова; «Кресс-щендо» А. Мдивани; «Порозово» Е. Поплавского. Сонорное поле представлено статичной вертикалью и вибрирующими тонами, создающими своего рода эффект «колышущего» звучания, и сонорной трактовкой одного тона, интервала, как бы повисающих в пространстве (начиная с А. Веберна), и т. д. Сонорика только воспринимается как нечто неизмеримое, недифференцируемое целое. На самом же деле каждый композитор организует звучность сообразно собственному представлению о порядке, красоте и гармонии, то есть опирается на самодетерминизм. Тем самым был продолжен принцип структурации тембра, начатый Дебюсси – Веберном. Кон-

текстом белорусской музыке выступают произведения С. Губайдулиной («Музыка для клавесина и ударных» и «Жёлтый звук»), В. Сильвестрова (Пятая симфония), А. Шнитке («Pianissimo» и «Гимны»). Значение сонорики в эволюции музыкального мышления белорусских композиторов чрезвычайно велико, и связано с утверждением: 1) новой интонации, прямо противоположной додекафонной, ибо главный смысл сонорной композиции – в «озвучивании» чувства, иллюстрировании физических явлений и картин природы (например, шорох, дуновение в Пятой симфонии А. Мдивани); 2) всеобщего, но всё же внелогического критерия структурации, куда входят красота, простота концепции, экономность средств. После полихромности А. Веберна сонорика явилась важным этапом на пути расширения музыкального пространства, поскольку ввела в его структуру нелинейность в виде неизмеримого как неотъемлемого компонента Новейшей музыки. Композиторы решили эту задачу путём расслоения ткани и сонорно-тембровой трактовки звучностей.

Другим важнейшим композиционным принципом Новейшей музыки, противостоящим ригидному сериализму и получившим распространение в белорусской музыке, является коллаж, опирающийся на фактор казуальности. Известно, что суть коллажа заключается во вторжении в музыкальную материю чужеродного материала, который как бы «нарушает» линейную процессуальность, делая её нелинейной, а форму – фрактальной, композицию в целом – ортогональной. Органично включившись в формирующееся новое представление о мире, музыке, согласно которому природа пишется «языком противоположностей», коллаж стал олицетворением нелинейности как непериодичности, уводящих от устойчивого плана и сквозного алгоритма музыкальной структуры. Мерой такой формы была фрактальность, то есть форма как бы разрывалась инкрустациями, «чужим», и её очертания были уже не плавными, правильными, заранее «заданными», а, напротив, зигзагообразными, «неправильными» и непредсказуемыми. В результате намеренного разрыва в цепи причинностей форма вытягивалась не по прямой линии, а зигзагообразно. Способ организации элементов был уже собственно неклассическим, так как опирался на самодетерминизм и скрытый, или неявный, рациональный конструкт в виде пропорций частей, интонационно-ритмического взаимодействия элементов, логики динамики. Этот определённый набор приёмов был завуалирован казуальным фактором. «Скрытая», или «латентная», организация элементов и целого нередко оказывается сильнее явной (явных симметрий, пропорций) и несёт в себе некий новый эстетический критерий. Между тем коллаж не является панацеей от засилья серийности, поскольку проигрывает в эстетическом плане и в какой-то степени снижает значение авторского, индивидуального начала. В целом историческое значение коллажа в укреплении позиций новейшей музыкальной ментальности, открытой для нового типа детерминизма, позитивно. Во-первых, коллаж подготовил почву для фрактальной и алеаторической композиции, став промежуточным звеном между строго высчитанной структурой и структурой, допускающей «свободу», что оказалось очень важным для раскрепощения композиторского *его*, находящегося во власти идей ригидного сериализма Новой музыки. Во-вторых, коллаж заключает в себе новый смысл функционирования музыкальной структуры, центрирован-

ной идеей импровизации, которая гармонизировалась мерой в виде вероятности (или «коллажный метод соединения разных стилевых пластов», по Т. Кюрегян). В-третьих, коллажная «логика» своим открытым противостоянием серийному детерминизму демонстрировала ограниченность додекафонии как всеобщего и универсального принципа композиции и метода сочинения музыки. Примеры коллажа: Д. Смольский, симфонии 6 – 13; О. Ходоско, балеты «Золушка» и «Титаник», мюзикл «Шалом Алейхем! Мир вам, люди!», музыкальная «Комедия».

Наряду с коллажем важнейшим принципом Новейшей музыки является алеаторика, которая попала в поле зрения европейских композиторов с «Музыкой перемен» (1951) Д. Кейджа – американца с европейским образованием. И контролируемая, и неконтролируемая алеаторика (по В. Лютославскому) во многом определяется степенью «чутья» свободы у исполнителей, волей-неволей выступающих в качестве соавторов сочинений. В таких случаях наблюдается самоотождествление субъекта и объекта, что и стало одним из важнейших признаков новейшей музыкальной концепции. Однако фиксация алеаторики, выявляемой при анализе текста, как правило, расходится со слуховым восприятием, не подготовленным к осознанию такой «логики». В связи с этим на уровне восприятия явление алеаторики определяется нами понятием «детерминистского хаоса» (как специально задуманного композитором – «природой»), тогда как формы – понятиями фрактальной («разорванной», неупорядоченной, зигзагообразной) формы и фрактального (процесса) развития, где сама форма предстаёт как нелинейная и неравновесная динамическая система, обладающая непредсказуемостью процесса развития, способа и времени завершения. Организующим фактором выступает всё тот же «незримый» порядок, или латентный рациональный конструкт, и самодетерминизм (в частности, интуитивное чувство порядка), тогда как мера представлена вероятностной формой. Как символ и одновременно выражение вероятностной логики в музыке алеаторика нашла разнообразное преломление в творчестве авангардных композиторов, которые подходят к алеаторическому феномену с разных позиций: формы, материала, логики, принципа композиции. При этом объединяющим фактором в обращении с алеаторикой является присутствие творческого начала: та или иная форма алеаторики специально «сочиняется» данным композитором и для данного сочинения. Другими словами, алеаторика как композиционный принцип, приём и техника сочинения и построения целого всегда персонифицирована. Как выражение вероятностной логики алеаторика демонстрирует очевидный отход композиторов от европейских норм мышления и тем самым актуализирует интенцию западного музыкального восприятия к восточному мышлению буддистской ориентации, где ценностно значимым является системно-функциональный целостный подход, то есть принцип «всё во всём». Тем самым алеаторика выступает выражением нового музыкального наполнения и развернувшимся содержанием цели, смысл которого заключался в апробировании восточных «естественностей» и включения их в единую мировую музыкальную систему. Алеаторика как случай и символ спонтанного, или так называемой «рождающейся музыки», есть знаковое явление, ибо наделила «выбор» значением композиторской техники и статусом непременного и естественного атрибута формы и музыкальной композиции в целом. Кроме того,

«выбор» и «случайность» – репрезентанты самодетерминизма – уравнялись в своём значении с лапласовским детерминизмом и заняли равное с ним положение. В этой парадоксальной функциональной стёртости просматривается поисковый характер явления и трудности, вставшие на пути создания новой музыкальной концепции, основу которой составляет новый тип детерминизма. В белорусской музыке алеаторика нашла разнообразное применение, однако без создания алеаторической формы. В ораториях «Песни Хиросимы», «Поэт» Д. Смольского, «Памяти поэта» С. Кортеса, 5 симфонии и концерте «Кресс-щендо» А. Мдивани, в вокально-симфоническом действе «Гуканне вясны» Л. Шлег, «Цезии-137» В. Кузнецова, «Стронции-90» и Симфонии С. Бельтюкова алеаторика охватывает область выразительных средств и исполнительских приёмов, где доминирует аппроксимативность звуковысот. Как в западной, так и в восточноевропейской и белорусской музыке «чистой» алеаторической формы создано не было, но её образ присутствовал. Всё это говорит об относительности свободы самой алеаторики, которая выступает средством и приёмом, имеющими интенцию к созданию прежде всего «раскрепощённой» музыкальной реальности.

Таким образом, на основе музыкального анализа произведений белорусских, европейских и американских композиторов установлено, что Новая и Новейшая белорусская музыка 1990-х – 2010-х годов развивалась по пути, проложенном представителями Первого и Второго музыкального авангарда, образуя к нему самодостаточный контекст. Рецепция проявила себя в области техники композиции (серийность, сериальность, алеаторика, сонорика, коллаж), формы («открытая», серийная). Национальная самоидентификация произведений композиторов современной Беларуси проявляется в эссенциалистском отношении к белорусскому этносу. В целом музыка авангардной направленности белорусских композиторов демонстрирует не прямое, а опосредованное, творческое преломление композиционных принципов западноевропейского музыкального авангарда. Здесь видится несколько способов его претворения: трансплантации, связанной с простым перенесением собственно композиторских техник Новой и Новейшей музыки в музыкальную ткань сочинения, например, серийности и сериальности, сонорики, алеаторики (Соната для флейты Д. Смольского); синтеза элементов национальной и авангардной музыки, например, интонаций народной песни и сонорно-алеаторического материала («Цезий-137» В. Кузнецова); творческого преломления композиционных идей музыкального авангарда сквозь призму авторской индивидуальности («UL» А. Литвиновского). Креативным началом выступает интенция к жанровому обогащению и расширению, отвечающая нетленной идее самовыражения и самореализации творческой личности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Вышеславцев, Б. П. Вечное в русской философии / Б. П. Вышеславцев. – Нью-Йорк : Изд-во им. Чехова, 1955. – 302 с.

2. Лейбниц, Г. Сочинения : в 4 т. / Г. Лейбниц. – М. : Мысль, 1982. – 636 с.

3. Маклыгин, А. Сонорика в музыке советских композиторов : дис. … канд. искусств. : 17.00.02 / А. Маклыгин ; Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. – М., 1985. – 170 с.

4. Мессиан, О. Техника моего музыкального языка / О. Мессиан. – М. : Греко-латинский кабинет Ю. А. Шичалина, 1995. – 125 с.

РЕЗЮМЕ

Раскрывается специфика претворения принципов Первого и Второго музыкального авангарда в творчестве белорусских композиторов суверенной Беларуси. Рассматриваются такие аспекты произведений, как серийность и сериальность, в основе которых лежит ригидный детерминизм, а также сонорика, алеаторика, коллаж, базирующиеся на принципах нового типа детерминизма, нелинейности и парадигмы множественности. Установлено, что: 1) Новая и Новейшая белорусская музыка 1990 – 2010-х годов развивалась по пути, проложенном представителями западного музыкального авангарда, образуя к нему самодостаточный контекст; 2) эссенциалистское отношение к белорусскому этносу определяет её национальную идентичность.

SUMMARY

The specifics of the implementation of the principles of the First and Second Musical Avant-Garde in the works of Belarusian composers of sovereign Belarus is revealed. We consider such aspects of works as seriality and serialism, which are based on rigid determinism, as well as sonorics, aleatorics, collages, based on the principles of a new type of determinism, nonlinearity and the paradigm of multiplicity. It is established that: 1) New and Newest Belarusian music of the 1990s – 2010s. developed along the path paved by the representatives of the Western musical avant-garde, forming a self-sufficient context for it; 2) the essentialist attitude towards the Belarusian ethnic group determines its national identity.

Мельникова Л. И.

ЭСТЕТИЧЕСКИЕ И НРАВСТВЕННЫЕ ПРИНЦИПЫ ОБЩЕНИЯ НА ТЕЛЕЭКРАНЕ

Белорусский государственный университет

(Поступила в редакцию 12.03.2020)

Диалогическая природа телевидения, проявляющаяся в прямой обращённости к зрителю, актуализирует необходимость перманентного научного осмысления эффективности взаимодействия медийной сферы экранной культуры со своей аудиторией. В этой связи современный телевизионный контент, характеризующийся многообразием жанрово-стилевых форм и форматов, посредством которых реализуются коммуникативные стратегии того или иного телеканала, необходимо рассматривать через призму возможностей для эффективного диалога со зрителем, а также принципов, определяющих художественно-эстетическую ценность такого диалога. Практика новейшего времени всё чаще свидетельствует о фактическом игнорировании создателями телеконтента этих возможностей, традиционно определявших специфику телевидения как техногенного вида экранного искусства. Обращение к данной проблематике необходимо для выявления таких моделей взаимодействия с аудиторией, которые отвечали бы первородным свойствам телевидения.

Ключевыми категориями, фундаментирующими данную проблематику, являются понятия «разговор», «диалог», «понимание», «участие». Г.-Г. Гадамер, опираясь на метафизическую концепцию Г. В. Лейбница, подчёркивал: «Разговор с другим знаменует расширение нашей индивидуальности», способен «пре-

ображать человека»: если разговор удался, он «оставляет что-то нам, в нас и это “что-то” изменяет нас» [1, с. 86, 87]. Необходимым условием для такого продуктивного разговора, по Г.-Г. Гадамеру, является умение слушать и слышать. Диалог как «разговор с глазу на глаз», Г.-Г. Гадамер характеризовал как «выдающуюся форму разговора» [1, с. 89, 85].

Ю. Хабермас, развивая теорию коммуникативного действия как одного из «идеальных» типов действия социального, подчёркивал: «Понимание того, что (о чём) говорится, требует участия, а не одного лишь наблюдения», поэтому следует обращать внимание не столько на содержание, сколько на форму, благодаря которой достигается консенсус [2, с. 44].

Ю. Хабермасу принадлежит мысль о необходимости смены парадигмы «познания предметов» парадигмой «взаимопонимания между субъектами, способными рассуждать и действовать», «коммуникативный разум» которых предполагает «субъективную правдивость и эстетическую достоверность» [3, с. 301, 324].

Отмечая уникальную способность любых видов искусства, в первую очередь экранных, обращаться к «чувству реальности» у своей аудитории, Ю. Лотман подразумевал под чувством реальности «состояние зрителя как очевидца и соучастника» [4, с. 16]. Концепция «взаимной активности» экранного образа и аудитории, который способен интеллектуально и эмоционально «усложнять», развивать или примитивизировать зрителя, как и теория «возможных миров» Ю. Лотмана, фокусируют внимание на моральной ответственности экранных искусств [5; 4, с. 122; 6, с. 213]. Если телевидение не отказывается от функции, по Ю. Лотману, «генерирования новых смыслов» и с учётом значительного влияния на эмоциональные и волевые стороны человеческой личности, то взаимоотношения ТВ и аудитории будут определяться целеполаганием создателей телепрограмм: отвлекать зрителя от реальной повседневной жизни или способствовать тому, чтобы зритель мог эту жизнь понять.

Характеризуя феномен прямой обращённости к аудитории посредством устного слова не только как коммуникативный, но и образно-творческий, эстетический ресурс телевидения, исследователи ввели в научный оборот понятие «дистанции доверия»: особого, доверительного контакта с телеэкраном, создающего «эффект личностного общения», сближающего аудиовизуальную коммуникацию с формами межличностного общения [7, с. 47]. Непременным условием такого сближения является способность выступающего по телевидению умозрительно представлять свою аудиторию, владеть даром «разномасштабного видения» – умением обращаться одновременно к зрительской «массе» и отдельному человеку [8, с. 245]. И. Андроников рассматривал обращенное к зрителю слово как основу телевизионного искусства, его «рычаг», «поворотный круг» [8, с. 244], акцентируя внимание на том, что для телевидения важно не только то, что говорят с телеэкрана, но и как говорят.

С. Муратов, характеризуя особенности общения в телевизионном кадре, обобщил его феномен утверждением «Не слышу без очков!», имея в виду эффект визуализации общения, формирования невербальных образов людей, разговаривающих на телеэкране или обращающихся с экрана к зрителям [9]. Независимо

от характера той или иной коммуникативной ситуации (общения на телеэкране или с телеэкрана), исследователи обращали внимание на неизбежность стирания психологических границ между телезрелищем и средой зрительского восприятия, что, в свою очередь, требует от человека на малом экране не только владения в совершенстве устной речью, без которой невозможно представить также межличностное общение, но и особых профессиональных навыков. По этой причине коммуникативная практика советского телевидения предполагалам выход на прямой контакт с аудиторией профессионалов, в совершенстве владевших навыками публичной речи, прежде всего дикторов.

Зрительская любовь к дикторам «раннего» советского телевидения, по мнению первого советского телекритика В. Саппака, обеспечивалась «угадываемостью и заразительностью “второго плана”, открытым (не наигранным) человеческим посылом в объектив». Подкрепляя свои наблюдения примерами из практики первых дикторов советского телевидения Н. Кондратовой, А. Шиловой, В. Леонтьевой, С. Жильцовой, В. Саппак отмечал «лирическую открытость» В. Леонтьевой, а также отличавший её от «актёрского обаяния» коллег по телеэкрану «талант искренности», который телекритик считал основой телегеничности [10, с. 142 – 143].

Обращая внимание на официальность, предельную эмоциональную сдержанность комментаторов, обозревателей, ведущих целого ряда телепередач советского телевидения, в том числе диалогичных, В. Саппак настаивал на необходимости соблюдения «правды поведения», «правды жизненных обстоятельств», «правды отношений» между беседующими людьми, «правды характера» человека на экране [10, с. 58]. Разговор людей на телеэкране, как и обращённое непосредственно к зрителю устное слово, подчёркивал В. Саппак, должны подчиняться «нравственному кодексу», объединяющему такие эстетические и нравственные принципы, как демократизм, скромность, отсутствие нарочитости [10, с. 106]. Следование данным принципам означает, что взаимодействию телевидения с аудиторией противопоказаны, по В. Саппаку, такие проявления «бутафории чувств», как «приторная сентиментальная интимность», болтливое панибратство, многословность, демагогия, развязный тон общения, нарочитая «раскрепощённость» и иные попытки понравиться зрителям любой ценой, а также чрезмерная озабоченность этим [10, с. 109 – 110].

В новейших исследованиях особенностей взаимодействия телевидения с аудиторией актуализируется необходимость выработки «антропоцентрической (человекоцентрической) модели коммуникации», центр тяжести которой смещается от телевидения как социального института с соответствующими специфическими задачами, к человеку «с его ценностными ориентациями, культурной и социальной активностью и потребностями», удовлетворение и стимулирование которых определяет целеполагание медийной сферы экранной культуры. В ряду принципов, определяющих содержательную составляющую такой модели, особо подчёркивается значение «механизма диалога», который должен обеспечивать взаимодействие телевидения и зрителя. При этом диалог понимается «как формат познания и существования, в котором постигается человек и его бытие» [11, с. 81].

О своевременности научного обоснования антропоцентрической модели взаимодействия телевидения с аудиторией свидетельствуют исследования новейшего времени, направленные на разграничение понятий «коммуникация» и «общение», в которых общение рассматривается не только как философская категория, феномен, необходимый для существования человека и общественных отношений, но и как ценность [12]. Концептуальные рамки социальной аналитики общения определяет «рефлексия над субъект-субъектными отношениями». В качестве своей предпосылки данный подход предполагает «концепцию человека социального и эмоционального», который подвержен влиянию и способен изменяться. Переосмысливая границы между общением и коммуникацией, исследователи отмечают, что «намерение приятно пообщаться не может быть реализовано вне вовлечения в процесс общения, более того – трудно помыслить алгоритм, с помощью которого оно могло бы быть реализовано. Если коммуникация является средством для осуществления некоторой цели, то общение – это цель в себе: в нём цель и средство совпадают» [12, с. 30 – 31, 32].

Принципам человекоцентрической модели взаимодействия телевидения и зрителя не противоречила, в частности, работа на советском телеэкране таких мастеров устного слова, как В. Леонтьева («От всей души»), И. Андроников («Ираклий Андроников рассказывает»), А. Каплер, З. Гердт, Э. Рязанов («Кинопанорама»), В. Шнейдеров («Клуб кинопутешественников»), С. Смирнов («Рассказы о героизме»), Н. Дроздов («В мире животных»), Ю. Сенкевич («Клуб путешественников»), В. Молчанов («До и после полуночи»), В. Листьев («Тема», «Час пик») и других. Учитывая не только коммуникативную, но и эстетическую природу телевидения, эти телеведущие помнили о том, что любая ситуация общения предназначена для зрителя как отнюдь не пассивного свидетеля, а участника, хотя и косвенного, разговора на экране. Опираясь на принципы межличностного общения, они разговаривали со зрителями, с героями своих передач, демонстрируя при этом умение слушать и слышать.

Рассмотрение с точки зрения данных принципов коммуникативной практики современного белорусского телевидения формирует широкое проблемное поле [13]. Телесуфлёр, повсеместно используемый как технологический посредник в контакте с аудиторией информационных, в том числе специализированных, информационно-аналитических, общественно-политических, просветительских и др. передач национального ТВ, нередко создает серьезные препятствия в достижении эффекта общения как разговора со зрителем. Новости с телеэкрана не всегда рассказывают – в лучшем случае аудиторию информируют, имитируя общение со зрителем и откровенно лицедействуя, что особенно характерно, в частности, для А. Аверкова («Наши новости», ОНТ).

Монотонность, интонационная невыразительность, «бесцветность» обзоров культурных событий А. Пантелеевой в выпусках «Новостей культуры» (Беларусь 3) ставит под сомнение потребность этой телеведущей донести информацию не только до «разномасштабной» аудитории, но и в принципе до телезрителей как участников акта аудиовизуальной коммуникации. В диалогичных формах, которые регулярно используются в «Новостях культуры», феномен диалога

как уникальной возможности экранного сосуществования собеседников, их события, нередко игнорируется.

Так, в выпуске от 26.01.2020 г. с участием Чрезвычайного и Полномочного посла Израиля в Республике Беларусь у телеведущей (А. Пантелеевой) не было потребности в личностном общении с героем. В результате зритель стал очевидцем аудиовизуальной отстранённости теледивы от своего собеседника, позиционировавшейся в соответствии с собственным представлением об эмоционально-смысловой роли интервьюера. Этому позиционированию противостоял герой высокого интеллектуального уровня – самодостаточный, не лишённый харизмы и внешней привлекательности. Эмоциональное состояние неординарного героя, оказавшегося в ситуации псевдообщения, подчёркивало не только профессиональную несостоятельность телеведущей, но и эстетическую, нравственную, содержательную ущербность телепрограммы в целом.

Аналогичное впечатление производят и отдельные выпуски цикловой телепередачи «В людях» (ведущий В. Щеглов, РТР-Беларусь). По замыслу создателей этого телепроекта, диалог ведущего с героем происходит в разных местах. В выпуске от 02.12.2019 г. с участием художественного руководителя Национального академического Большого театра оперы и балета Беларуси хореографа В. Елизарьева вниманию зрителя открывались поочерёдно интерьеры зрительного зала Большого театра и студийного павильона, экстерьер театрального сквера. Несмотря на разнообразие мест, консенсусная модель общения не была достигнута. Смысловая поверхностность беседы, ее алогичность, беглость мышления эмоционально сдержанного телеведущего вынуждали В. Елизарьева подчёркнуто вежливо реагировать не только на его вопросы и реплики, нередко банальные, но и на хаотичность экранного общения в целом.

Ведущие таких белорусских телепроектов, как «Макаёнка, 9» (Беларусь 1), «Собеседники», «Я хочу это увидеть!» («Беларусь 3), «Марков. Ничего личного» (ОНТ), не скрывают своей озабоченности впечатлением, которое они производят на телезрителей и героев своих передач. В этой связи весьма показательным является выпуск телепрограммы «Мастера и кумиры» от 03.11.2019 г. (ведущая М. Драгина, Беларусь 3), приуроченный к юбилею тележурналиста и ведущего А. Домарацкого, в котором герой откровенно признался, что он – «павлин», то есть склонен к самолюбованию, и для него важно прежде всего самому получить удовольствие от общения с собеседником. Об ощущениях героев и зрителей передач тележурналистом ничего сказано не было.

Контенту как территории «павлинов» и лицедеев, инициаторов и активных участников псевдообщения на телеэкране, противостоят такие цикловые передачи, как, например, «Люблю и помню», «Кино моей страны» (Беларусь 3), автор и ведущий которых, режиссёр В. Орлов, искренне открытый к диалогу со своей аудиторией, уважающий эту аудиторию, успешно продолжает традиции великих «рассказчиков» советского телевидения, на практике демонстрируя преимущества человекоцентрической модели взаимодействия ТВ и зрителя.

Таким образом, в историческом опыте отечественного телевидения есть немало примеров эффективных моделей взаимодействия медийной сферы экранной культуры с аудиторией, которые создавались и функционировали с

учётом первородных свойств ТВ: камерности, диалогичности, прямой обращённости к зрителю. Создателям современных белорусских телепередач не следует пренебрегать эстетическими и нравственными принципами общения на телеэкране, во многом определяющими эффективность аудиовизуальной коммуникации, содержательную, художественно-эстетическую ценность телеконтента.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гадамер, Г.-Г. Актуальность прекрасного / Г.-Г. Гадамер. – М. : Искусство, 1991. – 367 с.
2. Хабермас, Ю. Моральное сознание и коммуникативное действие / Ю. Хабермас. – СПб. : Наука, 2001. – 382 с.
3. Хабермас, Ю. Философский дискурс о модерне / Ю. Хабермас. – М. : Весь мир, 2003. – 416 с.
4. Лотман, Ю. М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики / Ю. М. Лотман. – Таллин : Ээсти раамат, 1973. – 138 с.
5. Лотман, Ю. М. Внутри мыслящих миров / Ю. М. Лотман. – СПб. : Азбука, 2014. – 416 с.
6. Лотман, Ю. Диалог с экраном / Ю. Лотман, Ю. Цивьян. – Таллинн : Александра, 1994. – 216 с.
7. Багиров, Э. Г. Очерки теории телевидения / Э. Г. Багиров. – М. : Искусство, 1978. – 152 с.
8. Андроников, И. Л. А теперь об этом: рассказы, портреты, статьи / И. Л. Андроников. – М. : Искусство, 1985. – 544 с.
9. Муратов, С. А. Телевизионное общение в кадре и за кадром : учеб. пособие для вузов / С. А. Муратов. – М. : Аспект Пресс, 2007. – 202 с.
10. Саппак, В. Телевидение и мы: четыре беседы / В. Саппак. – М. : Аспект Пресс, 2007. – 168 с.
11. Дугин, Е. Я. Модели взаимодействия телевидения с аудиторией: между новыми и традиционными медиа / Е. Я. Дугин, О. А. Куприянов // Вестник Московского ун-та. – Серия 10. Журналистика. – 2017. – № 5. – С. 72 – 83.
12. Резаев, А. В. Новые медиа и «умные вещи»: как новые технологии актуализируют различие между общением и коммуникацией? / А. В. Резаев, Н. Д. Трегубова // Вестник Московского ун-та. – Серия 10. Журналистика. – 2019. – № 1. – С. 25 – 43.
13. Мельникова, Л. И. «Дистанция доверия» и коммуникативная практика современного телевидения / Л. И. Мельникова // Журналістыка-2019: стан, праблемы і перспектывы : матэрыялы 21-й Міжнар. навук.-практ. канф., г. Мінск, 14-15 лістапада 2019 г. / БДУ ; рэдкал.: В. М. Самусевіч (адк. рэд.) [і інш.]. – Мінск, 2019. – С. 261 – 264.

РЕЗЮМЕ

В статье раскрываются сущность и факторы эффективности диалоговой коммуникации на телеэкране, подчёркивается значимость эстетических и нравственных принципов экранного общения с героями телепередач и зрителями, характеризуются разные ситуации общения на современном белорусском телеэкране, вводится понятие псевдообщения.

SUMMARY

The article reveals the essence and factors of the effectiveness of dialogue communication on a television screen, emphasizes the importance of aesthetic and moral principles of on-screen communication with TV heroes and viewers, describes different situations of communication on a modern Belarusian television screen, introduces the concept of pseudo-communication.

Столярова О. Ю.

ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ НЕГОСУДАРСТВЕННЫХ ТЕАТРОВ ГОРОДА МИНСКА СКВОЗЬ ПРИЗМУ ИХ РЕПЕРТУАРНОЙ АФИШИ В НАЧАЛЕ XXI В.

Белорусская государственная академия искусств
(Поступила в редакцию 11.03.2020)

Эстетика любого театра прочитывается в репертуарной афише. По ней считывается тематический вкус руководителей коллектива, предпочтения выбора литературы, авторов, жанров. Анализ постановок спектаклей раскрывает художественно-творческий уровень данной организации, направление её развития, позицию в театральном искусстве. Если специфика государственных театров Беларуси уже заложена в их истории создания (например, Республиканский театр белорусской драматургии был открыт для поддержки начинающих отечественных драматургов), то программа частных театров требует аналитического рассмотрения.

Смена политической и экономической моделей управления в первые десятилетия постсоветского времени привела к активному развитию движения независимых театральных организаций, осуществляющих постановки за счёт собственных средств.

Театральный процесс, его организационные проблемы в условиях рыночной экономики оказались в центре внимания российских исследователей. А. А Мошенский сосредотачивает внимание на роли театра в жизни общества, государственной культурной политике в театральной сфере, маркетинге во внутритеатральной системе управления [1]. В диссертации М. В. Кошкиной проводится исследование экономических особенностей деятельности некоммерческих организаций, конкурентоспособности творческих продуктов в сфере культуры и искусства, стратегии их распространения [2]. Комплексному анализу состояния российского театра конца XX – начала XXI в. посвящена диссертационная работа Н. Л. Фроловой, которая обосновывает значимость модели репертуарного театра в развитии современного культурного пространства и необходимость в её трансформации под влиянием внешних и внутренних социокультурных изменений [3].

Белорусские учёные также анализируют состояние и развитие театрального искусства Беларуси. Р. Б. Смольский рассматривает вопросы театральной экономики и управления, адаптации в новой действительности и проблемы интеграции в международном культурном процессе [4]. На страницах журнала «Мастацтва» публикуются дискуссии деятелей искусства, в которых обсуждаются важные вопросы как театральной, так и околотеатральной жизни [5].

В настоящее время наблюдается пробел в белорусском театроведении по проблеме репертуарной политики театра Беларуси. Если на электронном ресурсе Центра визуальных и исполнительских искусств «Арт корпорейшн» представлена полная информация о его деятельности, то на страницах театральных сайтов Современного художественного театра (СХТ), Камерного драматического театра (КДТ), театрального проекта «Три Т формат» и Международного театрального

проекта «HomoCosmos» отсутствуют те или иные сведения – о премьерах, датах их выпуска, жанрах, не представлена творческая позиция, специфика этих коллективов.

Если государственные театры стремятся сохранить традиции отечественного театрального искусства, совмещая их с новациями и экспериментами, то деятельность частных театров ориентирована на иные задачи и имеет другой механизм функционирования. Подготовка постановочного процесса и проката спектаклей – дело затратное, требующее немалых финансовых вложений. Для независимых театральных коллективов вопрос окупаемости главенствующий, что может привести к диспропорциям в репертуарном предложении театра. Цель данной статьи – раскрыть особенности формирования и функционирования репертуарной политики частных театров города Минска на современном этапе.

Одной из важных составляющих репертуарной афиши является жанровая принадлежность спектакля. В начале XXI в. преимущественным жанром постановок негосударственных театров, как и разных антреприз, является «комедия». Этот факт подтверждается и деятельностью трёх минских театров – СХТ, КДТ и «Три Т формат».

СХТ открылся комедией «Мещанская свадьба» Б. Брехта (2004 г., реж. М. Лошицкий). Художественным руководителем и продюсером коллектива стал В. Ушаков. За последующие пятнадцать лет творчества в репертуар включались спектакли, поставленные как по классике, так и по современной драматургии, однако жанр первых премьер становится жанром практически всех последующих сценических воплощений. Модифицируются только его формулировки: «комедия положений», «лирическая комедия», «сентиментальная комедия», «комедия pro театр», «сказка, игра», «#несказка», «фэнтези», «народная комедия» и т. п. Большая часть репертуара для взрослых КДТ, образованного в 2010 г. Н. Башевой, состоит из комедий: «лирическая», «авантюрная», новогодняя», «суперкомедия» и т. п. На афише «Три Т формат», созданного в 2012 г. режиссёром Т. Троянович, актрисами В. Поляковой и А. Пуховой, также доминирует комедийность: «еврейская музыкальная комедия», «семейная комедия», «музыкальный экшн», «музыкальный блокбастер» и другие.

Выбор материала для постановок обусловлен запросом большей части общества, поэтому театры пытаются совместить познавательное и зрелищное (Р. Куни, М. Камолетти, П. Коэльо, Б. Слейд, Е. Шварц, В. Гуркин, Н. Птушкина, А. Котлер и др.). СХТ широко использует классику, сценические решения которой не воспроизводят конкретную эпоху. Так, режиссёр Е. Огородникова в спектакле «Двенадцатая ночь» У. Шекспира все женские персонажи отдала мужчинам. Актёры (С. Толстиков, Д. Ясеневич, М. Зуй, А. Козелло и др.) исполняли по несколько ролей; они не переодевались в женские костюмы, а перевоплощались посредствам интонаций, жестов, пластики; сочетали игру на всевозможных музыкальных инструментах и использовали самые простые подручные средства: кастрюли, подносы, чемоданы.

Важное место в презентации спектаклей отведено названиям постановок. Спектакли «Дом вверх дном», «Плачу за удовольствие», «Два подкаблучника» (СХТ); «Мужчина в подарок», «Ловелас», «Ночь в гостинице», «Её новогоднее

желание», «Корпоратив», «Любовь в большом городе М…», (КДТ); «Брачный договор», «13-я пуговица Наполеона» («Три Т формат») построены как комедии положений с захватывающим сюжетом, интригующим поворотом судьбы, шутками, розыгрышами, путаницами, мелодраматическим оттенком. Сценография таких спектаклей обычно решается через натуралистически-бытовую декорацию.

КДТ имеет проект, выходящий за рамки стандартного просмотра спектакля в зрительном зале. Это мистический триллер по одноимённому роману П. Коэльо «Дьявол и сеньорита Прим». Первое в Беларуси иммерсивное шоу проходит в девяти различных локациях. Сорок актёров взаимодействуют напрямую со зрителями (беседуют, пьют шампанское, танцуют), от которых в итоге зависит решение исхода представления – нарушать или нет заповедь «Не убий!». В репертуар входят и спектакли для подростков, молодёжи, их показ проходит в рамках театрального форума «Сила жизни» на тему борьбы со СПИДом, наркоманией, алкоголизмом, суицидом, в защиту жизни и материнства и т. п. С аудиторией 12+ средствами сценического искусства, художественного языка ведётся разговор о том, как под воздействием наркотиков либо алкоголя, балансируя на грани «жизнь – смерть», не перешагнуть «точку возврата». По окончании мистической истории «Чёрное пальто» происходит обсуждение темы «Суицид» между зрителями и создателями спектакля, педагогами, психологами, священниками.

Общей чертой трёх коллективов является наличие в репертуаре постановок для детской аудитории (в основном, в новогодний период). В КДТ и «Три Т формате» постановщиками спектаклей выступали их организаторы – Н. Башева и Т. Троянович. На сцене СХТ премьеры выпускали как молодые начинающие режиссёры (М. Лошицкий, Е. Огородникова, Т. Аксёнкина В. Кравченко, Р. Дервоед и др.), так и уже состоявшиеся деятели (С. Ковальчик, И. Казаков и др.), а также актёр Национального академического драматического театра им. М. Горького и СХТ С. Савенков и руководитель, продюсер и актёр В. Ушаков.

СХТ на протяжении многих лет эффективно применяет разные пиар-ходы. Например, «Сон в летнюю ночь, или Король Лир» У. Шекспира, «Пора по парам» по водевилям А. Чехова «Медведь» и «Предложение», «Комедия о скупердяе» Ж. Б. Мольера, «Фигаро.tut» П. Бомарше и т. п. Каждая готовящаяся премьера освещается как яркое событие, совершенно новое и неординарное, например, в аннотации к спектаклю «Чайка» А. Чехова, Б. Акунина значится «первый digital-спектакль в Беларуси». Не раз на сцене СХТ был воплощён широко известный экранизированный материал: вошедший в золотой фонд кинематографа фильм «Любовь и голуби» по сценарию В. Гуркина, французский фильм «Оскар» К. Манье с участием комика Луи де Фюнеса.

Медийные лица в постановках – ещё один стратегический ход СХТ. В театральном проекте «Минск, я люблю тебя!» (2010) были задействованы телеведущие Л. Лущик и Е. Булка. Три истории о Минске и минчанах: «Minsk.live», «Свадьбы не будет» и «Самый чистый город» – написаны тремя современными драматургами А. Курейчиком, Д. Балыко и Н. Рудковским и поставлены белорусскими режиссёрами С. Ковальчиком, В. Растриженковым и С. Куликовским. Однако эпизоды с узнаваемыми персонажами, видеорядом с русской и белорус-

ской музыкой, на двух языках и трасянке получились лишь демонстрацией текста известными лицами нашей республики.

На роль итальянского драматурга в комедии «Итальянский ТРИОугольник» А. де Бенедетти (2016, реж. Э. Неизвестный) был приглашён белорусский певец А. Хлестов. Одной из актрис лирической комедии «Империя красоты» Д. Мисто (2020, реж. В. Ушаков) стала телеведущая С. Боровская. В спектакле «Дракон» Е. Шварца (2018) дебютировал телеведущий Д. Дудинский в роли рыцаря Ланцелота. Эта роль – двигатель сюжета в первоисточнике, но Ланцелот-Дудинский – холодный вещатель слов, за которыми ни любви, ни желания.

Премьеры проекта «Три Т формат» относятся к жанру «комедия». На сцене исполнители – актёры-партнёры по работе в Театре-студии киноактёра – Ю. Баранов, А. Бранкевич, А. Давидович, В. Полякова, А. Пуховая, В. Рыбчинский, многие из которых знакомы зрителям по киноролям. В КДТ и СХТ часть артистов состоит в труппах этих театров, а часть являются приглашёнными из разных театральных коллективов (А. Анисенко, В. Иванов, В. Шушкевич, Т. Муратов и др.). Участники проектов «Арт корпорейшн» и «HomoCosmos» - это априори разные режиссёры и актёры.

В 2010 г. при поддержке ОАО «Белгазпромбанк» и Министерства культуры Республики Беларусь был создан Центр визуальных и исполнительских искусств «Арт корпорейшн». Под руководством арт-директора А. Крашевской центр занимается продюсированием независимых театральных постановок молодых белорусских режиссёров с последующим сценическим воплощением. С 2016 г. аналогичным образом функционирует и Международный театральный проект Е. Солодухи и Д. Езерского «HomoCosmos». На разных площадках ставятся и пьесы современных белорусских драматургов – В. Королёва, А. Иванова и Н. Рудковского, А. Иванюшко. Постановки объединяет их жанровая природа – драма. В спектаклях поднимаются остросоциальные, часто табуированные в обществе темы, связанные с психологическим состоянием и физиологией человека, поиском себя в пространстве и во времени, десакрализацией и проблемами межличностных отношений.

В спектакле «Опиум» В. Королёва (2016, реж. А. Марченко, «Арт корпорейшн») показана обычная семья провинциального белорусского города. Повседневная реальность, финансовые проблемы, разлад в отношениях с родными ставят перед старшим сыном дилемму – нищета и мир или деньги и война. В проекте «Стражи Тадж-Махала» Р. Джозефа (2019 г., реж. А. Янушкевич, «Арт корпорейшн») два персонажа находятся между долгом и карьерой, совестью и предательством. Лучшая жизнь обещана через «ночь сорока тысяч отрубленных рук». Грязная работа на тонкой грани двух миров – себя прежнего и себя будущего. Сценическая версия пьесы «Увидеть розового слона» П. Яакс (2019 г., реж. К. Куду, «HomoCosmos») ярко и громко говорит об одиночестве, депрессии, компенсации алкоголем, «розовых» мечтах, иллюзорных надеждах, неумении любить, агрессии и насилии, распаде личности. Отсюда отсутствие гармонии героев с окружающими, своими самыми близкими людьми и самими собой.

Спектакли СХТ, КДТ, «Три Т формата» идут на Малой сцене Концертного зала «Минск», в Доме литератора, Малом зале Дворца Республики и других.

«Арт корпорейшн» и «HomoCosmos» используют и приспосабливают помещения Национального центра современного искусства, галереи «Сталоўка XYZ-H», «культурного хаба Ок16», пространства «HIDE» и т. п. Нередко в действии используют провокацию: обнажённый актёр («Песнь песней»), обезглавленные манекены в виде нагих тел мужчины и женщины («Увидеть розового слона»), бутафория множества отрубленных кистей («Стражи Тадж-Махала»), откровенный монолог/диалог об интимном («Камера, которую дала мне мать», «Раскрытие», «Дора, или Сексуальные неврозы наших родителей»), нецензурная лексика («С училища», «Песнь песней», «Стражи Тадж-Махала»).

Декорационный минимализм дополняется техническими спецэффектами. В спектакле «С училища» («Арт корпорейшн») онлайн трансляция идёт в четырёх помещениях (основная площадка и три «закулисных»). В постановке «Бог щекотки» («HomoCosmos») театральные сцены сменяются кинематографическими: герои продолжают свою жизнь на экране. Проекты решаются неординарно, зрелищно, но шаг в сторону от формата и стандарта уводит от критерия идейно-художественной целостности, лишая спектакли содержательной формы и опускает их до перформанса или некой театрализованной акции. Тесный контакт актёров и аудитории вызывает дискуссию, обсуждение, которые в «HomoCosmos» происходят каждый раз после очередного показа.

Театр - сложная структура, в которой творческие и организационно-экономические аспекты находятся в неразрывном единстве.

В связи с небольшим количеством театров в городе Минске (и в стране в целом) конкуренции в этом виде искусства не происходит, она существует с другими объектами досуга. Конкурентоспособность зависит от художественного достоинства, которым должно обладать творчество коллективов, и от наличия у них рекламно-информационного ресурса и поддержки в средствах массовой информации. Количество сыгранных спектаклей в месяц и продолжительность сценической жизни постановок взаимосвязаны: чем реже играются, тем дольше существуют в репертуаре. Например, в марте 2020 г. в афише СХТ – пятнадцать показов, КДТ – восемь, «Три Т формата» – один, «Арт корпорейшн» – три, «HomoCosmos» – два.

Из пяти рассматриваемых коллективов СХТ является лидером активной рекламы своей деятельности. Регулярное обновление афиши (в год выпускаются по 3-4 постановки), создание проектов с участием известных личностей, широкое распространение анонсовой и рекламной информации о спектаклях в интернете, транспорте, интервью на радиоэфирах, аренда комфортабельных помещений, например, летний дворец «Дипсервис Холл» – все эти действия создают кассу.

Однако существовать не означает эволюционировать. Несмотря на то, что инициативная работа КДТ и «Три Т формата» делает культурную жизнь нашей страны разнообразной, коммерческая сторона не всегда благоприятствует перспективе развития. Схематичность актёрской игры, невозможность реализации режиссёрской трактовки, слабая режиссура и отсутствие сценографического решения прикрываются востребованным у зрителей жанром комедии, но не свидетельствуют о стремлении к диалогу с публикой на актуальные темы.

Одной из задач деятельности «Арт корпорейшн» является реформирование культурного пространства Беларуси. Это реализуется с помощью организации белорусских и международных проектов – собственные постановки, мастер-классы, стажировки, презентации, выставки и инсталляции, а также образовательные программы. «Арт корпорейшн» создала такие масштабные проекты как «Т.О.К.: Театр. Образование. Кино», Международный форум театрального искусства «ТЕАРТ», Минский международный кинофестиваль «Лістапад», «TheatreHD» (легендарные спектакли на экранах кинотеатров). Афиша «Арт корпорейшн» разнообразна, центр, кроме проектных постановок спектаклей, осуществляет прокат фильмов, видеомюзиклов и спектаклей мирового искусства. «HomoCosmos» сотрудничает с режиссёрами из разных стран – Д. Езерским из Польши, Д. Мгебришвили из Грузии, К. Куду из Эстонии, – мировоззрение, творческие взгляды, опыт и понимание современного театра которых привносят новизну в отечественное театральное искусство.

В репертуаре театра должны быть разные спектакли – и для массового вкуса, но сделанные на высоком профессиональном уровне, и олицетворяющие творческое «лицо» театрального коллектива, поставленные для взыскательной публики и формирующие художественный вкус аудитории. Сверхзадача театра – дать зрителю возможность эстетического обогащения посредствам творческих идей, смыслов, форм, стилей, а главное суметь донести свет и чистоту, а не «опускать» его в черноту и безвыходность.

ЛИТЕРАТУРА

1. Мошенский, А. А. Театральный процесс и его организационные проблемы в современной России : автореф. дис. … канд. искусств. : 17.00.09 / А. А. Мошенский ; Академия переподготовки работников искусства, культуры и туризма. – М., 2004. – 25 с.
2. Кошкина, М. В. Формирование экономического механизма творческой деятельности в некоммерческом секторе культуры и искусства : автореф. дис. … д-ра эконом. наук : 08.00.05 / М. В. Кошкина ; Высшая школа приватизации и предпринимательства. – СПб., 2010. – 37 с.
3. Фролова, Н. Л. Российский репертуарный драматический театр в условиях современной социокультурной ситуации: организационно-творческие аспекты : автореф. дис. … канд. искусств. : 17.00.01/ Н. Л. Фролова ; ГИТИС. – М., 2017. – 27 с.
4. Беларусскі тэатр у прасторы XXI стагоддзя : праблемы адаптацыі і развіцця / Р. Б. Смольскі [і інш.]. – Мінск : БДАМ, 2009. – 248 с.
5. Каардынаты без крытэрыяў: з рэдакцыйнага «круглага стала» / запісала Л. Грамыка // Мастацтва. – 2014. - № 4. – С. 20 – 25.

РЕЗЮМЕ

В статье раскрываются особенности формирования и функционирования репертуарной политики негосударственных театральных организаций города Минска на современном этапе.

SUMMARY

The article reveals the features of the formation and functioning of the repertory policy of non-state theater groups in Minsk at the present stage.

Тупчиенко-Кадырова Л. Г.

НОТНЫЕ ИЗДАНИЯ И АВТОГРАФЫ ИТАЛЬЯНСКОГО КОМПОЗИТОРА УГО ЭРРЕРЫ В ФОНДЕ НАЦИОНАЛЬНОЙ БИБЛИОТЕКИ БЕЛАРУСИ

Национальная библиотека Беларуси
(Поступила в редакцию 04.10.2019)

Среди десятков тысяч нотных произведений, хранящихся в Национальной библиотеке Беларуси (НББ) особое место занимают издания с дарственными надписями композиторов; они ещё не были объектом научного исследования (об этом свидетельствует публикация [2] и сведения, полученные от сотрудников научно-исследовательского отдела книговедения НББ). Есть среди них известные имена, есть и малоизвестные. К последним отнесём итальянского композитора-любителя 2-й половины XIX в. – Уго Эрреру (Ugo Errera), 9 произведений которого в отдельных изданиях хранятся в НББ. Для нашего исследования они были выбраны потому, что представляют собой некоторый авторский комплекс.

При изучении автографов исследователи стараются найти ответы на вопросы: кто написал, кому, что и когда (расшифровка надписей), на чём (само издание), почему или в связи с чем, как издание с автографом попало в данное место хранения? Также важным представляется введение расшифрованной и найденной информации в контекст биографии персоны, истории семьи, жизни произведения и его издания, истории музыки, культуры, страны и т. д. Не на все эти вопросы можно сразу получить ответы, а некоторые вопросы и вовсе могут остаться без ответа.

Цель данной статьи – «нарисовать» краткий «портрет» Уго Эрреры и представить издания его произведений, хранящиеся в Беларуси. Наличие сочинений композитора в нескольких библиотеках (зарубежных и НББ) говорит об определённом качестве его музыки. 31 произведение У. Эрреры (в том числе 6 нотных рукописей и 25 изданий) хранится в библиотеках Венеции (Библиотека Консерватории им. Б. Марчелло, Библиотека фонда Уго и Ольги Леви, Национальная библиотека св. Марка); 2 – в Национальной библиотеке Австрии. В НББ имеется 9 изданий музыкальных произведений композитора, 8 из них – с автографами [4 – 6; 8; 11 – 14].

Уго Эррера родился 25 октября 1843 г. в Венеции, ушёл из жизни 23 апреля 1888 г. [9]. Его считали талантливым пианистом и композитором [9; 19], также он являлся музыкальным критиком [10]. Несмотря на то, что У. Эррера написал ряд вокальных и инструментальных (фортепианных) произведений «хорошего качества», он не стал профессиональным композитором – основной сферой его деятельности была юриспруденция [9; 19]. Исследователи отмечали, что У. Эррера «часто посещал первые венецианские аристократические общества» [10], где, вероятно, принимал участие в музыкальных концертах. В качестве пианиста У. Эррера входил в трио исполнителей-любителей, где скрипачом был граф Джузеппе Контин (Giuseppe Contin), а виолончелистом – банкир Густаво Коппел (Gustavo Koppel) [19]. Их объединяло не только исполнительство, но и деятельность по переустройству музыкальной жизни Венеции, анало-

гично той, что происходила в других итальянских городах (Болонье, Неаполе, Милане) [19].

Венеция, входившая в состав королевства Ломбардо-Венето, была оккупирована Францией (1797, 1805 – 1814 гг.) и Австрией (1797 – 1805, 1814 – 1866 гг.) [20, p. 407]. В 1860-е годы в Италии продолжалась борьба за независимость северных областей от Австрии и за объединение всей страны. Этот длительный процесс завершился к 1870 г. [1, с. 355].

Но ввиду своего расположения на краю Австро-Венгерской империи и некоторой изолированности от Италии, Венеция осталась позади преобладающих тенденций в европейской музыкальной культуре, например, здесь не было постоянно действующих учреждений музыкального образования [20, p. 407].

У. Эррера и его единомышленники вели активную деятельность для изменения этого положения. Они апеллировали к общественному мнению (в том числе через газеты), обращались в муниципалитет с настоятельной просьбой об организации общественных концертов, создании Музыкального общества, развитии среднего и высшего музыкального образования [19]. Так, в 1867 г. молодые люди инициировали предложения по созданию Концертного общества, которое должно было способствовать исполнению классической музыки и произведений молодых композиторов, распространению образования [18]. Предполагалось, что Институт музыки, находящийся на содержании муниципалитета, будет оказывать услуги городу, к примеру, предоставлять оркестр для парадов Национальной гвардии, давать два больших ежегодных вечера и публичные концерты, обучать пению и предоставлять определённое количество свободных мест для студентов [18]. У. Эррере пригодилось и юридическое образование – он написал Устав будущего общества.

Но лишь 30 августа 1876 г. состоялось первое собрание Музыкального лицея (общества) имени Бенедетто Марчелло, оно было официально учреждено в январе 1877 г., а первые ассигнования получило в начале 1878 г. [18]. У. Эррера являлся членом академического (учёного) совета этого лицея, по крайней мере, по данным на 1884 г. [10]. Позже данное заведение было преобразовано в Консерваторию имени Бенедетто Марчелло.

У. Эррера продолжал сотрудничать с прессой вплоть до своей смерти: на сайте «Un secolo di carta» («Век бумаги») в перечне за 1887 – 1888 гг. У. Эррера числился среди редакторов критико-литературной части [17].

В статье об У. Эррере в «Биографическом словаре» указано несколько из его сочинений: «Lieder» («Песни»); фортепианные произведения «Fantasia, op. 2», «Scherzi originali, op. 3», «Barcarola, op. 4», «Mazurka, op. 5», «Valse, op. 9», «Mazurka de Concert, op. 10», «Scherzo, op. 11» [9]. Всего же, исходя из изданий в НББ и библиографических записей в каталогах других библиотек, можно насчитать около 40 сочинений композитора. При сравнении изданий, хранящихся за рубежом и в НББ, однозначно можно сказать о совпадении одного произведения – «Valse triste» [14]. Сравнение затруднено тем, что лишь некоторые произведения в зарубежных каталогах снабжены сканированными копиями титульных листов. Но, возможно, 8 произведений хранится только в Беларуси. В каталоге венецианских библиотек несколько изданий имеет даты, что также требует допол-

нительного исследования. Большинство произведений написано композитором для фортепиано, несколько – для голоса и фортепиано; часть из них издана без нумерации (опуса); некоторые имеют посвящения.

В фонде НББ отсутствуют вокально-инструментальные произведения, имеющиеся в Италии и написанные для фортепиано. Чаще в них употреблён термин «pianoforte» («пианофорте») или «piano» («пиано»).

Три произведения из комплекса в НББ с нумерацией следующие: «Impromtu» – opus 1 [7], «Fantasia» – opus 2 [8], и «Scherzo» – opus 11 [13]. Два последних указаны и в «Биографическом словаре» [9]. Скорее всего, эти три произведения относятся к более поздним из девяти изданий в НББ. Остальные сочинения опуса не имеют. Точных данных о датировке произведений выявить не удалось.

Два сочинения имеют посвящения. Первое – «Scherzo», посвящено «alla Sig.[no]ra Con[te]ssa Maddalena Aldobrandini-Papadopoli» («госпоже графине Маддалене Альдобрандини-Пападополли») [13], которая была замужем за венецианцем [15]. Второе – «Impromtu», посвящено «a Cesare Finzi» [7], возможно, имелся в виду флорентиец Цезарь Финци, итальянский математик, один из основателей Тосканского общества естественных наук [3].

Произведение «Fantasia, op. 2» [8] написано по мотивам оперы Д. Россини «Отелло» (1816), действие которой происходит в Венеции, что, вероятно, и заинтересовало У. Эрреру. 8 произведений У. Эрреры из фонда НББ – это моноиздания, ещё одно представлено на страницах газеты [12]; вероятно, это одно из самых ранних произведений, судя по тому, что оно не имело отдельного издания. Сочинение «Impromtu» [7] сейчас находится под обложкой другого издания [16], а два других представляют собой конволют [5; 14].

Датировка изданий остаётся проблемным вопросом. Только для одного из них («Reverie» [12]) можно более точно обозначить дату, поскольку оно было напечатано в газете «La Palestra musicale» в 1867 г. Дата взята из объявления, расположенного на последнем листе газеты, где предлагается подписка: «Chi desidera avere tutti suddetti numeri abbonandosi per l'anno 1867 li puo avere con ribasso» («Те, кто желает подписаться на 1867 год на вышеперечисленные номера, могут получить их со скидкой»). О том, что указанное произведение было напечатано именно в этой газете свидетельствует объявление на её первом листе о включённых музыкальных сочинениях, в том числе и «An. 11, № 2. Errera U. Rèverie: pour piano».

Для остальных изданий можно принять приблизительные даты: для произведений без автографа или с автографом без даты – «после 1867» и до даты смерти в 1888 г.; для остальных – дату автографа. Три издания с обозначенным опусом [7; 8; 13] могли бы помочь уточнить дату, однако в первом из них автограф отсутствует [7], во втором его трудно прочесть [8], а третье издание [13] не имеет даты в автографе.

Все автографы подписаны автором («Ugo Errera») и адресованы Марии Эррера («Marie Errera») [4 – 6; 8; 11 – 14], в некоторых указано, что она двоюродная сестра («ma cousine») [4–6; 8; 11; 14]. Заметим, что слово «cousine» написано так, как оно пишется в современном немецком языке, по-итальянски сегодня это

слово выглядит как «mio cugino». Однако более глубокие лингвистические исследования, учитывающие особенности языковой ситуации в Венеции полтора века назад, нами не проводились – это вышло бы за рамки данного исследования. Также на автографах указан город «Venezia» (Венеция) [4 – 6; 8; 11; 14], что соответствует итальянскому написанию. Тексты автографов кратки, имеют мало данных: автора, адресата, дату, место, констатируют родственные отношения между дарителем и адресатом. Хронологические рамки автографов: 27 июня 1881 г. – 22 февраля 1884 г.

Итак, в научный оборот введено 9 моноизданий произведений венецианского композитора Уго Эрреры, в том числе 8 с автографами, тексты которых, в основном, расшифрованы. Из открытых источников собраны данные об авторе, свидетельствующие о его влиянии на развитие музыкальной жизни Венеции. Уточнены некоторые библиографические данные нотных изданий, в том числе даты; в трёх библиографических записях в каталоге отсутствовало указание на наличие автографа [4; 8; 12].

В перспективе исследований – более широкий комплекс изданий, хранящихся в фонде НББ, подаренных «мадам Эррере» другими композиторами. Кроме того, важным остаётся вопрос о том, как эти издания попали в Беларусь, по крайней мере, наличие этих изданий в Национальной библиотеке нашей страны свидетельствует о тесных связях с европейской культурой.

ЛИТЕРАТУРА

1. Левик, Б. В. Музыкальная литература зарубежных стран : учебное пособие / Б. В. Левик. –7-е изд. – М. : Музыка, 1981. – Вып. 4. – 493 с.
2. Станкевіч, Л. І. Рукапісны фонд Нацыянальнай бібліятэкі Беларусі як крыніца гісторыі Беларусі / Л. І. Станкевіч // Здабыткі: дакументальныя помнікі на Беларусі / Нацыянальная бібліятэка Беларусі. – Мінск, 1997. – Вып. 2. – С. 28 – 36.
3. Atti della Società toscana di scienze naturali. Processi verbali [Risorsa elettronica]. – 1905. Vol. 14 – 17. – Modalità di accesso: https://books.google.it/books?id=Q1kWAQAAIAAJ&q=cesare+finzi++algebra&dq=cesare+finzi++algebra&hl=it&sa=X&ei=fa-jT9GjL6iL4gSUuNG7CQ&ved=0CDcQ6AEwAA. – Data di accesso: 12.03.2019.
4. Errera, U. Ballade [Notes] : pour piano : Des dur / U. Errera. – Milan : Etablissemente Musical de F. Lucca, [1883]. – 7 p.
5. Errera, U. Ballata-Barcarola [Notes] : per pianoforte : h moll – H dur / U. Errera. – Milano : Stabilimento Musicale F. Lucca, [1882]. – 9 p.
6. Errera, U. Capriccio fantastico [Notes] : per pianoforte : e moll / U. Errera. – Milano : F. Lucca, [1881]. – 7 p.
7. Errera, U. Impromtu [Notes] : per piano forte : op. 1 : Aes dur / U. Errera. – Milano : Presso G. Canti ; Firenze : F. Lorenzi ; Torino : G. Cattaneo, [после 1867]. – 15 p.
8. Errera, U. Fantasia [Notes] : per pianoforte : motivi dell Otello de Rossini : op. 2 : D dur / U. Errera. – Milano : Stabilimento Nationale, Tito di G.Ricordi ; Firenze : Ricordi e Jouhaud ; Mendrisio : Bustelli-Rossi, [после 1867]. – 23 p.
9. Errera Ugo [Elektronische Ressource] // Österreichisches biographisches Lexikon : 1815 – 1950 / Österreichischen Akademie der Wissenschaften. – Zugriffsmodus: http://www.biographien.ac.at/oebl_1/266.pdf. – Zugriffsdatum: 24.02.2019.
10. Errera Ugo [Risorsa elettronica] // Masutto G. I maestri di musica italiani del secolo XIX : notizie biografiche. – Modalità di accesso: https://books.google.ru/books?id=jAIQAAAAYAAJ&printsec. – Data di accesso: 27.03.2019.

11. Errera, U. Leggenda [Notes] : fantasia : per pianoforte : h moll – H dur / U. Errera. – Milano : Stabilimento Musicale F. Lucca, [1884]. – 7 p.

12. Errera, U. Reverie [Notes] : pour piano : Aes dur / U. Errera // La Palestra Musicale. – Milano, [1867]. – Anno II. – Number 2. – P. 17 – 22.

13. Errera, U. Scherzo [Notes] : per pianoforte : alla Sig.[no]ra Con[te]ssa Maddalena Aldobrandini-Papadopoli : op. 11 : Ges dur / U. Errera. – Milano : F. Lucca ; Firenze : Ducci ; Torino : Blanchi ; Napoli : Girard e C. ; Chiasso : Euterpe Ticinese, [после 1867]. – 7 p.

14. Errera, U. Valse triste [Notes] : pour piano : cis moll – Cis dur / U. Errera. – Milan : Stablissement Musical F. Lucca, [1883]. – 7 p.

15. Graf Nicolo Papadopoli Aldobrandini [Electronic resource] // GENi : a MyHeritage company. – Mode of access: https://www.geni.com/people/Nicolo-Papadopoli-Aldobrandini/6000000038533837325. – Date of access: 12.03.2019.

16. L'Arte all' Artista ad Antonio Buzzolla per le sue nozze con Maria Vallanzacca [Ноты] / gli amici T.Benvenuti, G. Chiesa, G. Errera, F. D. Filippi, A. Tessarin, F. Tessarin. № 3 : Le Berceau : romanza : [per canto e piano] / posta in misica da Giacomo Errera. – [1865?]. – 4 p.

17. L'Esposizione Artistica Nazionale Illustrata [Risorsa elettronica] // Un Secolo di Carta Venezia. – Modalità di accesso: http://www.unsecolodicartavenezia.it/archivio/view/schede/c743.html. – Data di accesso: 24.02.2019.

18. Liceo musicale Benedetto Marcello [Risorsa elettronica] // Citta di Venezia. – Modalità di accesso: http://www2.comune.venezia.it/tuttoscuola/scuole_venezia/liceo_musicale/liceo_musicale.htm. – Data di accesso: 24.02.2019.

19. Morelli, G. L'ottocento e il novecento. 3. Le istituzioni culturali. La musica [Risorsa elettronica] / G. Morelli // Treccani. – Modalità di accesso: http://www.treccani.it/enciclopedia/l-ottocento-e-il-novecento-3-le-istituzioni-culturali-la-musica_(Storia-di-Venezia)/. – Data di accesso: 24.02.2019.

20. Zoppelli, L. Venic. [Paragraph] 3: after 1750 / L. Zoppelli // The new Grove dictionary of music and musicians : in 29 vol. / ed.: S. Sadie. – Sec. ed. – New York : Grove ; London, 2001. – Vol. 26. – P. 407 – 411.

РЕЗЮМЕ

В статье приводятся результаты исследования небольшого комплекса нотных изданий итальянского композитора-любителя Уго Эрреры с автографами автора, которые хранятся в Национальной библиотеке Беларуси. Он участвовал в активизации музыкальной жизни Венеции, являлся одним из инициаторов создания в городе постоянно действующего учреждения музыкального образования, которое впоследствии было преобразовано в консерваторию.

SUMMARY

The article presents the results of a study of a small complex of musical notations by the Italian amateur composer Ugo Errera with his autographs, which are stored in the National Library of Belarus. He actively participated in the revitalization of the musical life of Venice, was one of the initiators of the creation of a permanent institution of music education in the city, which was later transformed into a conservatory.

Цмыг Г. П.

ОСОБЕННОСТИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРЕТВОРЕНИЯ ФОЛЬКЛОРА В СОВРЕМЕННОЙ БЕЛОРУССКОЙ ХОРОВОЙ МУЗЫКЕ (НА ПРИМЕРЕ ТВОРЧЕСТВА ВЯЧЕСЛАВА КУЗНЕЦОВА)

Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси
(Поступила в редакцию 13.03.2020)

Современная академическая хоровая музыка, продолжая эволюционное развитие на основе преемственности многовековых традиций, открывает новые направления в музыкальном искусстве. Один из путей – обновление связей с белорусским фольклором и его художественная интерпретация на основе претворения имманентных жанровых идиом хорового концерта, приобретающих новые черты в их взаимосвязи с современными техниками композиции. Национальными композиторами создано немало произведений для хора, в которых есть этнические истоки. В свою очередь, белорусские хоровые коллективы охотно включают в концертный репертуар музыку фольклорной жанрово-стилевой сферы. В этом заключается актуальность проблематики данной статьи, цель которой – посредством выявления в творчестве белорусского композитора Вячеслава Кузнецова имманентных жанровых идиом хорового концерта показать особенности художественного претворения фольклора в современной хоровой музыке.

В центре нашего внимания будут следующие произведения композитора: «Ладушки» (Весёлые игры для детского хора и ударных на народные тексты), «Палескае вяселле» (Обряд-действо для народного хора, слова и мелодии народные в записи З. Я. Можейко); «Вясковыя святы» (Хоровая сюита для смешанного хора, дудки, скрипки и ударных, слова народные).

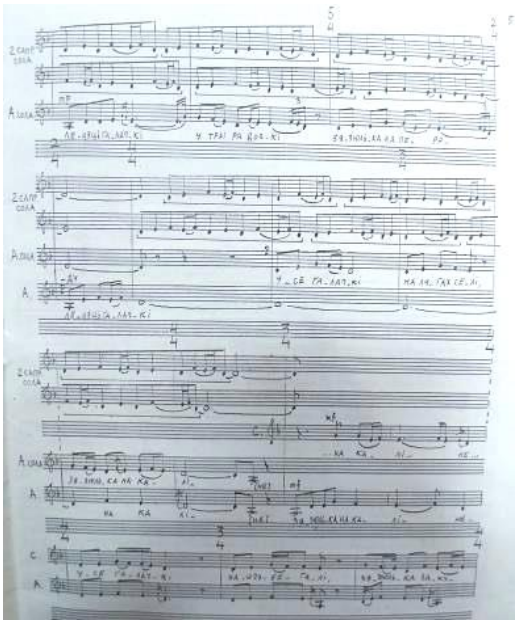
Хоровой концерт на протяжении своей эволюции демонстрировал переменчивость социокультурного бытийного статуса жанра. Это характерно в равной степени для указанных произведений В. Кузнецова, предназначенных для академической (профессиональной) сцены, где автор предлагает свою интерпретацию жанров, бытующих в фольклорной (устной) традиции. Так, в Весёлых играх для детского хора «Ладушки» это детская игровая фольклорная сфера («считалки», «дразнилки» и др.). Обряд-действо «Палескае вяселле» основан на жанрах семейно-обрядового фольклора, а Хоровая сюита «Вясковыя святы» – на целостной календарно-обрядовой народной традиции. Амбивалентность жанрового содержания – одна из важнейших имманентных жанровых идиом хорового концерта. Как правило, она основывается на действии основополагающих хоровых концертных принципов «состязания-согласия» в условиях «пения-игры». В. Кузнецов уже в авторской номинации произведений подчёркивает «игровое» начало музыкального содержания («весёлые игры», «обряд-действо»). Произведениям присущи черты музыкальной театральности, которая выступает стилевой категорией и пронизывает все уровни композиционной структуры. Назовём коллективные художественные образы, созданные посредством тембро-фактурной и тематической персонификации музыкального материала в Обряде-действе «Палескае вяселле». В шестой части

«Як маладыя за стол разам сядуць» основная тема изложена в альтовой партии, в то время как сопрано и мужские голоса сопровождают, как бы «комментируют» её проведение короткими «репликами». В тринадцатой части «Як вяселле едзе ў дом жаніха» тема подголосочного склада с элементами гетерофонии проходит в партиях сопрано и альта, а у теноров периодически появляется остинатный тон по типу «звучащего фона», создающего «атмосферу». В пятнадцатой части «Як маладую вязуць у дом жаніха» хор разделён на две группы, которые взаимодействуют то по типу «диалога», то в виде «досказывания».

Для художественного содержания хорового концерта имманентно свойственнен возвышенный эмоциональный строй. В анализируемых произведениях В. Кузнецов с помощью техник композиции, направленных на достижение поставленных художественных задач, создаёт яркие, эмоционально насыщенные разделы формы, по своей глубине и силе воздействия не уступающие хоровым сценам оперного жанра Так, в Обряде-действе «Палескае вяселле» это разделение исполнительского массива на группы, которые представляют собой коллективные персонажи (мужской хор и бас-солист в первой части «Малады збіраецца ў дарогу»; солистки и женский хор в пятой части «Маладая на пасад ідзе»; диалог женского, мужского составов, «подхват» хором солиста, объединение всех персонифицированных тембровых групп в тутти в девятой части «Як сваты жартуюць-перабрэхваюцца»). В Хоровой сюите «Вясковыя святы» средствами хора в сочетании с соло скрипки и дудки создаются своего рода «жанровые зарисовки», эмоциональное «наполнение картин природы» соответствующими лирическими образами. Так, в третьей части «Вясна-красна» это «наигрыши» дудки в сочетании с «репликами» мужского хора, дополненными «возгласами» женской группы и соединением всех голосов в кластер посредством задержаний, переходящих в хоровые педали. В четвёртой части «Купалле» атмосферу безудержного языческого веселья передаёт быстрый темп, короткие длительности, форшлаги у дудки, синкопы в мужской группе хора и ударных, пульсирующие смены метра. Жанр считалки, для которого характерно произнесение текста в быстром темпе, лежит в основе создания ярких устремлённых и искрометных образов в Весёлых играх для детского хора «Ладушки».

Важнейшей жанровой идиомой хорового концерта является хоровая концертная система музыкальных образов, которая связана с литературным текстом на уровне обусловленности, но при этом не теряет своей семантики и вне значения определённой синтагмы. Такой концертный характер взаимодействия слова и музыки в композициях В. Кузнецова проявляется в особой концертной интерпретации текста композитором. В каждом из анализируемых произведений текстовый источник подвергается авторской обработке и компонуется в соответствии с общим музыкально-художественным замыслом. Так образуются остинатные музыкально-текстовые структуры в Весёлых играх для детского хора «Ладушки» и Хоровой сюите «Вясковыя святы» («Купала», «Восень», «Талака»). Важнейшей чертой воплощения литературного текста в концертных произведениях является его «иллюстративное» музыкальное «прочтение» посредством синхронно излагаемой словесным рядом «программы». Это проявляется в полифонических (имитационных) разделах формы. Например, в

Обряде-действе «Палескае вяселле» в третьей части «Як маладая на пасадзе» каноническая имитация гетерофонной мелодии у двухголосного соло сопрано – это «эмоциональный фон» с постоянно повторяющимся текстом, несущим, скорее, колористическую, чем семантическую нагрузку. На этом «фоне» в сочетании с хоровой педалью у партии альтов проводится тема у солистки (альт) (нотный пример 1).



Нотный пример 1.

Художественное содержание концертных по стилю произведений требует концертного же характера музыкального воплощения текста на основе хоровой виртуозной дикционной техники, а также включения в арсенал средств выразительности приёмов декламационного и ораторского искусства. У В. Кузнецова это приёмы акцентирования сонорных свойств отдельных фонем, когда для кульминационных участков музыкальной темы выбираются определённые гласные, обладающие соответствующими создаваемому образу колористическими качествами («Вясна-красна», «Восень» из Хоровой сюиты «Вясковыя святы»). Особое внимание уделяется и колористическим качествам согласных звуков. Ярким концертным художественным приёмом является силлабический распев в быстром темпе мелкими длительностями с частой сменой слогов литературного текста в Хоровой сюите «Вясковыя святы» («Купалле», «Талака»).

Хоровая концертная система музыкальных образов связана также с жанровой природой текстового первоисточника и осуществляется путём применения основополагающих концертных принципов работы с ним. Так, в Весёлых играх для детского хора «Ладушки» в третьей части («Дражнілка») жанровые черты шуточной детской «дразнилки» воплощаются путём многократного повторения текста и наслоения разных текстовых синтагм. В пятой части («Лічылка») на выбор приёмов работы с текстовым источником оказывают влияние жанровые черты детской считалки. Композитор дробит слова на слоги и использует их как структурную единицу ритмо-интонационной системы, которая наполнена периодическим чередованием коротких длительностей, разделённых паузами. Кроме

того, художественный прием *ostinato* мелодико-ритмических структур с многократным повторением текста также идёт от жанра «считалки».

Яркий вокально-инструментальный тембровый колорит при определяющей роли хора в создании музыкальной целостности – имманентный жанровый признак хорового концерта. В. Кузнецов использует ударные инструменты в Весёлых играх для детского хора «Ладушки», а также ударные, дудку и скрипку в Хоровой сюите «Вясковыя святы». Таким образом, важнейшим средством выразительности является концертная антитеза вокального и инструментального начал. Этот приём использован во вступлении седьмой части «Талака» (антитеза речевой хоровой алеаторики, инструментального ансамбля и хорового тутти), четвёртой части «Купалле» (ударные и дудка, хоровое тутти с дудкой и ударными в функции сопровождения), третьей части «Вясна-красна» (дудка и партия басов, дудка и тутти хора) Хоровой сюиты «Вясковыя святы». В Обряде-действе «Палескае вяселле», которое исполняется без сопровождения, композитором применяется антитеза *quasi*-инструментального и вокального начал. В девятой части («Як сваты жартуюць-перабрэхваюцца») это тематизм инструментального генезиса, сочетающийся с вокальным музыкально-риторическим возгласом, при этом контрастирующий вокальному по стилю материалу в следующей, десятой части («Як дораць маладую»). *Quasi*-инструментальная трактовка хора – также имманентный жанровый признак хорового концерта – применяется В. Кузнецовым во всех трёх анализируемых циклах. Это прежде всего функциональная трактовка хоровой партии по отношению к сольной: хор выполняет функцию сопровождения, «реагируя» на музыкально-семантические события и «развитие сюжета» у солистов, подобно оркестровой партии в музыкально-театральных жанрах. Например, хор «досказывает», «комментирует», «предвосхищает» партию солиста в первой части («Малады збіраецца ў дарогу») Хоровой сюиты «Вясковыя святы».

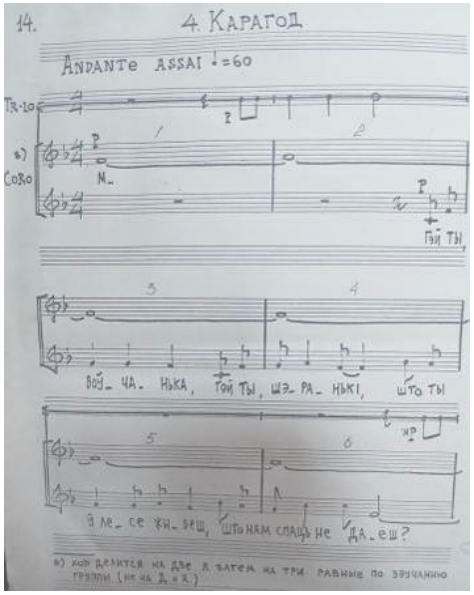
Всеохватное действие хоровой концертности как идентификационной жанровой основы в хоровой музыке фольклорного направления происходит путём синтеза этнических музыкальных маркёров с современными приёмами хоровой концертной техники композиции. Фольклорные приёмы подголосочной полифонии и гетерофонии в синтезе с диссонирующей аккордикой находятся в антитетическом взаимодействии с фрагментами формы, наполненной вокальными по своему генезизу кантиленными темами (третья часть «Вясна-красна» Хоровой сюиты «Вясковыя святы»).

Имманентным признаком жанра хорового концерта является хоровая концертная логика развития содержания, где целостный художественный образ предстаёт в контексте контрастного сопоставления разных его граней. Все рассматриваемые партитуры – многочастные композиции, в которых действует принцип чередования разделов при важной роли контраста сопоставления темпа, метра, гармонии, тематизма, фактуры и других аспектов музыкальной формы. В качестве репрезентанта концертности во всех трёх произведениях В. Кузнецова выступает и вариантность хоровой концертной структуры. Так, Весёлые игры для детского хора «Ладушки» – это пятичастная циклическая композиция, Обряд-действо «Палескае вяселле» – шестнадцатичастная, а Хоровая сюита

«Вясковыя святы» – семичастная. Важнейшим качеством формы произведений является детерминированность литературным текстом музыкальной логики становления формы. Каждая часть цикла индивидуализирована, и в организованной автором целостности композиционная роль того или иного фрагмента текста предопределена концепцией строения каждого цикла. Так, в Обряде-действе «Палескае вяселле» это сюжетная конва фольклорного свадебного обряда, а в Хоровой сюите «Вясковыя святы» – связанные с календарём обряды и праздники. Каждая часть цикла имеет свой музыкальный материал, который последовательно сопоставляется. Таким образом, концертные качества в области формы предстают в виде воплощения принципа циклического контраста. При этом в Обряде-действе «Палескае вяселле» части группируются исходя из драматургии обряда, следуя задаче показа «действа», последовательно, в соответствии с зафиксированной фольклорной устной традицией. В Хоровой сюите «Вясковыя святы» все части цикла, исполняющегося *attaca*, имеют функциональную определённость: каждый раздел играет особую роль в становлении целого (например, шестая часть «Восень» – это своего рода «лирическое отступление», а седьмая часть «Талака» – яркий, «искромётный» финал). Важнейшей чертой концертной циклизации исследуемых произведений В. Кузнецова является то, что функциональную и тематическую определённость частям наряду с интонационными, тематическими и тонально-гармоническими соотношениями придаёт такой аспект формы, как фактура.

Хоровая фактура исследуемых циклов В. Кузнецова наделена концертными качествами. Этот имманентный признак жанра хорового концерта предстает в составных элементах фактуры, содержащих такие атрибуты, как полихорность, вокально-хоровая виртуозность, техника *cori spezzati* и другие. Композиции представляют собой полихорные концертные структуры, в которых хоровая концертная фактура – особая система, организующая художественное «пространство» концертной композиции. В Хоровой сюите «Вясковыя святы» фоническая и функциональная стороны фактуры находятся в тесном взаимодействии на основе связи содержания литературного текста с сонорно-звуковыми эффектами, их эмоциональным наполнением. В основе Первой части «Святы вечар» – респонсорный тип антитетического взаимодействия исполнительских групп, скомпонованных на основе техники *cori spezzati* (т. е. по темброво-регистровому принципу). Это инструментальная группа исполнителей (дудка и ударные), солирующие партии сопрано или альтов (в сопровождении кратких «реплик» дудки), тутти хора. Во второй части («Масленіца») темброво-регистровые группы, которые становятся участниками антитетического развёртывания, иные: скрипка и ударные; хоровое тутти; женская и мужская группы. В Обряде-действе «Палескае вяселле» также имеет место разделение массива исполнителей на группы по темброво-регистровому принципу (cori spezzati). Например, в десятой части («Як дораць маладую») есть «низкий хор» (БТ1Т2) и «высокий хор» (АС1С2), которые на протяжении всей части сопоставляются и вместе не звучат. Этот же старинный способ воплощения концертной антитезы (антифон), только в виде разделения на два одинаковых по тембровому составу хора с последующим их объединением в один темброво-регистровый комплекс,

используется в пятнадцатой части («Як маладую вязуць у дом жанiха»). При этом, не порывая с традициями антифонного контраста, композитор опирается на фольклорные традиции гетерофонии. Разделение звучности на функциональные тембровые пласты: солирующий – аккомпанирующий, главный – фоновый, близкий (или громкий) – далёкий (или тихий) и другие – лежит в основе многообразия хоровых фактурных комбинаций в первой части («Забаўлянка») в Весёлых играх для детского хора «Ладушки». В четвёртой части («Карагод») этого же цикла, согласно указанию композитора в партитуре, «хор делится на две, а затем на три равные по звучанию группы, не на Д. и А.» (нотный пример 2).



Нотный пример 2.

Во всех трёх анализируемых произведениях В. Кузнецова хор трактуется как вокальный «инструмент», уникальность которого определяется виртуозностью вокально-хорового оптимума хоровой партитуры. Причём в каждом из циклов предстаёт иной состав исполнителей: детский («Ладушки»), смешанный академического направления («Вясковыя святы»), смешанный народного направления («Палескае вяселле»). Все партитуры предназначены для хора высокого исполнительского уровня: концертность хорового фактурного изложения, группировка и трактовка голосов требует особой подготовки и виртуозной вокально-хоровой техники.

Среди важнейших техник хорового изложения, придающих партитуре концертные черты, – контрастное сочетание исполнительских техник ансамблирования. Оно динамизирует характер изложения и лежит в основе концертных качеств хоровой фактуры, поскольку основано не только на «игре» «чистых тембро-красок», но и на смене регистровых «оттенков». Так, в хоровой партитуре седьмой части («Талака») Хоровой сюиты «Вясковыя святы» заложена виртуозность как качество исполнения с позиции владения регистровыми оттенками и хоровым ансамблированием. Здесь ритмическое движение мелкими длительностями в быстром темпе при частой смене тембро-фактурных комплексов и динамичная смена регистровых зон в партиях хора – ведущее средство создания художественного образа. Концертность хорового изложения второй части

(«Масленіца») насыщено частой сменой типов расположения голосов (широкое, тесное, смешанное) и попеременным «включением» и выключением» партий. Так создаются «пульсирующий» характер звучания, «пространственные» эффекты («выдвижение» тем на разные «планы» музыкального «пространства»). Эти приёмы хорового письма, безусловно, требуют виртуозного владения приёмами исполнительской техники.

Виртуозная хоровая концертная исполнительская атрибутика в её взаимодействии на уровне обусловленности с фольклорными исполнительскими приёмами присутствует и в Обряде-действе «Палескае вяселле». В. Кузнецов мастерски интерпретирует фольклорные традиции, создавая концертную по стилевым качествам хоровую партитуру. Народный хор обладает своей исполнительской спецификой, которая учитывается композитором при создании соответствующей музыки. Это прежде всего касается регистровых красок и тембровых характеристик звучания женского хора. Так как крайние регистровые зоны диапазона в качестве контрастирования и динамизации тематизма в данном составе исполнителей не используются, В. Кузнецов уделил внимание особым техникам звуковедения и звукообразования. Цикл построен на контрастировании штрихов, разнообразии хоровых педалей и задержаний, переменности функций голосов (солирующих и ансамблирующих пластов музыкальной ткани). На первый план выходят техники виртуозного концертного колорирования. Среди них: пение с закрытым ртом, вокализирование (в том числе *ostinato*), глиссандо, мелизматика, речевая алеаторика и другие.

В целом, В. Кузнецов демонстрирует владение техникой хорового письма: он использует не только диапазон партий и голосов, но и их тесситурный потенциал; не только выстраивает линии голосоведения, но и соединяет различные голоса для соответствующего художественного эффекта; не только опирается на известные правила подтекстовки, но и интерпретирует фольклорную традицию. Всё это даёт основу персонификации тембра и его взаимосвязи с тематизмом, что в результате формирует уникальные приёмы тембровой драматургии.

Подводя итоги, подчеркнём следующее. В. Кузнецов в своём хоровом творчестве на основе трактовки имманентных жанровых идиом хорового концерта и интерпретации белорусского фольклора достигает высоких художественных результатов. Весёлые игры для детского хора «Ладушки», Обряд-действо «Палескае вяселле», Хоровая сюита «Вясковыя святы» – выдающиеся произведения современности, которые вошли в репертуар хоровых коллективов и являются примером художественного претворения фольклора в белорусской хоровой музыке.

РЕЗЮМЕ

В статье посредством выявления в творчестве белорусского композитора Вячеслава Кузнецова имманентных жанровых идиом хорового концерта показаны особенности художественного претворения фольклора в современной хоровой музыке.

SUMMARY

In the article by identifying in the work of the Belarusian composer Vyacheslav Kuznetsov immanent genre idioms of the Choir concerto, the peculiarities of artistic implementation of folklore in

modern choir music are shown.

Чу Вэньшо

МУЗЫКАЛЬНЫЕ ПРОЕКТЫ КИТАЯ И БЕЛАРУСИ В РАМКАХ ИНИЦИАТИВЫ «ОДИН ПОЯС – ОДИН ПУТЬ»

Белорусский государственный университет культуры и искусств
(Поступила в редакцию 12.03.2020)

Исторические процессы глобализации способствовали интеграции и взаимовлиянию национальных культур. В современном мире наметились условия для достижения взаимопонимания, партнёрства, что привело к культурно-политической доктрине «стратегического сотрудничества» государств, где господствует добрососедство, сотрудничество, происходит обмен достижениями науки и образования, ценностями культуры.

Несмотря на географическую отдалённость, Беларусь и Китай многие годы связывают дружеские отношения, в том числе дипломатические, установленные 20 января 1992 г. В этом же году в Минске было открыто Посольство КНР, а с 1993 г. белорусские дипломаты стали работать в Пекине. Надёжной основой плодотворного сотрудничества явилась выработка единого языка общения и инициация форм взаимодействия в сфере политики, экономики и торговли, культуры, искусства, образования.

В 2016 г. по приглашению председателя КНР Си Цзиньпина состоялся визит в КНР Президента Республики Беларусь А. Г. Лукашенко. Как итог, был подписан масштабный пакет из ряда документов о сотрудничестве между двумя государствами «Один пояс – один путь» (кит. 一带一路) [1]. Результатом переговоров стало заявление о новом этапе отношений всеобъемлющего партнёрства и стратегического взаимодействия. По словам Си Цзиньпина, «история – наш лучший учитель, и она нам говорит: цивилизация развивается за счёт открытости, сосуществование народов обеспечивается посредством их интеграции. “Один пояс – один путь” должен создаваться для процветания, совместного развития и сбалансированного распределения благ. Необходимо устранять барьеры между цивилизациями, предотвращая между ними трения, стимулируя взаимное обогащение опытом» [2]. Включённость Беларуси в инициативу «Один пояс – один путь» отмечена рядом инновационных научных и творческих проектов.

Согласно Договору о дружбе и сотрудничестве между Беларусью и КНР от 10 мая 2015 г. осуществляются обмен и сотрудничество в сферах науки, культуры, образования, проводятся совместные белорусско-китайские мероприятия, ставшие для наших стран традиционными: культурные обмены, ярмарки, выставки, а также музыкальные мероприятия. Страны наметили основные пути сотрудничества в области образования: зарубежные командировки и стажировки учёных, преподавателей и студентов; освоение мировых инновационных программ и технологий; проведение совместных научных исследований; содействие установлению контактов между учебными заведениями и ведомствами; обмен учебной и методической литературой и другое.

Интенсивно развивающийся вектор международного сотрудничества – сфера музыкального искусства и образования. Одной из наиболее распространённых культурных инициатив стали «Дни культуры», которые поочерёдно проводятся в Китае и Беларуси с 1999 г. В 2014 г. в городе Пекине было подписано «Соглашение между Правительством Китайской Народной Республики и Правительством Республики Беларусь о создании Белорусско-Китайского межправительственного комитета по сотрудничеству». Согласно данному соглашению, в рамках комитета была создана комиссия по культурному сотрудничеству, отвечающая за обмен в области культуры и искусства, принятие решений о регулярном проведении совместных культурных мероприятий учреждениями культуры Китая и Беларуси, в том числе дней культуры [3].

Важной составляющей данных мероприятий являются музыкальные вечера и концертные выступления. Для дней культуры отбираются музыкальные номера, отражающие специфику национальной музыки обеих стран, особое внимание уделяется месту представления, сценическому оформлению и составу артистов. В 2015 г. в Пекинском концертном зале состоялось открытие Дней культуры Беларуси в Китае, в которых приняли участие артисты белорусского государственного ансамбля народной музыки «Свята». Были исполнены фольклорные произведения «Вада бяжыць», «Ночка-чараўніца», «Калі каліна не цвіла», танец «Шастак» и другие, отражающие яркий национальный колорит и художественный стиль народной музыки белорусов. Китайские артисты, в свою очередь, представили народные песни «Жасмин» (Хе Цюн), «Горлица» (Рен Тунсян); традиционные классические композиции «Танец народности яо» (Лю Тишань, Мао Янь), «Прощальная мелодия на заставе Янгуань» (Ван Вэй), «Прогулка по саду и прерванный сон» (Тан Сяньцзу), «Поклонение ста птиц фениксу» (Ван Цзяньчжун); пекинскую оперу «Военачальницы семьи Ян» (Фан Джунхонг) и другие произведения [4].

Всестороннему диалогу способствует деятельность культурных центров в столицах государств. Так, в 2016 г. в Минске был открыт Центр культуры Китая, в 2017 г. в Пекине – Центр культуры Беларуси. Деятельность данных центров активизирует творческие контакты между двумя странами, пропаганду богатого культурного наследия, духовное взаимообогащение и художественное образование. В Центре культуры Китая в Минске организованы мероприятия по презентации китайской культуры; Центр культуры Беларуси в Китае играет значимую роль в углублении знаний китайцев о Беларуси. Здесь организуются художественные выставки, концерты, фестивали национальной кухни, показы документальных и художественных фильмов, что способствует углублению и долгосрочному развитию культурных связей между Китаем и Беларусью [5].

В творческих мероприятиях в 2017 г. приняли участие Национальный оркестр провинции Цзянсу, ансамбль белорусской песни «Терница» (рисунок 1) и другие. Белорусские зрители тепло встречали музыку на традиционных китайских инструментах, таких как пипа, эрху, флейта сяо («Красные фонари», Фэн Цзыцунь), баньху («Праздник», Лю Минюань), жуань («Верблюжий колокольчик на Шёлковом пути», Нин Ен). Китайские музыканты использовали свойства данных инструментов, чтобы высказать белорусам лучшие пожелания своего

народа. Концерт получил положительные отзывы со стороны белорусской общественности. Отличающиеся своеобразием музыкальные инструменты наглядно иллюстрируют талант и мудрость китайского народа, ярко демонстрируют высокую музыкальную культуру и древние исполнительские традиции Востока. При более глубоком изучении традиций белорусов и китайцев, обнаруживаются удивительные сходства: общность в ментальности, отношении к жизни и людям, традициях, даже в музыкальных инструментах. Так, китайская флейта сяо имеет конструктивное сходство с белорусской дудкой, смычковый инструмент баньху – с древнейшим гудком, щипковый жуань – с домрой. Древнейшие инструменты на протяжении своей истории входили в состав различных традиционных ансамблей («музыка шёлка и бамбука», «музыка песни и танца»), являлись главными инструментами в пекинской опере.

Рисунок 1. Выступление ансамбля белорусской песни «Терница» на церемонии открытия Центра культуры Беларуси в Пекине, 2017 г.

Открытие культурных центров предоставило стабильную платформу и пространство для обмена в области музыкального искусства двух стран, упростило организацию творческих мероприятий, расширило музыкальную деятельность от непосредственной организации концертов до сотрудничества в области исследования и преподавания музыки. Так, осуществлённые Китайским культурным центром в Минске в 2017 г. мероприятия включали тематические лекции, конференции, концерты и другие формы с целью передачи подробных сведений о китайской музыке. Были представлены и традиционные виды искусства, включённые в список нематериального культурного наследия Китая: искусство масок сычуаньской оперы, сычуаньские народные песни-речитативы, классические мелодии на гуцине и другое. Таким образом, культурные связи позволяют народам обеих стран лучше понять друг друга, глубже познать культурные традиции и обычаи.

С 2010 г. Министерство культуры КНР совместно с государственными учреждениями и ведомствами, творческими коллективами и исполнителями различных провинций проводит масштабные мероприятия «Весёлый праздник Весны», приуроченные к Новому году по лунному календарю, с целью познакомить белорусов с китайской традиционной культурой и содействовать совместному построению гармоничного мира. Китайский Новый год, или Праздник Весны, является самым важным событием для жителей Китая. Отмечают его и в других уголках мира, соблюдая древние обычаи и традиции. С 2014 г. «Праздник Вес-

ны» ежегодно проводится и в Беларуси. Ведущую роль в этом мероприятии играют совместные выступления музыкальных коллективов Китая и Беларуси. Эти яркие и эффектные представления отражают наивысший уровень музыкального и хореографического искусства двух стран. Так, в 2019 г. на «Празднике Весны» выступили артисты Китайского национального оперного театра и Государственного академического ансамбля танца Беларуси [6].

Свой вклад в культурный обмен вносят учебные заведения двух стран, которые на регулярной основе проводят творческие встречи, мастер-классы, научно-практические конференции, а также организуют выставочную, концертную и издательскую деятельность. Всё это даёт основание считать, что указанные мероприятия будут полезными для развития китайско-белорусских отношений, доверительного всестороннего стратегического партнёрства и взаимовыгодного сотрудничества, в том числе развития инициативы «Один пояс – один путь». В 2016 г. состоялся большой творческий концерт «Tiankong Choir» Центрального Китайского педагогического университета в Белорусской государственной академии музыки. Под руководством Тянь Сяобао хор исполнил произведения «Течёт ручей» (Инь Игун), «Холодная луна над островом морским» (Мэй Ланфан), «Лад юэдяо. Бальзамин» (Ян Го) и другие композиции классического репертуара, наполненные ярким национальным колоритом и демонстрирующие высокий исполнительский уровень артистов. В 2018 г. установились творческие контакты между Хунаньским педагогическим университетом и Гомельским государственным университетом им. Ф. Скорины. В концерте Музыкального института Хунаньского педагогического университета звучали традиционные танцы «Процветающий мир» (Чжан Цзиган), «Гэси Мэйлин» (Цзян Куй), «Рисунок тушью» (Ли Донгзи), «Чжун Куй приносит счастье» (Ху Ян), народная песня «Цветок грушевого дерева» (Ян Наилин), мелодия на китайских цимбалах янцине «Радостная весть» (Лю Цин), сюита на народных инструментах «Сон в красном тереме» (Ван Липин), хореографическая композиция «Мой город, моя любовь» и другие. Разнообразные по форме номера отличались ярким и оригинальным китайским стилем.

Определённую роль в гуманитарном сотрудничестве в сфере образования играют институты Конфуция. Республиканский институт китаеведения им. Конфуция Белорусского государственного университета (БГУ), созданный в 2007 г. при содействии Посольства КНР, является крупнейшим языковым образовательным центром в Беларуси, осуществляющим преподавание китайского языка, научно-исследовательскую деятельность. На базе Институтов Конфуция БГУ и Белорусского национального технического университета (БНТУ) регулярно проводятся научные, образовательные и творческие мероприятия. В 2017 г. на базе Института Конфуция БНТУ состоялся концерт ансамбля Даляньского университета иностранных языков «Дорогой дружбы», где были представлены народные инструментальные мелодии, песни и танцы, боевые искусства (рисунок 2). В каждом номере концерта отражался яркий китайский колорит.

Рисунок 2. Выступление студентов Даляньского университета иностранных языков «Дорогой дружбы» в Минске, 2017 г.

В рамках инициативы «Один пояс – один путь» Белорусский государственный университет культуры и искусств (БГУКИ), Белорусская государственная академия музыки (БГАМ), Белорусский государственный педагогический университет им. М. Танка (БГПУ) установили межвузовское сотрудничество в области музыкального искусства с Китайской центральной консерваторией города Пекина, Чжэцзянской консерваторией и другими вузами Китая. Такое сотрудничество способствует активизации образовательных и творческих проектов.

Активное участие в музыкальном диалоге Беларуси и Китая принимают творческие коллективы и исполнители. В 2019 г. в Беларуси состоялся концерт Чаншанского государственного симфонического оркестра «Один пояс и один путь» под управлением Сяо Мина в рамках гастролей по странам-участницам данной инициативы. Кроме китайских музыкантов в составе оркестра были исполнители из Государственного академического симфонического оркестра Республики Беларусь, китайская скрипачка Лао Ли и белорусская скрипачка Юлия Стефанович. Прозвучала героическая симфоническая поэма «Красное знамя» (Лу Цимин), концерт для скрипки «Лян Шаньбо и Чжу Интай» (Чен Ган, Хэ Чжанхао) в исполнении Лао Ли, ария для скрипки Л. Абелиовича в исполнении Ю. Стефанович, симфония № 4 П. И. Чайковского, а также классические китайские произведения «Цветок жасмина» (Хе Фан), «Река Люян» (Чжу Лици, Тан Игуан), «Радостная весть из Пекина» (Чжэн Лу, Ма Хунье) в исполнении оркестра, где проявился уникальный стиль китайских мелодий и местный колорит провинции Хунань. С 2010 г. с большим успехом в городах Китая проходят выступления труппы Национального академического Большого театра оперы и балета Беларуси. Стали традиционными новогодние выступления симфонического оркестра Национальной государственной телерадиокомпании Республики Беларусь в Китае. С 2013 г. оркестр успешно выступает на лучших концертных площадках Пекина, Шанхая, в провинциях Хэнань, Ляонин, Шаньдун, Шаньси, Цинхай, Хэйлунцзян и других. В репертуаре коллектива представлены мировая классика, произведения белорусских композиторов, а также обработки китайских народных мелодий, что отражает тенденцию сближения европейской и китайской культур. В 2019 г. китайская публика впервые познакомилась с деятельностью Государственного камерного оркестра Беларуси.

Обращаясь к реальной практике сотрудничества, отметим, что одним из наиболее интенсивно развивающихся направлений является хоровое творчество.

В 2016 г. хор БГУКИ выступил на Международном фестивале хоровой музыки в городе Шэньян, в 2019 г. принял участие в конкурсе на Международном хоровом фестивале в городе Вэйхай. Студенческий хор БГАМ в 2016 – 2019 гг. успешно выступал в Восточно-Китайском педагогическом университете, Шанхайском профессиональном институте индустрии, коммерции и иностранных языков, Шанхайской консерватории и других учреждениях. Белорусский хор мальчиков принял участие в Международном фестивале «Неделя детского хорового пения в г. Чэнду – 2017». В 2018 г. в городе Цзиньчэн провинции Шаньси состоялся совместный концерт белорусского вокального квинтета «Чистый голос» и хорового коллектива «Тайсинфэн».

Сегодня широкое распространение получила практика организации сольных концертов китайских студентов и выпускников творческих вузов Беларуси, в том числе совместных проектов артистов с профессиональными коллективами и музыкантами. Так, Гун Ли, выпускница БГАМ по специальности «хоровое дирижирование», в настоящее время работает в Гуанчжоуском университете и по совместительству является преподавателем кафедры хорового дирижирования, дирижёром академического хора Белтелерадиокомпании (рисунок 3). Китайские и белорусские народные песни в аранжировке Гун Ли наполнены национальным колоритом, но в то же время включают элементы современных стилей, что демонстрирует высокий уровень её исполнительского мастерства. С большим успехом проходят выступления китайских мастеров оперного искусства в Беларуси: Чжан Ся (обучалась вокалу в БГПУ и БГАМ), Чжу Гэлимэн (обучалась в БГАМ) и других.

Рисунок 3. Выступление хора Белтелерадиокомпании, дирижёр Гун Ли

Таким образом, в рамках инициативы «Один пояс – один путь» Китай и Беларусь сотрудничают особо активно. Данные связи позволяют народам обеих стран глубже познать национальную культуру и традиции, а также найти точки пересечения и возможности для реализации совместных творческих проектов. Несмотря на дистанцированность двух стран, музыка сближает народы и способствует их дружественным контактам.

ЛИТЕРАТУРА

1. Belt and Road Forum for International Cooperation [Electronic resource]. – Mode of access: https://www.beltandroadforum.org. – Date of access: 05.03.2020.

2. Беларусь и Китай подписали документы по сотрудничеству в целом ряде сфер [Электронный ресурс] // СБ. Беларусь сегодня. – Режим доступа: https://www.sb.by/articles/belarus-i-kitay-podpisali-dokumenty-po-sotrudnichestvu-v-tselom-ryade-sfer.html. – Дата доступа: 05.02.2020.

3. Церемония открытия Центра культуры Беларуси в Пекине [Электронный ресурс] // Посольство Республики Беларусь в КНР. – Режим доступа: http://china.mfa.gov.by/zh/embassy/news/cf4e24771b3be94e.html.

4. Новая музыкальная пьеса китайско-белорусского культурного обмена [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://www.sohu.com/a/122839691_534796.

5. Дни культуры Беларуси в Китае [Электронный ресурс] // Энциклопедия 360. – Режим доступа: https://baike.so.com/doc/26936238-28301413.html.

6. Китайский национальный оперный театр на «Весёлом празднике Весны 2019» в Беларуси [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.sohu.com/a/292441329_534796.

РЕЗЮМЕ

В XXI в. белорусско-китайские отношения вышли на новый стратегический уровень партнёрства. Сотрудничество между двумя странами в сфере культуры и искусства углубляется, что стало большим вкладом в развитие двусторонних отношений. Реализовано большое число творческих проектов, установлены контакты с музыкальными коллективами, учреждениями сферы культуры и искусства. Эти аспекты нашли отражение в данной статье.

SUMMARY

In the XXI century, Belarusian-Chinese relations have reached a new strategic level of partnership. Cooperation between the two countries in the field of culture and art is deepening, which has become a big contribution to the development of bilateral relations. A large number of creative projects have been implemented, contacts have been established with musical groups, cultural and art institutions. These aspects are reflected in this article.

Юдова-Романова Е. В.

СЦЕНИЧЕСКАЯ РОБОТОТЕХНИКА В ХУДОЖЕСТВЕННО-ПОСТАНОВОЧНОЙ ПРАКТИКЕ ПОСТРАМАТИЧЕСКОГО ТЕАТРАЛЬНОГО ИСКУССТВА

Киевский национальный университет культуры и искусств

(Поступила в редакцию 25.10.2019)

Теория постдраматизма, сформулированная немецким теоретиком Хансом-Тисом Леманом в книге «Постдраматический театр» [5], многими определяется как основной вектор развития театра конца XX – начала XXI в. Изложенная автором теория даёт ключ к пониманию сущности фундаментальных изменений в использовании театральной семиотики. Смысловой основой европейского театра в течение многих веков была драма. Сегодняшние театральные практики свидетельствуют о переходе к постдраме. Драма или другой литературный текст, используемый в театре, становится лишь элементом, материалом для постановки, но не его основополагающим принципом. При этом функция слова в перформативном театре меняется: акцент смещается на тело, а сценическое действие становится пластикоцентричным [11]. Это ставит вопрос о том, как постдраматическая культура меняет роль драматурга, режиссёра, актёра в театральном искусстве. При этом подчёркивается синкретический характер современного театрального искусства.

Новый театр отвергает аристотелевскую культурную модель. Отказываясь от подражательной функции и создания иллюзии, он предусматривает антимиметическую концепцию.

Концепция миметического искусства зародилась в античной Греции. Мимезис (от греч. подражание, воспроизведение) как ведущий принцип изобразительности у художника – эстетическая концепция, разработанная Аристотелем, развитая теоретиками и художниками эпохи Возрождения и Нового времени, а также реалистического искусства. Она предусматривает изображение действительности в реалистичных («как она есть»), воображаемых («как о ней говорят и думают») и идеалистических («какой она должна быть») формах. Согласно концепции миметического искусства, задача художника состоит в умении увидеть окружающий мир, человеческое бытие, понять его и воссоздать в своих работах.

Историю искусства, начиная от Нового времени, можно рассматривать как процесс каждый раз совершенной, более точной репрезентации реальности. Художники каждой новой эпохи стремились всё убедительнее творить иллюзию видимого мира. Театральное искусство по своей природе тяготеет к реализму. Рампа, как и любая другая условность разделения участников на публику и исполнителей, выделяет спектакль из реального мира. Она означает мысленный переход в мир художественной реальности.

Театр, переосмысленный художником – коллективом создателей (драматургом, режиссёром, сценографом, композитором, ансамблем актёров и др.), представляет собой концентрированную вселенную. К. С. Станиславский усматривал силу театрального искусства в его собирательности: «Вместе с тем искусство театра – собирательное, и в этом также его сила. Театр пользуется одновременно творчеством всех без исключения искусств: литературы, сцены, живописи, архитектуры, пластики, музыки, танца, которые он собирает под своим кровом» [9].

Идея бессмысленности копирования реальности и необходимости поиска других корреляционных методов была создана в XX в. Появляются квазитеатральные формы – «абстрактное действие», «формалистический театр», «энергетический театр», «постдраматический театр», где театральный текст становится заменой драматического миметического действия. Немецкий учёный Д. Шрёдер определяет постдраматический театр как «практический» отказ от краеугольного камня аристотелевского искусства драмы – мимезиса, актёрства, персонажей, конфликта, ситуации, диалога» [10, с. 1080]. Культура постдраматизма радикально меняет роль драматурга, режиссёра, актёра. Таким образом, текст пьесы пишется в момент её постановки как таковой. Актёр больше не является исполнителем, он становится соавтором. Ролевые структуры отвергаются, личность актёра, передача его рефлексий зрителю занимает центральное положение: «Актёры следуют своей собственной телесной логике: скрытым импульсам, энергетической динамике, механике самого тела, а также его моторике» [5, с. 52]. Режиссёр становится посредником между автором, актёром и зрителем: «Театр постепенно превращается как бы в некий инструмент, посредством которого “автор” (“режиссёр”) напрямую обращает свой “дискурс” к публике. Решающим моментом <…> является то, что модель такого обращения (дискурса) становится основополагающей структурой драмы, которая и приходит на смену диалогу разговорному. “Местом говорения” же тут становится не сцена, а весь театр, взятый как целое» [5, с. 51]. В то же время границы между жанрами размываются, совмещает-

ся музыкальный и нарративный театр, концерт, сценическое представление и тому подобное. В связи с этим Д. Шрёдер отмечает: «Театры <...> конкурируя с новыми СМИ, освобождаются от традиционного преобладания драматического текста и ещё более радикально в русле “ретеатрализации” и “делитературизации” стали открытыми для перформативных форм танца, театра музыки и мима» [10, с. 1081]. Х.-Т. Леман, осмысливая проблему восприятия зрителем постдраматической формы театрального искусства, пишет: «Постдраматический театр предлагает себя как место встречи различных искусств, а потому развивает (и даже напрямую требует) и некоего нового потенциала восприятия, который уходил бы прочь от драматической парадигмы (и даже от литературы вообще)» [5, с. 50].

Поддерживая теорию постдраматического театра, где визуальное доминирует над вербальным, автор статьи ставит целью исследовать роль современных роботизированных средств презентации образной информации в сценическом пространстве.

Квадрокоптер, коптер, беспилотник, дрон – термины, применяемые для определения беспилотного летательного аппарата. Сегодня эти устройства широко применяются в различных сферах человеческой деятельности: от военного дела, сервиса доставок до шоу-индустрии. Управление ими может происходить как дистанционно в режиме онлайн-управления, так и путём предварительного программирования.

Проанализируем несколько примеров из современной театрально-зрелищной практики. Демонстрацией «творчества» роботов стало выступление на Центральном телевидении Китая CCTV по случаю наступления 2016 года певца Сун Нана в сопровождении роботов и беспилотников, которые выполняли синхронный танец. Более 700 000 000 людей посмотрели трансляцию масштабного шоу на китайском телевидении, со временем к ним присоединилось ещё больше интернет-пользователей. Во время телешоу «Spring Festival Gala» под музыку синхронно танцевали 540 роботов. При этом 29 беспилотников с разноцветной подсветкой рассыпали над танцполом метафан. Полёт беспилотников будто наглядно иллюстрировал текст песни «Китай взлетает на вершину мира» [3].

В сфере театрально-зрелищной деятельности современные квадрокоптеры предоставляют постановщикам уникальные возможности для дизайна сценического пространства. Неся на себе различные осветительные приборы, имея фактически неограниченные возможности траектории движения и синхронизации с другими составляющими мультимедийных шоу, дроны используются в режиссуре и дизайне сценического пространства.

Световые шоу дронов – технологическая альтернатива фейерверкам, поскольку в основном пространством для их выступлений также является ночное небо. Кроме того, дроны пожаробезопасны и бесшумны. Во время шоу в небо поднимаются квадрокоптеры размером с тарелку. Благодаря яркой подсветке они видны издалека. С использованием десятков беспилотников можно выстраивать в воздухе статичные и движущиеся фигуры [4].

Компания «Intel» не так давно впервые попала в книгу рекордов Гиннеса за самый массовый полёт беспилотников. Мероприятие проходило в немецком

городе Торнеш в ноября 2015 г. Благодаря технологиям «Intel» специалисты одновременно руководили сотней дронов, используя единую стационарную систему компьютеров. Аппараты не просто двигались в воздухе: дроны устроили световое цветное сопровождение симфоническому оркестру, который в это время исполнял на сцене музыкальные произведения Л. ван Бетховена [8].

В феврале 2018 г. более 1 200 дронов производства компании «Intel Shooting Star» появились в небе над Пхёнчханом во время церемонии открытия зимних Олимпийских игр, установив новый рекорд. Дроны были оборудованы массивом цветных светодиодов. Срок работы даже при сильном морозе и ветреной погоде – до 20 минут на одном аккумуляторе. С помощью совершенного программного обеспечения выполняется коррекция работы аппаратов для достижения идеальной точности воспроизведения в воздушном пространстве созданного на экране монитора динамического светового визуального образа. Дроны сначала эффектно объединились в фигуру сноубордиста, а затем в ночном небе засветились олимпийские кольца [7].

Использование беспилотников возможно в различных художественно-постановочных ракурсах. Показ новой коллекции сезона осень-зима 2018/2019 модельного дома «Dolce&Gabbana» в пределах Миланской недели моды стал сенсацией в первую очередь благодаря художественному решению постановки дефиле: в начале показа в течение 45 минут на подиуме моделей заменили беспилотники, которые под музыку выносили из-за кулис модные сумочки. Управление «проходом моделей» осуществляли за кулисами операторы. Сами беспилотные летательные аппараты были выполнены одинаковыми по размеру, в чёрном цвете и аскетичном дизайне. Единственным их украшением стали размещённые сверху гранёные лампочки дневного света. Крепление сумочек к дронам выглядело вполне нейтрально; прозрачные силиконовые пояса создали иллюзию их свободного полета над подиумом, что в целом в сочетании с индивидуальной подсветкой аксессуара и отсутствием людей на подиуме создавало образ фантастической динамичной витрины магазина [6].

Фембот, или девушка-робот, – одна из разновидностей роботов, которые нашли применение в современном шоу-бизнесе. Продюсеры выводят на сцену элегантных роботов в качестве участниц групп подтанцовки. Внедрение таких новаций обусловлено не только стремлением разрешить организационно-кадровые вопросы, но и пониманием, что выступления фемботов приносят эстетическое наслаждение зрителям. До недавнего времени леди-роботы могли петь, выполняя простые движения и сопровождая пение мимикой. Японский национальный институт прогрессивной промышленной науки и технологии (AIST) в 2009 г. представил модель HRP-4C, которая могла двигаться и петь. Современные фемботы способны танцевать как самостоятельно, так и в ансамбле с живыми исполнителями. И хотя хореография в исполнении девушки-робота не содержит сложных движений, однако процесс их программирования до недавнего времени оставался крайне трудоёмким. В настоящее время создатели HRP-4C не только добились неплохого сценического визуального эффекта, но и значительно упростили и усовершенствовали процесс создания роботов-танцоров. Хореограф-программист задаёт «крайние» позы, а программа самостоятельно соединя-

ет их и заставляет работа двигаться. При этом «опасные» па, из-за которого фембот может потерять равновесие, автоматически блокируются. Презентация такой электронной танцовщицы состоялась в «Digital Content Expo» в середине октября 2010 г. в Токио. За работу «мозга» фембота отвечала операционная система реального времени «ART-Linux», танцевальные движения обеспечивались 30 моторами, ещё 8 отвечали за мимику. Формы фигуры фембота меняются путём увеличения количества «толщинок», которые традиционно используются в театральном костюме, а рост могут прибавить только инженеры-робототехники [1].

Однако пока смешанные выступления танцовщиц с фемроботами выглядят несколько дисгармонично: идентичные по внешней форме (костюмы, причёски, рост) и хореографическим движениям роботы-исполнительницы в сочетании с живыми танцовщицами не воспринимаются ни как единый ансамбль, ни как выступление «солистки» с ансамблем. Из-за диссонанса в сочетании на сцене живого и технического номер выглядит не совсем эстетично. Вероятно, это стало причиной низкой востребованности в сценическом искусстве технологий фембботов [2].

В итоге отметим, что драматический театр конца XX – начала XXI в. подвергается радикальной трансформации, осмысление которой отражено в теории постдраматического театра Х.-Т. Лемана. Современный театр становится всё более визуальным, наглядным, но при этом отрицает мимезис как основной принцип художественного осмысления действительности. Такой театр не изображает и не отражает жизнь, а стремится создать пространство перформативного существования, внедряя особый способ общения с аудиторией.

Важное место в новых реалиях современных сценических практик занимает сценическая робототехника: роботы, дроны и фемботы.

В сфере театрально-зрелищной деятельности современные модели квадрокоптеров предоставляют постановщикам уникальные возможности для дизайна сценического пространства. Это уникальное средство сценического дизайна и действенный способ донести в художественной форме информацию до аудитории.

Выступления роботов и фемботов постепенно приобретают всё большую популярность, находя своё место в индустрии шоу-бизнеса и эстрады как новое средство презентации образной информации.

Учитывая постдраматические тенденции в мировом сценическом искусстве, тяготение к визуальному контенту и стремительную динамику развития индустрии робототехники, в том числе сценической, можно гипотетически предположить постепенный рост внедрения в широкую постановочную практику различных видов сценических роботов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Богданова, Е. Подтанцовку заменят ... роботами / Е. Богданова [Электронный ресурс] // Комсомольская правда. – 2010. – 26 октября – Режим доступа: https://www.crimea.kp.ru/daily/24581/751740/. – Дата доступа: 24.10.2019.

2. Выступление девушки-робота на сцене – очередная победа робототехники [Электронный ресурс] // LiveJournal. – Режим доступа: https://1-tech-fact.livejournal.com/3516.html. – Дата доступа: 24.10.2019.

3. Китайский Новый год и 540 танцующих роботов [Электронный ресурс] – Режим доступа: www.imena.ua/blog/chinese-dancing-robots. – Дата доступа: 24.10.2019.

4. Левандовский, А. Шоу дронов: как мы координировали рой танцующих коптеров / А. Левандовский [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://habr.com/ru/company/croc/blog/427353/. – Дата доступа: 24.10.2019.

5. Леман, Х.-Т. Постдраматический театр / Х.-Т. Леман. – М. : ABCdesign, 2013. – 311 с.

6. Летючі моделі: Dolce & Gabbana випустив на подіум дронів [Електронный ресурс] // ТСН. – Режим доступу: https://tsn.ua/video/video-novini/letyuchi-modeli-dolce-gabbana-vipustiv-na-podium-droniv.html. – Дата доступу: 24.10.2019.

7. На Олимпиаде-2018 светящиеся дроны установили мировой рекорд: опубликовано захватывающее видео [Электронный ресурс] // Online.ua. – Режим доступа: https://news.online.ua/795374/na-olimpiade-2018-svetyashchiesya-drony-ustanovili-mirovoy-rekord-opublikovano-zahvatyvayushchee-video. – Дата доступа: 24.10.2019.

8. Парад дронов: Intel запустил в небо 100 коптеров [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://www.youtube.com/watch?v=pASROQzJzxo. – Дата доступа: 24.10.2019.

9. Станиславский, К. С. Театр. Вступление / К. С. Станиславский // Полное собрание сочинений : в 8 т. / К. С. Станиславский. – М., 1958. – Т. 5. Статьи. Речи. Заметки. Дневники. Воспоминания. 1877 – 1917. – С. 470 – 494.

10. Schröder, J. «Postdramatisches Theater» oder «Neuer Realismus»? / J. Schröder // Geschichte der deutschen Literatur von 1945 bis zur Gegenwart / W. Barner [hrsg.]. – München, 2006. – S. 1080 – 1123.

11. Shevchenko, A. R. Postdramatic Theatre of Director Christoph Marthaler / A. R. Shevchenko, E. N. Shevchenko, A. R. Salakhova // Journal of History Culture and Art Research. – 2017. – Т. 6. № 5. – P. 173 – 178.

РЕЗЮМЕ

В статье рассмотрены примеры использования сценической робототехники (роботов, беспилотников и фемботов) как художественно-постановочные приёмы в контексте современных тенденций постдраматического театра. Новизна исследования – в искусствоведческом анализе робототехники как составляющей современных сценических практик. В выводах отмечается, что сценическая робототехника приобретает популярность в индустрии шоу-бизнеса и эстрады, входя всё активнее в режиссуру постановок и дизайн сценического пространства.

SUMMARY

The article explores the use of stage robotics (robots, drones and fembots) as an artistic-production technique in the context of the modern trends of post-dramatic theater. The novelty of the research is in the art history analysis of stage robotics as a component of modern stage practices. In conclusions indicate, that stage robotics is gaining popularity in the industry of show business and pop art, becoming more active in directing productions and designing stage space.

Ярмалінская В. М.

НАЦЫЯНАЛЬНАЯ ДРАМАТУРГІЯ НА СЦЭНЕ БЕЛАРУСКІХ ТЭАТРАЎ

Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі
(Паступіў у рэдакцыю 10.03.2020)

Тэатральнае мастацтва з'яўляецца неад'емнай часткай культуры сучаснага грамадства. Своеасаблівасць нацыянальнага тэатра нашай краіны заключаецца не толькі ў высокім прафесіяналізме акадэмічнай сцэны, у магутнай энергетыцы яе лепшых спектакляў. Яго непаўторнасць праяўляецца ў тэатры кожнага з гарадоў Беларусі. Многія цікавыя працэсы адбываюцца сёння ў Гродзенскім, Гомельскім, Магілёўскім абласных драматычных і лялечных тэатрах, Нацыянальным акадэмічным драматычным тэатры імя Я. Коласа. Адной з адметных рыс тэатра нашых дзён з'яўляецца імкненне да пастановак класічнай беларускай драматургіі. Можна назваць наступныя прыкметныя пастаноўкі: «Пінская шляхта» В. І. Дуніна-Марцінкевіча, «Дзве душы» М. Гарэцкага (рэж. М. Пінігін, Нацыянальны акадэмічны тэатр імя Я. Купалы), «Пан Міністар» Ф. Аляхновіча (рэж. У. Савіцкі, Беларускі рэспубліканскі тэатр юнага гледача), «Раскіданае гняздо» Я. Купалы (рэж. А. Гарцуеў, Рэспубліканскі тэатр беларускай драматургіі) і іншыя.

Прыцягальным для гледача стаў спектакль «Сымон-музыка» Я. Коласа Коласаўскага тэатра ў пастаноўцы М. Краснабаева (прэм'ера – 2018 г.). Гэта назва невыпадкова ўключана ў рэпертуарную афішу. Твор любімы кожным беларусам, прывабны вядомым паэтычным тэкстам, дзеючымі асобамі, змяшчае ў сабе вялікі сэнс чалавечага існавання. Няпросты шлях творцы праходзіць у спектаклі Сымон-музыка – Д. Каваленка. Вобраз, створаны акцёрам, мае непасрэднае дачыненне да тэатра сімвалісцкага. Сцэна на працягу ўсяго сцэнічнага дзеяння з'яўляецца зменлівай і шматкаляровай, дзякуючы праекцыйнай і светлавой дэкарацыям. У асобных мізансцэнах святло вырашае і свядома падкрэслівае ўнутраны эмацыянальны стан персанажа. Галоўны герой існуе ў амаль бясконцай, ірэальнай прасторы, створанай мастаком С. Макаранка, і з'яўляецца сімвалам яркай творчай асобы, таленту, што, як правіла, не прызнаецца пасрэдным акружэннем. Выразныя чатыры вобразы-сімвалы Старога, Курылы, Жабрака і Дзеда Данілы стварае Т. Кокштыс. Знаходзячыся амаль усё дзеянне на першым плане, на авансцэне, акцёр імгненна пераўвасабляецца ў канкрэтнага персанажа, які мае сваю выключную значнасць у спектаклі. Тэатр імя Я. Коласа ў няпростым жанры паэтычнага тэатра, нават у невялікіх ролях і эпізодах, яскрава прадстаўляе сваю таленавітую трупу, як сталы яе склад, так і моладзь.

Відавочна, што адным з любімых аўтараў Тэатра імя Я. Коласа з'яўляецца Уладзімір Караткевіч. Так, «Званы Віцебска», пастаўленыя В. Мазынскім у 1974 г. у сцэнаграфіі А. Салаўёва, сталі тэатральным адкрыццём і прадэманстравалі вялікія магчымасці коласаўскай трупы: «Спектакль уражваў маштабнасцю, пластычнасцю тэатральнага відовішча, узрушаў сур'ёзнасцю ўзнятых праблем. У ім сцвярджалася думка аб адказнасці кожнага чалавека за лёс народа, за ход самой гісторыі. Па сутнасці, "Званы Віцебска" вярталі на сцэну

амаль забыты тэатрамі жанр народнай драмы. Гэта пашырала творчыя далягляды калектыву, узбагачала яго сцэнічную мову» [1, с. 227].

Вынаходніцкім па рэжысуры і сцэнаграфічным вырашэнні з'яўляецца і спектакль «Леаніды не вернуца на зямлю» паводле У. Караткевіча ў пастаноўцы М. Краснабаева і сцэнаграфіі С. Макаранка. Яго гучанне ў многім прадыктавана асноўнымі названымі элементамі. Рухомы памост, нібы гадзіннік, адлічвае і вяртае да гледача той час, у якім існуюць героі спектакля. Яны з'яўляюцца на сцэнічнай пляцоўцы ў касцюмах сярэдзіны XX ст. і адразу ж ствараецца атмасфера далёкай паэтычнай эпохі, кранае шчырасць і эмацыянальнасць персанажаў. Яркая, пераканаўчая сцэна сустрэчы герояў «З чырвонымі гранатамі, якія падаюць», дакладна пабудавана пастаноўшчыкамі і выклікае сапраўднае ўзрушэнне гледачоў. Яна напоўнена драматызмам, глыбокімі перажываннямі і, магчыма, таму застаецца самай запамінальнай. Спектакль Тэатра імя Я. Коласа можна назваць пранізлівым паэтычным апавяданнем, сугучным вядомаму і любімаму твору У. Караткевіча.

«Дзікае паляванне караля Стаха» У. Караткевіча на сцэне Нацыянальнага драматычнага тэатра імя Я. Коласа ў пастаноўцы Ю. Лізянгевіча працягвае традыцыі пастановак твораў выдатнага аўтара. Да названых вышэй спектакляў далучаюцца «Ладдзя роспачы» і «Хрыстос прызямліўся ў Гародні». Новая работа калектыву, на нашу думку, з'яўляецца нечаканай, аўтарскай і эксперыментальнай. Рэжысура спектакля строга, амаль графічна вымалёўвае кожную мізансцэну, ствараючы пры гэтым загадкавую і прыцягальную атмасферу, у якой існуюць героі. Гэтую задуму ўзмацняе мастацкае (сцэнограф С. Макаранка) і музычнае (кампазітар А. Крыштафовіч) афармленне. Мастак сціплымі выяўленчымі сродкамі дасягае эфектнага існавання персанажаў у амаль містычнай сцэнічнай прасторы. Чорны колер становіцца асновай у агульнай палітры спектакля. Здаецца, што ў яго «ўпісваюцца» персанажы, набываючы сваю значнасць: рамантычныя Надзея Яноўская – Ю. Крашэўская і Андрэй Беларэцкі – Д. Каваленка; выразныя Берман-Гацэвіч – Ц. Жусупаў і пані Кульша – Т. Кабяк; энергічны, запамінальна яркі шляхціц Дубатоўк – В. Дашкевіч. Вялікае значэнне ў пастаноўцы надаецца святлу, гукавому і шумавому афармленню, якія ўзмацняюць візуальныя вобразы. Вобраз «дзікага палявання» вырашаецца пастаноўшчыкамі даволі проста і нечакана: гэта маладыя людзі ў сучасных чорна-белых касцюмах з дошкамі ў руках. Менавіта дошкі набываюць магчымасць разам з выканаўцамі ў таленавітым пластычным і харэаграфічным вырашэнні Д. Юрчанка выбудоўваць кожную мізансцэну, надаючы свой сэнс дзеянню.

«Дзікае паляванне караля Стаха» паводле У. Караткевіча ў 2016 г. пастаўлена на сцэне Беларускага акадэмічнага тэатра юнага гледача У. Савіцкім. У 2005 г. прэм'ера гэтага ж твора адбылася на малой сцэне Тэатра імя Я. Купалы ў той жа рэжысуры і сцэнаграфіі В. Цімафеева [2, с. 120]. Пастаноўка незвычайная для ТЮГаўскай сцэны. Гэтаму сцэнічнаму твору ўласціва жанравая дакладнасць, абазначаная як «псіхалагічны дэтэктыў» і сучаснае гучанне, накіраванае не на тэхнічныя магчымасці сцэны, якія з'явіліся ў тэатры пасля рэканструкцыі, а на падрыхтоўку выканаўцаў і, у першую чаргу, на іх

драматычныя і пластычныя здольнасці. Мастак у сваім рухомым, дзейсным, умоўна-метафарычным афармленні імкнуўся да выразнасці выяўленчых сродкаў і канкрэтнасці дэталяў. Пабудаваны ім драўляны памост павялічвае пастановачныя магчымасці сцэны. Для герояў спектакля яна з'яўляецца і вялікім сталом, за якім вядуцца размовы, і звычайнай залай, дзе наладжваецца баль. І нейкай неакрэсленай містычнай прасторай, у якой існуюць і рэальныя персанажы, і таямнічыя істоты – іх рукі і твары з'яўляюцца з-пад драўляных дошак. Насычаная асноўная карычневая гама спектакля становіцца яшчэ больш яркай у выразных мізансцэнах У. Савіцкага: яны імкліва змяняюцца адна за адной, нібы гартаючы старонкі вядомага захапляльнага твора. Нечакана падаецца пастаноўшчыкамі сцэна балю – адна з выразных і вырашальных у творы. Падобныя адзін да аднаго персанажы ў аднолькавых касцюмах (мастак па касцюмах Д. Волкава), хутчэй, нагадваюць шэрую масоўку паляўнічых, а не бліскучае шляхетнае асяроддзе. І толькі адна Надзея Яноўская ў сваёй светлай доўгай сукенцы старадаўняга крою з'яўляецца тут жывой, трапяткой і безабароннай.

Новы спектакль «Дзікае паляванне караля Стаха» спалучае ў сабе дзве таленавіта знітаваныя прасторы: сцэнаграфічную і рэжысёрскую. У сцэнаграфічнай пабудове задзейнічана ўся сцэнічная прастора: люстра сцэны, парталы, заднік з выбудаваным мостам, лесвіца, па якой перамяшчаюцца персанажы. Колерава-светлавое вырашэнне спектакля накіравана на акцэнтаванне выразнасці мізансцэн, нібы набліжэнні да гледача важных прадметаў, жэстаў і поз выканаўцаў. Кожная дэталь, уведзеная сцэнографам, садзейнічае стварэнню сусвету рэальнага і містычнага адначасова. Глядач рэальна прысутнічае разам з героямі пастаноўкі ў вялікім па памерах, але ўжо даўно не ў раскошным замку. Яго багацце сышло са стагоддзямі і былымі жыхарамі. Той далёкі час аказваецца побач з гледачамі. Мы маем магчымасць разгадваць яго таямніцы. Такім чынам, разгорнутая мастаком прастора адначасова змясціла ў сабе сучасных герояў і прымусіла задумацца аб гісторыі не толькі знатнага беларускага роду, але і краіны, яе непаўторнасці ў падзеях і асобах.

Прастора рэжысуры У. Савіцкага насычана высокай і бясконцай філасофскай думкай аб непарыўнасці чалавека, асобы з яго радзімай. Гэтай зменлівай прасторы ўласціва эмацыянальнасць, экспрэсіяністычнасць, выверанасць, адзінадумства з мастаком. Усе складнікі спектакля накіраваны на яго цэласнасць і адзіную задуму. І, нагадваючы В. Кандзінскага, можна сказаць, што ў пастаноўцы таемна існуюць «розныя душы – розныя душэўныя гукі, а значыць, і розныя формы: розныя гімны фарбаў, розныя ключы пабудовы». Многае вырашае ў «Дзікім паляванні» музычны вобраз спектакля (музычнае афармленне П. Захаранкі), ён задае агульны імклівы рытм пастаноўкі, характарызуе кожнага героя, напаўняе узнёслым гучаннем, спакоем ці трывогай і напружанасцю тую або іншую мізансцэну. Нават калі дзікае паляванне адсутнічае ў агульнай сцэнічнай прасторы, яго нябачная прысутнасць адчуваецца ў музычнай тэме, нарастанні яе акордаў. Асаблівай трывожнай музыкай ахоплены вобраз Надзеі Яноўскай, якую ў спектаклі выконвае М. Шантар. Яна

зусім не самаўпэўненая гаспадыня Балотных Ялін. Перад гледачом – прывабная дзяўчынка з лялькай у руках. Гэтая юная напалоханая асоба ўвесь час знаходзіцца ў нервова-напружаным стане прадчування нейкіх нечаканых падзей у асабістым жыцці. Яе палохае ўсё, што адбываецца ў паўсядзённасці: змена дня і ночы, з'яўленне Беларэцкага, нават кожны рух і гук – ва ўсім ёй бачыцца таямнічая паляванне, якое павінна непазбежна забраць яе жыццё. Магчыма, і халодная, дакладная ў кожным слове і руху Ахмістрыня – Г. Казлова, і ўраўнаважаны, спакойны Беларэцкі – А. Гладкі выклікаюць у яе насцярожанасць і падазронасць. Больш упэўнена яна трымаецца побач з Дубатоўкам, якога ярка, тэмпераментна, можна сказаць, па-шэкспіраўску выконвае І. Дзянісаў. Гераіня нават не падазравае, што хаваецца за яго шчодрасцю і заступніцтвам.

Музыка становіцца важным акцэнтам страхаў і перажыванняў галоўнай гераіні, з'яўленнем містычных вобразаў. Пластыка (рэжысёр па пластыцы Я. Кульбачная) таксама падпарадкавана рэжысуры ў кожнай дакладна выбудаванай мізансцэне: дыялогах персанажаў, павольным з'яўленні дзікага палявання караля Стаха, бальных танцах на памосце. Часам рэжысёр нібы свядома прыпыняе дзеянне, калі дае магчымасць гучання тэксту, сэнсу слоў. І ў гэтым выпадку новы спектакль Тэатра юнага гледача, у адрозненне ад Купалаўскага, на нашу думку, паўстае больш літаратурным, апавядальным, надзвычай сугучным У. Караткевічу. Відавочна, што і для аўтара, і для пастаноўшчыкаў нароўні з лёсамі герояў самым важным з'яўляецца лёс радзімы, яе сённяшняе і будучае.

«Сны аб Беларусі» паводле У. Караткевіча (2007), пастаўлены У. Савіцкім на сцэне Нацыянальнага акадэмічнага тэатра імя Я. Купалы, – спектакль незвычайны для традыцыйнай акадэмічнай сцэны [2, с. 120]. Пастаноўка нетыповая і сваім поглядам на асобу, лёс і творчасць Я. Купалы. Запамінальная і прыкметная яна і сваёй сцэнаграфіяй. Мастацкае афармленне В. Цімафеева далёкае ад традыцыйнага. Яго, хутчэй, можна назваць авангардным, эксперыментальным для беларускага тэатра. На сцэне ў нечаканым ракурсе, пад нахілам, пабудаваны хол маскоўскай гасцініцы, у якой правёў свае апошнія дні народны паэт. Вялікія экзатычныя пальмы, крутыя лесвіцы – ва ўсім неапраўданая веліч і раскоша побач з нязначным чалавечым жыццём. Высокія магутныя калоны свядома пададзены мастаком пад нахілам. І тым самым сцэнічная прастора выглядае падкрэслена няроўнай і нагадвае карабель, які тоне. Відавочна, што і раскошы гасцініцы, і караблю наканавана загінуць і знікнуць у бездані.

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

Такім чынам, відавочна, што нацыянальная драматургія з'яўляецца тым дыяментам, які не толькі ўпрыгожвае афішу, але і магутна ўздзейнічае на ўсе складнікі спектакля. Нельга не заўважыць той станоўчы уплыў, які аказвае класіка на тэатр, акцёраў, усіх стваральнікаў спектакля. Нагадваецца вядомае: аб нацыі трэба меркаваць па той акалічнасці, якую драматургію, які тэатр яна мае. Драматургічная спадчына нашых класікаў працягвае заставацца прыцягальнай і да канца не раскрытай як для даследчыкаў тэатра і літаратуры, так і для практыкаў сцэны. Спадзяёмся, што ў рэпертуарнай афішы (і не толькі нацыянальных тэатраў Беларусі) хутка з'явяцца назвы твораў У. Караткевіча, Я. Купалы, Я. Коласа і іншых вядомых беларускіх аўтараў, якія шчыра зацікавяць і ўразяць гледача.

ЛІТАРАТУРА

1. Гісторыя беларускага тэатра : у 3 т. / рэдкал.: У.І. Няфёд (гал. рэд.) [і інш.] – Мінск : Навука і тэхніка, 1987. – Т. 3, кн. 2. Тэатр савецкай эпохі, 1962 – 1984 / У. Няфёд [і інш.]. – 431 с.

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

РЕЗЮМЕ

Автор обращает внимание на постановки национальной драматургии на сцене белорусских театров. В статье подчёркнуто, что национальная драматургия положительно влияет не только на зрителя, но и на все составляющие спектакля.

SUMMARY

The author pays attention to the productions of the national drama on the stage of the theaters of Belarus. The article emphasizes that national drama has a positive impact not only on the audience, but also on all components of the performance.

РАЗДЗЕЛ III
ПРАБЛЕМЫ ЭТНАЛОГІІ, АНТРАПАЛОГІІ, ФАЛЬКЛАРЫСТЫКІ І СЛАВІСТЫКІ

Альшевская А. С.

АНТРОПОМОРФИЗАЦИЯ РЕПРЕЗЕНТАЦИИ ИНФЕРНАЛЬНОГО В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЕ (НА ПРИМЕРЕ ОБРАЗА ВАМПИРА)

Белорусский государственный университет
(Поступила в редакцию 16.03.2020)

Трансформация фольклорно-мифологических персонажей в художественной литературе (речь идёт преимущественно об образе вампира) является недостаточно исследованной областью в научном дискурсе. Основная цель данной статьи – рассмотреть специфику антропоморфизации при репрезентации образа вампира в художественной литературе в диахроническом срезе.

Вампиры в мифологическом сознании – мертвецы, пьющие человеческую кровь. Согласно народным поверьям, вампирами становятся люди, укушенные другими вампирами: «Но в славянских верованиях превращению покойника в вампира способствовала чаще всего “нечистая” смерть или неправедная жизнь покойного» [7, с. 135].

Вампир (упырь, вурдалак, носферату) характеризуется в первую очередь «своей двойственной – человеческо-нечеловеческой – природой» [1, с. 17]. По этой причине для полного понимания данного образа необходимо проанализировать соотношение антропоморфного и неантропоморфного в репрезентации образа вампира.

Возникновение образа вампира – результат антиантропоморфизации – процесса превращения человека в нечеловека, причём можно говорить о двух её видах – внешней и внутренней. Внешняя антиантропоморфизация – это, во-первых, приобретение черт внешнего облика, подчёркивающих связь данного персонажа с миром мёртвых; во-вторых, приобретение физиологических свойств, нехарактерных для человека. Внутренняя антиантропоморфизация (психологическая) связана с утратой вампиром человеческого мировосприятия и миропонимания. Если вспомнить классическую философскую триединую модель человека, которая предполагает его рассмотрение «в единстве таких составляющих, как тело, душа, дух» [6, с. 355], то разница между человеком и вампиром заключается в отсутствии у последнего души. Но у вампира может в определённой степени сохраняться человеческое сознание (дух): он способен по-человечески оценивать свои поступки с точки зрения морали и нравственности.

С нашей точки зрения, констатировать полную антиантропоморфизацию можно лишь в том случае, если трансформация затрагивает внешнюю и внутреннюю стороны персонажа. Поскольку данный тип антиантропоморфизации касается психологических и физиологических параметров, то правильно будет гово-

рить о наличии полной психофизиологической антиантропоморфизации. Во всех остальных случаях речь может идти о неполной антиантропоморфизации на психологическом и физиологическом уровнях. Следовательно, чем большей антиантропоморфизации подвергается персонаж в процессе превращения в вампира, тем меньшее количество человеческого в нём остаётся – уменьшается степень его антропоморфности. Чем меньше степень антиантропоморфизации, тем больше антропоморфных признаков и черт сохраняется у персонажа. Таким образом, можно говорить о наличии двух противоположно направленных процессов: антропоморфизации (очеловечивании) и антиантропоморфизации (превращении человека в «нечеловека»).

Если для фольклора (легенд, быличек) и ранних произведений художественной литературы, в основном, характерна полная психофизиологическая антиантропоморфизация, то со временем образ вампира у разных авторов сохраняет всё больше черт и характеристик, свойственных человеку. В данном случае можно говорить о частичной степени антиантропоморфизации образа. Так, физиологические характеристики начинают содержать в себе разное соотношение черт, подчёркивающих как нечеловеческое, так и человеческое в вампире. Всё чаще отсутствует психологическая антиантропоморфизация личности вампира. Он сохраняет человеческие черты характера – возникает разделение вампиров на плохих и хороших. Таким образом, степень антропоморфности или неантропоморфности репрезентации образа вампира зависит от количественного и качественного соотношения подобных характеристик данного персонажа в конкретном произведении.

Для более наглядной демонстрации вышесказанного нами были рассмотрены наиболее яркие произведения художественной литературы, где присутствует образ вампира, по трём параметрам: 1) физиологические свойства; 2) внешний облик; 3) мировоззрение и мировосприятие.

Физиологические свойства. Главным относительно данного параметра является соотношение «живой/мёртвый», то есть персонаж больше живой или больше мёртвый. Это, в первую очередь, связано с тем, является ли вампир ожившим мертвецом. Так, в «Сумеречной саге» американской писательницы С. Майер в организме вампиров содержится яд, под воздействием которого происходит превращение, причём об окончании превращения человека в вампира свидетельствует полная остановка сердца. В романе англичанина Б. Стокера «Дракула» жертва становится вампиром только после смерти, но при условии, что «жив» её вампир-создатель.

Превращение в вампира может происходить в состоянии между жизнью и смертью, например, в романе американской писательницы Э. Райс «Интервью с вампиром» вампир высасывает у человека практически всю кровь и, смешав её со своей, возвращает обратно. Человек может стать вампиром не через смерть, а в результате неких мутационных процессов, вызванных определёнными причинами. Так, в романах российского писателя В. Пелевина «Ампир V» и «Бэтман Аполло» человека делает вампиром «язык» – особая сущность, переходящая от индивида к индивиду. В данном случае бессмертен только «язык», а человек, ко-

торому данный орган подсажен, является по своей сути только временной оболочкой вампира. Вампиризм в произведениях В. Пелевина является, скорее, аллегорией, а под вампирами подразумеваются представители мировой элиты, при помощи «гламура» и «дискурса» формирующей общество потребления. Подобную аллегорическую интерпретацию использовал в романе о Фаусте Ф. Клингер, где «вампиризм связывается с абсолютистской монархией <…> выпивающей жизненную энергию угнетённых сословий» [1, с. 45], а также К. Маркс, когда говорил о капитализме.

В романах «Профессия: ведьма», «Ведьма-хранительница», «Верховная ведьма» («Белорский цикл») русскоязычной писательницы Беларуси О. Громыко вампиры не мертвецы, а определённая раса существ, как и, например, гномы, эльфы и т. п. А суеверия относительно них связаны со способностью данной расы погружаться в очень глубокий сон, при котором понижается температура тела. При этом вампиры не бессмертны: просто стареют медленнее, чем люди. Если вампир погибает, а тело сохранилось, то оно трансформируется в волчье – «тело без души». Но, в отличие от обычного представления о вампирах, после проведения обряда воскрешения они не становятся живыми мертвецами, а ритуал, дающий возможность воссоединять душу с телом, напоминает оживление человека после клинической смерти или выход из долгой комы. Важным показателем антиантропоморфизации вампира является то, что он не подвержен возрастным изменениям – не стареет. Граф Дракула в романе Б. Стокера даже обладает способностью становиться моложе. Именно употребление крови живых людей помогает вампирам поддерживать сохранность своего организма. Например, в романе Э. Райс «Интервью с вампиром» после употребления крови тело вампира перестаёт быть холодным, а цвет лица приобретает здоровый оттенок.

Но в отдельных случаях наблюдается наличие характеристик, приближающих вампиров к живым существам, например, способность к продолжению рода, что служит показателем их частичной антропоморфности. Как отмечает Д. Г. Мелтон в «Энциклопедии вампиров», в болгарской мифологии сохранились рассказы о вампирах, которые могли жениться и иметь детей. В «Сумеречной саге» С. Майер если женщины-вампиры бесплодны, то мужчины-вампиры сохраняют возможность продолжения рода. Подобной способностью обладают и вампиры в пенталогии С. Лукьяненко, В. Васильева «Дозоры», но воспользоваться ею они могут всего один раз, после чего становятся стерильными. В романах О. Громыко вампирами не становятся – ими рождаются, что лишний раз доказывает их неинфернальную природу.

Если говорить о гастрономических предпочтениях персонажей, то это человеческая кровь, без которой они не могут продолжать своё существование (фольклорные легенды и былички, Б. Стокер «Дракула», Д. Ш. Ле Фаню «Кармилла», А. К. Толстой «Семья вурдалака», И. В. Гёте «Коринфская невеста», М. Булгаков «Мастер и Маргарита» и т. п.). В произведениях, для которых характерна психологизация и этизация образа вампира, персонажи, представленные как положительные или относительно положительные, отказываются или пытаются отказаться от человеческой крови, заменив её на кровь животного либо донорскую кровь (Э. Райс «Интервью с вампиром», С. Лукьяненко, В. Васильев

«Дозоры», С. Майер «Сумеречная сага»). Появляется также новый тип вампира, не употребляющего человеческую кровь в качестве пищи. Так, в романе В. Пелевина «Ампир V» вампиру кровь нужна не для продления жизни (он предпочитает человеческую пищу), а для чтения мыслей других, причём для этого достаточно одной капли. Вампиры в романах О. Громыко также употребляют не кровь, а обычную человеческую пищу. Кровь необходима им только для регенерации организма при очень тяжёлых ранах, правда, при этом используется кровь животных. Подобный факт подаётся О. Громыко не как проявление вампиризма, а как аналогия переливания крови тяжело раненному человеку.

Общей чертой, отличающей всех вампиров от людей, признаком неантропоморфности их природы является наличие у них таких физиологических суперспособностей, как необычайная сила и скорость передвижения, быстрая реакция, острота зрения и слуха, которые во много раз превосходят человеческие возможности.

Вампиры – существа инфернальные с точки зрения своего происхождения и внутренней сущности (инфернальный – «находящийся в аду, происходящий в аду, адский, <…> демонический» [5, с. 564]). Все факторы, подчёркивающие инфернальность, играют на увеличение степени неатропоморфности персонажа, а опровержение автором данных признаков, наоборот, увеличивает степень антропоморфности. Например, боятся или не боятся вампиры солнечного света, распятия и других священных предметов, чеснока и другого, отражаются или нет в зеркалах, способны или не способны принимать звериный облик и т. д. Если в романах Б. Стокера «Дракула», М. Булгакова «Мастер и Маргарита» вампиры боятся света, то, например, в рассказе Д. Полидори «Вампир», повести Д. Ш. Ле Фаню «Кармилла», в «Сумеречной саге» С. Майер и других они нормально чувствуют себя при солнечном свете.

О. Громыко, в отличие от остальных авторов, полностью опровергает инфернальную природу происхождения вампира, разделяя такие понятия, как «вампир», «вурдалак», «упырь»: «*Упырь – это восставший мертвец, вурдалак – вид хищной нечисти, а я (вампир) – представитель Разумной расы»*, – заявляет один из представителей расы вампиров [3, с. 210]. Образ построен на отрицании всех суеверий о вампирах: они не спят в гробах, могут заходить в церковь именно потому, что не являются инфернальными существами.

Внешний облик. С точки зрения внешнего облика вампир обладает определёнными приметами. У фольклорного персонажа красное (или белое) лицо, а глаза налиты кровью. В балладе И. В. Гёте «Коринфская невеста», написанной в 1797 г., появляется классическое описание вампирской внешности: бледный цвет кожи, ассоциирующийся со смертью. В романе М. Булгакова «Мастер и Маргарита» на теле женщины-вампира Геллы явственно проступают следы трупного разложения. А в повести Д. Ш. Ле Фаню «Кармилла» внешний вид женщины-вампира не содержит в себе признаков смерти: она выглядит так, как и при жизни, за исключением «*крайней вялости»* [2, с. 569] движений.

Вампир может, помимо черт, подчёркивающих его принадлежность к миру мёртвых, обладать характеристиками, указывающими на его зооморфность, что также свидетельствует о нечеловеческой (демонической) природе существа. Ча-

ще всего можно говорить о наличии отдельных признаков зооморфности, например, клыков и т. п. Но есть и менее традиционные признаки. Так, в романах из «Белорского цикла» О. Громыко, по точному замечанию главной героини ведьмы Вольхи, вампир выглядит «*как обыкновенный человек. Прячет клыки в усах и бороде, а крылья – под плащами и куртками*» [3, с. 205]. Славяне верили, что вампир чаще всего имеет облик умершего человека, но, согласно некоторым суевериям, может превращаться в любого зверя или человека. Опираясь на нашу авторскую классификацию сверхъестественных существ, подобных персонажей правомерно будет отнести к разряду активных метаморфов, способных принимать какой угодно зооморфный или антропоморфный облик, причём по своему желанию. Так, в романе «Дракула» Б. Стокера вампир может превращаться в волка, летучую мышь, пар; в повести Д. Ш. Ле Фаню «Кармилла» – в кошку. Вампиры могут являться и биморфами – существами, обладающими способностью поочерёдно принимать два облика, каждый из которых выступает их неотъемлемой сущностью. В романах В. Пелевина «Ампир V» и «Бэтман Аполло» вампиры превращаются в подобие огромной летучей мыши. В «Белорском цикле» О. Громыко вампиры мужского пола выступают как активные биморфы – смена их облика носит целенаправленный характер, а второй облик – волчий. Женщины-вампиры в романах – пассивные биморфы, катализатором смены формы которых служат внешние по отношению к биморфу факторы: превращение в летучих мышей происходит под влиянием сильных эмоций. Однако, в отличие от остальных авторов, в романах В. Пелевина и О. Громыко вампиры уже не являются мертвецами.

Мировоззрение и мировосприятие. Согласно народной фантазии, вампир – неупокоившийся мертвец, одержимый голодом: он лишён «каких-либо человеческих эмоций и привязанностей» [1, с. 45]. В балладе И. В. Гёте «Коринфская невеста» главная героиня выпивает кровь у своего жениха. В повести А. К. Толстого «Семья вурдалака» дед выпивает кровь у внука, тот – у своей матери и т. д. В повести Д. Ш. Ле Фаню «Кармилла» у вампирши также нечеловеческое мировосприятие. Один из персонажей повести замечает: «*Упыри бывают одержимы вожделением, сходным с самой страстной любовью*» [2, с. 636]. В этом случае они умерщвляют жертву не быстро, а медленно, как бы растягивая удовольствие.

С конца XX в. в литературе и кино происходит постепенная смена негативной оценки образа вампира на положительную. С. Антонов, изучив проблему психологизации и этизации образа вампира в последнее время, начиная с романа Э. Райс «Интервью с вампиром», написанного в 1976 г., отмечает: «Душевные терзания главного героя из-за своего вынужденного кровопийства, деление вампиров на плохих и хороших уже открыто включают героя в систему человеческих ценностей, радикально ревизуя тем самым классический вампирический канон» [1, с. 83]. В пенталогии С. Лукьяненко, В. Васильева «Дозоры» «плохие» вампиры нарушают установленный закон, а «хорошие» его соблюдают. В серии романов «Сумеречной саги» С. Майер хорошие персонажи – это те, кто не пьёт человеческой крови (так называемые вегетарианцы), плохие же убивают ради утоления жажды крови. А главный герой романа В. Пелевина «Ампир V» вам-

пир-новичок Рама замечает: «*Я подумал, что всё-таки не стал ещё чёртом до конца, поскольку мне не нравится происходящее*» [4, с. 154].

Образ вампира в литературе неоднократно подвергался трансформации и переосмыслению относительно как фольклорных представлений о нём, так и изображения его в творчестве писателей-предшественников. Изначально вампир воспринимался как мертвец, встающий по ночам из гроба, чтобы напиться крови, причём лишённый всяких человеческих эмоций, то есть полностью психофизиологически антиантропоморфизированное существо.

Затем вампир становится более социализированным персонажем. Так, в рассказе Д. У. Полидори «Вампир» лорд Рутвен – аристократ-соблазнитель юных дев, ведущий соответствующий его статусу образ жизни. В итоге образ вампира органично соединился с образом романтического персонажа, который всегда представляет собой личность, противостоящую обществу, его законам и морально-нравственным нормам.

Психологизация и этизация образа вампира, начиная с романа Э. Райс «Интервью с вампиром», явились началом тенденции антропоморфизировать персонаж. Таким образом, на процесс антиантропоморфизации образа вампира, характерного для фольклора и ранней литературной традиции, наложилась противоположная тенденция – антропоморфизация (очеловечивание) персонажа. Всё чаще можно говорить об отсутствии психологической и наличии только частичной физиологической антиантропоморфизации вампира. Именно за счёт данных факторов и происходит увеличение атропоморфности данного образа, сопровождающееся сменой его семантики с отрицательной на положительную, что, согласно мнению И. Морозова («Феномен куклы в традиционной и современной культуре») связано с востребованностью у читателей фэнтези нового типа персонажа – «человека будущего», обладающего интеллектуальными и физическими сверхспособностями. В итоге возникает разделение вампиров на плохих и хороших (Э. Райс «Интервью с вампиром», С. Лукьяненко, В. Васильев «Дозоры», С. Майер «Сумеречная сага»). А в «Белорском цикле» О. Громыко вампиры уже и вовсе не мертвецы, а определённая раса мифологических существ, что даёт автору возможность в заострённой форме продемонстрировать проблемы ксенофобии, существующие в обществе, в отношении всех тех, кто чем-то отличается от остальных, например, расой, национальностью и т. п.

ЛИТЕРАТУРА

1. Антонов, С. А. Тонкая красная линия. Заметки о вампирической парадигме в западной литературе и культуре / С. А. Антонов // Гость Дракулы и другие истории о вампирах : антология. – СПб., 2009. – С. 5 – 86.

2. Вампир: английские повести века : сборник. – М. : Эксмо, 2011. – 640 с.

3. Громыко, О. Профессия: ведьма : фантастический роман / О. Громыко. – М. : Армада ; Альфа-книга, 2006. – 444 с.

4. Пелевин, В. О. Ампир V / В. О. Пелевин. – М. : Эксмо, 2010. – 416 с.

5. Толковый словарь русского языка : в 4 т. / под ред. Д. Н. Ушакова. – М. : Советская энциклопедия, 1935. – Т. 1. – 764 с.

6. Философия : учебное пособие для студентов высших учебных заведений / В. С. Стёпин [и др.] ; под общ. ред. Я. С. Яскевич. – Минск : РИВШ, 2006. – 624 с.

7. Шапарова, Н. С. Краткая энциклопедия славянской мифологии / Н. С. Шапарова. – М. : АСТ ; Астрель ; Русские словари, 2001. – 624 с.

РЕЗЮМЕ

Статья посвящена анализу специфики увеличения степени антропоморфности при репрезентации образа вампира в художественной литературе в диахроническом аспекте.

SUMMARY

The article is devoted to the analysis of the specifics of increasing the degree of anthropomorphism of the representation of the vampire image in fiction in the diachronic aspect.

Аўсейчык У. Я.

ЭТНАКУЛЬТУРНЫЯ ПРАЦЭСЫ Ў СТАРАВЕРАЎ БЕЛАРУСІ Ў XX – ПАЧАТКУ XXI СТ.: ГІСТАРЫЯГРАФІЯ І СУЧАСНЫ СТАН ДАСЛЕДАВАННЯЎ

Полацкі дзяржаўны ўніверсітэт

(Паступіў у рэдакцыю 10.02.2020)

У XX – пачатку XXI ст. беларускае грамадства развівалася ў новых умовах і зведала істотныя перамены. Грамадска-палітычныя і сацыяльна-эканамічныя пераўтварэнні ў гэты перыяд выклікалі значную трансфармацыю культуры насельніцтва Беларусі. На тэрыторыі краіны як у мінулы перыяд, так і ў наш час побач з беларусамі пражываюць рускія, палякі, яўрэі, латышы, літоўцы, цыганы і іншыя народы. Усе яны маюць адметнасці ў культуры і побыце. А таму ўсебаковая характарыстыка этнакультурнага развіцця беларускага грамадства немагчымая без аналізу гэтых працэсаў у этнічных груп, якія пражываюць на тэрыторыі краіны.

Сярод усіх этнічных супольнасцей Беларусі вылучаюцца стараверы, якія маюць не толькі этнічную (як прадстаўнікі рускага этнасу), але і выразную канфесійную адметнасць. У дадзеным артыкуле аналізуецца гістарыяграфія і сучасны стан даследаванняў, прысвечаных розным аспектам этнакультурных працэсаў у стараверaў Беларусі ў XX – пачатку XXI ст.

У пачатку XX ст. быў апублікаваны шэраг гісторыка-этнаграфічных прац, у якіх разглядаліся гісторыя і культура стараверaў Беларусі. Асноўная ўвага ў гэтых публікацыях засяроджана на агульнай характарыстыцы актуальнага на той час стану стараверскай супольнасці, а таксама на апісанні гаспадарчых заняткаў, адзення, жылля, духоўных традыцый і г. д. Толькі ў рэдкіх даследаваннях пачатку XX ст. разгледжаны пытанні эвалюцыі культуры стараверaў. Да іх ліку адносіцца грунтоўная праца А. А. Станкевіча «Очерк возникновения русских поселений на Литве» [24]. У ёй аналізуюцца эканамічныя пераўтварэнні ў асяроддзі стараверaў у пачатку XX ст., працэсы ўзнікнення новых пасяленняў і развіццё старых, разгледжаны змены ў гаспадарчай дзейнасці, працэсы міграцыі стараверскага насельніцтва.

У міжваенны перыяд асобныя аспекты этнакультурных працэсаў у стараверскім асяроддзі разглядаліся ў працах О. Хедэмана і М. Пецюкевіча. Гэтыя працы геаграфічна адносяцца да Браслаўшчыны, якая ў той час уваходзіла

ў склад Польшчы. У кнізе О. Хедэмана «Historja powiatu Brasławskiego» [34] змешчаны некаторыя заўвагі аб зменах, што адбыліся ў побыце, рэлігійнай сферы стараверскага насельніцтва ў канцы XIX ст. і першых двух дзесяцігоддзях XX ст. М. Пецюкевіч таксама разглядаў некаторыя аспекты эвалюцыі гаспадарчых заняткаў і адзення рускіх перасяленцаў [36].

У 1950 – 1980-х гадах надрукаваны шэраг прац па гісторыі і культуры стараверaў на літоўскіх і латвійскіх землях. Некаторыя з гэтых даследаванняў закраналі і стараверaў Паўночнай Беларусі. Сярод прац па стараверах Латвіі асабліва вылучаюцца публікацыі А. А. Заварынай, у прыватнасці, манаграфія «Русское население восточной Латвии во второй половине XIX – начале XX века» [5]. Даследчыца падрабязна разгледзела гісторыю і матэрыяльную культуру стараверaў былых Рэжыцкага, Люцынскага і Дзвінскага паветаў Віцебскай губерні. Разам з латгальскімі матэрыяламі А. А. Заварына прааналізавала і некаторыя звесткі з Паўночнай Беларусі. Аўтар не толькі звярнулася да традыцыйных форм матэрыяльнай культуры, але і разгледзела пытанні яе эвалюцыі ў 2-й палове XIX – пачатку XX ст., дала характарыстыку зменам, якія адбыліся ў гэты перыяд у земляробстве, жывёлагадоўлі, жыллі, адзенні, традыцыйнай кухні.

У беларускай гістарычнай навуцы да пачатку 1990-х гадоў амаль не існавала спецыяльных прац, прысвечаных стараверам. Першым сур'ёзным даследаваннем па гэтай праблематыцы стала манаграфія Т. П. Кароткай, К. С. Пракошынай і Г. А. Чуднікавай «Старообрядчество в Беларуси» [12]. Асноўная ўвага ў ёй нададзена разгляду рэлігійна-філасофскіх асноў стараверскага насельніцтва і характарыстыцы стараабрадніцтва як канфесіі. У кнізе аналізуюцца і тыя змены, якія адбыліся ў рэлігійным жыцці стараверaў Беларусі ў 1950 – 1980-х гадах.

Сярод даследаванняў 1990 – 2000-х гадоў, прысвечаных стараверам Беларусі, вылучаюцца лінгвістычныя працы супрацоўнікаў Віцебскага дзяржаўнага ўніверсітэта Н. Я. Мініна, А. Ю. Муратава і І. Я. Кураш. У даследаваннях Н. Я. Мінінай, акрамя аналізу фанетычных і граматычных асаблівасцей стараверскіх гаворак рэгіёна, вылучаны моўныя і культурныя запазычанні ад мясцовага беларускага насельніцтва, выяўлены інавацыі пазнейшых перыядаў [19]. Трансфармацыя антрапаніміі стараверскіх гаворак разгледжана А. Ю. Муратавай [21] і І. Я. Кураш [16 – 17].

Даследаванне стараверaў на беларускіх землях актывізавалася ў 2000-я гады. Дадзенай праблематыцы была прысвечана канферэнцыя «Старообрядчество как историко-культурный феномен» (Гомель, 2003 г.). У шэрагу артыкулаў знайшлі адлюстраванне гісторыя і культура стараверaў Беларусі ў XX – пачатку XXI ст. Так, змены ў рэлігійным жыцці стараверaў горада Віцебска пасля прыняцця ўказа 1905 г. «Аб умацаванні пачаткаў верацярпімасці» ахарактарызавала Т. В. Дабжынская [25, с. 67 – 70]. А. І. Зелянкова на аснове матэрыялаў апытання прадставіла характарыстыку стараверскай супольнасці вёскі Крупец Добрушскага раёна [25, с. 85 – 87]. Удзел стараверaў у палітычным жыцці ў 1905 – 1907 гг. прааналізаваў Д. С. Лаўрыновіч [25, с. 148 – 150]. С. І. Леонцьева разгледзела пытанні ўзроўню адукацыі сярод

стараверaў Веткаўшчыны ў канцы XIX – 1-й палове XX ст. [25, с. 150 – 156]. Жылой архітэктуры стараверaў Гомеля ў пачатку XX ст. прысвечаны артыкул Т. Ф. Літвінавай [25, с. 156 – 161]. Характарыстыка стараверaў як этнаканфесійнай групы на Гомельшчыне ў 1920 – 1930-я гады прадстаўлены ў матэрыяле С. А. Пасталоўскага [25, с. 233 – 235]. А ўзаемаадносіны стараверaў з савецкай уладай на Гомельшчыне ў 1920-я гады ахарактарызаваў М. І. Старавойтаў [25, с. 260 – 263].

У беларускай гістарыяграфіі 1990 – 2000-х гадоў істотная роля ў вывучэнні стараверства на Беларусі належыць А. А. Гарбацкаму. Асноўныя яго працы храналагічна не выходзяць за рамкі пачатку XX ст. Па гэтай прычыне толькі ў некаторых з іх разглядаюцца асобныя аспекты этнакультурных працэсаў у стараверaў у XX – пачатку XXI ст. Так, у манаграфіі «Старообрядчество на белорусских землях» [4] прааналізавана палітычнае і эканамічнае становішча стараверaў Беларусі ў пачатку XX ст., вылучаны некаторыя фактары, якія паўплывалі на змены ў іх жыцці ў канцы XIX – пачатку XX ст.

У 2000-я гады па гісторыі і культуры стараверaў Паўночнай Беларусі апублікавала шэраг даследаванняў Т. В. Трафімава (Дабжынская) [27 – 29]. Яе працы прысвечаны пераважна стараверам заходняга Падзвіння і тычацца перыяду з канца XIX да пачатку XX ст. Але аўтарам выкарыстаны і матэрыялы больш позняга перыяду. Паколькі ў артыкулах шырока прадстаўлены матэрыялы палявых этнаграфічных даследаванняў (у асноўным, успаміны рэспандэнтаў 1920 – 1930-х гадоў нараджэння), то гаворка часта вядзецца і пра ўсю 1-ю палову XX ст.

Яшчэ адзін даследчык стараверaў Паўночнай Беларусі У. Іваноў у сваіх працах закранаў пытанні эвалюцыі традыцыйнай культуры стараверaў і іх ідэнтычнасці, змен у культавай сферы на працягу XX – пачатку XXI ст. У артыкуле «Пра беларускі ўплыў на віцебскіх стараверaў» [8] прааналізаваны ўплыў мясцовага беларускага насельніцтва на характар этнакультурных працэсаў у асяроддзі стараверaў у XX ст. Некаторыя змены ў рэлігійным жыцці і сацыяльных адносінах у 2-й палове XX ст. раскрываюцца ў працы «Аб кабетах, якія “папуюць”: аб ролі і месцы жанчынаў у рэлігійным жыцьці стараверства Віцебшчыны» [7]. Змены ў ідэнтычнасці стараверaў у канцы XIX – пачатку XXI ст. разглядаюцца ў артыкуле «Эвалюцыя тоеснасці і культуры стараверaў паўночнай Беларусі, канец XIX – пачатак XXI стагоддзя» [9].

Даследаваннем стараверaў Усходняй Беларусі займаецца Т. І. Хурсан. Яе работы ў асноўным прысвечаны разгляду культурных традыцый стараверaў, аўтар рэдка аналізуе іх эвалюцыю ў XX – пачатку XXI ст. Некаторыя змены ў рэлігійным жыцці стараверaў Усходняй Беларусі ў XX ст., уплыў на яго мерапрыемстваў савецкай улады разгледжаны ў працы «Рэлігійная дзейнасць стараабраднікаў Усходняй Беларусі ў XX стагоддзі» [33]. Апісанне традыцый вясельнай, радзіннай і пахавальнай абраднасці на аснове матэрыялаў палявых даследаванняў прадстаўлена ў артыкулах «Асаблівасці сямейных традыцый стараабраднікаў Усходняй Беларусі» [30] і «Вясельны абрад стараабраднікаў Беларускага Падняпроўя» [31]. Асаблівасці гаспадарчых заняткаў стараверaў у Магілёўскай губерні на пачатку XX ст. ахарактарызаваны ў працы «Рассяленне і

заняткі стараабраднікаў на тэрыторыі Усходняй Беларусі» [32].

Вывучэннем гісторыі старавераў Беларусі ў 1920 – 1930-я гады займаецца С. А. Пасталоўскі. Спроба характарыстыкі стану стараверскага грамадства ў названы перыяд зроблена аўтарам у артыкуле «Паўсядзённае жыццё старавераў у Беларусі ў 1920 – 1930-я гады» [22], дзе разгледжаны ўплыў мерапрыемстваў савецкай улады на жыццё старавераў. Матэрыялы даследавання тычацца толькі ўсходняй Беларусі, але высновы аўтар пашырае на тэрыторыю ўсёй краіны. Улічваючы той факт, што стараверы заходняй Беларусі ў 1920 – 1930-х гадах пражывалі ў абсалютна іншых умовах, высновы С. А. Пасталоўскага выглядаюць павярхоўнымі. У працы «Рэлігійнае жыццё стараверскага насельніцтва ў БССР у 1920-я гг.» [23] аўтар даў характарыстыку асаблівасцям узаемаадносін старавераў з савецкай уладай, разгледзеў змены ў побыце і рэлігійнай культуры.

Стараверам Беларусі ў XX – пачатку XXI ст. прысвяціла некалькі прац Г. І. Каспяровіч. Даследчыца ахарактарызавала гаспадарчыя заняткі рускіх (у тым ліку і старавераў) на беларускіх землях у канцы XIX – XX ст. [11]. Асобныя пытанні аб стараверах Беларусі разгледжаны ў раздзеле «Русские» калектыўнай манаграфіі «Кто живёт в Беларуси» [15]. Ахарактарызаваны дэмаграфічныя працэсы ў XX ст., выўлены некаторыя змены ў матэрыяльнай культуры (гаспадарчых занятках, планіроўцы паселішчаў, народнай кулінарыі, традыцыйным адзенні) і сямейнай абраднасці.

Асобныя аспекты з гісторыі і культуры старавераў Беларусі былі разгледжаны ў сувязі з даследаваннямі розных пытанняў гістарычнай і народазнаўчай праблематыкі. Так, некаторыя аспекты з гісторыі стараверскай канфесіі на Беларусі ў XX ст. асветлены ў калектыўнай манаграфіі «Канфесіі на Беларусі» (канец XVIII – XX ст.) [10]. Этнаканфесійныя стэрэатыпы ў беларускай вёсцы адносна старавераў і характар этнакультурнага ўзаемадзеяння з беларускім насельніцтвам на аснове матэрыялаў канца XX – пачатку XXI ст. разгледжаны ў калектыўных артыкулах М. П. Антропава, А. М. Боганевай, Т. В. Валодзінай [1], С. А. Захаркевіча і Ю. І. Внуковіча [6]. Змены ў грамадскім і культурна-асветніцкім жыцці старавераў Заходняй Беларусі ў складзе Польскай дзяржавы ў 1920 – 1930-я гады прааналізаваў А. М. Вабішчэвіч [3]. Сучасную структуру стараверскай царквы на Віцебшчыне ахарактарызаваў В. У. Старасценка [26]. Агульнае апісанне гістарычнага развіцця стараверскай супольнасці ў Беларусі ў XX ст. прадстаўлена ў артыкуле Ю. Г. Болатавай «Стараабраднікі Беларускага Падзвіння і Падняпроўя: гісторыя і сучаснасць» [2]. Праца не вылучаецца навізной вынікаў і абапіраецца на апублікаваныя раней высновы іншых аўтараў. Статыстычная характарыстыка старавераў Бабруйскай вобласці ў 1940 – 1950-х гадах зроблена І. М. Мароз [18].

У сучасны перыяд вывучэннем гісторыі і культуры старавераў Беларусі займаюцца і замежныя вучоныя. Даследаванне старавераў літоўска-латвійска-беларускага памежжа ажыццяўляе Н. А. Марозава. Яна ўдакладніла арэалы рассялення старавераў на літоўскіх і памежных з імі беларускіх і латвійскіх землях у сучасны перыяд, ахарактарызавала дэмаграфічныя працэсы ў асяроддзі старавераў у 2-й палове XX ст. [20]. Польская даследчыца І. Янушэўска-Юркевіч разгледзела удзел стараверскага насельніцтва Віленшчыны (у тым ліку і

беларускіх тэрыторый) у палітычным жыцці Польшчы ў 1920 – 1930-я гады [35].

Вывучэннем стараверскага насельніцтва беларуска-расійска-ўкраінскага памежжа займаецца расійская даследчыца М. В. Качэргіна. Пытанні развіцця стараверскіх абшчын Гомельшчыны (пераважна ў ваколіцах Веткі) у канцы XIX – першых трох дзесяцігоддзях XX ст. разгледжаны ў манаграфіі «Стародубье и Ветка в истории русского старообрядчества (1760 – 1920 гг.): демографическое развитие старообрядческих общин, предпринимательство, духовная жизнь, культура» [13]. У працы дадзена характарыстыка змен у прававым становішчы стараверскіх абшчын у пачатку XX ст., дэмаграфічных працэсаў стараверскага насельніцтва ў рэгіёне, прааналізаваны ўзровень прамысловага і сельскагаспадарчага развіцця, коратка ахарактарызаваны жыллё і планіроўка паселішчаў, разгледжаны стан стараверскага мастацтва (іканапісных традыцый, меднай пластыкі, вышыўкі). Асобная глава манаграфіі прысвечана аналізу змен у стараверскім грамадстве пасля ўсталявання савецкай улады. Уплыў грамадска-палітычных фактараў на развіццё стараверскіх абшчын рэгіёна прааналізаваны ў артыкуле М. В. Качэргінай «Старообрядческие общины пограничных территорий России, Украины и Беларуси: история и современность» [14].

Такім чынам, у этналагічнай навуцы адсутнічае комплекснае даследаванне этнакультурных працэсаў у стараверaў Беларусі ў XX – пачатку XXI ст. Толькі некаторыя аспекты гэтай праблематыкі знайшлі адлюстраванне ў шэрагу прац. Пераважная большасць з іх толькі раскрывае асобныя змены на працягу адзначанага перыяду або змяшчае апісанні розных аспектаў культуры стараверaў Беларусі.

ЛІТАРАТУРА

1. Антропаў, М. Этнаканфесійныя стэрэатыпы ў беларускай вёсцы (канец XX – пачатак XXI ст.). / М. Антропаў, А. Боганева, Т. Валодзіна // Беларускі гістарычны агляд. – 2007. – Т. 14. – С. 141 – 178.
2. Болатава, Ю. Г. Стараабраднікі Беларускага Падзвіння і Падняпроўя: гісторыя і сучаснасць / Ю. Г. Болатава // Беларускі гістарычны часопіс. – 2008. – № 9. – С. 10 – 17.
3. Вабішчэвіч, А. М. Грамадска-культурная і рэлігійна-асветніцкая дзейнасць рускіх стараабраднікаў у Польшчы у 1920 – 1930-я гады / А. М. Вабішчэвіч // Вестник Полоцкого государственного университета. Серия А. Гуманитарные науки. – 2008. – № 1. – С. 101 – 108.
4. Горбацкий, А. А. Старообрядчество на белорусских землях / А. А. Горбацкий. – Брест : БрГУ, 2004. – 305 с.
5. Заварина, А. А. Русское население восточной Латвии во второй половине XIX – начале XX века : историко-этнографический очерк / А. А. Заварина. – Рига : Зинатне, 1986. – 246 с.
6. Захаркевіч, С. А. Паўсядзённая культура Старообрядческие общины пограничных территорий России, Украины и Беларуси: история и современность «стараверaў» у беларуска-латышска-літоўскім памежжы (на падставе палявых этнаграфічных матэрыялаў) / С. А. Захаркевіч, Ю. І. Внуковіч // Беларусь праз прызму рэгіянальнай гісторыі: Браслаўскія чытанні : да 950-годдзя горада Браслава : зб. навук. арт. – Мінск, 2016. – С. 157 – 167.
7. Іваноў, У. Аб кабетах, якія «папуюць»: аб ролі і месцы жанчынаў у рэлігійным жыцьці стараверства Віцебшчыны / У. Іваноў // Женщины в политике: новые подходы к политическому. – 2013. – Вып. 2. Личное как политическое. – С. 31 – 37.
8. Іваноў, У. Пра беларускі ўплыў на віцебскіх стараверaў / У. Іваноў // Палітычная

сфера. – 2008. – № 10. – С. 102 – 107.
9. Іваноў, У. Эвалюцыя тоеснасці і культуры стараверaў паўночнай Беларусі, канец XIX – пачатак XXI стагоддзя / У. Іваноў // Палітычная сфера. – 2010. – № 14. – С. 195 – 210.
10. Канфесіі на Беларусі (канец XVIII – XX ст.) / В. В. Грыгор'ева [і інш.]. – Мінск : Экаперспектыва, 1998. – 340 с.
11. Касперович, Г. И. Хозяйственные занятия русских в Беларуси / Г. И. Касперович // Пытанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі / НАН Беларусі, Ін-т мастацтвазнаўсіва, этнаграфіі і фальклору імя К. Крапівы ; навук. рэд. А. І. Лакотка. – Мінск, 2007. – Вып. 3, ч. 2. – С. 116 – 121.
12. Короткая, Т. П. Старообрядчество в Беларуси / Т. П. Короткая, Е. С. Прокошина, А. А. Чудникова. – Минск : Наука и техника, 1992. – 115 с.
13. Кочергина, М. В. Стародубье и Ветка в истории русского старообрядчества (1760 – 1920 гг.): демографическое развитие старообрядческих общин, предпринимательство, духовная жизнь, культура / М. В. Кочергина. – Брянск : Ладомир, 2011. − 451 с.
14. Кочергина, М. В. Старообрядческие общины пограничных территорий России, Украины и Беларуси: история и современность / М. В. Кочергина // Учёные записки. Электронный научный журнал Курского государственного университета. –2017. –№ 2. – С. 14 – 20.
15. Кто живёт в Беларуси / А. Вл. Гурко [и др.]. – Минск : Белорусская наука, 2012. – 799 с.
16. Кураш, И. Я. Фонетическая адаптация личных собственных имён старообрядцев / И. Я. Кураш // Веснік Віцебскага дзяржаўнага ўніверсітэта імя П. М. Машэрава. – 2005. – № 4. – С. 75 – 79.
17. Кураш, И. Я. Явление интерференции в именнике старообрядцев / И. Я. Кураш // Учёные записки Витебского государственного университета имени П. М. Машерова. – 2010. – Т. 9. – С. 41 – 46.
18. Мароз, І. М. Стараабрадніцтва Бабруйскай вобласці (1944 – 1954 гг.) / І. М. Мароз // Веснік Брэсцкага ўніверсітэта. Серыя 2. Гісторыя. Эканоміка. Права.– 2014. – № 2. – С. 86 – 90.
19. Минина, Н. Е. Островные русские говоры Витебщины / Н. Е. Минина. – Витебск : ВГУ им. П. М. Машерова, 2003. – 159 с.
20. Морозова, Н. Староверы Литвы: к вопросу о местах компактного проживания в прошлом и настоящем / Н. Морозова // Перекрёстки. – 2012. – № 3-4. – С. 136 – 147.
21. Муратова, Е. Ю. Именник старообрядческой общины на территории Миорского района Витебской области : автореф. дис. … канд. филол. наук : 10.02.01 / Е. Ю. Муратова ; БГУ. – Минск, 1994. – 21 с.
22. Пасталоўскі, С. А. Паўсядзённае жыццё стараверaў у Беларусі ў 1920 – 1930-я гады / С. А. Пасталоўскі // Весці Нацыянальнай акадэміі навук Беларусі. Серыя гуманітарных навук. – 2007. – № 4. – С. 51 – 56.
23. Пасталоўскі, С. А. Рэлігійнае жыццё стараверскага насельніцтва ў БССР у 1920-я гг. / С. А. Пасталоўскі // Молодёжь в науке – 2007 : в 4 ч. – Минск, 2008. – Ч. 2. Серия гуманитарных наук. – С. 227 – 230.
24. Станкевич, А. Очерк возникновения русских поселений на Литве / А. Станкевич. – Вильно : Губернская тип., 1909. – [2], 140 с.
25. Старообрядчество как историко-культурный феномен : материалы Междунар. науч.-практ. конф., Гомель, 27-28 февраля 2003 г. – Гомель : ГГУ, 2003. – 312 с.
26. Старостенко, В. В. Региональная структура старообрядчества в восточной Беларуси в 2000-х гг.: особенности и динамика развития / В. В. Старостенко // Религия и общество – 13: сб. науч. ст. / под общ. ред. В. В. Старостенко, О. В. Дьяченко. – Могилёв, 2019. – С. 141 – 146.
27. Трофимова, Т. В. Особенности одежды старообрядцев Витебщины в конце XIX – начале XX века / Т. В. Трофимова // Брэсцкая царкоўная унія (1596 – 2006): гісторыя і

сутнасць: зб. навук. арт. – Брэст, 2006. – С. 133 – 137.
28. Трофимова, Т. В. Духовная культура старообрядцев Витебщины в конце XIX – начале XX века / Т. В. Трофимова // Православие в духовной жизни Беларуси : сб. трудов III Междунар. науч.-практ. конф., Брест, 24-25 октября 2013 г. / под общ. ред. А. А. Горбацкого. – Брест, 2015. – С. 155 – 164.
29. Трофимова, Т. В. Семейные обряды старообрядцев Витебщины в конце XIX – первой половине XX века / Т. В. Трофимова // Рэлігія на памежжы: еўрарэгіён «Буг» : зб. навук. прац. – Брэст, 2008. – С. 81 – 89.
30. Хурсан, Т. І. Асаблівасці сямейных традыцый стараабраднікаў Усходняй Беларусі / Т. І. Хурсан // Пытанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі / НАН Беларусі, Ін-т мастацтвазнаўсіва, этнаграфіі і фальклору імя К. Крапівы ; навук. рэд. А. І. Лакотка. – Мінск, 2008. – Вып. 4. – С. 429 – 435.
31. Хурсан, Т. І. Вясельны абрад стараабраднікаў Беларускага Падняпроўя / Т. І. Хурсан // Пытанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі / НАН Беларусі, Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры ; навук. рэд. А. І. Лакотка. – Мінск, 2016. – Вып. 21. – С. 276 – 282.
32. Хурсан, Т. І. Рассяленне і заняткі стараабраднікаў на тэрыторыі Усходняй Беларусі / Т. І. Хурсан // Беларускі гістарычны часопіс. – 2008. – № 9. – С. 18 – 25.
33. Хурсан, Т. І. Рэлігійная дзейнасць стараабраднікаў Усходняй Беларусі ў XX стагоддзі / Т.І. Хурсан // Беларусь у XIX – XXI стагоддзях: праблемы этнакультурнага і нацыянальна-дзяржаўнага развіцця: зб. навук. арт. – Гомель, 2013. – С. 221 – 229.
34. Hedeman, O. Historja powiatu Brasławskiego / O. Hedeman. – Wilno : Polska Druk. Nakłądowa «Lux», 1930. – 434 s.
35. Januszewska-Jurkiewicz, J. Stosunki narodowościowe na Wileńszczyźnie w latach 1920 – 1939 / J. Januszewska-Jurkiewicz. – Katowice: WUŚ, 2010. – 710 s.
36. Pieciukiewicz, M. Cechy prymitywne w kulturze ludowej staroobrzedowcow w pow. Brasławskim: teza magisterska / M. Pieciukiewicz. – Wilno : [b. w.], 1938. – IV+66+6 s.

РЕЗЮМЕ

В статье рассматривается отечественная и зарубежная историография по вопросам этнокультурных процессов у старообрядцев Беларуси в XX – начале XXI в. Выделяются этапы в изучении проблематики, раскрывается значимость исследований и их вклад в белорусскую науку. Приходим к выводу, что в этнологической науке отсутствует комплексное исследование этнокультурных процессов у староверов Беларуси в XX – начале XXI в. Только отдельные аспекты этой проблематики нашли отображение в ряде работ.

SUMMARY

The article deals with the domestic and foreign historiography on the issues of ethno-cultural processes among the Old Believers of Belarus in the twentieth and early twentieth centuries. It highlights the stages in the study of the problems, reveals the importance of research and their contribution to the Belarusian science. We come to the conclusion that there is no complex research of ethnocultural processes among Old Believers of Belarus in the XX – early XXI century. Only some aspects of this problem are reflected in a number of works.

Батурына А. Л.

ЭВАЛЮЦЫЯ ВОБРАЗА МУЗ*Ы*КІ ЯК РАМАНТЫЧНАГА ГЕРОЯ (НА МАТЭРЫЯЛЕ ТВОРЧАСЦІ НЯМЕЦКІХ РАМАНТЫКАЎ І ПРАДСТАЎНІКОЎ РАМАНТЫЧНАЙ ПЛЫНІ Ў ЛІТАРАТУРЫ БЕЛАРУСІ XIX СТ.)

Гомельскі дзяржаўны ўніверсітэт імя Ф.Скарыны

(Паступіў у рэдакцыю 26.02.2020)

У пачатку XIX ст. у сусветную літаратуру ўвайшоў новы тып героя – герой рамантычны – натура заўсёды выключная, не падобная да людзей яго асяроддзя. Ён кідае выклік сусвету, уступае ў канфлікт з сацыяльна-гістарычнымі абставінамі. Улюбёным героем рамантычнай літаратуры становіцца мастак у шырокім сэнсе слова – пісьменнік, паэт, жывапісец і асабліва музыка. Гэта тлумачыцца тым, што ў рамантычнай сістэме мастацтваў на вышэйшай прыступцы знаходзіцца музыка, якая спасцігае сутнасць свету абстрактнымі паняццямі. Музыка вядзе ў сферы стыхійнага пачуцця, такога глыбокага, што яно не можа быць выказана словамі.

Першыя значныя творы ў нямецкай літаратуры, прысвечаныя музыкам – раманы Ф. Райхарда «Leben des berühmten Tonkünstlers Heinrich Wilhelm Gulden» («Жыццё славутага музыканта Генрыха Вільгельма Гульдэна», 1779 г.) і В. Хайнзе «Hildegard von Hohentahl» («Хільдэгард фон Хоэнталь», 1796 г.), – з'явіліся яшчэ ў перадрамантычны перыяд. Іх цэнтральнай тэмай была прырода музычнага генія і імкненне мастака дасягнуць геніяльнасці. Рамантызм перанёс акцэнты з асэнсавання сутнасці геніяльнасці стваральніка музыкі на разуменне самой прыроды музыкі і праз гэта – на пераасэнсаванне сутнасці мастацтва. Рамантыкі, якія лічылі Бога непазнавальным з дапамогай розуму, шукалі шлях да яго праз пачуццё, і менавіта музыка стварала магчымасць адчуць Бясконцае. Біблейска-рэлігійныя духоўныя арыенціры рамантыкаў знаходзяць сваё асабліва яркае адлюстраванне ў лірыцы, прысвечанай музыцы і музыкам. Л. Цік, прадстаўнік ранняга рамантызму, бачыў асноўную ролю музыкі ў праслаўленні Бога: *«Ihr sollt auch Gott, der euch erschaffen, loben, / Den Kirchendienst soll meine Orgel weihen, / Den Glauben stärken mit allmächt'gen Tönen»* («Die heilige Cäcilie») [1, S. 132] («Вы павінны славіць Бога, вашага творцу. / Мой арган павінен асвячаць богаслужэнне, / Узмацняць веру магутнымі гукамі» («Святая Цэцылія») (тут і далей даслоўны пераклад наш. – *А. Б.*)).

Хрысціянскія матывы займалі цэнтральнае месца ў творчасці гейдэльбергскіх рамантыкаў і іх паслядоўнікаў. Біблейскай вобразнасцю насычана творчасць апошняга буйнога паэта-рамантыка – Ёзэфа Айхендорфа. У паэтычным цыкле «Wanderlieder» («Вандроўныя песні», 1841 г.) музыка – гэта вандроўнік, які на сваім шляху дорыць людзям надзею, славіць простыя радасці жыцця, апявае Боскае тварэнне. Настрой фінальных вершаў цыкла кантрастуе са светлай бесклапотнасцю асноўнай часткі: вясна і лета жыцця саступаюць магільнаму холаду зімы. Музыка-вандроўнік вяртаецца ў родны дом, але там холадна і пуста. Прыгожае дзіця – вобраз Хрыста – вядзе яго туды, дзе ён

здабудзе новы вечны прытулак. «Вандроўныя песні» паўстаюць як алегарычнае асэнсаванне творчага шляху самога паэта.

Музыка, пясняр – традыцыйны персанаж рамантычных твораў – выступаў адначасова як крыніца і як медыум для выяўлення найвышэйшых пачуццяў і перажыванняў. Спасціжэнне законаў музычнай кампазіцыі не адкрывае аўтару ўсіх сакрэтаў музыкі, бо яе глыбіні нельга спасцігнуць розумам, а толькі сэрцам: «Той, хто спрабуе адкрыць з дапамогай чароўнай палачкі даследчыка розуму тое, што магчыма толькі ўнутрана адчуць, той заўсёды будзе знаходзіць толькі думкі аб пачуцці, а не самое пачуццё», – пісаў В. Вакенродэр [2, S. 56]. Ужо ў раннім рамантызме тэма мастака і яго творчасці набывае трагедыйнасць. У творы «Das merkwürdige musikalische Leben des Tonkünstlers Joseph Berlinger» («Незвычайнае музычнае жыццё кампазітара Йозэфа Берглінгера», 1796 г.), а таксама ў «Пісьме Ёзэфа Берлінгера», якое ўвайшло ў зборнік «Phantasien über die Kunst für Freunde der Kunst» («Фантазіі аб мастацтве для сяброў мастацтва», 1799 г.), В. Вакенродэр акцэнтуе ўвагу на пакутах мастака сярод звычайных, глухіх да мастацтва людзей, яго сумненнях ва ўласных ідэалах. Бацька Ё. Берлінгера – сумленны стары лекар – зневажае мастацтва як нікчэмную забаву, і малады герой у жаданні здзейсніць сваю мару стаць музыкам уцякае з дому. Але, атрымаўшы пасаду прыдворнага капельмайстра і дасягнуўшы творчага росквіту, ён разумее, што высокае мастацтва незапатрабаванае і сярод «адукаванай публікі», якая бачыць у музыцы выключна забаву. Біяграфія Ё. Берлінгера адлюстроўвае сацыяльныя і духоўныя праблемы мастака ў сутыкненні з філісцерскім, бюргерскім светам, з аднаго боку, і светам духоўна халоднай арыстакратыі, якая уцякае ад духоўнага напружання, – з другога. У «Пісьме Ёзэфа Берлінгера» выразна адчуваецца роспач і адчай мастака, яго сумненне ў выбраным ідэале. Ё. Берлінгер бачыў у творчасці магчымасць зраўнавацца з Богам, стаць «самастойным чалавекабогам» (*«selbständiger menschlicher Gott»*), але зараз яго мучыць думка аб тым, што мастацтва – гэта ілюзія, а ён служыў не Богу, а «бажку» (*«Götzendiener»*). Ён прыходзіць да высновы, што ў захапленні мастацтвам чалавек губляе здольнасць да актыўнага плённага жыцця на карысць людзям у рэальным свеце, поўным болю і несправядлівасці. Але адначасова з гэтым чуллівая душа творцы не можа быць глухой да пакут і слёз бязвінных, і чароўная музыка, якая гучыць ў ёй, пераўтвараецца ў жахлівы стогн.

Тэма сутыкнення музыкі і грамадства, пачатая В. Вакенродэрам, зрабілася адной з цэнтральных у творчасці Э. Т. А. Гофмана: навела «Ritter Gluck» («Кавалер Глюк», 1808 г.), цыкл навел і эсэ «Kreisleriana» («Крайслерыяна») з «Фантазій у манеры Кало» (1810 – 1815), раман «Lebensansichten des Katers Murr» («Жыццёвыя погляды ката Мура», 1819 – 1821 гг.). Э. Т. А. Гофман, як і В. Вакенродэр, ставіўся да музыкі як да вялікага мастацтва, якое ўзвышае і надае высакароднасць чалавеку, дапамагаючы яму спасцігнуць таямніцы ўніверсуму. Сам Э. Т. А. Гофман – літаратар, кампазітар і жывапісец – увасобіў у сваёй творчасці і непасрэдна ў самім сабе ўяўленне рамантыкаў аб сінтэзе мастацтваў. Героі яго твораў – музыкі, мастакі, паэты, якія ствараюць з дапамогай свайго таленту і фантазіі новы свет, больш дасканалы, чым той, дзе яны асуджаны існаваць штодзённа.

Цэнтральны персанаж «Крайслерыяны» і «Жыццёвых поглядаў ката Мура» – капельмайстар Ёганэс Крайслер – адсыл аўтара да вобраза Ё. Берлінгера. Крайслер, як і Берлінгер, вылучае метафізіку мастацтва, якая ўзводзіць яго да ўзроўню святара. Ён мяркуе, што дзякуючы мастацтву чалавек можа адчуць сваё вышэйшае прызначэнне і вырвацца з мітусні паўсядзённага жыцця. Ёганэс Крайслер пакутуе ад таго, як філісцерскае грамадства «спажывае» высокае мастацтва. Людзі недалёкія варожа ставяцца да Ё. Крайслера. Але яго трагедыя яшчэ і ў тым, што ён не можа даць шчасця нават тым, хто разумее і захапляецца ім (Юліі Бенцон і дачцэ князя Ірынея), а сам ледзь не гіне. Праз матывы музыкі і вобразы музыкаў Э. Т. А. Гофман адлюстраваў крызіс рамантычнага светаўспрымання: мастак адчувае варожасць навакольнага свету, але не можа пераадолець яго ўладу. Творчая асоба не з'яўляецца каштоўнай у свеце філісцераў. Але мастак, які не адмаўляецца ад сваіх перакананняў, адначасова паўстае як герой.

Калі гераізм мастака ў Э. Т. А. Гофмана – гэта гераізм унутранага супраціўлення, то патрыятычны выбух антынапалеонаўскіх войн уводзіць у рамантычную літаратуру вобраз песняра-воіна, здольнага змагацца за свае ідэалы з дапамогай як песні, так і зброі. Вобраз музыкі набывае метафарычны характар і вызначае ўвогуле творцу, у першую чаргу паэта, а паэзія ўвасабляецца як песня, як шчыры спеў душы. Шэраг падобных вобразаў быў створаны прадстаўніком так званай Швабскай школы Людвігам Уландам: гэта і легендарны нарманскі паэт-воін Тайлефер («Taillefer», 1812 г.), які мае простае паходжанне, але праз свой талент і мужнасць робіцца першым рыцарам караля, і бунтаўшчык Бертран де Борн («Bertran de Born», 1829 г.), і безыменны пясняр з балады «Des Sängers Fluch» («Праклён песняра», 1814 г.). У апошняй Л. Уланд апявае сілу мастацтва, якое аказваецца мацнейшым за зямную ўладу. Жорсткі кароль убачыў у песні вандроўных музыкаў спакусу для свайго народа, пагрозу ўласнай ўладзе і загадаў забіць маладзейшага з музыкаў. Стары пясняр праклінае караля, які цяпер асуджаны на забыццё: *«Dein Name ist vergessen, in ewge Nacht getaucht, / Sei, wie ein letztes Röcheln, in leere Luft verhaucht!»* [3, S. 467] («Імя тваё будзе забытае, пагрузіцца ў вечную ноч, / Змяшайся з пустым паветрам, як апошні перадсмяротны хрып!»). Тым самым аўтар сцвярджае, што менавіта мастацтва, якое жыве ў народнай свядомасці, дорыць бессмяротнасць.

Нягледзячы на цесную сувязь з рамантычнай парадыгмай у сваёй творчасці, Л. Уланд лічыў, што творца не мае права жыць у «вежы са слановых біўняў», са з'едлівай іроніяй пісаў аб рамантыках-эпігонах: «*Ich schritt zum Sängerwalde, / Da sucht ich Lebenshauch; / Da saß ein edler Skalde / Und pflückt' am Lorbeerstrauch; / Nicht hatt er Zeit, zu achten / Auf eines Volkes Schmerz, / Er konnte nur betrachten / Sein groß, zerrissen Herz»* («Wanderung») [3, S. 138] («Я пайшоў да лесу спевакоў, / Я шукаў там подых жыцця; / Там сядзеў высакародны скальд / І абрываў лісты з лаўровага куста; / Ён не меў часу звярнуць увагу / На народны боль? / Ён мог толькі глядзець / На сваё вялікае, разбітае сэрца» («Вандроўка», 1834 г.)).

Л. Уланд, які ў канцы 1820-х – пачатку 1830 гадоў прымаў актыўны ўдзел у грамадскай дзейнасці, накіраванай на аб'яднанне Германіі, таксама спачуваў

вызваленчай барацьбе еўрапейскіх народаў, у асаблівасці польскаму паўстанню 1830 – 1831 гг. Апошняму прысвечаны верш «Mickiéwicz» («Міцкевіч», 1833 г.), дзе Л. Уланд падкрэслівае, што народ мае надзею на будучыню, пакуль яго паэт спявае, бо ён валодае чароўнай сілай, якая супрацьстаіць самой смерці: *«Mitten in der stillen Feier / Wird ein Saitengriff getan. / Ha, wie schwillet diese Leier / Voller stets und mächt'ger an! / Leben schaffen solche Geister, / Dann wird Totes neu geboren;/ Ja, mir bürgt des Liedes Meister: / Noch ist Polen nicht verloren»* [4] («Пасярод маўклівай трызны / Нехта дакранаецца да струн. / Як звініць гэтая ліра / Усё паўней і магутней! / Такія духі ствараюць жыццё, / І тады мёртвае нараджаецца зноў; / Так, майстар песні адказвае мне: / Яшчэ Польшча не згінула»).

Матыў грамадзянскай місіі мастака стаў адметнай рысай літаратуры Беларусі XIX ст. У творчасці У. Сыракомлі, Ф. Багушэвіча ёй надаецца сакральны змест, што дазваляе весці гаворку аб рамантычным характары вершаў. У лірыцы У. Сыракомлі пясняр – *alter ego* аўтара – паўстае як выразнік народных спадзяванняў і душы. Праз яднанне з «народам Божым» паэт-пясняр злучаецца з Бясконцым: «*Не я пяю – народ Божы / Даў мне ў песні лад прыгожы, / Бо на сэрцы маю путы / І з народам імі скуты»* («Не я пяю – народ Божы», 1844 г.) [5, с. 22].

Мастацтва разглядаецца як адзінае ўратаванне ад канечнасці быцця, спосаб пераадолення смерці: «*Песня! Я ў табе пакіну / Варты неба дар нябесны! / Ты памерці не павінна, / А з табой і я ўваскрэсну*» («Ты памерці не павінна», 1845 г.) [5, с. 25].

У вершы «Над калыскай» (1847) з асаблівай яркасцю праяўляецца маральна-этычная пазіцыя У. Сыракомлі як народнага паэта. Вобраз песняра атаясамліваецца з вобразам пакутніка за веру з цярновым вянком на галаве. Пясняр з'яўляецца Божым абраннікам, які павінен выкарыстаць свой талент – падарунак нябёсаў – для дасягнення высокай мэты, спяваючы «*аб небе, прадзедах … якімі шляхамі шукалі світання і хто вінавайца ўсяго заняпаду*» [5, с. 37]. Прыкладам маральнай і творчай дасканаласці для аўтара служаць паэты мінулага, якія былі «*з'яднаныя з доляй народнай і горам*»[5, с. 36]. Быць паэтам – найвышэйшае прызначэнне чалавека, бо толькі ён можа абудзіць народ на барацьбу за свабоду: «*Патрэбны вяшчун нам, / Патрэбны прарок нам, / Каб меў ён і ліру і спеў перуновы, / Каб гэтаю песняй і ясным каб вокам, / Як сонца, ён шлях асвятляў наш баёвы»* [5, с. 35].

У больш позняй лірыцы паэта ўсё часцей праяўляецца характэрны для рамантызму канфлікт мастака і грамадства. У вершы «Лірнік вясковы» (1852) гучаць ноты расчаравання і роспачы. Лірнік-паэт робіцца выгнаннікам і нясе свае песні ў чужыя землі, бо людзям на яго радзіме цяжка слухаць самотныя песні, і толькі пасля прызнання на чужыне суайчыннікі *«Стануць усе хваліцца, сваім земляком ганарыцца / Перад людзьмі чужымі. / І – заўсёды, усюды – славіць лірніка будуць, / Што жыў і спяваў з імі»* [5, с. 49].

Верш «Вясковы музыка» (1854) з'яўляецца своеасаблівай варыяцыяй твора «Над калыскай». Але лірычны герой «Вясковага музыкі» не жадае, каб яго ўнук ішоў яго шляхам: *«Скрыпіца – інструмант пракляты! / Абы прыраслі да душы*

яе тоны, / На згубу сабе іх не вырвеш да скону, – / Шкада маладой твае долі! / Не будзеш мець сну, і чым далей, тым горай / Душу тваю прага распаліць, як горан» [5, с. 53].

Познерамантычнай тугой і горыччу прасякнуты позні верш У. Сыракомлі «Мелодыі з вар'яцкага дома» (1862). Творца, які спадзяваўся сваімі песнямі палепшыць свет, паўстае як пакінуты ўсімі вар'ят, што назаўсёды страціў надзею: *«Ды якое ты пекла ж / Дзевятнаццаты век наш! / Мабыць, плёну не будзе, / Не палепшаюць людзі!»* [5, с. 88].

Пясняр У. Сыракомлі пароднены з гофманаўскімі музыкамі ў сваім супрацьстаянні сытым панам ці бюргерам з халодным сэрцам. Але, у адрозненне ад Кавалера Глюка ці Крайслера, пясняр мае апору ў бедным чалавеку. У. Сыракомля блізкі да народніцкай рамантызацыі селяніна ў «хлопаманскай літаратуры»: ён не проста заклікае да паляпшэння матэрыяльнага становішча селяніна, але бачыць ў апошнім таго, каму ў яго галечы адкрыты шлях да Бясконцага, да Неба. Таму паэзія «аб бедных», а паступова і «для бедных» пачынае прэтэндаваць на месца сапраўднага мастацтва, у адрозненне ад «салоннага» мастацтва, забаўкі для пануючых класаў: «*На панскай гулянцы не стрэнеш душ братніх, / Ты будзеш там госцем астатнім з астатніх, / Зайграеш хіба пад дзвярамі. / Ні гімнам, ні песняй з тугою нязводнай / Не ўзрушыш паноў тых з душою халоднай, / Глядзяць ледзянымі вачамі… / Хоць хлеб і сухі спажываць будзеш часам, / Але песняром будзь галоты няшчаснай, / Як я быў нядолі музыкам*»[5, с. 54 – 55].

Матывы музыкі і вобразы народных музыкантаў прысутнічаюць у лірычнай спадчыне Францішка Багушэвіча, аб чым сведчаць назвы яго паэтычных зборнікаў «Дудка беларуская» (1891), «Смык беларускі» (1894), «Скрыпачка беларуская» (не захаваўся да нашых дзён) і праграмных вершаў першых двух – «Мая дудка» і «Смык». У вершы «Мая дудка» рысы рамантызму праяўляюцца ў рэзкім супрацьпастаўленні суму і тугі, абвостранай эмацыянальнасці, матыве ўсведамлення сілы ўздзеяння мастацтва на чалавека [6, с. 123]. Лірычны герой не можа пераадолець канфлікт з рэчаіснасцю, нават граючы на вясёлай дудцы. Яе песня замест радасці і спакою ўводзіць слухачоў у нейкае ліхаманкавае ўзбуджэнне; вясёлая дудка нагадвае тыя чароўныя інструменты, якія прымушалі ахвяр нячыстай сілы скакаць да страты прытомнасці: *«Заграй так васола, / Каб усе у кола, / Узяўшыся ў бокі, / Ды пайшлі у скокі, / Як віхор у полю – / Аж выючы з болю, / Каб аж рагаталі, / А усё скакалі»* [7, с. 35]. Аўтар рэзка абрывае вар'яцкі танец і аддаецца роспачы ад пачуцця абмежаванасці сваіх творчых магчымасцей: «Сорак гадоў б'юся…» [7, с. 36]. Вясёлая музыка дае забыццё, а не волю. Лірычны герой выбірае тую дудку, якая «плача над народа доляй» і «галосіць, як матка»: *«Іграй слёзным тонам / Над народу сконам! / Каб ты так іграла, / Каб немарасць брала. / Як слязы не стане, / Заціхне іграннe»* [7, с. 37].

У вершы «Смык» аўтар зноў звяртаецца да цэнтральнай рамантычнай тэмы аб прызначэнні мастака і мастацтва. Ён сцвярджае, што быць паэтам – найвышэйшая для яго місія, і ён гатовы плаціць за гэта высокую цану: «*Ох, каб мне той смык, / Каб на сэрцах граў, / З радасцяй бы знік / Абы голас даў!»* [7,

с. 87]. Матыў творчасці як найгоршай пакуты і найвышэйшай асалоды надае вершам Ф. Багушэвіча «Мая дудка» і «Смык» выразнае рамантычнае гучанне.

Такім чынам, на прыкладзе творчасці нямецкіх рамантыкаў і прадстаўнікоў рамантычнай плыні ў літаратуры Беларусі XIX ст. мы можам прасачыць эвалюцыю вобраза творцы, які ўвайшоў як у нямецкі, так і ў беларускі літаратурны кантэкст. Рамантызм увёў у літаратуру вобраз мастака-музыкі, які спасцігае сутнасць свету не ў абстрактных паняццях, а праз пачуццё. Музыкантам адчынены шлях да Бясконцага, таму рамантычныя творы, прысвечаныя ім, насычаны рэлігійнымі рэмінісцэнцыямі. Паступова вобраз музыкі, ці песняра, ператвараецца ў алегарычны вобраз творцы, перш за ўсё паэта. У рамантызме тэма творчасці і мастака, які знаходзіцца ў канфлікце з рэчаіснасцю, набывае трагедыйнасць; у выніку з'яўляецца матыў унутранай гераічнасці творцы. У перыяд нацыянальна-вызваленчай барацьбы на першы план выходзіць матыў грамадзянскай місіі мастака, прычым у нямецкім рамантызме галоўнае месца належыць пытанню нацыянальнага яднання, а ў беларускім – пазбаўленню як ад нацыянальнага, так і ад сацыяльнага гнёту. Рамантычны вобраз пясняра, які апявае просты люд, гаворыць з уладарамі ад яго імя, песняй уздымае народ на барацьбу за свае правы, наследуецца беларускай літаратурай канца XIX – пачатку XX ст. і лейтматывам ідзе далей праз творчасць Я. Купалы, Я. Коласа, П. Дудара і іншых.

ЛІТАРАТУРА

1. Tieck, L. Gedichte / L. Tieck ; Hg. : M. Holzinger. – Berliner Ausgabe, 2013. – 356 S.
2. Wackenroder, W. H. Phantasien über die Kunst für Freunde der Kunst / W. H. Wackenroder ; Hg. : M. Holzinger. – Berliner Ausgabe, 2013. – 80 S.
3. Uhland, L. Gedichte / L. Uhland. – Stuttgart u. Tübingen : Cotta, 1841. – 550 S.
4. 4 Uhland, L. Mickiéwicz [Elektronische Ressource] / L. Uhland // Projekt Gutenberg [Digitale Bibliothek]. – Zugriffsmodus: https://www.projekt-gutenberg.org/uhland/ gedicht2/chap010.html. – Zugriffsdatum: 19.02.2020.
5. Сыракомля, У. Выбраныя творы / У. Сыракомля ; уклад, пер. з польскага, прадм. і камент. К. Цвіркі. – Мінск : Беларуская навука, 2011. – 584 с.
6. Тарасюк, Л. К. Апалогія красы: кніга пра беларускую паэзію / Л. К. Тарасюк. – Мінск : Права і эканоміка, 2003. – 143 с.
7. Багушэвіч, Ф. Выбраныя творы / Ф. Багушэвіч ; уклад. прадм. і камент. Я. Янушкевіча. – Мінск : Беларуская навука, 2015. – 445 с.

РЕЗЮМЕ

В статье рассматриваются характерные особенности образов музыкантов в немецкой литературе эпохи романтизма, а также на примере образов народных певцов анализируются романтические черты в творчестве В. Сырокомли и Ф. Богушевича. Для романтических произведений, посвящённых музыкантам и народным певцам, характерны религиозные реминисценции, трагедийность, тема внутреннего героизма человека искусства. На фоне национально-освободительной борьбы и обострения социальных конфликтов на передний план выходит мотив гражданской миссии творческого человека.

SUMMARY

The article reviews the characteristic features of musicians represented in German romantic literature. At the example of the images of folk musicians (bards) the author analyzes romantic features in the works by W. Syrokomla and F. Bahuševič. Romantic works dedicated to musicians and bards are

characterized by religious reminiscences, anticipation of tragedy, inner heroism of an artist. The fight for national liberation and the aggravation of social conflicts put the spotlight on the motive of the civil mission of an artist.

Внуковіч Ю. І.

ЭТНІЧНАЯ ДЫФЕРЭНЦЫЯЦЫЯ БЕЛАРУСАЎ І ЛІТОЎЦАЎ У НАВУКОВЫМ ДЫСКУРСЕ XIX СТ.

Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі
(Паступіў у рэдакцыю 09.03.2020)

Этналогія як навука пра народы з самага пачатку свайго існавання займаецца параўнаннем і супастаўленнем розных этнічных культур, тым самым выяўляючы іх агульныя і адметныя рысы. Вывучэнне агульнага і спецыфічнага, прыватнага і ўніверсальнага ў народаў свету з'яўляецца ключавым аспектам развіцця этналагічнай навукі і сёння. У фокусе кампаратыўнага аналізу найчасцей аказваюцца суседнія этнасы, культуры якіх маюць шмат агульнага і ў найбольшай ступені адлюстроўваюць разнастайныя аспекты міжэтнічнага ўзаемадзеяння. Мэта гэтага артыкула – высветліць асноўныя прынцыпы і інструменты этнічнай дыферэнцыяцыі беларусаў і літоўцаў у навуковым дыскурсе XIX ст.

Першыя спробы даць адказ на пытанне, чым у этнічным плане беларусы адрозніваюцца ад літоўцаў, з'явіліся ў друку яшчэ ў 1-й палове XIX ст. Так, беларускі этнограф і фалькларыст Р. Падбярэскі, апісваючы літоўскіх перасяленцаў у Лепельскім павеце, у 1845 г. адзначаў: «Невялікая жменя літоўцаў, невядома якім лёсам, зайшла і пасялілася ў павеце Лепельскім. Яны падобныя да беларусцаў у вопратцы і наогул у знешнім выглядзе, з невялікімі розніцамі, якія захоўваюцца ў старых. Адрознівае іх лепшы побыт, вынік большай урадлівасці зямлі ў павеце. Іншым адрозненнем служыць вострая, казліная барада, і твар бледны, сухі, меланхалічны» [15, с. 74]. Як бачна, суб'ектыўнае вылучэнне этнічных адрозненняў (хоць і нязначных) зводзілася аўтарам да прымардыяльных антрапалагічных асаблівасцей і «лепшага побыту» прышлага насельніцтва. Апошні факт, хутчэй за ўсё, вынікаў не з якасцей мясцовай глебы, як гэта сцвярджаў даследчык, а з больш дасканалых спосабаў гаспадарання, прывезеных літоўскімі сялянамі з Курляндскай губерні (дзе яны на той час ужо былі вызвалены ад прыгоннага права). Такім чынам, карціна, апісаная Р. Падбярэскім, выдатна адлюстроўвае сітуацыйны характар этнічнасці, калі, па сутнасці, рэгіянальныя культурныя адрозненні ў новым сацыяльным асяроддзі атрымалі этнічную афарбоўку.

Усё ж галоўным «палігонам» сапраўднага разбору этнічных ідэнтыфікацый двух суседніх народаў у XIX ст. стала шырокая паласа беларуска-літоўскага памежжа. Як слушна заўважыў антраполаг Ф. Барт, там, дзе адбываецца ўзаемадзеянне паміж людзьмі розных культур, неабходна чакаць змяншэння іх адрозненняў, бо ўзаемадзеянне патрабуе падабенства і агульнасці культуры [2, с. 18]. Гэта ў поўнай меры тычыцца беларускага і літоўскага

народаў, якія ў папярэднія стагоддзі суіснавалі ў прасторы адзінай дзяржавы – Вялікага Княства Літоўскага (ВКЛ) і не мелі паміж сабой выразных тэрытарыяльных межаў. Вынікам працяглай міжэтнічнай інтэграцыі стала сціранне і размыццё іх этнакультурных маркёраў (найперш на абшарах гістарычнай Віленшчыны). Капітан Генеральнага штаба Расійскай імперыі А. Карэва, які займаўся апісаннем Віленскай губерні ў сярэдзіне XIX ст., гэтую сітуацыю вызначыў такім чынам: «…сем стагоддзяў гэтыя два народы жывуць пад уплывам аднолькавых палітычных абставін, а таму і рубеж, што іх падзяляе, амаль страціўся» [12, с. V]. Яшчэ больш паказальныя заўвагі адносна этнічнай блытаніны на гэтай тэрыторыі пакінуў у канцы XIX ст. невядомы аўтар «Рассказов о Литве и литовцах»: «У некаторых месцах Віленскай губерні часта пра чалавека нельга сказаць, хто ён – літовец ці беларус: барады не носіць, каталік, адзенне крою літоўскага, а мова ў яго беларуская з дамешкай польскіх слоў, ды і прозвішча – які-небудзь Гайдун, Чыжык – зусім не літоўскае. На мяжы з Польшчай памыліцца яшчэ лягчэй, таму што адзенне і твары палякаў і літоўцаў вельмі падобныя, ды і вера ў іх адна і тая ж» [7, с. 4]. Такая невыразнасць знешніх адрозненняў беларусаў і літоўцаў у гэтым рэгіёне не магла задавальняць бюракратычныя інстытуты расійскай улады, якая ўвесь час імкнулася абгрунтаваць свае палітычныя правы на гэтыя землі і выпрацаваць уласную версію іх гістарычнага мінулага.

Галоўным матывам легалізацыі новай улады на беларускіх землях было «ўз'яднанне» праваслаўных жыхароў дзвюх краін – Русі «Белай» (ці «Літоўскай») і «Вялікай». Асаблівае значэнне ў гэтай геапалітычнай рэканструкцыі надавалася акрэсленню тэрыторый гістарычнай Літвы і Русі, большасць аб'ектыўных крытэрыяў размежавання якіх да XIX ст. ужо размыліся [4, с. 159]. Калі ж знешнія прасторавыя межы функцыянавання паняццяў Літва і (Белая, ці Літоўская) Русь (якія ў навуковых тэкстах XIX ст. вельмі часта фігуравалі як нешта непарыўнае) збольшага былі абмежаваны гістарычнымі рубяжамі ВКЛ, то іх унутранае размежаванне было надзвычай складанай задачай. Яе вырашэнне, па вялікім рахунку, і стымулявала этнаграфічнае вывучэнне беларусаў і літоўцаў у параўнальным аспекце на працягу ўсяго XIX ст.

Адным з першых, хто паспрабаваў адасобіць «сапраўдную Літву» ад «славянскай тэрыторыі», быў археолаг, гісторык і этнограф Тэадор Нарбут. Ён паспрабаваў не толькі акрэсліць прыблізную мяжу рассялення літоўцаў (правёўшы яе ў асноўным па лініі рэк Чорная Ганча, Котра, Пеляса, Дзітва, Жыжма, Ашмянка, Вілія), але і вылучыць чатыры іх галоўныя этнаграфічныя вобласці («правінцыі») [20, s. 269 – 270].

Нягледзячы на поўную няяснасць крытэрыяў, на падставе якіх было зроблена такое гістарычна-геаграфічнае размежаванне, інфармацыя, пададзеная Т. Нарбутам пра межы рассялення літоўцаў, была некрытычна перанята многімі даследчыкамі XIX ст.: А. Кіркорам [11, с. 120 – 121], А. Карэвам [12, с. III – IV], П. Чубінскім і іншымі. Больш за тое, падыход, закладзены Т. Нарбутам, – вызначаць межы гістарычнай (па сутнасці, уяўнай) «сапраўднай Літвы», у далейшым аказаў уплыў на дыскурс тэрытарыялізацыі літоўскай этнічнасці

менавіта ў яе гістарычнай праекцыі (у прыватнасці, ён быў развіты польскім гісторыкам Е. Ахманьскім).

Недакладнасці падчас вызначэння межаў рассялення беларусаў і літоўцаў у працах вышэйзгаданых даследчыкаў сталі відавочныя іх сучаснікам, якія галоўным прынцыпам дыферэнцыяцыі двух народаў лічылі іх моўныя адрозненні [3, с. 84]. Гэтая тэндэнцыя – апісваць размежаванне «беларускага» і «літоўскага» не ў гістарычных тэрмінах, а ў лінгваэтнаграфічных паняццях – робіцца асабліва выразнай з сярэдзіны XIX ст. У вялікай ступені гэтаму садзейнічала стварэнне ў 1845 г. Рускага геаграфічнага таварыства (РГТ) і асабліва яго аддзела ў Вільні, заснаванага ў 1867 г. Актыўная экспедыцыйная і публікацыйная дзейнасць членаў таварыства спрыяла пашырэнню менавіта «этнаграфічнага» ўяўлення пра падзел Паўночна-Заходняга краю на Літву і Беларусь, якое да канца XIX ст. стала пануючым не толькі ў літоўскім і беларускім нацыянальных наратывах, але і ў афіцыйным навуковым дыскурсе Расійскай імперыі [4, с. 159].

Згодна з меркаваннем амерыканскага тэарэтыка нацыяналізму Б. Андэрсана, які разглядаў нацыю як сацыяльна сканструяваную супольнасць, вылучэнне і класіфікацыя вялікіх груп людзей (на падставе пэўных прыкмет) патрабуе спецыфічных спосабаў разумення іх адрознення і атаясамлівання. Аднымі з галоўных інструментаў (паводле Б. Андэрсана, «інстытутаў улады») такога «ўяўлення» народаў, што атрымалі сваё пашырэнне ў XIX ст. у вялікіх каланіяльных дзяржавах, сталі карты, перапісы насельніцтва і музеі [1, с. 266 – 300]. Усе яны былі цесна ўзаемазвязаны паміж сабой і аказалі непасрэдны ўплыў на распрацоўку навуковых прынцыпаў ідэнтыфікацыі і класіфікацыі тагачасных народаў.

Структураваць уяўленні аб этнічнай спецыфіцы тэрыторый Расійскай імперыі былі закліканы так званыя «этнаграфічныя карты». Іх стварэнне патрабавала вызначэння дакладных тэрытарыяльных межаў рассялення народаў, што, у сваю чаргу, складана было зрабіць без адпаведных статыстычных даследаванняў, а таксама без параўнальнага вывучэння спецыфічных рыс мясцовых культур, каб пасля можна было аднесці іх носьбітаў да той або іншай этнічнай супольнасці. У рэшце рэшт, даволі складаная абстракцыя адрознення і атаясамлівання народаў у сярэдзіне XIX ст. атрымала сваё выразна аформленае і спрошчанае выяўленне ў выглядзе этнаграфічных карт.

Сімвалічна, што першая ў Расійскай імперыі навуковая этнаграфічная карта была складзена ў 1851 г. адным з заснавальнікаў РГТ, акадэмікам П. І. Кёпенам, які займаўся сістэматычным зборам статыстычных даных і этнаграфічных звестак [8, с. 8]. Найвялікшыя цяжкасці ў даследчыка выклікала вызначэнне межаў рассялення літоўцаў, аб чым ён паскардзіўся ў асобна выдадзеных каментарыях да сваёй карты: «Цяжэй за ўсё было мець станоўчыя паказанні пра Літоўцаў, межы і колькасць якіх я ўжо ў 1827 годзе марна намагаўся высветліць хаця б прыблізна» [10, с. 14 – 15]. Іншы супрацоўнік РГТ, складальнік «Этнаграфічнага атласу заходнерускіх губерняў і суседніх абласцей» Р. Ф. Эркерт наконт этнічнай розніцы беларусаў і літоўцаў у сярэдзіне XIX ст. разважаў наступным чынам: «За выключэннем мовы і зусім асаблівых

нацыянальных і рэлігійных паняццяў, якія адносяцца да аддаленага мінулага, літвіны (літоўцы. – *Ю. В.*) па сваім знешнім ладзе жыцця мала чым адрозніваюцца ад сумежных з імі беларусаў, у адносінах да якіх яны знаходзяцца ў нейкім пасіўным і падначаленым стане» [19, с. 69]. Як бачна, ключавым прынцыпам этнічнай дыферэнцыяцыі беларусаў і літоўцаў ён лічыў іх моўную адметнасць. Лінгвістычны прынцып класіфікацыі народаў стаў галоўным і пры стварэнні даволі дэталёвай этнаграфічнай карты еўрапейскай часткі Расійскай імперыі, складзенай А. Ф. Рыціхам [16].

У 1860-х гадах на фоне абвастрэння палітычнай барацьбы ў Паўночна-Заходнім краі з'явіўся шэраг публікацый, якія ўтрымлівалі статыстычныя звесткі пра канфесійны і этнічны склад мясцовага насельніцтва [13; 14; 17]. У аснову гэтых даследаванняў была пакладзена, перш за ўсё, адна і тая ж крыніца – так званыя «парафіяльныя спісы», што з пэўнай доляй умоўнасці можна назваць першым перапісам Расійскай імперыі. Яны даволі дакладна ўлічвалі этнічны склад насельніцтва. Збор матэрыялаў праводзіўся ў 1857 – 1858 гг. па ініцыятыве П. І. Кёпена. Гэтым матэрыялам надавалася вялікае значэнне ў сістэме доказаў «рускага» або «польскага» характару беларускіх зямель [18, с. 18]. Нягледзячы на відавочную тэндэнцыйнасць дадзеных прац, у іх так ці інакш закраналася складаная праблематыка ідэнтыфікацыі і класіфікацыі мясцовых этнічных груп.

Галоўным недахопам «протаперапісу», праведзенага П. І. Кёпенам, была адсутнасць фіксаванага спісу «плямён» і «народнасцей», а таксама дакладных крытэрыяў вызначэння этнічнай прыналежнасці. Гэта прыводзіла да частага змяшэння этнічных, гістарычных, палітычных, рэлігійных і моўных паняццяў. Дасланыя анкеты запаўнялі святары, якія павінны былі самастойна вызначыць этнічную прыналежнасць сваіх прыхаджан. Гэта прывяло да таго, што ў адказах з'явіліся такія намінацыі, як «яцвягі», «крывічы», «дулебы» і іншыя катэгорыі, народжаныя ўяўленнем вынаходлівага розуму мясцовых святароў [18, с. 18].

У кантэксце знешняй катэгарызацыі «літоўскага» і «беларускага» найбольшую праблему ў статыстычных і этнаграфічных даследаваннях XIX ст. выклікала размежаванне этнонімаў «літвіны» і «беларусы» (як пісаў П. А. Бяссонаў, «не заўсёды ў той час маглі мы здагадацца пра значэнне згаданай формулы "літоўскі"» [5, с. XXVII]). Справа ў тым, што пад «літвінамі» нярэдка, акрамя ўласна літоўцаў, разумеліся яшчэ і беларусы-каталікі або нават усе жыхары Беларускага Панямоння. Гэтае насельніцтва ніяк не ўпісвалася ў класіфікацыйную схему, заснаваную на рэлігійнай прыналежнасці як асноўнай уліковай катэгорыі Расійскай імперыі. Супрацоўнік РГТ Р. Ф. Эркерт наконт такой блытаніны абураўся: «Выраз "каталіцкі беларус" сустракаецца, праўда, даволі часта ў навуковых артыкулах, але ў рэчаіснасці яго няма і не можа быць, бо, за выключэннем вызнаючых праваслаўную рэлігію ў Віцебскай, Магілёўскай і ўсходняй частцы Мінскай губерні, выраз "беларус", для абазначэння народнасці, і "беларускі", для абазначэння мовы, нікому ў народзе не вядомы. Мову сваю прастачына называе *простай*, а самога сябе *рускім*, часта нават *літоўцам* (паводле палітычных паданняў), ці проста *селянінам* <...> Польскае дваранства, а асабліва каталіцкае духавенства часта ўжывае выраз "літоўцы" ў

дачыненні да тых каталікоў, у якіх роднай мовай з'яўляецца руская (беларуская. – *Ю. В.*). У гэтым выпадку яны робяць палітычную памылку» [19, с. 8].

У 1880-х гадах выключна моўным прынцыпам ідэнтыфікацыі этнічных літоўцаў прапаноўваў карыстацца аўтарытэтны даследчык-літуаніст Э. Вольтэр: «Пры збіранні статыстычных звестак часта змешваюцца паняцці *Літвін, Літва* ў гістарычна-геаграфічным значэнні з *літвою* этнаграфічнай. Літвінам павінен лічыцца той, хто ў хатнім побыце гаворыць па-літоўску, нягледзячы на тое, што касцёл яго вучыць польскай, а народная школа рускай мове. У цяперашні час звесткі, якія тычацца прынятых у войска па рубрыцы "па паходжанні", павінны лічыцца сумніўнымі з-за таго, што вельмі шмат літвінаў пазначана ў паветах, дзе іх цяпер як літоўскамоўных увогуле няма; а наадварот, у тых паветах, дзе цяпер яшчэ размаўляюць па-літоўску, паводле статыстычных табліц прынятых у войска літоўцаў пазначана параўнальна мала» [6, с. 133]. У беларускай нарадазнаўчай перспектыве гэты ж прынцып этнічнай дыферэнцыяцыі беларусаў і літоўцаў быў сфармуляваны Я. Карскім на мяжы XIX – XX стст.: «Асновай для вызначэння межаў Беларускай вобласці служыць у нас выключна мова; у выніку чаго, напрыклад, тыя літоўцы Віленскай губерні, якія ў цяперашні час размаўляюць толькі па-беларуску, у нас аднесены да беларусаў» [9, с. 3].

Першы ўсеагульны перапіс насельніцтва Расійскай імперыі 1897 г., галоўным крытэрыем вызначэння этнічнай прыналежнасці якога была родная мова рэспандэнтаў, канчаткова замацаваў ролю лінгвістычнай ідэнтычнасці ў якасці першачарговай уліковай класіфікацыі. Адасобіўшы палітычна ўплывовыя катэгорыі «рускага» (куды ў якасці асобнай падкатэгорыі трапілі і беларусы) ад «астатняга» (у тым ліку «літоўска-латышскага») насельніцтва, ён такім чынам павінен быў замацаваць афіцыйнае ўяўленне пра «сваяцкія сувязі» і «іерархіі» народаў імперыі.

Такім чынам, палітычна абумоўленая праблема размежавання гістарычных зямель Літвы і Русі прадвызначыла ў XIX ст. правядзенне параўнальных этнаграфічных даследаванняў беларусаў і літоўцаў з мэтай пошуку іх спецыфічных этнічных маркёраў. Галоўным прынцыпам этнічнай дыферэнцыяцыі беларусаў і літоўцаў у навуковым дыскурсе з сярэдзіны XIX ст. робіцца іх моўная адметнасць. Асаблівую ролю ў гэтым адыгралі этнаграфічныя карты і статыстычныя даследаванні (у тым ліку першы перапіс Расійскай імперыі), якія ў 2-й палове XIX ст. сталі дзейснымі інструментамі сімвалічнага канструявання этнічных межаў і ідэнтычнасцей.

ЛІТАРАТУРА

1. Андерсон, Б. Воображаемые сообщества: размышления об истоках и распространении национализма / Б. Андерсон ; пер. с англ. В. Г. Николаевой ; под ред. С. П. Баньковской ; вступ. ст. С. П. Баньковской. – М. : Кучково поле, 2016. – 416 с.

2. Барт, Ф. Введение / Ф. Барт // Этнические группы и социальные границы: социальная организация культурных различий : сб. ст. / под ред. Ф. Барта ; пер. с англ. И. Пильщикова. – М., 2006. – С. 9 – 48.

3. Белорус. Библиографическая заметка по поводу III тома Живописной России (Литва и Белоруссия – соч. Киркора) / Белорус // Литовские епархиальные ведомости. – 1884. – № 9. – С. 83 – 91.

4. Белы, А. Хроніка Белай Русі: імагалогія Беларусі XII – XVIII стст. / А. Белы. – 2-е выд., папраўл. і дап. – Смаленск : Інбелкульт, 2013. – 468 с.
5. Бессонов, П. А. Белорусские песни, с подробными объяснениями их творчества и языка, с очерками народного обряда, обычая и всего быта / П. А. Бессонов. – М. : П. Бессонов, 1871. – Ч. 1. Песни обрядовые. – LXXXI, III, 176 с.
6. Вольтер, Э. Об изучении литовского языка и племени / Э. Вольтер // Памятная книжка Виленской губернии на 1887 год. – Вильно, 1886. – С. 123 – 133.
7. Г. Р. Рассказы о Литве и литовцах / Г. Р. – М. : Тип. Высочайше утверждённого т-ва И. Д. Сытина, 1896. – 101 с.
8. Кабузан, В. М. Народы России в первой половине XIX в.: численность и этнический состав / В. М. Кабузан. – М. : Наука, 1992. – 216 с.
9. Карский, Е. Ф. Белорусы : в 3 т. / Е. Ф. Карский. – Варшава : Тип. Варшавского учебного округа, 1903 – 1922. – Т. 1. Введение в изучение языка и народной словесности. – 1903. – 466 с.
10. Кёппен, П. Об этнографической карте европейской России / П. Кёппен. – 2-е изд. – СПб. : Тип. Имп. академии наук, 1853. – 40 с.
11. Киркор, А. Этнографический взгляд на Виленскую губернию / А. Киркор // Этнографический сборник. – СПб., 1858. – Вып. 3. – С. 115 – 276.
12. Корева, А. Виленская губерния / А. Корева. – СПб. : Тип. И. Огризко, 1861. – 820 с.
13. Коялович, М. О расселении племён Западного края России / М. Коялович. – М. : Тип. Бахметева, 1863. – 36 с.
14. Лебёдкин, М. О племенном составе народонаселения Западного края Российской империи / М. Лебёдкин // Записки Русского географического общества. – СПб., 1861. – Кн. III. – С. 131 – 160.
15. Подберезский, Р. Очерки Белоруссии / Р. Подберезский // Журнал Министерства внутренних дел. – 1845. – Ч. 9. – С. 63 – 93.
16. Риттих, А. Ф. Этнографическая карта Европейской России / А.Ф. Риттих. – СПб. : Тип. А. Ильина, 1875. – 1 карта.
17. Столпянский, Н. Девять губерний Западно-Русского края: в топографическом, геогностическом, статистическом, экономическом, этнографическом и историческом отношениях / Н. Столпянский. – СПб. : Тип. Гогенфельдена и Ко, 1866. – 200 с.
18. Терешкович, П. В. Этническая история Беларуси XIX – начала XX в.: в контексте Центрально-Восточной Европы / П. В. Терешкович. – Минск : БГУ, 2004. – 223 с.
19. Эркерт, Р. Ф. Взгляд на историю и этнографию западных губерний России (с атласом) / Р. Ф. Эркерт. – СПб. : Тип. Дома призрения малолетних бедных, 1864. – 72 с.
20. Narbutt, T. Oznaczenie granic Litwy właściwej od strony Słowiańszczyzny / T. Narbutt // Pomniejsze pisma historyczne: szczególnie do historii Litwy odnoszące się / T. Narbutt. – Wilno, 1856. – S. 268 – 270.

РЕЗЮМЕ

В статье рассматриваются основные принципы и инструменты этнической дифференциации белорусов и литовцев в научном дискурсе XIX в.

SUMMARY

The article discusses the basic principles and tools of ethnic differentiation of Belarusians and Lithuanians in the scientific discourse of the XIX century.

Григорьева Р. А., Мартынова М. Ю.

МЕЖДУ РОССИЕЙ И ЕВРОПОЙ: ЕВРОПЕЙСКАЯ СОСТАВЛЯЮЩАЯ ИДЕНТИЧНОСТИ У МОЛОДЁЖИ КАЛИНИНГРАДСКОЙ ОБЛАСТИ

Институт этнологии и антропологии РАН

(Поступила в редакцию 13.03.2020)

Статья подготовлена в рамках проекта РФФИ № 20-59-00014

Как показывают исследования, многие калининградцы видят своё будущее в интеграции российской и европейской культур. Близость и доступность государств Европы позволяет калининградцам в повседневной практике познакомиться с жизнью населения соседних стран, прежде всего Польши, Германии, стран Балтийского региона. По субъективным оценкам экспертов, жители области, особенно молодёжь, часто ездят за рубеж, но очень редко бывают в основной части России. Согласно ответам школьников, 71% из ответивших с разной частотой посещают Польшу, 37% – Германию, 51% – Литву и 33% – Беларусь.

Значительная часть молодёжи Калининградской области ощущает себя частью Балтийского региона, не видит свою жизнь в отрыве от стран Евросоюза. В этой связи важным фактором становится знание школьниками иностранных языков. По оценкам учителей школ в городах, где проводилось исследование, уровень владения английским и немецким языками довольно высок. На вопрос «Какими языками, кроме русского, Вы владеете (можете разговаривать)?» ответили 701 человек, или 60%, опрошенных выпускников. Согласно ответам, 519 человек, или 75%, владеют английским языком, в их числе 10% (69 человек) считают, что они владеют ещё и немецким языком. Всего по субъективной оценке старшеклассников немецким языком владеют 180 человек – 26% всех ответивших на этот вопрос. Субъективная оценка не всегда соответствует реальной ситуации, но хорошее знание языков учащимися отмечали учителя, которых мы привлекали как экспертов. По их оценке, большая часть окончивших школу готова воспринимать информацию на иностранном языке и способна вести разговор на английском или немецком языках. Изучаются и другие языки. В ВУЗах и педагогических колледжах ведётся подготовка студентов по специальности «преподаватель литовского языка», «преподаватель польского языка», «преподаватель немецкого языка». Есть школьные классы с изучением немецкого, польского и литовского языков. О масштабности процесса свидетельствуют следующие факты. Литовский язык изучают более 920 человек в 112 классах 8 школ, на 10 факультативах и в 2 детских садах. Польский язык учат не только при Генеральном консульстве Республики Польша в Калининградской области, но и в обществах «Россия – Польша» и «Калининград – Свиноустье». Курсы польского языка организованы также обществами польской культуры городов Гусев и Озерск. Углублённое обучение польскому языку ведётся в средней школе № 40 города Калининграда и в школах посёлков Железнодорожный и Суворовка. При польских костёлах работают воскресные школы. Курсы немецкого языка организованы при Немецко-Русском доме. Как профилирующая дисциплина немецкий язык преподаётся в лицее № 23 города Калининграда. На немецком языке еженедельно демонстрируются фильмы, проводятся лекции и занятия с детьми в кино-

клубе культурно-делового центра российских немцев. Армянский язык можно изучать на курсах в армянском информационном центре [3].

Государства, являющиеся историческими родинами части населения Калининградской области, проявляют особое внимание к своим диаспорам. В первую очередь, это касается Германии, Литвы, Польши, Беларуси. Выпускники калининградских школ направляются на учебу в ВУЗы Беларуси (чаще всего медицинские) и наоборот, жители Беларуси едут учиться в Калининград. Также среди молодёжи области популярно получение образования в Польше и Германии. Представители этнических групп взаимодействуют с государственными и общественными структурами этих стран, получают от них поддержку. Помощь оказывается в различных формах. Министерство культуры Республики Беларусь, например, безвозмездно передало книги в несколько районных библиотек области. Фонды книг на литовском и белорусском языках есть в областной библиотеке и библиотеке города Советска [2, с. 425 – 442]. В области публикуются издания на разных языках, выходят радио- и телепередачи. Среди них: «Белорусская народная газета», радиопрограмма «Криница» на белорусском языке, информационный бюллетень общества польской культуры, еврейский вестник «Шофар». Также распространяются газеты «Аззерос», «Трибуна ислама», «Татарские новости» и т. д.

Вместе с тем, соседние страны заинтересованы в налаживании контактов с Калининградской областью в целом, а не только с представителями своей диаспоры. Именно в этом направлении и развиваются межгосударственные связи. Уместно отметить, что сопредельные страны проявляют интерес к русскому языку и культуре. В частности, студенты ВУЗов Германии и Франции участвовали в работе летней школы «Языки, общество, новая Европа», которая была организована в Балтийском федеральном университете им. И. Канта. Иностранные граждане обучаются русскому языку и в Балтийской государственной академии.

Исходя из особенностей географического положения области и частых посещений старшеклассниками соседних государств, а также высказываний жителями области о присутствии у них европейской составляющей, можно предположить, что в составе идентичностей школьников будет присутствовать в значительном объёме европейская идентичность. Вопреки ожиданиям европейская идентичность у старшеклассников занимает относительно небольшое место – идентифицируют себя как европейцы 7% опрошенных. При этом 23,2% из числа выбравших такой вариант ответа поставили европейскую идентичность на первое место. Наиболее выражена эта идентичность в городах: Гвардейск (15,8%), Калининград (37,8%), Гусев (9,7%). В состав своих идентичностей старшеклассники включили также такие, как «гражданин мира» (14%), «просто человек» (1,4%).

Существует мнение, что жители Калининградской области по причине своего изолированного от России положения и близости зарубежных стран бывают за границей, но не в России. Однако данные опросов опровергли утверждения, что калининградцы не ездят по своей стране. Согласно полученным ответам, с разной степенью частоты бывают в России за пределами области 90% старшеклассников. Они путешествуют с родителями, вместе с классом или спортивны-

ми командами во многие города и области. Основные цели их поездок: к родственникам, на соревнования, фестивали и конкурсы, на отдых и экскурсии по действующей в регионе с 2006 г. Общешкольной программе патриотического воспитания «Мы – россияне». (одной из задач программы, которой охвачены все школы области, является содействие посещению калининградскими школьниками Москвы и других городов Центральной России, приобщение молодёжи Калининградской области к российской культуре и духовности) [7]. В списке городов, посещаемых старшеклассниками, более 20 расположено преимущественно в европейской части России, но чаще всего это Санкт-Петербург и Москва.

Исследователи отмечают, что у подавляющего большинства молодых людей идёт некоторое «размывание» российской ментальности. Позиционирование себя жителями области, в первую очередь, как калининградцев, согласно социологическим опросам, имеет динамику в сторону усиления. Обыденным в повседневной лексике стало выражение «был(а) в России». От молодого калининградца редко можно услышать слова «у нас в России» [8, с. 79 – 80].

Региональная и локальная идентичности у жителей Калининградской области действительно выражена больше, чем по России в целом. При этом обнадёживающими являются результаты опроса населения относительно будущего региона. На вопрос «Какой выбор кажется вам наилучшим?», жители Калининградской области в 2002 г. дали следующие ответы: 21% – область будет иметь равные права с остальными регионами России; 38% – область останется в составе России, но будет иметь особый статус; 19% – область останется регионом России, но в нём будет действовать собственное законодательство; 5% – область станет независимым государством; 3% – область будет возвращена Германии и 14% затруднились ответить [4].

Таким образом, подавляющее большинство калининградцев считает наиболее предпочтительным существование своей малой родины в составе Российской Федерации, хотя и с особыми правами (главным образом экономического характера). Лишь 8% хотели бы видеть её вне России, что свидетельствует о минимальной поддержке сепаратистских устремлений. При этом по сравнению с опросами начала 1990-х годов процент разделяющих позицию о желательной независимости области имеет отрицательную динамику. В пользу пророссийских настроений свидетельствует и тот факт, что, несмотря на негативное отношение к личности М. И. Калинина, имя которого носит область, 70 – 80% её жителей высказались против возвращения старого немецкого названия, опасаясь регерманизации региона [1].

Отметим и то обстоятельство, что не все жители Калининградской области разделяют широко распространившуюся в последние годы увлечённость прусским прошлым региона. В частности, губернатору Калининградской области Н. Н. Цуканову в октябре 2010 г. было направлено открытое письмо, в котором выражалась обеспокоенность тем, что «большинству молодёжи навязывается ложная “евро-прусская” “калининградская идентичность”. Как сказано через школьные программы по краеведению, на 80% состоящие из чужой истории и культуры, через некоторые местные СМИ и даже через оформление остановок общественного транспорта» [6]. В письме также предлагается сделать Калинин-

градскую область, заселённую более чем на 90% представителями русского, белорусского и украинского народов, своеобразным ресурсным и образовательным центром, объединяющим представителей Русского мира Прибалтики, чтобы оказывать нашим соотечественникам за рубежом и русским общинам Прибалтики необходимую помощь в подготовке учителей русского языка и литературы, русской истории, в получении русскоязычной прибалтийской молодёжью соответствующего образования в калининградских высших и средних образовательных учреждениях [6]. Авторы письма предложили российскому правительству разработать для Калининградской области концепцию развития внутреннего туризма под названием «Янтарный край – европейский музей российской культуры».

Выражением патриотических настроений можно считать инициативу создания калининградского общественного движения «Союз потомков первых калининградцев – Наследники Победы», а также предложение установления ежегодного празднования новой межрегиональной памятной даты – 9 июля – Дня памяти первых калининградцев (дата подписания указа о создании области). В 2016 г. отмечалось 70-летие Янтарного края России, в том же году исполнилось 70 лет с момента прибытия в город Гумбиннен (современный Гусев) первого эшелона с переселенцами из Центральной России в рамках государственной программы заселения региона. Ещё одна идея – создание приоритетных условий для изучения детьми, студентами, молодёжью и другими жителями Калининградской области истории и культуры тех регионов страны, которые являются основными донорами первых переселенцев в Калининградскую область. В августе 2010 г. в Калининграде зарегистрировано некоммерческое партнёрство «Центр изучения родной культуры им. И. А. Ильина».

Важным индикатором отношения к своему региону являются размышления подростков о своих дальнейших жизненных планах. Им был задан вопрос «Где бы Вам хотелось бы жить, если бы это зависело только от Вашего желания?». На него ответили все 1172 опрошенных старшеклассников. То есть для них эта тема актуальна. Большинство ответов включало несколько вариантов. Почти каждый третий из числа опрошенных (29%) хотел бы жить в другой стране, но 14% из них рассматривают зарубежные страны как альтернативу Калининграду, Калининградской области, Санкт-Петербургу, Москве. В ответах представлен широкий перечень зарубежных стран, в которых хотелось бы жить подросткам: США, Англия, Германия, Азербайджан, Южная Корея, Франция, Италия, Австралия, Канада, Япония, Швейцария и другие.

При этом 39%, или 457, опрошенных старшеклассников выбрали Калининград и Калининградскую область как желаемое место своего жительства. Среди них 162 человека (12%) вместе с Калининградом и областью как альтернативные варианты рассматривают Санкт-Петербург, Москву, иные города России, другие страны. Таким образом, хотя у значительной части молодых людей есть желание жить в другой стране или в другом городе страны, Калининградская область остаётся привлекательной для многих. При ответе на более конкретные вопросы таковых оказалось больше, чем теоретически мечтающих о переезде в другие страны и регионы. При выяснении намерений учащихся старших классов продолжить образование после окончания школы в высших или средних специ-

альных учебных заведениях выяснилось, что более 90% старшеклассников Калининградской области собираются продолжить обучение в ВУЗах. При этом, определяясь с городом, в котором старшеклассники планируют обучаться, они отталкивались прежде всего от возможности получить образование в Калининградской области.

На местные учебные заведения ориентировано более половины старшеклассников (57% всех ответов). При этом нередко окончательный выбор учебного заведения и города, в котором будет продолжено обучение, школьники откладывают на момент поступления, кроме того, они используют возможность подавать документы в несколько учебных заведений. Это определило тот факт, что часть старшеклассников указывает в ответах несколько городов. Так, 129 человек включили Калининград как альтернативу городам Санкт-Петербург (64 человека), Москва (11 человек), другой город России. Небольшое число старшеклассников перечислило среди стран, где они хотели бы (и собираются) получить образование, Польшу (17 человек и 7 как альтернативу другим городам России), Германию (6 человек и 7 как альтернативу другим городам России). Сохраняются связи с Беларусью – 7 человек хочет учиться там. Менее популярна Литва: только 2 человека из города Гусева высказали намерения обучаться в Литве, назвали Литву как альтернативный вариант 19 человек. Большинство из тех, кто хочет обучаться в Польше, живёт в городе Калининграде (12 человек и ещё пятеро рассматривают Польшу как альтернативный вариант). Германию обозначили как основной вариант обучения 2 человека в городе Калининграде и по одному человеку в городах Черняховск, Гвардейск, Правдинск, Светлогорск.

Вопреки нашим ожиданиям, европейская идентичность у старшеклассников занимает относительно небольшое место в структуре идентичностей: ассоциируют себя с европейцами 7% опрошенных. При этом 23,2% из 82 человек поставили эту идентичность на первое место. Наиболее заметна эта идентичность в городах: Гвардейске (15,8%), Калининграде (37,8%), Гусеве (9,7%). Однако почти в два раза чаще старшеклассники ассоциировали себя с «гражданами мира» (168 человек, или 14%).

Мониторинг ситуации в Калининградской области показывает, что коллективная историческая память калининградцев оказалась в зависимости как от дискурса «строительства советской власти» на территории вне «чужого прошлого», вытесненного на десятилетия из официального пространства, так и от материального контекста «культурного наследия» (чужой культуры) малой родины. На протяжении относительно короткого периода времени (чуть более 70 лет) менялась геополитическая ситуация, отношение к разным вехам истории своей «малой родины», но каждая из них внесла свой вклад в формирование идентичности местного населения. В постсоветский период актуализировался контекст включённости в «европейское пространство», подстегнувший интерес к историческому прошлому региона, репрезентация которого оказалась в прямой связи с пониманием будущего области. Культурно-историческая и унаследованная материальная среда обитания обрела новую жизнь, продолжая играть важную роль в процессе формирования региональной идентичности жителей Калининградской области.

Исследование позволяет сделать вывод, что фактор локальной идентичности личности для жителей анклава более значим в сравнении с его ролью в материнском и соседних государствах. Можно согласиться с калининградской исследовательницей А. М. Карпенко, которая выделяет три основных линии конструирования нарратива региональной идентичности в Калининградской области в постсоветский период: «традиционно-государственническая» (Калининград как «неотъемлемая часть России»), «сепаратистская» (Калининград как Балтийская республика или «особая экономическая зона») и «сотрудническая» (Калининград как «пилотный регион» взаимодействия России и Европы) [5, с. 22]. При этом пример Калининградской области ещё раз убеждает нас в закономерности и возможности наличия у человека множественных идентичностей, когда существует личностная дифференциация государственной, этнической и локальной (территориальной) идентичностей. Отмечая европейскую составляющую в оценках старшеклассниками этнокультурной ситуации Калининградской области, они редко включают в состав своих идентичностей – европейскую (только 7% опрошенных). Вместе с этим, усиливается регинальная (калининградец) и российская (россиянин) идентичности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Винокуров, Е. Ю. Калининграду должно быть возвращено его прежнее название [Электронный ресурс] / Е. Ю. Винокуров // Культурный слой. – Калининград, 2003. – Вып. 2. – Режим доступа: http://vinokurov.info. – Дата доступа: 20.03.2018.

2. Григорьева, Р. А. Белорусское присутствие в Калининградской области / Р. А. Григорьева // Этнокультурные процессы Гродненского Понёманья в прошлом и настоящем / А. Вл. Гурко [и др.]. – Минск, 2014. – 447 с.

3. Информационная справка Отдела национально-культурных и общественных связей Правительства Калининградской области (рукопись).

4. Калининградская проблема: фактор общественного мнения // Калининградская правда. – 2002. – 17 декабря. – С. 10.

5. Карпенко, А. М. Региональная идентичность как категория политической практики : дис. … канд. полит. наук : 23.00.02 / А. М. Карпенко. – М., 2008. – 153 с.

6. Открытое письмо. Нам навязывается ложная «евро-прусская идентичность» [Электронный ресурс] // Русская народная линия. – Калининград, 2010. – Режим доступа: http://ruskline.ru/analitika/2010/10/27/nam_navyazyvaetsya_lozhnaya_evroprusskaya_identichnost. – Дата доступа: 20.03.2018.

7. Программа патриотического воспитания «Мы – россияне» [Электронный ресурс]. – Калининград, 2006. – Режим доступа: http://portal.iv-edu.ru/dep/mouorodnrn/rodnikovskiyrn_parskaya/doc/normativnopravovie. – Дата доступа: 20.03.2018.

8. Регион сотрудничества : сб. ст. / Калининградский гос. ун-т ; Балтийский межрегиональный ин-т общественных наук ; под общ. ред. А. П. Клемешева. – Калининград : КГУ, 2005. – Вып. 3 (46). – 94 с.

РЕЗЮМЕ

Жители Калининградской области имеют тесные контакты с зарубежными соседями. В числе вопросов, включённых в исследование школьников старших классов в городах Калининградской области (опрошены 1172 человека в 13 городах), были и вопросы об участии в формировании идентичности и жизненных стратегий факта соседства со странами Европы. Вопрос

о состоянии идентичности жителей Калининградской области, а также о направлении её развития представляет несомненный научный и практический интерес.

SUMMARY

Residents of the Kaliningrad region have close contacts with foreign neighbors. Among the questions included in the study of high school students in the cities of the Kaliningrad region (1172 people were interviewed in 13 cities), there were also questions about participation in the formation of identity and life strategies of the fact of neighborhood with European countries. The question of the state of identity of the residents of the Kaliningrad region, as well as the direction of its development, is undoubtedly of scientific and practical interest.

Гулак Н. А.

ФАЛЬКЛАРЫЗАЦЫЯ ПАЭТЫЧНАГА ТЭКСТУ Ў НАРОДНАПЕСЕННАЙ ТРАДЫЦЫІ ГАДОЎ ВАЙНЫ

Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт культуры і мастацтваў

(Паступіў у рэдакцыю 28.02.2020)

Практычна з самага пачатку асэнсавання народнапесеннай спадчыны часоў вайны даследчыцкая ўвага канцэнтравалася пераважна на найбольш распаўсюджаных у пэўнай лакальнай супольнасці творах, апісанні ўмоў іх бытавання і інтэрпрэтацыі ў гістарычным кантэксце. Прыкладам гэтага служаць працы савецкіх даследчыкаў, фалькларыстаў-франтавікоў М. Грынблата, І. Гутарава, Л. Мухарынскай, В. Крупянскай, С. Мінц, Л. Пушкарова, М. Новікава і іншых. Аўтараў, якія пісалі пра ваенны фальклор, заўсёды прыцягвалі перапрацоўкі, паводле вызначэння С. Няклюдава, «песень-метатэкстаў» [6, с. 288] – унікальных па ступені фалькларызацыі твораў, такіх як «Катюша», «Землянка», «Огонёк», «Синий платочек», «И кто его знает» і іншых. Сёння гэтыя творы зафіксаваны і апублікаваны ў шматлікіх варыянтах, складаючы тэматычныя падборкі. У асобных працах рабіліся спробы вызначыць іх як самастойны жанр савецкага фальклору або як «своеасаблівы былінны цыкл», што, аднак, прыводзіла да выяўлення толькі самых агульных заканамернасцяў і немагчымасці пераадолець апісальны характар такіх разважанняў.

У 1960-я гады тэарэтычнаму асэнсаванню працэсу фалькларызацыі аўтарскай (прафесійнай і самадзейнай) песні ў вуснай традыцыі XX ст. спрыяла пастаноўка праблемы генеалогіі фальклорных тэкстаў у працах К. Чыстова, Б. Пуцілава, С. Азбелева, Л. Даманоўскага, А. Сойманава ў рэчышчы распрацоўкі пытанняў тэксталогіі фальклору. Але ў адносінах да народнага бытавання аўтарскай (прафесійнай і самадзейнай) песні пра вайну метады тэксталагічнага аналізу ў той час не прымяняліся, што было абумоўлена не толькі нераспрацаванасцю паняційнага апарату, але і інтэрпрэтацыйнымі ідэалагемамі, уласцівымі савецкай фалькларыстыцы. Прыкладам служаць працы Я. Гудошнікава 1960-х гадоў, у якіх фалькларызаваныя формы трактуюцца як самастойны жанр з пэўнымі разнавіднасцямі. Класіфікацыя Я. Гудошнікава (тры групы, дзевяць тыпаў) даволі супярэчлівая, а характар высноў паказвае, што разгляд народных пералажэнняў песень «з пункту гледжання іх мастацкай

прыроды», відавочна, непрадуктыўны. Маладоказным застаецца і абагульняючы тэзіс аўтара аб характэрным для песень вайны «ўзмацненні сацыяльнай завостранасці вобраза» аслабленні эстэтыкі мяшчанскага раманса на карысць героікі і іншым.

У дадзеным выпадку важнымі контраргументамі служаць ацэнкі даследчыкаў, якія назіралі жывую народную традыцыю, фіксавалі фальклор вайны непасрэдна. Так, у 1944 г. В. Крупянская адзначала: «Калі ў песеннай творчасці большасці нашых паэтаў пераважае гераічны жанр, то ў асяроддзі чырвонаармейцаў назіраецца вялікае імкненне да лірыкі <…> Інтымны свет перажыванняў і пачуццяў шукае выхаду праз песню. Творчасць паэтаў не дае здавальняючага адказу на гэты здаровы запыт, і ў самім чырвонаармейскім асяроддзі з'яўляюцца свае нескладаныя песні раманснага тыпу, многія з якіх атрымліваюць агульнафрантавое распаўсюджванне»; песня «толькі тады ўваходзіць у шырокі песенны ўжытак, калі яна прасякнута глыбокай задушэўнасцю, моцнай лірычнай ноткай» [3, с. 19 – 21]. У каментарыях збіральнік паведамляе, што ў тыле асобныя песні савецкіх паэтаў выконваліся на матыў жорсткага раманса, гучалі на вуліцах, рынках і ў цягніках, дзе іх спявалі «вагонныя спевакі» (сляпыя, дзеці ці падлеткі) [3, с. 16 – 17]. У пазнейшых савецкіх выданнях, прысвечаных фальклору вайны, рэпертуар «вагонных спевакоў» практычна не згадваецца. Гэтая з'ява, як і многія іншыя, стане табуяванай у савецкай фалькларыстыцы і этнаграфіі з-за ўсталявання ў гуманітарнай навуцы ідэалагізаваных падыходаў і трактовак. Відавочна, гэта дало падставы Г. Барташэвіч напісаць у 1969 г. аб тым, што для ўсебаковага вывучэння фальклору Вялікай Айчыннай вайны ў Беларусі час быў упушчаны [1, с. 101].

Сучасныя даследаванні паказваюць, што ў гады Вялікай Айчыннай вайны збліжэнне жанраў лірычнай песні і жорсткага раманса стала культурнай дамінантай і, па сутнасці, вектарам фалькларызацыі. Фалькларызаваліся толькі тыя аўтарскія вершы, унутраны свет якіх у сваёй топіцы, характары калізіі і жыццёвых установаў герояў падобны да канфліктнага свету балады і раманса. Патэнцыял развіцця гэтага працэсу закладзены ў змястоўных адзінках літаратурнага тэксту, актуальных для фальклорнай традыцыі [8, с. 355].

Працэс фалькларызацыі літаратурнага тэксту вызначае фальклорная стэрэатыпія – першапачатковы модус фальклору на выкарыстанне клішэ: пры змене тэксту кожнаму літаратурнаму матыву ці вобразу знаходзілася рэлевантная фальклорная адпаведнасць. Гэта рэалізоўвалася праз варыятыўнасць – форму функцыянавання фальклорнага тэксту і фальклорнай традыцыі наогул, па-за якой ён ніколі не існаваў і існаваць не мог [10, с. 80]. У працах К. Чыстова вар'іраванне разглядаецца як натуральны спосаб існавання традыцыі, што разгортваецца на розных узроўнях і рэалізуецца за кошт як рэзерваў, створаных традыцыяй, так і навацый [10, с. 92]. Сцвярджаецца, што асновай ці адным з найважнейшых рэзерваў узораў народнапесеннай творчасці Вялікай Айчыннай вайны служылі «старыя салдацкія песні», «песні эпохі грамадзянскай вайны і наступных ваенных кампаній». Іх сюжэтная традыцыя, паводле вызначэння Б. Пуцілава, пакінула сляды – «знакі пераемнасці і непарыўнага абнаўлення».

Сапраўды, жанравая рамка і топіка традыцыйнай рэкруцкай песні з замацаванымі ў ёй феадальна-прыгонніцкімі рэаліямі, відавочна, не маглі змясціць і асэнсаваць новыя рэаліі войнаў пачатку XX ст. Гістарычная рэчаіснасць, характар ваенных дзеянняў, становішча чалавека на вайне, яго матывацыі, правы і асабісты вопыт у «новай ваеннай гісторыі» (руска-японская вайна 1904 – 1905 гг., Першая сусветная, грамадзянская і Вялікая Айчынная войны) афармляліся ў культурнай памяці ў мадэрнізаваных жанравых формах салдацкай песні. Вызначальны ўплыў на гэты працэс аказала эстэтыка гарадскога фальклору пачатку XX ст., праяўленая ў баладна-рамансавай лірыцы.

Падобным прыкладам служыць народная песня пра трагічную сутрэчу брата і сястры («На гарызонце зара загаралась») – фалькларызаваная версія верша К. Раманава «Умер» (1885). У Беларусі яна была пашырана сярод партызан і часова акупіраванага насельніцтва. Гэта пацвярджаюць матэрыялы архіва Інстытута мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору імя К. Крапівы Нацыянальнай акадэміі навук Беларусі (ІМЭФ НАН Беларусі), сабраныя супрацоўнікамі сектара этнаграфіі і фальклору Інстытута гісторыі Акадэміі навук БССР разам з выкладчыкамі Мінскага педагагічнага інстытута падчас экспедыцый 1945 – 1946 гг.

У цэнтры сюжэта арыгінальнага твора – смерць у палкавой бальніцы маладога гвардзейца Ізмайлаўскага пяхотнага палка. Дынаміка фалькларызацыі выяўляецца ў тым, што ў протатэксце герой памірае не з-за баявых ран, а ад сухотаў у халодным, дажджлівым Санкт-Пецярбургу. Верш актыўна «пайшоў у народ» у сувязі з падзеямі руска-японскай вайны 1904 – 1905 гг., на што ўказваюць устаўкі пра абарону Порт-Артура. Песня «Умер бедняга в больнице военной» на музыку Я. Прыгожага была вельмі папулярнай у пачатку XX ст., масава тыражавалася на грамафонных пласцінках у выкананні папулярных спевакоў, публікавалася ў зборніках [9]. Далейшая яе фалькларызацыя працягвалася з засваеннем рэплік рэвалюцыйных падзей у Расіі, паўстанняў у арміі і на флоце і, натуральна, падзей Першай сусветнай вайны. У 1930-я гады і пазней на гэтай сюжэтнай аснове былі нават запісаны ўзоры блатной лірыкі.

Ніжэй прыводзяцца тры варыянты песні пра трагічную сустрэчу брата і сястры, зафіксаваныя ў народнапесеннай традыцыі Беларусі часоў Другой сусветнай вайны. Арфаграфія арыгіналаў захоўваецца, пунктуацыя апублікаваных тэкстаў прыведзена ў адпаведнасць з сучаснымі нормамі. Строфіка зменена, што паказана спецыяльным знакам:

1. *«На гарызонця зара загаралась, / Ціхі румяны закат, / А ў сястры на грудзі уміраіт / Краснабалцейскі марак. // Толькі што мора куляй сражоны / Раны яму наняслі / І ў лазарэтнай яго жа шынелі / С палубы зразу знеслі. // Урач падашоў, пакачаў галавою, / Ціха сказаў – не ўжывёць, / Ведзь он не выдзержыт уражаскай раны, / І абізацельна ўмроць. // У белым халаце, забрызганым кроўю, / Ціха сістра падышла, / У нём ана ўзнала радзімага брата / І зарыдала ана. // – Цішы, радная, зачэм ты рыдаіш, / Цішы, не нада рыдаць, / Ведзь іх асталася цэлая рота, / Кажды гатоў зашчышчаць»* (зап. 31.07.1945 ад Н. Кузінай, 18 гадоў, у в. Ізбішча Плешчаніцкага р-на Мінскай вобл. Песня была пашырана сярод партызан [11, л. 116 – 117]).

2. *«Запад угас і лучы дагараюць, / Позні вячэрні закат, / А на грудзі ў сястры умірaець / Красны балційскі марак. // Час не прыйшоў, як асколкі снарада / Раны яму наняслі, / І на яго шынелі ціхэнька / Быстра к урачу адняслі. // Врач пасматрэў, закачаў галавою, / Ціха сказаў, што умрот, / Не вынасіць, бедны, цяжкае раны, / Час не прайдзе, уж канец. // Белы фартух, забрызганы кроўю, / Ціха сястра падышла, / Узгляд яе нежна каціўся з любоўю, / Брата ўзнала ана. // – Ах, дохтар, спасіце, спасіце, / Это адзінственны брат! / Голас услышал радной і знакомый, / Зашавяліўся марак: // Ой, ня плач, ня плач, сястра дарагая, / Разве так можна рыдаць? / Нас здесь асталася целая рота, / Кажды гатоў умірaць»* (зап. у жніўні 1946 г. ад Н. Трухан у в. Сяльцо Полацкага р-на Віцебскай вобл. [12, л. 24 – 25]).

3. *«Там, на вастоке, заря дагарает, / Ясны, румяны закат. / А на грудзі ў сестры умірает, / Юный совсем лейценант. // Только тотчас асколкам шрапнелі / Раны ему нанеслі, / І в лазарэт на его же шынелі / С поля его прынеслі. // Дохтор вошел, покачал головою, / Грустна сказал: Не жылец, / Раны те больные, раны тяжелые, / Скоро настанет конец. // І в белом халаце, забрызганым кроўю / Быстра к нему падашла, / В нём ана ўзнала радзімага брата, / В нём ана брата нашла: // – Дохтор, а дохтор, спасіце, спасіце, / Ведзь это родный мой брат! / Голос услышал родной і знакомый, / Зашавелілся салдат: // – Ціхо вы, ціхо, не плачьце, не плачьце, / Не нада над намі рыдаць, / Там іх асталася цэлая рота, / І кажды гатов умерець»* (зап. 14.08.1946 ад А. А. Канаплянік у в. Прусы Чашніцкага с/с Віцебскай вобл. [13, л. 22 – 23]).

Гэтымі тэкстамі не вычэрпваецца рэпрэзентацыя разгледжанага сюжэта, аднак яны цікавыя ў плане вынікаў супастаўляльнага аналізу, які, паводле С. Няклюдава, дазваляе «зразумець сюжэтную логіку ананімнай апрацоўкі аўтарскага твора, разгледзець у ім актуальныя гістарычныя рэферэнцыі, вызначыць ролю традыцыйных мадэляў і матываў у працэсе яго фалькларызацыі, выявіць адносна ўстойлівыя і больш пластычныя часткі вуснага тэксту» [5]. Можна заўважыць, што ў выніку фалькларызацыі элегічная песня раманснага тыпу набыла лаканічную і выразную форму жорсткага раманса, у якой заключаны субстрат балады з яе законамі трагічнай экзістэнцыі [4, с. 9]. Ядро сюжэта складае сфарміраваны ў салдацкіх і казацкіх песнях XIX ст. класічны матыў – салдат памірае і прамаўляе апошнія словы, дае наказ. Гэты матыў як надзвычай прадуктыўны пакладзены ў аснову вялікай сюжэтна-тэматычнай групы песень з зачынам *«Под зелёною ракитой / Чёрный ворон»*. У рэпертуары часоў Вялікай Айчыннай вайны названая група прадстаўлена песнямі «Ноччу ў палявом лазарэце», «Вечар вечарэіць, патухла зара», «Над возерам чаечка ўецца» і іншымі.

Фабулізацыя сюжэта адбылася ў першую чаргу за кошт увядзення ў рэдукаванай форме характэрнай для славянскіх гістарычных балад калізіі – трагічная сустрэча родных (брата і сястры) у абставінах супраціўлення чужаземнаму ворагу [7, с. 98]. Развіццю фабулы садзейнічае разгортванне познетрадыцыйнага і тыповага для жорсткага раманса матыву «лячэння ў бальніцы», вобразаў «урача/дохтара» і «медыцынскай сястры ў белым халаце/фартуху, забрызганым кроўю».

Відавочна, у тэкстах прысутнічаюць адносна ўстойлівыя элементы ранейшых варыянтаў сюжэта. З рэвалюцыйнымі падзеямі суадносіцца вобраз смяротна параненага краснабалційскага марака, які маркіруюць словы «палуба», «мора». Яшчэ больш ранняй можна лічыць канцоўку: *«Нас здесь асталася целая рота, / Кажды гатоў умірацъ».* Нягледзячы на тое, што гістарычная аснова канцоўкі ў варыянтах сярэдзіны XX ст. ужо не чытаецца непасрэдна, яна ўсё ж з'яўляецца народнапаэтычнай рэфлексіяй здачы Порт-Артура падчас руска-японскай вайны. Паводле шэрагу гістарычных крыніц, сэнс гэтай капітуляцыі быў незразумелым салдатам і матросам, паколькі крэпасць з'яўлялася баяздольнай. Адлюстраваная ў фінале песні гатоўнасць абаронцаў працягваць абарону Порт-Артура ўзмацняе яе трагізм.

Трансфармацыя несюжэтаўтваральных элементаў утварае, паводле К. Чыстова, пастаянную вібрацыю тэксту [10, с. 83]. У прыведзеных варыянтах гэта наступныя змены: «краснабалцейскі марак – юны зусім лейценант»; «кажды гатоў умірацъ – кажды гатоў зашчышчацъ»; «с палубы зразу знеслі – с поля его прынеслі»; «асколкі снарада – куля – асколкі шрапнелі»; «гарызонт – запад – васток» і іншыя. Адносна ўстойлівымі ў працэсе фалькларызацыі з'яўляюцца формульныя апісанні (агульныя месцы) традыцыйнай песеннай паэтыкі, напрыклад: *«Быць можа, уеду я на ўрэмя, / Быць можа, уеду наўсягда / Быць можа, меткая вінтоўка / Із-за куста сразіць меня»*; *«Адна рана небальшая, / Па калена нет нагі, / А другая чуць заметна, / Па плечо нету рукі»* і іншыя. Аднак у разгледжаных тэкстах іх няма, затое ўстойлівасць выяўляе ініцыяльная частка лірычнай песні – зачын. Гэта паэтычны вобраз павольнага згасання дня, які стварае элегічны настрой. Адсутнасць логікі ў зачыне (*«Там, на востоке, заря дагарает, / Ясны, румяны закат»*), відавочна, не парушае мастацка-вобразнага адзінства тэксту.

Па словах Н. Калпаковай, ёсць шмат прыкладаў, калі зачыны ў народнай спеўнай практыцы ўстойліва трымаюцца дзесяцігоддзямі і нават стагоддзямі. Устойлівыя зачыны часта назіраюцца ў песнях менавіта літаратурнага і гарадскога паходжання, фалькларызаваных рамансах канца XIX ст., што ў значнай ступені залежыць ад метрычнай схемы і наяўнасці ў песні рыфмы, а таксама ад прыроды музычнай страфы, якая ўтрымлівае словы ў пэўным парадку [2, с. 189]. Зачыны лірычных і гераічных песень часоў вайны звычайна служыць іх загалоўкам, напрыклад: «Мы йшлі на дзела цёмнай ночкай», «Там сонца закацілася за цёмныя ляса», «Далеко, у гарах Каўказа», «Не пара ль, дарагая, растацца» і іншыя. Толькі невялікая частка песень, якія захоўваюць цеснуюсувязь з протатэкстам, мае ўласныя загалоўкі («Землянка», «Синий платочек» і пад.).

Такім чынам, разгледжаныя ўзоры народнай песні часоў Вялікай Айчыннай вайны з архіва ІМЭФ НАН Беларусі з'яўляюцца вынікам фалькларызацыі паэтычнага тэксту раманснага тыпу канца XIX ст. Фалькларыстычны кантэкст, які па аб'ектыўных прычынах застаўся па-за межамі артыкула, паказвае, што сюжэтная традыцыя развівалася паступова і на кожнай стадыі засвойвала на мастацкім узроўні рэаліі «новай ваеннай гісторыі». Літаратурны вобраз цяжка хворага маладога гвардзейца быў акумуляваны

ўніверсальным фальклорным матывам смерці салдата на полі бою. У выніку ўплыву жанравай эстэтыкі жорсткага раманса значная частка апісальных і апавядальных эпізодаў протатэксту рэдукавалася. Фабулізацыя сюжэта адбылася праз засваенне архаічнага баладнага матыву трагічнай сустрэчы родных. Сувязь разгледжаных узораў з протатэкстам выяўляецца не яўна, а праз рытма-меладычны склад тэксту, які і служыць стабілізуючым фактарам сюжэтнай традыцыі.

ЛІТАРАТУРА

1. Барташэвіч, Г. А. Традыцыйная песня ў беларускай народнай творчасці перыяду Вялікай Айчыннай вайны / Г. А. Барташэвіч // Праблемы сучаснага беларускага фальклору / рэд. П. Ф. Глебка, М. Я. Грынблат. – Мінск, 1969. – С. 99 – 113.
2. Колпакова, Н. П. Варианты песенных зачинов / Н. П. Колпакова // Принципы текстологического изучения фольклора : сб. ст. / АН СССР, Ин-т русской литературы ; ред. Б. Н. Путилов. – Л. ; М., 1966. – С. 187 – 219.
3. Крупянская, В. Ю. Красноармейский фольклор Великой Отечественной войны / В. Ю. Крупянская // Фронтовой фольклор: песни, пословицы, поговорки. – М., 1944. – С. 8 – 24.
4. Лебедева, О. Е. Военно-исторический фольклор в записях конца XX – начала XXI века / О. Е. Лебедева // Фольклор Великой Отечественной войны : сб. науч. трудов. – Тверь, 2005. – С. 9 – 44.
5. Неклюдов, С. Анализ песенного текста: «Отец мой был природный пахарь…» [Электронный ресурс] / С. Неклюдов // Фольклор и постфольклор: структура, типология, семиотика. – Режим доступа: https://www.ruthenia.ru/folklore/ls10_program_neckludov3.htm. – Дата доступа: 21.02.2020.
6. Неклюдов, С. «Все кирпичики, да кирпичики…» / С. Неклюдов // Шиповник: историко-филологический сборник к 60-летию Романа Давидовича Тименчика. – М., 2005. – С. 271 – 303.
7. Путилов, Б. Н. Славянская историческая баллада / Б. Н. Путилов. – Л. ; М. : Наука, 1965. – 176 с.
8. Современная баллада и жестокий романс: сб. песен / сост., авт. послесл. С. Адоньева, Н. Герасимова. – СПб. : Лимбах, 1996. – 413 с.
9. Умер бедняга в больнице военной [Электронный ресурс] // A-PESNI песенник анархиста-подпольщика. – Режим доступа: http://a-pesni.org/rus-jap/umerbedn.php. – Дата доступа: 23.02.2020.
10. Чистов, К. В. Фольклор. Текст. Традиция / К. В. Чистов. – М. : ОГИ, 2005. – 272 с.
11. Архіў Інстытута мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору імя К. Крапівы Нацыянальнай акадэміі навук Беларусі (АІМЭФ НАНБ). – Ф. 8. Воп 1. Спр. 1.
12. АІМЭФ НАНБ. – Ф. 8. Воп 1. Спр. 14. Сш. 2.
13. АІМЭФ НАНБ. – Ф. 8. Воп 1. Спр. 16. Сш. 2.

РЕЗЮМЕ

На основе архивных материалов по белорусскому фольклору времён Великой Отечественной войны и более поздних рассмотрены теоретические вопросы фольклоризации как процесса усвоения авторских произведений народной традицией. В широком фольклористическом контексте проанализированы происхождение и трансформация сюжета одной белорусской песни времён войны, записи которой находятся в архиве Института искусствоведения, этнографии и фольклора им. К. Крапивы Национальной академии наук Беларуси. Доказано, что трансформацию сюжета характеризуют редукция прототекста, его фабулизация и влияние эстетики жестокого романса.

SUMMARY

Based on archival materials on Belarusian folklore of the Great Patriotic War and later periods, the article considers the theoretical issues of folklorization – a process of absorbtion of author's works by folk tradition. In a broader folkloristic context, the work analyzes the origin and transformation of the plot of the war time Belarusian song. It is proved that the process of plot transformation includes the reduction of prototext, its plotting and the influence of the aesthetics of urban lyric song.

Гурко А. Вл.

ОБ ОСОБЕННОСТЯХ РЕЛИГИОЗНЫХ ТРАДИЦИЙ АРМЯНСКОЙ ДИАСПОРЫ В БЕЛАРУСИ

Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси
(Поступила в редакцию 13.02.2020)

В Центре исследований белорусской культуры, языка и литературы Национальной академии наук Беларуси выполняется совместный белорусско-армянский проект «Белорусская диаспора в Армении и армянская диаспора в Беларуси: этническая идентичность и межкультурные взаимоотношения в современных условиях» по договору с БРФФИ № Г19АРМ-009 от 2 мая 2019 г. Одна из задач, поставленных перед исследователями, – выявить закономерности трансляции и воспроизводства религиозных традиций представителей армянской этнической общности в Беларуси.

Историография источников и литературы по проблеме религиозных и обрядово-праздничных традиций армянской диаспоры в Беларуси и других странах включает ряд русскоязычных исследований, изданных в Институте этнологии и антропологии им. Миклухо-Маклая Российской академии наук (ИЭА РАН) под руководством В. А. Тишкова. Прежде всего, это статьи в «Бюллетене Сети этнологического мониторинга и раннего предупреждения конфликтов», а также разделы в сборниках ежегодных докладов «Межэтнические отношения и конфликты в постсоветских государствах». Отдельные главы посвящены армянскому этносу в фундаментальной серии «Народы и религии» [2]. В 2012 г. в издательстве ИЭА РАН было опубликовано издание «Армяне» из серии «Народы и культуры» [1]. В книге содержатся подробные сведения не только о происхождении армян и их этнополитической истории, хозяйственной деятельности и занятиях, культуре жизнеобеспечения, семейном и общественном быте, но и о календарных праздниках и обрядах, показана роль Армянской апостольской церкви в сохранении армянами своей религии, языка и идентичности.

Отдельные проблемы адаптации мигрантов – представителей этнических групп народов Кавказа в Беларуси, проблемы восприятия мигрантов в современном белорусском обществе рассматривались белорусскими этнологами А. Н. Рагимовым, А. Викт. Гурко, В. В. Шейбаком, С. Л. Сакумой и другими. Эти исследования нашли воплощение в издании «Кто живёт в Беларуси» (Минск, 2012), которое рассказывает об этнических общностях, проживающих в Беларуси, их этнокультурных характеристиках, вкладе в развитие культуры белорусского народа.

Большое значение для исследователей имеют материалы средств массовой информации, в частности, интернет-газета «Миасин», освещающая наиболее

значительные события из жизни армянской общины в Беларуси [5]. Авторами проекта был разработан опросный лист по теме «Этнографическое изучение этнокультурных традиций армянской диаспоры в Беларуси», куда включались вопросы о религии. Методы полевых исследований на основе проведения этнологических опросов среди представителей армянской общины, смешанных белорусско-армянских семей, представителей принимающего общества позволяют выявить закономерности трансляции и воспроизводства религиозных традиций представителей армянской этнической общности в Беларуси.

Всего, по данным на 2012 г., численность армян в мире составляет 9 млн. человек. Самая большая община армян проживает в России – 2 млн. человек [1, с. 10]. Согласно переписи населения 2009 г., в Беларуси проживает 8 512 армян. По данным СМИ армянская диаспора в Беларуси насчитывает около 30 тысяч человек [8].

Консолидирующим фактором, оказывающим влияние на становление этнической и межнациональной идентичности армянской диаспоры, выступает христианство. По определению историков, армяне являются одним из народов, которые первыми приняли христианство в 301 г. Армянская, или Армяно-григорианская, церковь является одной из древнейших автокефальных восточных христианских церквей. Со времён Святого Григория Лусаворича (302 – 325) её возглавляет верховный патриарх-католикос всех армян, управляющий Эчмиадзинским монастырём, расположенным вблизи столицы Армении города Еревана [2]. После утраты государственности в конце IV века н. э., что привело к расселению части народа в другие регионы, именно Армяно-григорианская церковь играла роль единственного в то время носителя общеармянской цивилизации и лидера армянской нации [4].

Как пишут российские этнологи, армянские храмы существовали практически повсюду, где жили армяне, жизнь которых во многом строилась именно вокруг церкви как символа и средоточия национального единства, важнейшего фактора сохранения их самобытности [3].

До сих пор подавляющее большинство армян принадлежит к Армяно-григорианской церкви. О том, что и в настоящее время Армяно-григорианская церковь имеет этноконсолидирующую роль, свидетельствуют данные этнологических опросов. Так, один из активистов армянского национально-культурного общества города Могилёва сказал: «*Где есть армяне, там всегда есть церковь и крест*». Поэтому, например, закономерным было присутствие священнослужителя отца Сергия 31 августа 2019 г. на празднике армянской культуры в Верхнем городе Минска. Отец Сергий зачитал приветствие гостям праздника от Митрополита Павла, Патриаршего Экзарха Всея Беларуси и отметил, что Митрополит несколько месяцев назад посетил храмы Армении и с особым вниманием относится к христианской общине армян Беларуси. Эти факты также являются свидетельством прочных межконфессиональных связей Армянской апостольской и Белорусской Православной церквей.

Одним из элементов, формирующих этническое самосознание, являются религиозные и обрядово-праздничные традиции, которые становятся своеобразным символом этноса. В настоящее время старинные праздники дополняются

новыми элементами, как, например, традиции армянского праздника Вардавар, воссозданные на празднике армянской культуры для жителей Беларуси 31 августа 2019 г. в Верхнем городе Минска. Вардавар – самый большой летний праздник армян, установленный в честь Преображения Господня на горе Фавор. На празднике армянской культуры в Минске фестиваль был посвящён семейным ценностям и традициям и сопровождался традиционными песнями, танцами и играми. На главной сцене у концертного зала «Верхний город» весь день звучала армянская музыка и выступали ведущие исполнители и музыканты армянского происхождения: Искуи Абалян, Егиазар Фарашян, Карине Дрнонян, Ваграм Карапетян, Олег Амбарцумян, Стелла, Павел Аракелян и другие [9].

Большое значение для армянской диаспоры имеют религиозные праздники, обряды и таинства. Так, в интернет-газете армянской общины Беларуси «Миасин» подробно рассказывается о проведении таинства крещения, занимающего, по трактовке верующих, «первое место среди всех таинств, которые совершаются и исполняются только в Церкви, потому что оно служит для людей как бы дверью в саму Церковь. Оно является лишь первой ступенью восхождения души к Богу». О значении возможности совершать церковные обряды и посещать храм, о важности церковных таинств, особенно крещения, для армян, заявил Чрезвычайный и Полномочный Посол Республики Армения в Республике Беларусь Олег Есаян во время совершения таинства крещения по чину Армянской апостольской церкви в Минске 10 сентября 2017 г. Дипломат подчеркнул, что «главная святыня у любого народа – это его церковь. Если предоставляют святыню, то только самым-самым близким. За что наш низкий поклон Белорусской православной церкви. Я как отдельно взятый армянин смотрю на это крещение, как говорится, со своей стороны. Если исходить из того, что в нашей национальной доктрине записано, что армянином называется тот, кто себя таковым считает, то крещение – это публичное заявление родителями, что этот ребёнок – армянин. И с этого момента он несёт ответственность перед нашей церковью, перед Родиной, перед семьёй» [11].

Как сообщается на сайте интернет-газеты «Миасин», священнослужители приняли решение устраивать для армян Беларуси ежегодно крещение/венчание в Минске по чину Армянской апостольской церкви, поскольку она в Беларуси отсутствует. Подобные мероприятия успешно прошли в 2016, 2017 и 2018 годах. За этот период было проведено крещение 67 человек (32 человека в 2016 г. и 20 человек в 2017 г.) и обвенчано три пары молодожёнов в Доме милосердия по улице Франциска Скорины, 11. По сообщению интернет-газеты армян Беларуси, в 2017 г. «ещё 20 человек из армянской диаспоры Беларуси стали сёстрами и братьями во Христе. Крещение по канонам Армянской апостольской церкви, ставшее важным событием, прошло второй раз в Минске. 10 сентября в Доме Милосердия крестилось два десятка человек. Кроме того, в этот день состоялось поистине историческое событие в жизни армянской общины! Пожалуй, впервые за всё время существования армян на белорусской земле, и уж точно в первый раз за долгие годы, тут согласно армянскому церковному обряду обвенчалась одна пара. Для совершения Таинства крещения и венчания в белорусскую столицу из Москвы вновь прибыл иерей Армянской Апостольской Церкви Эдгар Сепух Амирян. Все

службы в ААЦ издавна ведутся на древнеармянском языке, поэтому священник многое объяснял присутствующим на современном армянском. Таким образом, несмотря на отсутствии Армянской Апостольской Церкви в Беларуси как таковой, всего за два года 52 армянина обрели величайшую духовную радость, признав себя детьми Божьими!» [11].

Относительно событий следующего года сообщались такие сведения: «28 октября 2018 г. в Доме Милосердия в Минске по чину Армянской Апостольской Церкви крестилось порядка 15 армян, еще две пары обвенчались. Все желающие получили благословение. Сразу два священнослужителя ААЦ из России и Украины вместе провели обряды крещения (мкртутюн) и венчания в Беларуси. В 2018 году армян Беларуси крестили – глава Украинской епархии ААЦ Србазан Маркос и Тер Геворг (Кафедральный собор Святого Преображения Господня) из Москвы. Они пожелали всем вновь крещённым, чтобы вместе с появлением крестиков укрепилась их вера, чтобы они росли и совершенствовались духовно и также крепли их семейные узы» [6].

В июле 2019 г. была объявлена запись желающих на крещения/венчания по чину Армянской апостольской церкви в Минске: «26 октября 2019 г. крестить и венчать верующих в Минск приехал иеромонах Погос Варданян. Обряд прошел в Доме милосердия, где в подготовке армянскому коллеге помогал православный отец Николай. В этот раз иеромонах Погос Варданян совершил четырнадцать крещений, два венчания и принял одну исповедь. Всего же за четыре года в Минске состоялось 96 обрядов крещения и венчания». В планах армян Беларуси и приглашение священника на церковные праздники, так как, по свидетельству одного из организаторов этого церковного мероприятия Георгия Кеворкова, *«и на Пасху, и на Рождество последователи Армянской апостольской церкви ходят в православные храмы либо отмечают религиозные праздники в кругу семьи»*. [10].

Согласно полученным данным, из-за отсутствия церкви последние четыре года армянская община в Беларуси приглашает священника из Российской и Ново-Нахичеванской епархии Армянской апостольской православной церкви и нуждается в собственном храме и своём священнослужителе. Это подтверждают и данные проведённых в 2019 г. опросов. Согласно высказыванию одного из респондентов, «*давно назрела необходимость в строительстве церкви, так как практически во всех государствах, где есть армяне, существуют и армяно-григорианские церкви*» (м., 45 лет, г. Могилёв).

Армянская религиозная община хочет построить в Минске храм Апостольской церкви в честь святого Григория Просветителя. Вопрос о строительстве храма поднимался неоднократно. Разместить объект предлагалось в зелёной зоне недалеко от здания СДЮШОР по современному пятиборью на улице Столетова, 1. Однако, по сообщению газеты «Минский курьер», против строительства церкви в зелёной зоне высказались местные жители, и вопрос не был решён [7].

Таким образом, приверженность к традиционному вероисповеданию – Армяно-григорианской апостольской церкви – является одной из наиболее важных характеристик армянской диаспоры, которая оказывает влияние на станов-

ление этнической идентичности, обеспечивает консолидацию и культурную преемственность представителям армянской общины в Беларуси.

ЛИТЕРАТУРА

1. Армяне / отв. ред. Л. М. Варданян, Г. Г. Саркисян, А. Е. Тер-Саркисянц. – М. : Наука, 2012. – 648 с.
2. Арутюнов, С. А. Армяне / С. А. Арутюнов, Ю. И. Мкртумян // Народы и религии мира / гл. ред. В. А. Тишков. – М., 1998. – С. 56 – 59.
3. Асрибекова, Т. В. Армянская диаспора в Москве. История формирования и этнокультурное развитие в конце XX – начале XXI в. : автореф. дис. … канд. ист. наук : 07.00.07 / Т. В. Асрибекова. – М., 2012. – 42 с.
4. Вартанян, В. Г Армяно-григорианская церковь в конфессиональной политике России (последняя треть XVIII – первая половина XIX в.) : автореф. дис. … канд. ист. наук : 07.00.02 / В. Г. Вартанян. – Ростов н/Д, 1999. – 27 с.
5. Газете «Миасин» – 10 лет! Всё только начинается! [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://miasin.by/2018/09/21/s-dnem-nezavisimosti-armenii/ comments powered by HyperComments.
6. Два священнослужителя ААЦ крестили и венчали армян Беларуси [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://miasin.by/2018/11/25/soobshhestvo-armyan-belarusi-v-viber.
7. Новое строительство [Электронный ресурс] // Минск. – Режим доступа: https://realt.onliner.by/2013/04/26/obshhina.
8. Новости Минска: сколько армян живёт в Беларуси [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.ctv.by/novosti-minska-i-minskoy-oblasti/skolko-armyan-zhivet-v-belarusi-i-chem-prityagatelna-eta- strana.
9. Праздник армянской культуры в Минске [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://minsknews.by/prazdnik-armyanskoj-kultury-razvernetsya-v-verhnem-gorode-31-avgusta.
10. Раз в год приезжает священник. Крещение и венчание белорусских армян в Минске [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://news.tut.by/culture/658673.html.
11. Шибковская, Д. Не только армяне, но и братья во Христе! [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://miasin.by/2017/09/11/ne-tolko-armyane-no-i-bratya-vo-xriste.

РЕЗЮМЕ

Данная статья посвящена закономерностям трансляции и воспроизводства религиозных традиций представителей армянской этнической общности в Беларуси. Сделан вывод, что приверженность к традиционному вероисповеданию – Армяно-григорианской апостольской церкви – является одной из наиболее важных характеристик армянской диаспоры, которая оказывает влияние на становление этнической идентичности, обеспечивает консолидацию и культурную преемственность представителям армянской общины в Беларуси.

SUMMARY

This article is devoted to the laws of translation and reproduction of religious traditions of representatives of the Armenian ethnic community in Belarus. It is concluded that adherence to the traditional religion - the Armenian-Gregorian Apostolic Church is one of the most important characteristics of the Armenian diaspora, which affects the formation of ethnic identity, ensures consolidation and cultural continuity of the representatives of the Armenian community in Belarus.

Деметер Н. Г.

ЦЫГАНЕ НА БРЯНСКОМ ПОГРАНИЧЬЕ (ЯЗЫКОВАЯ СИТУАЦИЯ)

Институт этнологии и антропологии РАН

(Поступила в редакцию 11.11.2019)

Публикуется в соответствии с планом НИР Института этнологии и антропологии РАН

Для написания статьи использовались материалы, полученные в результате проведённого Всероссийским центром общественного мнения, Федеральным агентством по делам национальностей совместно с Федеральной национально-культурной автономией российских цыган опроса, в том числе и на границе Беларуси и России [1]. Также осуществлялся опрос населения, проживающего на пограничных территориях России и Беларуси (Псковская, Смоленская, Брянская области Российской Федерации и Витебская, Гомельская области Республики Беларусь), где идут сложные этнокультурные процессы. Особая историческая судьба пограничных территорий, смешение разных групп населения (русских, белорусов, поляков, евреев, татар, цыган), разных культур и языков привели к тому, что этническая идентичность на данном пространстве часто трансформировалась. Изучение этнических процессов, происходящих на обозначенных пограничных территориях, приобретает актуальность в связи с возникновением новых государственных границ между Россией и Беларусью. Это привело к очевидным изменениям не только в политическом, но и в этнокультурном пространстве, поскольку этнические границы разделить гораздо сложнее, чем политические. Идентичность цыган Беларуси и России с давних пор до сегодняшнего дня довольно ситуативна. Например, цыгане, проживающие в Беларуси, называют себя «русска рома», «польска рома», «белорусска рома»; крестить одного ребёнка могут в православной церкви, а другого в костёле только потому, что он в данный момент находится ближе. Что касается языковой ситуации, то здесь чётко проявилось, насколько язык цыган зависит от культурного взаимодействия с окружающим населением. Нельзя забывать, что народы не связаны с языковыми и государственными границами в своём культурно-бытовом позиционировании.

Цыганский язык относится к индоарийской ветви индоевропейских языков. Он распадается на множество диалектов, возникших в результате морфологических и лексических заимствований у тех народов, среди которых цыгане находились во время длительного пути из Индии. Цыгане всего мира неоднородны по своему составу, они делятся на ряд этнических групп, отличающихся друг от друга диалектами, занятиями и другими локальными этнокультурными характеристиками. Разрозненность цыган осложняется отсутствием единого языка. Выдвижение в первый ряд языковой идентичности свидетельствует о том, что для цыган язык выступает одним из главных этнодифференцируемых маркёров.

В России, как в городской, так и сельской местности, цыгане проживают в основном смешанно с другими группами населения. Согласно переписи 2010 г., в центральных областях России крупные группы цыган по 4 тыс. человек проживают в нескольких областях, в том числе в Брянской, где городские цыгане составляют половину соплеменников региона и сосредоточены в нескольких городах – Брянске (0,9 тыс.), Фокино (0,1 тыс.) и Дятьково (0,1 тыс.), а также в круп-

ных поселках городского типа: Большое Полпино (0,4 тыс., 6% среди местных жителей), Алтухово (0,2 тыс., 12% жителей), Радица-Крыловка (0,1 тыс., 3% жителей), Любохна (0,1 тыс., 2% жителей). Лишь по несколько десятков цыган проживает в прочих городах – Унеча, Трубчевск, Клинцы. Особенность сельских цыган Брянщины состоит в их преимущественном расселении в небольших деревнях и посёлках, а не в сёлах. По численности и доле цыган среди местных жителей выделяются деревни Тростань (0,1 тыс., 14% жителей), Неверь (0,1 тыс., 27%), Фроловка (0,1 тыс., 59%), посёлки Тросна, Синезерки и хутор Величка (по 0,1 тыс.). Всего в регионе насчитывается более 40 деревень и 20 посёлков с цыганским населением, в которых оно составляет 7-10% жителей [2].

На пограничье с российской и белорусской стороны проживает несколько этнических групп цыган, самая крупная из них – русские цыгане, самоназвание «русска ромá», сформировавшаяся в северо-западной части Российской империи из иммигрировавших в XVIII в. в страну польских цыган. Это самая многочисленная цыганская этническая группа в России и Беларуси. Русска рома, часть из которых в Беларуси называет себя «белорусска рома», делится на мелкие территориальные субэтносы. Например, в России: сибиря́ки, забайкáльцы, смоляки. В Беларуси – витебщу́ки, синя́ки, халадорэ́, лепéнцы. По данным опросов и по нашим наблюдениям, у них нет проблем в языковом общении: цыгане приграничных территорий трёхъязычны, они говорят на цыганском, русском и белорусском (нелитературном) языках. Диалект русска рома наполнен кальками из польского, немецкого, русского, белорусского языков. Постоянный процесс взаимопроникновения культурных особенностей между цыганами, русскими и белорусами поддерживался многочисленными родственными связями и брачными отношениями жителей приграничья. У цыган Беларуси большое количество родственников в России (и наоборот), с которыми они поддерживают постоянные контакты и связи. Кочуя летом, цыгане на зиму просились на постой в крестьянские избы. Большая часть русских цыган (русска рома), которых мы встретили, настаивала на том, что у них хорошие отношения с русскими и белорусскими соседями, ближайшим окружением, и отмечала множество случаев смешанных браков русских и белорусов с цыганами. Важную роль в системе ценностей цыган этого региона играет вера: подавляющее большинство (90%) являются верующими, исповедующими христианство, основными семейными праздниками считают Рождество и Пасху. Они стремятся к совместному проведению семейных и религиозных праздников.

Для анализируемых этнических групп цыганский язык является основным языком общения в семьях. На вопрос «Есть ли сегодня потребность в дополнительных мерах поддержки цыганского языка и культуры?», мы получили ответы: «Да, это необходимо» (40%); «Да, это желательно» (27%); «Нет, в этом нет необходимости» (28%); «Затрудняюсь ответить» (5%). Также среди русска рома по обе стороны границы отмечается использование русского и белорусского языков при общении между домочадцами (71%).

Однако если свободно изъясняться и понимать цыганскую речь способны 98% цыган, то только 62% могут прочесть литературу на языке (причём часть из них (9%) оценивает свои навыки чтения текстов на цыганском достаточно низ-

ко); 58% цыган в той или иной мере владеют навыками письма на цыганском языке. Учитывая, что обучение часто происходит в семьях, имеющих в целом низкий уровень образования и воспроизводящих навыки, переданные им в рамках семьи представителями более старшего поколения, риски искажения языковых норм, неоднозначной/некорректной трактовки отдельных правил и терминов достаточно велики. Низкий уровень образования большинства цыган (незавершённость среднего образования) лежит в основе недостаточной степени владения русским или белорусским языком как государственным, служащим основой для коммуникаций между представителями разных народов и этносов. Так, 76% цыган не испытывают затруднений при чтении текстов на русском языке, свободно могут излагать свои мысли на русском лишь 61%. При этом четверть опрошенных признала, что вовсе не владеет либо плохо владеет навыками изложения своих мыслей на русском языке в письменной форме. Так, языковая некомпетентность для цыган становится фактором изоляции, значительно осложняет профессиональную карьеру. Таким образом, с одной стороны, отмечается стремление цыган приграничных районов сохранить своеобразие национальных традиций, обрядов, языков; с другой – дисперсное расселение, национально-смешанные семьи неизбежно приводят к культурным заимствованиям и формированию локальной культуры и языка. Цыгане приграничных районов практически полностью сохраняют обычаи, социальные институты и ценности, свойственные традиционному обществу, придерживаются традиционного образа жизни. Язык этноса, формируясь как средство общения, развития и передачи этнокультурных особенностей от поколения к поколению, является одним из важнейших маркёров этничности. Однако в условиях пограничья он подвергается серьёзным трансформациям.

ЛИТЕРАТУРА

1. Всероссийский центр общественного мнения. Итоговый аналитический отчёт по результатам комплексного социологического исследования на тему: «Социально-экономические, этнокультурные и правовые проблемы цыган в России» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: fadn.gov.ru.

2. Степанов, В. В. Динамика численности и расселения цыган России / В. В. Степанов // Цыгане / отв. ред. Н. Г. Деметер, А. В. Черных. – М., 2018. – С. 113 – 155.

РЕЗЮМЕ

В статье рассмотрена языковая ситуация на российско-белорусском пограничье, где по обе стороны границы проживает этническая группа «русска рома». Идентичность цыган Беларуси и России с давних пор до сегодняшнего дня довольно ситуативна. Например, цыгане, проживающие в Беларуси, называют себя «русска рома», «польска рома», «белорусска рома». Для анализируемых этнических групп цыганский язык является основным языком общения в семьях. По данным опросов и по нашим наблюдениям, у цыган приграничных территорий нет проблем в языковом общении: они говорят на цыганском, русском и белорусском (нелитературном) языках. Постоянный процесс культурного взаимопроникновения между цыганами, русскими и белорусами поддерживается многочисленными родственными связями и брачными отношениями жителей приграничья.

SUMMARY

The article deals with the language situation on the Russian-Belarusian border, where the ethnic group of Russian Roma lives on both sides of the border. The ethnic indentification of the Roma of Belarus and Russia can be characterized as situational: the Roma living in Belarus may call themselves Russka Roma, Polska Roma, or Belorusska Roma. For the analyzed ethnic groups, the Roma language is the main language of communication in families. According to surveys and in our own observation, they have no problems in language communication – the Roma of the border areas are trilingual: they speak the Roma, Russian and Belarusian languages (non-literary varieties). The constant process of cultural interaction between the Roma, Russians and Belarusians is supported by numerous family ties and marriage relations of the inhabitants of the borderland.

Касперович Г. И.

ЗВЕРОВОДСТВО В БЕЛАРУСИ: СТАНОВЛЕНИЕ И РАЗВИТИЕ

Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси

(Поступила в редакцию 13.02.2020)

Звероводство является самой молодой отраслью животноводства, которая занимается разведением пушных зверей. Её истоки берут начало в одном из древнейших промыслов – охоте на диких животных. На протяжении длительного времени пушнина играла важную роль в жизнеобеспечении белорусского народа. Она широко используется в комплексах одежды белорусов, а в не столь далёкие исторические времена служила мерилом богатства, материального достатка человека. Согласно древним актам, издаваемым Виленской археографической комиссией, пушнина и изделия из неё передавались по наследству, включались в завещания. Так, в духовном завещании полоцкого мещанина Якова Фёдоровича Ходыки вписаны «футро хребтовое, лисъ одинъ чирвоный, недокунков дванадцать, лисих лапъ дванадцать… жупанъ бурнатный бълками подшитый, фаразія ротова волками подшитая» (1626) [1, с. 468]. В духовном завещании земянина Городенского уезда Ивана Миленького отмечено: «А шуба моя лисяя, сукномъ сърым парпьяномъ крита, то жене моей Ганне» (1556) [2, с. 407].

В завещания состоятельных магнатов, помимо дарственных на имения, сёла и местечки, пахотные земли, луга и сенокосы, реки и озера, включались звериные и птичьи ловы. В явке дарственной Василия Тышкевича дочери Александре записано: «…на вечные часы даемъ, даруемъ <…> з ловы звериными и пъташими, з гоны бобровыми <…> маетъ тая дочка наша Александра» (1570) [3, с. 397].

Интересные данные о разнообразии изделий из пушнины содержатся в описях имущества, в особенности состоятельных слоёв населения. В описи имущества земянки Слонимского повета Софии Викториновой перечислены: «…шубка оксамиту чорного, соболями сама подшитая, а рукава бобром подшиты, шубка одамашки шарое безъ колънера, кунами старыми подшита, а рукава кроликами, футро кунье старое <…> у четвёртой скринце: бобров малыхъ три» (1563) [3, с. 155].

Одежда из меха диких зверей присутствовала в составе приданого. Так, в описи приданого, полученного боярином Пашкевичем за своей женой, среди прочих предметов перечислена шапка кунья женская (1539 – 1540) [5, с. 84]. В

состав имущества, которое Богдан подарил жене Овдотье на заручинах и свадьбе, входил «летникъ одомашки чорной новый, а в нём 14 локоть, въ того летника колънеръ бобровый за копу грошей» (1540) [6, с. 241].

В актовых записях земских, городских судов находятся заявления, решения, описи по грабежам, кражам, пропажам имущества, в том числе шкурок ценных пушных зверей и изделий из них. В заявлении маршалка господарского, старосты слонимского Юрия Андреевича об увозе его человеком доверенных ему денег и вещей фигурируют: «…кожухъ лисьи новый, колнеръ горла лисьего, сукномъ зелёнымъ штаметовымъ крытъ, а другий кожухъ лисьи с колнеромъ бобровымъ, сукномъ муравъскимъ шаремъ крытый <…> сардакъ зелёной одомашки, белками сиберками подбитъ» (1559) [3, с. 73 – 74]. В решении по жалобе священника Кузницкой церкви на дворянина Ивана Мелешки о насильственном изгнании его из церкви, нанесении побоев и захвате имущества отмечено: «…въ скрыни, которая въ церкви была <…> шуба лисья крытая сукномъ чорнымъ влоскимъ <…> кабатъ кунни крытъ одомашковою гвоздиковую <…> шапка оксамитная женская, куницами подшита <…> бобровъ два нероблeныхъ, куницъ шесть» (1558) [2, с. 416]. По заявлению о розыске имущества, отнятого Сапегами у Матвея Быстрицкого, нашли в конюшне «дилею медвежию, властивую служебника пана Быстрицкого» (1556) [2, с. 411]. В описи имущества земянина Богдана Чешейковича записано: «…згинуло ему дей шубка пурпіяну синего зъ искрою, зъ осьма кнафлями серебряными, въ кнафлях важило серебра 20 золотниковъ, лисимъ хутромъ подбита» (1557) [2, с. 415]. В жалобе земянина Волковысского уезда Еська Тынины на Фёдора Чечота о нанесении побоев и отнятии разных вещей перечислены: «…дылия бурнатная влоская, лисами подшитая, рукавицы того жъ сукна бурнатного, лисами жъ подшитые, шапка, кунами подшитая» (1566) [3, с. 195].

Куний мех служил для выражения поземельной меры – уволоки (за участок земли, равный уволоке, платили одну куницу (один куний мех): «Въ сёлах за р. Березиною, отчисленныхъ къ имънию Богушевичамъ, вымърено кгрунту пашного куницъ двестъ семъ и морговъ пять» (1501) [4, с. XIX].

Пушнина являлась предметом торговли в пределах белорусских земель и за их границами. Белорусские купцы торговали разнообразными товарами. Наряду с льняным семенем, мукой, рожью, орехами, колясками, санями, древесиной, воском и мёдом бойко шла торговля пушниной. Предметами экспорта из Великого Княжества Литовского, Русского и Жемойтского были «бельи фарбованые (крашенные беличьи меха), волки (волчьи шкуры), козлины (козиные кожи), сарнины дикие (кожи серны), лосины (лосиные кожи), ланетины (кожи лани)» [4, с. XV]. В таможенных книгах записывалась пошлина на товары, провозимые на витинах в Королевец (Калининград): «На той витинъ Игнатъ Юрьевичъ, мъщанинъ Слуцкий, проводи до Кролевца <…> футеръ бельихъ фарбованыхъ <…> Евсей Мартинович мещанин Слуцкий, проводилъ <…> козлинъ шесть лотъ (сот), волков 21 <…> Павел Григорьевичъ, мещанинъ Слуцкий, проводил до Кролевца <…> сарнинъ дикихъ (400), лосин (10)» [4, с. 651].

К XIX в. спрос на пушнину в Беларуси возрос, что привело к массовому уничтожению ценных пушных зверей и сокращению их численности. В России,

в состав которой входили белорусские земли, были введены ограничения на добычу пушных зверей. В этой связи встал вопрос о выращивании их в неволе. Одомашнивание пушных зверей в России началось в XVII в. Первоначально звери содержались в бревенчатых срубах группами до десяти животных [5, с. 6]. В XVIII – XIX вв. начали переходить на содержание зверей в клетках. В то же время распространилось и вольное содержание пушных зверей: их отлавливали на материке и перевозили на острова, где они и размножались. Однако это направление звероводства не прижилось, было экономически невыгодным. Более перспективным методом оказалось содержание зверей в неволе.

Клеточное звероводство в Беларуси получило развитие в 1939 г., когда был создан зверосовхоз «Белорусский» (Минская обл.). Он готовил специалистов по разведению пушных зверей, разрабатывал новые технологии в звероводстве [6, с. 4].

За годы Великой Отечественной войны пушное звероводство в Белорусской ССР было ликвидировано. Во время оккупации звероводческий совхоз «Белорусский» разграбили, а производственные сооружения разрушили.

В 1944 г. в Советском Союзе было создано Главное управление звероводческих совхозов «Главзверовод», в задачи которого входило восстановление разрушенных во время войны звероводческих совхозов, увеличение численности пушных животных, организация новых зверохозяйств, улучшение качественных показателей: рост выхода щенков на одну самку, повышение качества пушнины, снижение её себестоимости и другое. Промышленное звероводство в Беларуси начало развиваться с 1950-х годов на базе потребкооперации, колхозов, совхозов. В 1951 г. в республике создаются зверофермы потребкооперации – Брестская, Городищенская, Пинская, Малоритская, Березинская, Любанская, Озерская, Полоцкая Городокская, на которых выращивали нутрий [7, с. 32]. Однако нутриеводство не получило дальнейшего развития из-за низкой рентабельности. В связи с этим звероводческое хозяйство республики было перепрофилировано на выращивание серебристо-чёрных лисиц и норок. Что касается нутриевых ферм, то они были ликвидированы почти повсеместно. К настоящему времени сохранился один зверосовхоз в Витебской области, в котором выращивают нутрий, кроме того, их разводят в индивидуальных хозяйствах.

В 1966 – 1970 гг. в совхозах Министерства сельского хозяйства Белорусской ССР создали 4 звероводческих фермы по содержанию норок. В 1966 г. на базе Колдычевского, Полоцкого, Калинковического, Озерского, Молодечненского, Бобруйского, Могилёвского зверохозяйств и республиканской пушно-меховой базы было создано Главное управление звероводства, заготовок и сбыта пушно-мехового сырья – ГУ «Белкооппушнина» (Постановление правления Белкоопсоюза от 19 февраля 1966 г. № 6). В его задачи входило развитие клеточного звероводства, воспроизводство пушнины, добываемой охотой, организация заготовок, обработки и сбыта пушно-мехового сырья [8, л. 1 – 3].

По сводным бухгалтерским и зоотехническим отчётам за 1966 – 1970 гг., которые хранятся в Национальном архиве Республики Беларусь, проанализированы тенденции развития звероводства в зверохозяйствах Белкооппушнины за пятилетний период. К 1970 г., по сравнению с 1966 г., произошло заметное

изменение в численности основного стада зверей. Сократилось поголовье серебристо-чёрных лисиц и увеличилось количество песцов и норок, как более рентабельных. Так, с 1967 по 1970 гг. численность лисиц основного стада уменьшилась с 7 419 до 4 679 голов. Количество песцов за этот период увеличилось с 1 529 до 3 962 голов. Интенсивно развивалось норководство: численность норок основного стада возросла с 23 838 до 54 661 голов, практически в 2,3 раза [9]. Хорошие результаты были получены в большинстве хозяйств Белкооппушнины по выращиванию молодняка зверей. Численность молодняка норки за 1967 – 1970 гг. увеличилась с 71 380 до 126 039 голов, песца – с 5 078 до 14 184 голов. В то же время численность молодняка серебристо-чёрной лисицы уменьшилась с 21 304 до 17 703 голов. Основными причинами являлись сокращение поголовья основного стада лисицы, падёж молодняка от инфекционного заболевания чумы плотоядных в 1970 г.

Выход щенков на одну самку за 1970 г. лисицы в среднем составил 3,47, песца – 4,66, норки – 3,9 голов [10, л. 21].

Для увеличения рентабельности норководства, улучшения окраски и опушения стандартных тёмно-коричневых норок, совершенствования племенных качеств основного стада за 1966 – 1970 гг. было завезено племенного молодняка цветных норок 7 606 (20% завоза), чёрных норок и метисных по чёрной окраске – 11 216 голов (43%) из общего числа 26 148 норок, в том числе 21 021 голов получено из-за пределов республики. Кроме того, завезли 1 445 серебристо-чёрных лисиц и 1 352 песца. Пушных зверей приобретали в лучших племенных стадах зверосовхозов и зверохозяйств Союза: в Пушкинском, Салтыковском, Богратионовском, Сомовском зверосовхозах России и в Кретингском, Аудрусском зверохозяйствах Латышской ССР.

За пятилетку в большинстве зверохозяйств ввели в эксплуатацию производственные комплексы-холодильники на 600 т, кормокухни производительностью 30 т в смену, пункты первичной переработки, что способствовало сохранению качества кормов, своевременной их переработке для приготовления кормосмесей, улучшения кормления, в том числе по целевому назначению. Для переработки кормов установили поточные линии кормоперарабатывающих машин Эртильского завода.

В кормлении пушных зверей использовались разнообразные продукты: конина, китовое мясо и мясо других сельскохозяйственных животных. В рацион питания включались печень, субпродукты второй категории. Зверей кормили свежемороженой рыбой, рыбьим жиром. В обязательном порядке пушным зверям давали молоко, обрат, нежирный творог, а также зернофураж, ячменную крупу, хлеб, овощи и дрожжи.

С целью улучшения содержания пушных зверей строились типовые шеды. В зверохозяйствах были созданы собственные строительные бригады, общая численность которых в 1969 г. составила 169 человек [11, л. 23]. В Строились пропарочные камеры для изготовления мелкого железобетона, склады и навесы для хранения строительных материалов. В содержании зверей использовалась малая механизация: проводилась вода из общей системы водоснабжения, осу-

ществлялась доставка корма к шедам с помощью автокормового развозчика, внутри шедов применялись специальные велоприцепы.

За 1966 – 1970 гг. улучшилась зоотехническая работа в звероводстве. Данные зоотехнического учёта показателей производительности и качества зверей постоянно заносились в сводные производственные журналы, контролировался рост и развитие молодняка, динамика живого веса зверей основного стада, осуществлялся отбор и бонитировка молодняка для племенных целей, составлялись планы подбора зверей на гон, с 1967 г. проводились ежегодные внутрихозяйственные выставки, которые являлись важным средством совершенствования меховых и племенных качеств пушных зверей. За пятилетку (1966 – 1970) построили новые и реконструировали старые пункты обработки шкурок зверей, они были укомплектованы необходимым инвентарем и технологическим оборудованием.

Определяющпя роль в развитии звероводства принадлежит кадровому составу: специалистам, опытным рабочим и руководителям. В большинстве зверохозяйств проводилась зоотехническая учёба рабочих и бригадиров по программе для школ передового опыта, рекомендованной Центрокооппушниной. За пятилетку было организовано и проведено 13 семинаров по вопросам кормления, разведения и генетике, бонитировке зверей, забою и обработке шкурок, ветеринарному обслуживанию; повысили квалификацию 14 зоотехников, 10 ветврачей, 11 бригадиров; 31 человек обучался на курсах-семинарах по товароведению при Ленинградской пушно-меховой базе. Зооветспециалисты зверохозяйств и главного управления принимали участие в работе общесоюзных семинаров по вопросам звероводства.

Большое внимание в хозяйствах Белкооппушнины уделялось организации социалистического соревнования за выполнение и перевыполнение производственных заданий. В результате был изучен и распространён передовой опыт работы рабочих, бригадиров звероферм. По итогам соцсоревнований присуждены звания «Отличник потребительской кооперации», лучшие работники записаны в Юбилейную книгу почёта Центросоюза звероводства и Белкоопсоюза, награждены почётными грамотами Центросоюза и Белкоопсоюза.

В 1970 г. среднесписочная численность рабочих в хозяйствах Белкооппушнины составила 1482 человека. 37 специалистов имели высшее образование и 81 – среднее специальное [12].

С улучшением условий кормления и содержания пушных зверей, ростом их численности и увеличением качественных показателей пушнины увеличилась сумма реализации шкурок клеточных зверей с 3 509,2 тыс. руб. в 1966 г. до 9 191,4 тыс. руб. в 1970 г., прирост за пятилетку – 262%. На 01.01.1971 г. удельный вес цветных норок в основном стаде составил 16,9% (8 239 голов), численность их росла главным образом за счёт завоза пастелевых и жемчужных норок. Кроме них в основном стаде присутствовали норки цвета паломино, сапфировые, топазовые и белые.

В 1978 г. зверохозяйства республики выращивали 185 тыс. голов пушных животных. В этот период содержанием пушно-меховых животных занимались 60 кол-

хозов и совхозов, 7 хозяйств Белкоопсоюза и несколько зверохозяйств акционерного типа. Основным видом разводимых пушных зверей являлась норка [13, с. 38].

Несмотря на ряд достижений, проблемными вопросами для белорусских звероводов оставались улучшение качества кормов, в особенности обеспечение пушных зверей полноценным белком, витаминами и минералами, неукомплектованность отрасли ветеринарами и зоотехниками-селекционерами, что в отдельных хозяйствах приводило к несвоевременному проведению ветеринарно-профилактических и оздоровительных мероприятий, закрепление опытных рабочих и специалистов, оптимизация технологии, автоматизация и механизация производства, увеличение объёмов строительства жилья, благоустройство территорий.

ЛИТЕРАТУРА

1. Акты, издаваемые Виленской археографической комиссией для разбора древних актов (АВАК). – Вильно : Тип. Губернского правления, 1878. – Т. IX. Акты Виленского земского суда. – 591, 58 с.
2. АВАК. – Вильно : Тип. Губернского правления, 1890. – Т. XVII. Акты Гродненского земского суда. – 560 с.
3. АВАК. – Вильно : Тип. А. Г. Сыркина, 1895. – Т. XXII. Акты Слонимского земского суда. – 471 с.
4. АВАК. – Вильно : Тип. Губернского правления, 1888. – Т. XIV. Инвентари имений XVI столетия. – XXIV, 702 с.
5. Балакирев, Н. А. Звероводство / Н. А. Балакирев, Г. А. Кузнецов. – М. : Колос, 2006. – 343 с.
6. Литвинов, В.Ф. Звероводство с основами товароведения: учебно-методическое пособие для студентов специальности 1-750101 «Лесное хозяйство специализации 1-15-01-02 «Лесоохотничье хозяйство и побочное пользование лесом» / В. Ф. Литвинов, В. С. Романов. – Минск : БГТУ, 2008. – 172 с.
7. Пролат, Н. А. Звероводство в Беларуси и перспективы его развития / Н. А. Пролат, В. Ф. Литвинов // Белорусское сельское хозяйство. – 2010. – № 12. – С. 32 – 35.
8. Национальный архив Республики Беларусь (НАРБ). – Ф. 341. Оп. 1. Д. 1.
9. НАРБ. – Ф. 341. Оп. 1. Д. 7.
10. НАРБ. – Ф. 341. Оп. 1. Д. 85.
11. НАРБ. – Ф. 341. Оп. 1. Д. 64.
12. НАРБ. – Ф. 341. Оп. 1. Д. 100.
13. Сельская гаспадарка Беларусі : энцыклапедычны даведнік / А. П. Абрамчук, Н. Н. Аляксейчык, В. Г. Аляксееў. – Мінск : БелСЭ, 1980. – 254 с.

РЕЗЮМЕ

В статье на основе архивных и литературных источников анализируются тенденции и специфика развития звероводства Беларуси в 1930 – 1970-е годы, выявляются неиспользованные резервы и проблемы отрасли, рассматриваются вопросы сохранения и модернизации традиций по содержанию и селекции пушных зверей.

SUMMARY

The article analyses – on the basis of archives and published materials – the evolution tendencies and the peculiarities of fur farming in the 1930 – 1970-ies in Belarus. The author also looks at the unutilized resources and the problems of the field, issues of safeguarding and modernizing the traditions of fur animals selection and breeding.

Навагродскі Т. А.

РОЛЯ ЖАНЧЫНЫ Ў ТРАДЫЦЫЙНАЙ КУЛЬТУРЫ ХАРЧАВАННЯ БЕЛАРУСАЎ

Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт
(Паступіў у рэдакцыю 12.02.2020)

У традыцыйнай культуры харчавання выключную ролю адыгрывае майстэрства асобы, якая гатуе стравы. У традыцыйным грамадстве абсалютную большасць страў і напояў гатавала жанчына. Ад яе патрабавалася валоданне ўсімі сакрэтамі кулінарнага майстэрства. Этнаграфічныя і літаратурныя крыніцы, матэрыялы кулінарнага даведніка «Літоўская гаспадыня» яскрава сведчаць, што беларускія жанчыны былі цудоўнымі кухаркамі, выдатнымі гаспадынямі, якія (напрыклад, жонка маршалка шляхты Барысаўскага павета Ганна Цюндзявіцкая) вялі хатнюю гаспадарку на належным узроўні. Этнапедагагічныя традыцыі патрабавалі, каб дзяўчынка ўжо з малых гадоў паступова засвойвала сакрэты кулінарных спраў. Спачатку яна дапамагала маці выконваць нязначныя і нескладаныя работы, а ўжо да 16-18 гадоў цалкам валодала ўсімі неабходнымі ўменнямі.

Большасць страў гатавалася ў печы, для чаго існаваў пэўны набор гаршкоў. Кожная гаспадыня павінна была авалодаць навыкамі іх выкарыстання. Звычайна гаршкі з пэўнымі прыгатаванымі стравамі знаходзіліся ў печы на вызначаным месцы. Важна было правільна размясціць іх у адносінах да агню, у час падгрэбці ці, наадварот, адгрэбці вуглі, адліць ці даліць вадкасць, перыядычна мяшаць, каб «не сплыў гаршок», і ўсё гэта рабіць на адлегласці. Таму можна без перабольшвання сказаць, што каля печы беларускія гаспадыні завіхаліся з вялікім майстэрствам і спрытам. У якасці прыкладу прывядзём легенду, пачутую і запісаную ў вёсцы Рудск Іванаўскага раёна: *«Адзін мясцовы чалавек знайшоў у Пінску мяшок грошай і заявіў аб гэтым уладам. Прыехаў да яго ў вёску стараста і іншае начальства. Яго жонка, гаспадыня дома, у народным убранні частавала староства стравамі мясцовай кухні, падаючы іх у драўляным посудзе. Уладам вельмі ўсё гэта спадабалася, і за гэта яны аддзячылі гаспадыню сотняй злотых»* [1, л. 92].

Веданне жанчынай правіл застольнага этыкету і іх выкананне з'яўляецца важным момантам у традыцыйным грамадстве. Неабходна было правільна рассадзіць гасцей, членаў сям'і, сваякоў, у час падаць неабходныя стравы і напоі, сачыць за агульным парадкам за сталом. Этнічнай асаблівасцю гасціннасці беларусаў было пастаяннае запрашэнне ўдзельнікаў трапезы пакаштаваць стравы. Калі ж не было такога «прымусу», то госці маглі выйсці з-за стала галоднымі і незадаволенымі. І тады рэпутацыя гаспадыні была моцна сапсаванай.

Члены сям'і і грамадства вельмі патрабавальна ставіліся да ўменняў і навыкаў жанчыны ў галіне кулінарыі, хоць саму гэту працу лічылі нязначнай у параўнанні з працай аратага: *«З качаргою – не з сахой»*. А між тым кухонныя справы і абавязкі былі шматлікія і цяжкія: жанчына-кухарка штодзённа прачыналася да першых пеўняў і клалася спаць далёка за поўнач.

Беларускі этнограф У. М. Дабравольскі падрабязна апісаў шматлікія клопаты і абавязкі жанчыны на працягу дня, звязаныя з прыгатаваннем ежы і арганізацыяй харчавання: «Гаспадыня дома прынясе круп на суп ці накладзе капусты ў “горщек”, прыдумае, што і на сняданак зварыць: ці сальца кавалачак падскварыць, ці цеста заварыць, ці бульбы падсмажыць, адварыць. Калі катлы і гаршкі ў печцы закіпяць, кіпень выліваецца на мякіну, свінням, гаршкі адкідваюцца прэч, жар “выгарныва ецца” ў грубку (пячурку). Гаспадыня павінна прынесці сала, затаўчы гаршкі, гаршкі ставяць у печку, закрываюць трубу. Садзяцца снедаць усе: і мужчыны, і бабы, дзеці. Пасля заканчэння сняданку гаспадыня пачынае прыбіраць са стала посуд, лыжкі, кубкі» [3, с. 163]. Такія ж шматлікія клопаты былі ў жанчыны-гаспадыні падчас прыгатавання абеду і вячэры. Акрамя гэтага, неабходна было знайсці час, каб пакарміць маленькіх дзяцей, якія яшчэ не маглі самастойна спраўляцца з лыжкай.

Акрамя навыкаў, звязаных непасрэдна з прыгатаваннем ежы, жанчыны выконвалі шэраг іншых абавязкаў. Напрыклад, у кастрычніку пасля некалькіх замаразкаў збіралі хмель. Яго сушылі на печы і захоўвалі ў драўляным закрытым посудзе на гарышчы ці ў каморы. Дадавалі хмель у дрожджы, напоі, таму што былі перакананы, што расліна надае ім моц.

У якасці прыправы ў народным харчаванні шырока выкарыстоўвалі кмен. Яго збіралі на лугах, часта ў канцах агарода, што мелі схіл да нізін, каля дарог. Некаторыя нават выбіралі яго з пакосаў. Кмен дадавалі пры квашанні капусты, вырабе каўбас, саленні сала, а некаторыя гаспадыні выкарыстоўвалі яго пры варцы першых страў і тушэнні агародніны.

Шырока прымянялі ў народнай кулінарыі хвошч, які спецыяльна збіралі жанчыны, на Палессі вельмі часта – пастух. Ён, паводле звычаю, штодзённа прыходзячы ў іншую хату на вячэру, прыносіў хвошч, каб такім спосабам заслужыць у гаспадыні лепшую ежу [7, с. 18]. Вырывалі хвошч з каранямі, спляталі ў касу і, склаўшы па чатыры ці пяць, моцна звязвалі лыкам. Атрымліваўся вехаць, які называлі “хвашчанка”. Ім эфектыўна шаравалі драўляны посуд, прызначаны для захоўвання, гатавання і спажывання страў, у тым ліку і драўляныя лыжкі. Па звестках Ч. Пяткевіча, хвашчанка была неабходна кожнай жанчыне ў хатняй гаспадарцы і яе не было чым замяніць [7, с. 18].

Абавязкі беларускай гаспадыні ў XIX – пачатку XX ст., звязаныя з прыгатаваннем ежы, зводзіліся ў асноўным да наступных:

– штодзённая арганізацыя чатырох трапез (снеданне, абед, полудзень, вячэра) – выпальванне раніцай печы, гатаванне снедання і закладка прадуктаў у печ для прыгатавання абедзенных страў, разаграванне рэшткаў абедзеннай трапезы на полудзень ці вячэру або прыгатаванне новых самастойных страў;

– выпечка хлеба ў разліку на сям’ю, а калі сям’я была вельмі вялікай, то прыходзілася выпякаць адзін-два разы ў тыдзень;

– веданне рэцэптаў прыгатавання шматлікіх страў, каб па магчымасці разнастаіць штодзённае меню і задаволіць густы і патрабаванні ўсіх членаў сям’і. Зразумела, што простая сялянская жанчына не вяла запісаў кулінарнай

рэцэптуры, а ўтрымлівала ўсё гэта ў памяці.

Шмат клопату і адказнасці было ў жанчыны пры прыгатаванні святочна-абрадавых страў. Важна было не толькі нагатаваць іх у вялікай колькасці, але і задаваліць густы ўсіх удзельнікаў трапезы. Грамадская думка тут была вельмі ўплывовай і бескампраміснай. Для прыгатавання вясельнага каравая спецыяльна запрашаліся жанчыны-каравайніцы, якія карысталіся аўтарытэтам у вясковай супольнасці і сямейнае жыццё якіх было ўзорам для маладых. У працэсе гатавання, упрыгожвання, выпякання каравая маладыя дзяўчаты спявалі песні, жанатыя мужчыны рыхтавалі дровы, печ і неабходныя прылады, а саджаць каравай у печ запрошваўся нежанаты хлопец, пажадана кучаравы. Лічылася, што чым больш будзе людзей, шуму, весялосці і жартаў, тым лепш атрымаецца каравай, а разам з тым і будучае жыццё маладых. Існавалі пэўныя правілы выпякання каравая. Дровы бралі з трох двароў і трох (розных) парод дрэў, якія лічыліся ў дадзенай мясцовасці «шчаслівымі», ваду – з трох крыніц, масла – ад кароў першага ацёлу, мёд – ярых пчол, муку – трох гатункаў з сырога зерня ці сушанага не ў печы. Памяло, лапата, дзяжа, вілкі і іншыя прыстасаванні павінны былі быць новымі. Дзяжу ставілі пасярод хаты на вывернутым кажуху, сыпалі ў яе муку і лілі ваду за адзін прыём. Рошчыну размешвала галоўная каравайніца або па чарзе ўсе каравайніцы правай рукой па ходу сонца. Мясілі каравай не кулакамі, як звычайны хлеб, а далонямі. Гэта рабілася дзеля таго, каб будучы муж не падымаў руку на жонку. Цеста з дзяжы брала галоўная каравайніца за адзін прыём і клала на лапату. Памазаўшы каравай мёдам і пасыпаўшы сырам, яго садзілі ў печ. Маладыя дзяўчаты ў гэты час стараліся імкліва выкаціць дзяжу на вуліцу, каб хутчэй выйсці замуж, а хлопцы перашкаджалі зрабіць ім гэта.

«Бабіну кашу» на хрэсьбіны гатавала бабка-павітуха, якая прымала роды і несла адказнасць за выхаванне нованароджанага дзіцяці. Абрадавыя стравы (сыту, коліва, гарачыкі, клёцкі) гаспадыні падавалі на памінкі. Падчас святочнага застолля гатаваліся стравы лепшай якасці з тых далікатэсных прадуктаў, якія былі рэдкімі ў штодзённым жыцці. Часта адносна новая, нетыаовая для традыцыі страва гатавалася менавіта на вялікую сямейную ўрачыстасць. Інфарманты паведамлялі, што такія стравы, як вінегрэт і аліўе ў іх мясцовасці ўпершыню былі прыгатаваны на вяселле. Цяжкай і працаёмкай з'яўлялася нарыхтоўка прадуктаў на вялікую сям'ю. Трэба было ў вялікай колькасці нашаткаваць і заквасіць капусты, засаліць агуркоў і іншай агародніны і садавіны, каб хапіла на ўсю зіму. Спрактыкаваныя вопытам гаспадыні заўсёды ведалі, колькі і якіх прадуктаў неабходна назапасіць на сям'ю. І наадварот, насміхаліся з жанчын, у якіх на стале было мала ежы. Асаблівы клопат з'яўляўся ў дзень свежавання кабанчыка, бо трэба было вельмі ашчадна, рацыянальна і эканомна выкарыстаць усе часткі жывёлы, каб не сапсавалася нічога і добра захоўвалася пасоленае сала ці кумпякі. Нават з крыві варылі юшнік або крывянку.

Жанчыны гатавалі ежу звычайна адзін, радзей два разы на дзень. На снеданне пяклі бліны з мукі, дранікі або бабку (бульбяную кашу) ці проста варылі бульбу, смажылі сала, рабілі яечню. Пасля таго, як прапальвалася печ, у пячны дух ставілі ў гаршку стравы на абед: капусту, буракі, бульбяны суп, кашу, тушаную бульбу або бручку, моркву, гарбуз [5, с. 336].

Тым не менш стравы гатаваліся розныя, а на святочныя трапезы сям'я атрымлівала пачастункі ў выглядзе печыва і далікатэсаў. Асабліва гэтым славіліся беларускія шляхцянкі. Многія з іх вялі асабістыя гаспадарчыя кнігі, дзе фіксаваліся спосабы прыгатавання рэдкіх, цікавых і смачных страў. З іх сёння можна даведацца, што нашы продкі гатавалі такія дэсерты, як аер, сушаны ў цукры, арэхі ў мёдзе. Стравы, якія патрабавалі складанай тэхналогіі прыгатавання, але былі частымі ў штодзённым меню, умела гатаваць кожная жанчына, прычым падыходзячы да гэтай працы творча, з належнай доляй фантазіі, уносячы асаблівасці ў тэхналогію, улічваючы густы і пажаданні членаў сям'і. Вось чаму часта аднолькавая страва ў адной і той жа вёсцы магла некалькі адрозніваццца па смаку, форме і нават знешнім выглядзе. Аналіз архіўных, літаратурных і этнаграфічных крыніц дае падставы сцвярджаць, што ў XIX – пачатку XX ст. беларускія гаспадыні ўмелі гатаваць шматлікія віды страў – ад вельмі простых па тэхналогіі да самых складаных, якія патрабавалі значнага майстэрства і спрыту. «І ўсё ж, нягледзячы на недахоп ежы, беларуская народная кулінарыя ведае вялікую разнастайнасць нацыянальных страў, створаных вынаходлівасцю, вопытам і ўменнямі многіх пакаленняў жанчын-сялянак», – адзначаў М. Я. Грынблат [2, с. 220 – 221].

Да чысціні і акуратнасці ў час прыгатавання ежы існавалі высокія патрабаванні, якія прад'яўляла грамадскасць, члены сям'і і, у першую чаргу, сама гаспадыня. «Да пахвальных бакоў кухонных спраў неабходна аднесці вельмі частае мыццё рук гаспадынямі, а таксама тое, што ўсякі кухонны посуд абавязкова апалоскваецца вадой нават і тады, калі быў вымыты раней» [6, с. 49].

Як адметная і станоўчая якасць вылучаецца ашчаднасць і максімальная эканомія пры ўжыванні прадуктаў, рацыянальная апрацоўка і разумнае выкарыстанне некаторых астаткаў. Напрыклад, блінніца, з якой толькі што выпеклі ўсё цеста, вымочвалася ў вадзе, якую выкарыстоўвалі ў якасці закалоты, а пры паўторным вымочванні такой вадой запаўнялі кваснік, гэта значыць «наліваўся квас» [6, с. 45].

Кулінарныя абавязкі не вызвалялі гаспадыню ад удзелу ў выкананні іншых работ: яна карміла жывёлу, працавала ў полі, лузе, прала, ткала і г. д. І нават калі ў выхадныя дні або святы сям'я мела магчымасць для адпачынку, гаспадыня займала сваё месца каля печы, надаючы прыгатаванню ежы ў гэты дзень нават больш увагі, каб наладзіць крыху незвычайную трапезу для іншых членаў сям'і і для магчымага госця.

ЛІТАРАТУРА

1. Архіў Інстытута мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору імя К. Крапівы Нацыянальнай акадэміі навук Беларусі. – Ф. 6. Воп. 13. Спр. 67.

2. Гринблат, М. Я. Белорусы: очерки происхождения и этнической истории / М. Я. Гринблат. – Минск : Наука и техника, 1968. – 287 с.

3. Добровольский, В. Н. Смоленский областной словарь / В. Н. Добровольский. – Смоленск : Тип. П. А. Силина, 1914. – 1022 с.

4. Літоўская гаспадыня, ці Навука аб утрыманні ў добрым стане хаты і забеспячэнні яе ўсімі прыправамі і запасамі, кухоннымі, аптэкарскімі і гаспадарчымі, а таксама гадаванні і ўтрыманні скаціны, птушкі і іншай жывёлы адпаведна спосабам найбольш выпрабаваным і

праверaным вопытам і да таго ж самым танным і простым / пер. з польск. мовы П. Р. Казлоўскага, В. В. Нядзвецкай ; прадм. А. І. Мальдзіса. – Мінск : Полымя, 1993. – 366 с.
5. Навагродскі, Т. А. Традыцыі харчавання / Т. А. Навагродскі // Нарысы гісторыі культуры Беларусі : у 4 т. / навук. рэд. А. І. Лакотка. – Мінск, 2015. – Т. 3, кн. 1. Культура сяла XIV – пачатку XX ст. Матэрыяльная культура / А. І. Лакотка [і інш.] ; навук. рэд. А. І. Лакотка. – С. 313 – 351.
6. Никифоровский, Н. Я. Очерки простонародного житья-бытья в Витебской Белоруссии и описание предметов обиходности / Н. Я. Никифоровский. – Витебск : Губернская тип., 1895. – [4], VIII, 552, CLIV с.
7. Пяткевіч, Ч. Рэчыцкае Палессе / Ч. Пяткевіч ; уклад., прадм. У. Васілевіча. – Мінск : Беларускі кнігазбор, 2004. – 672 с.

РЕЗЮМЕ

В статье показаны функции и обязанности женщины в готовке традиционных и обрядовых блюд. Подчёркивается, что белорусские хозяйки владели множеством рецептов приготовления еды.

SUMMARY

The article shows functions and responsibilities of women in the preparation of traditional ritual and festive dishes. Emphasized that Belarusian women have a variety of cooking recipes.

Конникова В. Н.

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ КВАЗИФОЛЬКЛОРА В ЛИТЕРАТУРЕ И АУДИОВИЗУАЛЬНЫХ ВИДАХ ИСКУССТВА

Белорусский государственный университет
(Поступила в редакцию 11.03.2020)

Искусство является частью и вершиной духовной культуры человека и развивается одновременно с иными её аспектами, запечатлевая «общий характер культуры, в которой оно создаётся, к которой принадлежит и которую целостно представляет» [1, с. 4]. Начальный период искусства, до выделения фигуры автора, можно целиком считать фольклорным, но и впоследствии писатели использовали сюжеты, мотивы и образы фольклора. Продолжается данная традиция и сейчас, когда в художественные произведения переносятся элементы определённых культурных традиций.

Широко представлены и иные произведения искусства, где создаются фантастические вымышленные миры, населённые разумными существами с собственными уникальными культурами. В стремлении ознакомить читателя или зрителя с ними автор намеренно использует традиционные фольклорные формы. Подобные искусственные творения, предназначенные имитировать образы аутентичного фольклора в пределах авторского произведения искусства, можно обозначить как квазифольклор.

Выделим следующие способы сочетания авторского и фольклорного в произведениях искусства: включение аутентичного фольклора в виде составного элемента произведения; использование фольклора как реальности художественного мира; создание вымышленной реальности, в которой существует квазифольклор.

В первом случае фольклорные элементы используются в целях создания атмосферы сцены, имеют символическое значение и служат для характеристики персонажей. Например, в сюжет литературного произведения включён отрывок сказки, которую мать читает ребёнку на ночь. Данный элемент направлен на раскрытие взаимоотношений, а также может служить образно-символическим предсказанием последующих событий.

Во втором случае фольклор присутствует в вымышленном мире как его реальность. В качестве примера приведём тетралогию «Шрек»: в первом фильме герои встречают волшебное зеркало, которое пересказывает сюжеты сказок о Белоснежке и Спящей Красавице. Однако в контексте данного мира эти персонажи представлены как возможные кандидатуры для брака по расчёту. Помимо этого, книги сказок в контексте анимационной ленты воспринимаются героями как реальные исторические хроники.

В третьем случае квазифольклор является или авторским творением, или перенесением фольклорных элементов с существенными изменениями в контекст произведения. Соответственно, целью подобного явления выступает имитация аутентичного фольклора, в частности, этнографическая, мифологическая и мифоисторическая составляющие. В квазифольклорных произведениях раскрываются черты вымышленных народов, их обряды, видение окружающей реальности, верования, взгляд на собственное происхождение и место в мире, связи с другими народами, существами и явлениями.

Например, в художественном мире Средиземья из творений Д. Р. Р. Толкина многим народам присуща собственная уникальная идентичность, здесь существует собрание мифологических сюжетов Средиземья – «Сильмариллион», куда включены сюжеты от сотворения мира до конца Третьей Эры и исхода магии.

Первым значимым элементом квазифольклора в «Хоббите» является песня «Far over the misty mountains cold...» («За синие горы, за белый туман…») [2, p. 19 – 21], спетая гномами. В ней через словесное искусство, приписанное гномам, раскрывается их стремление восстановить давний порядок вещей: *«We must away, ere break of day, / To claim our long-forgotten gold»* («Уйдём мы в путь, дабы вернуть / Заклятый клад минувших лет»).

Описываются давние времена, вызывающие ностальгию и желание вернуть прошлое (*«The dwarves of yore made mighty spells, / While hammers fell like ringing bells»* – «В подгорной тьме огни горят, / Чар древних строй куёт наш млат»), и трагические события, приведшие к теперешнему положению вещей (*«The bells were ringing in the dale / And men looked up with faces pale; / The dragon's ire more fierce than fire / Laid down their towers and houses frail»* – «В долине бьют в колокола, но тщетно всё: пришла беда. / Дракон напал – свиреп и ал – / И город в доле сжёг дотла».

Таким образом, песня касается и прошлого, и настоящего, служит для характеристики гномов и предвосхищения будущего сюжета: многократно упоминаются материальные ценности, а реприза песни содержит желание их вернуть, что впоследствии послужит ослеплению гномов жадностью. В финале появляется изменённая версия песни, олицетворяющая успех и победу над драконом и

исполненная на ту же мелодию, но с изменённым содержанием (*«Under the Mountain dark and tall / The King has come unto his hall!»* – «В чертог, одетый чёрной мглой, / Вернулся государь былой») [2, p. 334 – 335].

В книге также содержится сцена игры в загадки между двумя хоббитами, где по реакциям и ответам можно понять, что оба знакомы с метафорами и их реальным воплощением [2, p. 94 – 99]. Песенный фольклор в произведении Д. Р. Р. Толкина отличается в зависимости от группы исполнителей: гоблины, эльфы, люди. Песни гоблинов [2, p. 77, 136] и эльфов [2, p. 232, 234] сопровождают действия персонажей, поэтому в текстах распространены звукоподражания («Clap! Snap!», «Clash, crash! Crush, smash!», «Swish, smack! Whip crack!» в песне гоблинов, «Splash plump!» – у эльфов); ободрения и побуждения к действию («Grip, grab!» («Захвати, схвати!»), «Work, work!» («Работай, работай!»), «Bake and toast ‘em, fry and roast ‘em!» («Запекай и жарь их!») у гоблинов; «Roll – roll – roll – roll» (Катись – катись – катись – катись), «Down the swift dark stream you go...» («Идите вниз по быстрому течению») у эльфов); включения междометий, связанных с отношением к действию или физическим усилием («Ho, ho!», «Ya hey!» у гоблинов, «Heave ho!» у эльфов). Помимо этого, эльфам присущи и иные песни, которые помогают определить их как жизнерадостный беззаботный народ, склонный к музыкальному выражению по любому поводу, – это подтверждают текстовые описания не только в «Хоббите», но и во «Властелине колец». Люди в первом из романов исполняют песню «The King beneath the mountains» («Король под горой») [2, p. 251 – 252], охарактеризованную как одна из старых песен, посвящённых возвращению гномьего короля в его владения.

Кинопроизведения обычно сконцентрированы на основном повествовании, и ввиду временных ограничений длительности фильма лишь наиболее значимые для сюжета и мироописания фрагменты квазифольклора попадают в фокус. Например, в фильме 2010 г. «Алиса в Стране Чудес» пророчество о новом приходе Алисы раскрывается вскоре после её прибытия в Страну Чудес, а на протяжении действия текущие события постоянно сравниваются с тем, что было предсказано.

В интерактивных видах аудиовизуального искусства, в частности, в компьютерных играх, чаще всего не существует подобного временного ограничения. Игрок может исследовать интерактивное пространство, поэтому разработчики стимулируют данный интерес через предоставление не только полезных игровых ресурсов, но и информации, включающей в том числе и квазифольклор.

В «The Elder Scrolls III: Morrowind» («Древние свитки III: Морровинд») [3] игроку предоставляется возможность ознакомиться с несколькими вариантами культуры народа данмеров – исконных жителей Морровинда. В частности, для выполнения одного из заданий, относящихся к основному сюжету игры, необходимо найти и подарить книгу традиционной поэзии, принадлежащей кочевому племенному варианту культуры. С произведениями оседлого типа культуры данмеров игрок может ознакомиться через записанные песни, мифы, легенды. Помимо этого, даётся и фольклор иных народов континента, например, «Пять песен о короле Вулфхарте» представляет собой эпос, отнесённый к культуре нордов.

Вызывает интерес присутствие внутри игры собрания историй «Древние легенды двемеров». Несмотря на то, что вымышленный автор-составитель утверждает, что данные произведения фольклора были найдены им и переведены с оригинального языка исчезнувшей цивилизации двемеров, в тексты включены заметки издателя, в которых выражается сомнение в компетенции и самом существовании составителя, а также в ряде случаев даётся истинное происхождение той или иной сказки: *«Учёным точно не известно, когда Маробар Сул писал свои работы, но они сходятся на том, что записаны тексты были драматургом Гором Фелимом… Считается, что Гор Фелим мог слышать несколько оригинальных двемерских сказок и затем, желая подзаработать, адаптировать их для театральной сцены.*

Гор Фелим придумал "Маробара Сула" как человека, переводившего с двемерского языка… Заметьте, несмотря на то, что работы "Маробара Сула" стали поводом для ожесточённых дискуссий, нет никого, кто встречал бы его лично, а также нет записей о нём в Гильдии магов, Школе Джулианоса или другом научном учреждении…

"Семечко" – одна из сказок Маробара Сула, чей источник очень хорошо известен. Эту сказку рассказывали аргонианские рабы из южного Морровинда» [3].

Таким образом, в данной вымышленной вселенной не только присутствует оригинальный квазифольклор, но и указано на существование попыток его фальсификации. Помимо этого, через включение комментария издателя об истинном происхождении той или иной сказки читающий его игрок получает некоторое представление о фольклорных традициях народов, у которых сказка была заимствована.

В серии игр «The Elder Scrolls» («Древние свитки») также присутствуют интересные примеры разнящихся народных песен, исполняемых на один мотив. В пятой части игры «Skyrim» («Скайрим») в связи с расколом, вызванным гражданской войной, параллельно появилось две версии одной и той же нордской песни: «Age of Oppression» («Век притеснений») и «Age of Aggression» («Век произвола») [4]. Основные моменты произведения остаются неизменными: оно начинается как застольная песня («За юность мы пьём, прошлым дням наш почёт…»), касается Ульфрика – лидера восстания, заканчивается выражением решимости умереть в битве за правое дело и Скайрим и попасть в Совнгард (параллель Асгарду из скандинавской мифологии, место, где павшие воины после смерти пируют среди богов). Изменения касаются того, как стороны видят события, приведшие к гражданской войне (это «век притеснений» для сторонников восстания, которые верят, что их вера и обычаи притесняются; и «век произвола» – для противников восстания, воспринимающих его как акт неспровоцированной агрессии), и Ульфрика: *«Сдохни, Ульфрик, изменник лихой! / Как ты сгинешь, так будет у нас пир горой»* («Век произвола»); *«Честь тебе, Ульфрик! По праву трон твой! / Здесь в твою славу у нас пир горой»* («Век притеснений»).

Подводя итоги, отметим, что явление квазифольклора распространено в различных видах искусства, и его существование связано с введением в повествования новых для воспринимающего их лица понятий, явлений, мест и народов.

Квазифольклор используется как инструмент для представления данных объектов, особенно в условиях фантастических миров. Он одновременно облегчает погружение читателя, зрителя или игрока в мир, с которым тот взаимодействует. Помимо этого, квазифольклор является удобным средством для характеристики культур, существующих в вымышленной реальности, и рассказа о текущих событиях в форме, привлекающей больше внимания, чем сухой пересказ событий.

ЛИТЕРАТУРА

1. Балонова, М. Г. Искусство и его роль в жизни общества / М. Г. Балонова. – Нижний Новгород : ВВАГС, 2007. – 53 с.
2. Tolkien, J. R. R. The Hobbit, or There and Back Again / J. R. R. Tolkien. – London : Harper Collins Publishers, 2008. – 387 p.
3. Goodall, D. The Elder Scrolls III: Morrowind / D. Goodall, T. Howard, M. Nelson. – Rockville, MD : Bethesda Softworks, 2002.
4. The Elder Scrolls V: Skyrim / B. Chapin [etc.]. – Rockville, MD : Bethesda Softworks, 2011.

РЕЗЮМЕ

В данной статье анализируются случаи применения квазифольклора – фрагментов, имитирующих фольклор по форме и назначению в пределах произведения (литературы и аудиовизуальных видов искусства), исследуются основные закономерности и цели его использования, делается вывод касательно функций квазифольклора.

SUMMARY

In this article, the author is analysing the cases of using quasi-folklore – fragments imitating folklore in form and purpose within the body of work (literature and audiovisual forms of art), looking into the consistent patterns and the aim of its usage, making a conclusion about the functions of quasi-folklore.

Мешков Р. В.

К ВОПРОСУ О ВЫПОЛНЕНИИ ЭЛЕМЕНТОВ ПРАЗДНИЧНО-ОБРЯДОВОЙ КУЛЬТУРЫ ЕВРЕЕВ БЕЛАРУСИ ВО 2-М ДЕСЯТИЛЕТИИ XXI В.: ПО МАТЕРИАЛАМ ПОЛЕВЫХ ИССЛЕДОВАНИЙ

Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси

(Поступила в редакцию 16.03.2020)

Исследование празднично-обрядовой культуры евреев Беларуси является одной из важных задач белорусской этнологии. Празднично-обрядовые традиции евреев способствуют консолидации этнической общности, включению её в поле этнокультурных процессов на национальном уровне, обеспечивают преемственность культурного наследия. В целом, праздники выполняют следующие основные функции: мифологическую (реконструкция изначального времени и действий предков и героев); сакральную (связь со священным); психической адаптации человека к внутренней и внешней среде; социокультурную – интеграционную (объединение всех членов общества во время исполнения праздничных действий); передачи сакральных знаний; обеспечения стабильности в обществе; воспитания этнического самосознания и выполнения важной роли в процессе этнической интеграции [1, с. 359]. Актуальность исследования обусловлена тем, что

проблема соблюдения элементов празднично-обрядовой культуры евреев Беларуси на современном этапе исследована не в полной мере. Её изучение позволяет более глубоко проанализировать межэтнические отношения в нашей стране, определить роль евреев в этнокультурном развитии Беларуси, проследить их культурные связи с белорусским этносом.

Для выявления особенностей еврейских праздничных традиций в Беларуси автор в рамках диссертационного исследования по теме «Обрядово-праздничные традиции евреев Беларуси во второй половине XX – начале XXI века» в 2017 – 2020 гг. провёл этнологический опрос респондентов в иудейских общинах Беларуси, а именно: в Минске, Гомеле, Бресте, Гродно, Витебске, Могилёве, Речице, Мозыре. Анкета включала вопросы по двум основным тематическим блокам: календарным и семейным обрядово-праздничным традициям белорусских евреев. В статье в качестве календарных праздников будут рассмотрены Шаббат, Рош ха-Шана, Йом-кипур, Ханука, Ту би-Шват, Пурим, Песах; среди семейных праздников – брит-мила (ритуал обрезания), хупа (еврейская свадьба) и день рождения. На протяжении обозначенного периода методом случайной выборки было опрошено в общей сложности 89 респондентов, включая экспертов, из них 54 представляют персональные неавтоматизированные опросы и 35 собраны способом автоматического онлайн-опроса через Интернет.

Целью данной статьи является выявление особенностей еврейских традиций и обрядов праздничного цикла в Беларуси в 2010-е годы по материалам собственных полевых исследований за указанный период.

Самому младшему по возрасту респонденту было 16 лет, старшему – 69 лет. Среди респондентов 66,7% женщин и 33,3% мужчин. Участники опроса родились в городах Мозырь (31,5%), Витебск (18%), остальные 50,5% приходятся на города Бобруйск и Минск, городской посёлок Корма (Кормянский р-н Гомельской обл.), деревню Мотыль (Щучинский р-н Гродненской обл.). Родным языком опрошенные считают: русский – 86,4%, белорусский – 36,3%, иврит – 22,7%, идиш – 4,5%, английский – 4,5%, арабский и английский – 4,5%. 90,5% респондентов имеет высшее образование, 4,8% – среднее и 4,8% – среднее специальное образование. По социальному положению участники опроса отнесли себя к служащим (40%), рабочим (25%), среди прочих (35%) – студент, пенсионер, раббанит (женщина-раввин), бизнесмен, безработный.

Участники опроса выразили следующее отношение к религии: 70,5% из них верующие; 6,8% соблюдают законы и традиции; 11,3% респондентов ответили: «Я верю во Всевышнего, соблюдаю праздники, нерелигиозная»; 11,3% колеблющихся. 46,15% респондентов относят себя к ортодоксальному иудаизму, 23,07% – к прогрессивному (реформистскому), 15,38% – к светскому, 15,38% – к хасидскому иудаизму, в том числе 7,69% – к хабад-любавичскому направлению хасидизма. Также опрошенные указали вероисповедание родителей: ортодоксальный иудаизм (27,3%), христиане (22,7%), Хабад (18,2%), атеисты (18,2%), прогрессивный иудаизм (4,5%), светский (или гуманистический) иудаизм (4,5%). Под светским иудаизмом подразумевается новое течение, представляющее нетеистическую альтернативу в современной еврейской жизни, в восприятии респондентов отсутствует углубление в сущность праздника. Остальные ответы (13,6%)

такого плана: «Атеисты, мама в самом конце жизни почитала отца Шарбеля»; «Мать иудейка, отец православный»; «Атеист и христианка» [2, л. 94].

На вопрос о частоте посещения синагоги или дома молитвы респонденты указали следующее: 27,9% опрошенных евреев посещают синагогу не менее 1-2 раз в неделю; в праздничные и будничные дни, периодически – 18,8 %; только по религиозным праздникам – 18,8%; не посещают – 18,8%; очень редко – 5,1%; каждый день – 5,1%; ещё 5,1% респондентов ответили: «В нашем городе нет синагоги».

28,7% опрошенных респондентов строго соблюдают еврейские посты, 24,2% соблюдают нестрого и 47% не соблюдают.

86,4% опрошенных отмечают еврейские религиозные праздники: Рош ха-Шана, Йом-кипур, Суккот, Ханука, Песах, Пурим, Шавуот. Есть ответы такого плана: «Стараюсь отмечать все праздники, но отступаю от соблюдения традиций».

Участники опроса назвали элементы еврейской традиционной и духовной культуры, которые сохраняются в их семье, в частности, мацу в праздничном питании на Песах, угощение ею соседей, красное вино на Шаббат и семейный характер этого праздника, зажжение ханукии на Хануку, соблюдение еврейских праздников и йорцайт; упомянули такие иудейские элементы декора, как мезуза на двери в доме и хамса с благословением дома; отметили, что посещают синагогу, читают молитвы на иврите как священном для иудеев языке, используемом в богослужебной практике, в том числе Тегилим (псалмы царя Давида), молитву за здоровье Машэбэрех, совершают особые сгулот (специальные молитвенные действия).

Праздничное питание входит в структуру еврейских праздников, имеет особое символическое и ритуальное значение. Традиция каждого еврейского праздника определяет характерные особенности праздничного питания, предписывает определённые блюда и продукты. Респонденты назвали основные еврейские блюда, которые готовятся в их семьях на календарные праздники: гифелтефиш (фаршированная рыба), латкес (картофельные оладьи), суфганиёт (пончики), чолнт (субботнее горячее блюдо), тейглах (еврейская сладость), галушки из мацы, леках (медовая коврижка), цимес (также цимус – сладкое овощное рагу), куриный бульон, шакшука (яичница с помидорами), мацебрай (закуска из мацы), хоменташ (треугольное печенье), бульон с кнейдлах (с клёцками из маковой муки) и форшмак (закуска из сельди, запекаемой с картофелем, луком и перцем).

Шаббат – еженедельный еврейский праздник, седьмой день недели в иудаизме (суббота), в который Тора предписывает воздерживаться от работы. Шаббат носит семейный характер и по структуре его обрядность следующая: строгий запрет любой деятельности, зажигание свечей хозяйкой дома, веселье, обязательные праздничные застолья, благословения, Авдала – отделение праздника от будней [3, с. 230]. Согласно результатам опроса, лишь 18,2% респондентов ответили, что соблюдают запреты в Шаббат, частично соблюдают 36,4% и не соблюдают 45,5%.

Рош ха-Шана – еврейский Новый год, празднуется 1-2 дня еврейского месяца тишрей (приходится примерно на сентябрь-октябрь), с этого дня отсчиты-

вают новый еврейский год. В Рош ха-Шана соблюдают очистительный ритуал «ташлих», при котором в послеобеденное время на берегу реки читают молитвы о покаянии и выбрасывают в реку крошки из карманов. Лишь 23,8% опрошенных соблюдают обряд ташлих и отвечают следующее: «Ходим всей семьёй»; «Хожу из семьи я один» [2, л. 95].

Йом-кипур в иудаизме – день поста, покаяния и отпущения грехов. В Йом-кипур распространён обряд искупления «капарот», соблюдение которого подразумевает кручение над головой курицей, петухом или деньгами при произнесении ритуальной формулы. Результаты опроса показывают, что 37,5% респондентов в качестве капары выбирают деньги («цдака» – благотворительность); 25% – курицу или петуха; 37,5% – курицу, если она есть, и шойхет (резник), в противном случае капарой выступают деньги.

Ханука – еврейский праздник в память об очищении Храма и возобновлении храмовой службы Макковеями, отмечается 8 дней с 25 кислева (примерно ноябрь-декабрь). Среди белорусских евреев существует ханукальный обычай, согласно которому детям дают деньги (хануке-гелт). По результатам опроса, 60% опрошенных соблюдают этот обычай.

В еврейский праздник Ханука на протяжении восьми дней зажигают девятисвечный светильник ханукию. Это делают как в синагоге, так и дома. 88,8% евреев имеют дома ханукию. На вопросы о наличии дома ханукии, месте её расположения и особенностях ханукальных свечей были получены следующие ответы: «Ставим возле окна в зале»; «В праздник ставим на подоконник, используем и парафиновые свечи, и масляные»; «В дверях зала, зажигаю оливковое масло»; «Свечи специальные, цветные, их продают на Хануку»; «В праздник на подоконнике, свечи ханукальные, но могут быть любые»; «Свечи ханукальные»; «Парафиновые свечи»; «Две ханукии, на подоконнике, свечи использую те, на которые хватает денег»; «Восковые или из оливкового масла»; «На шкафу, свечи специальные ханукальные»; «Свечи в комплекте к ханукии». Во многих еврейских общинах Беларуси установлены электрические ханукии.

В Хануку принято играть в специальный волчок. Это отмечают 52,63% респондентов и называют предмет на идише («дрейдл»), иврите («севивон»), а также юлой. Также есть ответы следующего плана: «На Хануку поём ханукальные песни», «Крутим волчок с детьми».

Кроме того, в ходе анкетирования выяснилось, что 42,8% респондентов празднуют нехарактерныйц для еврейской традиции Новый год 31 декабря. В то же время на вопрос, ставят ли они новогоднюю ёлку, отвечали следующее: «Иногда отмечаем, без ёлки»; «Новый год празднуем, но ёлки нет»; «Ёлку лет 5 не ставим»; «Праздную, но всё меньше и меньше, не ставлю»; «Празднуем, но ёлку не ставим»; «Ставим» [2, л. 96].

Ту би-Шват – еврейский праздник «нового года деревьев». В то же время лишь 23,8% опрошенных украшают в этот день дом или синагогу зеленью: «Украшаю сиренью, еловыми ветками и т. д.»; «Украшаем, но нечасто»; «Украшаю иногда в Троицу»; «Не всегда». Большинство участников опроса (66,7%) отмечает Ту би-Шват и делает это следующим образом: «Едим плоды земли Израиля»; «Сажаем цветок или/и дерево»; «Белое и красное вино, сухофрукты, бе-

лоснежная скатерть»; «Узнаю что-нибудь новое о празднике»; «Едим сухофрукты»; «Отмечаем в Хэсэде»; «Употребляю фрукты, которыми славится Земля Израиля, также сухофрукты, орехи»; «Едим фрукты и сухофрукты»; «Едим фрукты»; «В синагоге»; «В общине».

Пурим – еврейский праздник в память о спасении евреев в Древней Персии. В этот день принято угощать друг друга сладостями, сладкой выпечкой (на идише «шалахмонес», на иврите «мишлоах манот» – «посылка яств») и давать деньги нуждающимся. Роль посланцев названных угощений или денег доверяют детям. 83,4% опрошенных соблюдают этот обычай и отмечают, что выступает в качестве «посылки яств»: «Посланец получал устную благодарность “Спасибо”»; «Обычно это сладости (мишлоах манот)»; «Подарочки на Пурим – сладости и соки»; «Сладости, фрукты»; «Сок, фрукты, пиво, орешки, хоменташ и т. д.» [2, л. 97].

Песах – еврейский праздник в память об Исходе из Египта. В Песах существует запрет на квасное (хамец), которое запрещено не только есть, но и иметь дома. До наступления праздника евреи проводят генеральную домашнюю уборку с целью поиска и ликвидации хамеца, в то же время разрешается его продать или съесть. На вопрос, как респонденты поступают с хамецом в Песах, были получены следующие ответы: «Уничтожаем»; «Уничтожаю или продаю»; «Продаю»; «Выбрасываю»; «Продаю и сжигаю»; «Сжигаю»; «Ем»; «Прячу в недоступное в Песах место и продаю»; «Ничего».

Центральным блюдом еврейского праздника Песах выступает маца – лепёшка теста, не прошедшая процесс брожения. В досоветский период мацу готовили в семьях и местных пекарнях. В советский период продолжительное время действовали ограничения по выпечке мацы, поэтому её присылали из-за рубежа, главным образом из Израиля и США. На современном этапе мацу производят преимущественно на фабриках и в специальных мацепекарнях с применением машинного метода, доставляют в Беларусь и распространяют через еврейские общины и магазины. 45% опрошенных получают мацу в общине, 35% покупают в магазине, 15% её не приобретают, 5% покупают мацу в Израиле. Результаты опроса показывают, что на современном этапе традиция ручного изготовления мацы была вытеснена машинным производством.

Ритуал обрезания младенцев-мальчиков (брит-мила) принято проводить на восьмой день после рождения, но допускается совершение ритуала и в любом другом возрасте. 58,4% опрошенных евреев-мужчин обряд обрезания провёл моэль (специалист по обрезанию), 41,6% не проходили этот ритуал, поскольку в их городе отсутствовала синагога [2, л. 98].

В еврейских общинах празднуют дни рождения, в том числе юбилеи членов общины в столовой, как правило, в конце месяца на Шаббат. Именинникам поют песню-поздравление «Йом хулэдэт» («С днём рождения»), говорят «Мазаль тов» («Поздравляю!») и желают жить до 120 лет, что связано с представлениями о настоящем еврее. На праздничной трапезе, как правило, можно встретить торт, различные блюда, закуски и напитки.

Среди евреев существует институт еврейских свах (на идише «шадхен»). Прослеживается эта традиция среди хасидов. 31,5% опрошенных ответили, что в

городе их проживания есть шадхен; остальные отмечали: «Еврейские свахи есть в других городах»; «Религиозные свахи есть при религиозных общинах»; «Дети знакомятся сами»; «Обращаются парни и девушки, ищущие свою вторую еврейскую половинку».

На еврейской свадьбе (хупа) в память о разрушении Первого Храма жених разбивает бокал. 64,7% опрошенных отмечают, что были свидетелями и участниками этого ритуала. В частности, респонденты ответили: «Жених бьёт стакан после того, как раввин объявляет мужем и женой»; «Жених наступал на стакан»; «Жених после прочтения молитвы ногой разбивает стакан, завёрнутый в фольгу»; «После прочтения семи благословений во время хупы»; «“Разбивали” бумажный стакан».

Таким образом, в статье на основе материалов полевых исследований рассмотрены некоторые элементы еврейских праздничных традиций и обрядов жизненного цикла в Беларуси в 2010-е годы, благодаря чему можно сделать вывод, что в целом белорусские евреи в значительной степени сохраняют обрядово-праздничные традиции иудаизма и соблюдают их. В то же время современные условия привнесли в праздничную культуру некоторые новые элементы. Религиозная жизнь белорусских евреев в XXI в. сконцентрирована не только в синагогах, но и в еврейских общинных центрах, благотворительных организациях «Хэсэд», которые сохраняют и воспроизводят национальные традиции. Наиболее отмечаемыми еврейскими праздниками, по данным опроса, являются Песах, Рош ха-Шана, Йом-кипур, Суккот и Ханука. Даже в советский период эти праздники были наиболее важными и в условиях ограничений, действовавших в религиозной сфере, их старались соблюдать при любых обстоятельствах.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гурко, А. Вл. Праздники церковного календаря в Мозырско-Припятском Полесье / А. Вл. Гурко // Этнокультурные процессы Восточного Полесья в прошлом и настоящем / Гурко А. Вл. [и др.] ; редкол. : А. Вл. Гурко, И. В. Чаквин, Г. И. Касперович. – Минск, 2010. – 466 с.

2. Архив Института искусствоведения, этнографии и фольклора имени Кондрата Крапивы Национальной академии наук Беларуси. – Ф. 6. Оп. 14. Д. 237.

3. Батяев, В. Ф. Возникновение, функции и классификация еврейских сезонных праздников в Беларуси. Еженедельный праздник Шаббат / В. Ф. Батяев // Пытанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі / НАН Беларусі, Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры ; навук. рэд. А. І. Лакотка. – Мінск, 2020. – Вып. 27. – 480 с.

РЕЗЮМЕ

В данной статье автор на основе результатов проведённого им этнологического исследования представил описание, анализ и особенности некоторых элементов еврейских праздничных традиций и обрядов жизненного цикла в Беларуси в 2010-е годы.

SUMMARY

Based on the results of his ethnological research, the author in this article presented a description, analysis and features of some elements of Jewish holiday traditions and life-cycle rites in Belarus in the 2010s.

Ненадавец А. М.

ЗАПІСЫ ЗАМОЎ НА ГЛУШЧЫНЕ Ў КАНЦЫ XX СТ.

Беларускі дзяржаўны эканамічны ўніверсітэт

(Паступіў у рэдакцыю 26.02.2020)

У Глускім раёне Магілёўскай вобласці ў 1980-я гады нам даводзілася бываць даволі часта. Пры фіксацыі палявых матэрыялаў перавага аддавалася менавіта замовам, паколькі астатнія фальклорныя жанры, асабліва казачныя, песенныя, легенды і паданні, а таксама малыя жанры, як нам падавалася, былі ўжо запісаны нашымі папярэднікамі. Больш за тое, стваралася ўражанне, што замовы імкліва знікаюць, адміраючы разам са сваімі носьбітамі.

Гэты жанр – своеасаблівая кніга мудрасці, самабытнай народнай медыцыны, якая ў большасці выпадкаў захоўвалася толькі ў вусным выглядзе (рэдка даводзілася сустракаць людзей, якія мелі рукапісныя спісы з замовамі, зафіксаванымі ад прадстаўнікоў ранейшых пакаленняў). На захаванне жанру накладвала значны адбітак і тое, што замовы перадаваліся не ў адкрытую, а па сакрэце, таемна, каб не даведаліся чужыя. Носьбіты традыцыі пераконвалі, што сярод людзей абавязкова адшукаюцца і тыя, хто пажадае выкарыстаць нават гэтыя творы не на карысць вяскоўцаў, а для ўласнага прыбытку, каб праславіцца сярод сялян, атрымаць у іх вачах аўтарытэт моцнага знахара. Асабліва не жадалі перадаваць чужому прафесійныя замовы, якія асацыіраваліся з заняткамі і рамёствамі пэўных катэгорый людзей (паляўнічыя, пастухоўскія, бортніцкія і г. д.).

У артыкуле запісы замоў прыводзяцца па гадах фіксацыі, у некаторых выпадках, калі ад аднаго інфарматара запісвалася некалькі твораў, яны падаюцца разам. Заўважаецца, што ў замовах, запісаных у канцы 1980-х гадоў, часцей сустракаюцца біблейскія матывы, а інфарматары сталі называць іх не замовамі ці «шэптамі», а «малітвамі».

У вёсцы Нова-Андрэеўка ад У. Д. Шастаковай, 1921 г. н., запісана некалькі варыянтаў замоў «Ад цяменніка» (пад ім меўся на ўвазе хворы карэнны зуб, боль ад якога не даваў спакою): *«Далёка за лясамі, за даламі, у чыстым-чыстым полі, дзе толькі вецер гуляе ды хваробы там разганяе, стаіць дуб таўшчэразны, першаствараль ны. Пад тым дубам адвечным стаіць старая цэркаўка, а ў той самай цэркаўцы стаяць сталы дубовыя, сталы вялікія, пазасціланыя і багата ўстаўленыя: і ядзеннем і піценнем. Там усё паналівана-пастаўлена, адно цяменніка зуба ў госці ждуць, ніяк не даждуцца. Стары дуб, дубе, вазьмі ты на сябе той балючы, негаючы цемянны зуб раба божага* (імя. – *А. Н.*): *мазгаўны, галаўны, з касцей, з масцей, з гаручай крыві, з чыстага-прачыстага сэрца, з ясных вачэй. Вазьмі і назад яго ўжо не вярні, а па тым чыстым полі разнясі і ад хворы чалавека гэтага* (імя. – *А. Н.*) *аслабані. Амінь»*; *«Першым разам, гасподнім урачыстым часам, упрашаю, перапрашаю я, Госпада Бога Вялікага, і вячэрнюю зорку-зараніцу. Станьце вы дружна ўсе чыста мне на помач. Нагаворваю я, каб цяменнікі начныя, дзённыя, паўдзённыя, паўночныя, вячэрнія, ранішнія і астатнія сышлі. Ідзіце вы на цёмныя-цёмныя лясы, на густыя бары-гушчары, на топкія*

гнілыя балоты, на сухія ніцыя лозы; туды, дзе людзі не ходзяць, сабакі не бродзяць, пеўні не спяваюць. Курачкі-сястрычкі, вазьміце ў раба божага (імя. – *А. Н.*) *цемяннік. Наце вам шчырыя мае хлеб-соль, забярыце ў раба божага* (імя. – *А. Н.*) *боль. Курачкі хахлатыя, губатыя, насатыя і махнатыя, па нашаму сялу хадзілі, старых баб будзілі, у старых баб сон і спакой адбіралі, а рабу божаму* (імя. – *А. Н.*) *яго аддавалі. Каб той боль ад цяменніка назаўсёды згінуў і ад хворага, раба божага* (імя. – *А. Н.*) *мінуў. На гэтым – Амінь»* (пас ловах У. Д. Шастаковай, гэта «Малітва ад цяменніка»).

Ад гэтага ж інфарматара былі запісаны замовы «Ад зляку»: *«Госпадзе Божа, дапамажы, Госпадзе Божа, не адвярніся, Госпадзе Божа, благаславі. Звяртаюся я не сама сабою, а Прачыстаю святою, Госпадам Богам нашым Ісусам Хрыстом. Усемагутная, наймагутная Мацер Божая, царыца ты наша нябесная, божая памачніца і ранняя зарніца, божая памачніца і паўдзённая зарніца, божая памачніца і вячэрняя зарніца. Памажы, шчыры Госпадзе, выгаворваць гэтае страшнае пужанне-пудлаванне з раба божага* (імя. – *А. Н.*) *касцей-машчэй, з ягоных пальчыкаў-сустаўчыкаў, з белага, чыстага ліца, з рацівага сэрца, з голасу і з русага волосу. Умаўляю, выгаворваю гэтае пужанне з* (імя. – *А. Н.*) *на імхі, на балоты, на гнілыя калоды. Там табе, зляку, ваявацца, там табе, зляку, красавацца, там табе, зляку, зялёнымі кветкамі-краскамі любавацца, там табе, зляку, назаўсёды губляцца. Амінь»* (прамаўляць замову тройчы, лепш раніцай і вечарам).

Прамаўленне некаторых замоўных тэкстаў спалучаецца з выкананнем пэўных дзеянняў, а таксама з выкарыстаннем прадметаў або раслін, што, як лічылася, валодалі магічнымі ўласцівасцямі: *«Зрабіць трэба так: у адну кружку наліць халоднай вады, а ў другой растапіць свежаздабыты воск. Зляканае дзіця трэба пасадзіць на парог, павярнуўшы яго тварам да заходу сонца. Над галавою ў кружку з вадою ўліваць растоплены воск і ціхенька гаварыць пры гэтым, не перапыняючыся і не адрываючыся: "Тым часам выліваюцца, пераліваюцца злякі за парогі, з маленькіх касцей, з машчэй, з жылачак, са скуры, з почак, з рацівага сэрца, з алай крыві, з буйной галавы раба божага* (імя. – *А. Н.*). *Амінь". Пераліваць падрад тры разы вечарам, у тры дні запар. Можна будзе потым на той вадзе ўбачыць, чаго дзіця злякалася, ад чаго яно так зайшлося ў спалоху сваім. Ваду пасля прамаўлення замовы трэба будзе занесці і выліць на бліжэйшым перакрыжаванні дарог. Кружкамі, як ні ў чым не бывала, можна будзе карыстацца і надалей у гаспадарцы. Таксама і з воскам, які, пасабіраўшы, можна будзе выкарыстоўваць у нейкіх іншых справах»*.

Замовы ад хвароб найбольш распаўсюджаныя, што тлумачыцца іх практычнай накіраванасцю. Як можна заўважыць з прыведзеных прыкладаў, адной з характэрных асаблівасцей такіх замоў выступае адсыланне хваробы ў чужую прастору, непрыдатную для жыцця. У. Іарданскі слушна сцвярджаў: «Кожная прыродная стыхія, па ўяўленнях старадаўніх продкаў, мела ачышчальную, а значыць, і вылячальную функцыю. Напрыклад, вада ўспрымалася як стыхія, якая супрацьстаяла агню. Паводле міфаў, яна валодала найбольшай ачышчальнай сілай. Калі ў агні адлюстроўваўся мужчынскі, то ў вадзе жаночы пачатак Светабудовы» [3, с. 5].

У вёсцы Горнае ад Е. І. Сокал, 1921 г. н., было запісана два варыянты замовы «Ад уроку»: *«Аднаго разу ішла Прачыстая Божая Маці па чыстаму, шырокаму полю, на залаты кіёчак абапіраючыся, ва ўсе бакі старанна аглядаючыся. Доўга яна ішла, прытамілася, але нарэшце падышла да сіняга мора і здзівілася. На марскім беразе-беражочку гулялі тры дзявіцы: голас у голас, волас у волас, вочы ў вочы – такія яны падобныя між сабою былі. Царыцы-дзявіцы, адыміце ў рабы божай* (імя. – *А. Н.*) *урок і страшны зляк, кіньце іх у сіне мора, пад набягаючую валну і не аддайце болей нікаму. Як яму з сіняга мора не выплываць, так у рабы божае* (імя. – *А. Н.*) *уроку не бываць, касцей-масцей яму не ламіць, на сон градушчый яе перакланіць, а ўрок падзіўны і паглядны адхіліць. Прашу Найвышэйшага і Найсвяцейшага Госпада Бога, прашу і ўсіх зорачак: начных, дзённых, сходных, маладзіковых, падпоўных, дзявоцкіх, хлапецкіх, мужчынскіх, жаночых, падзіўных. Паглядным, радасным, жаласным урокам па рабе божай* (імя. – *А. Н.*) *не хадзіць, сэрца не таміць, касцей не ламіць. Белы сустаў на сустаў, іх на месца пастаў. Дай, Божа, на помач! Палюбі мой дух! Амінь! Да веку выздараўліваць поўнасцю чалавеку!»*. Цікава, што ў замове сустракаецца і хрысціянскі, найбольш пашыраны матыў, і міфічная трыадзінасць («тры царыцы-сястрыцы»), і зварот да зорак (як рэшткі язычніцкай традыцыі). Двуадзінасць суіснавання, цвёрдага захавання старога народнага мыслення ў новым хрысціянскім, на што неаднаразова звяртаў увагу Ф. Буслаеў [1, с. 94].

Наступны варыянт «Ад уроку. Каровінага» больш яскрава пацвярджае выказаную думку, бо ў ім цесна спалучаюцца язычніцкія і хрысціянскія элементы: *«Чыстая вада-вадзіца, царыца Вуллянніца-румяніца. Прыбаўляешся ты ўвесь час: і з гор, з другіх вод, з падземных ключоў. Прыбаў ты, Госпадзе, і Маці Найсвятая Божая, святая царыца Багародзіца, гэтай жывёлінцы малачка. У зоркі-зарыцы ёсць тры-дзевяць сястрыцы. Між вамі ёсць большая сястрыца Ева. Святая Ева, святы Восіп, пашліце вы сваіх шматлікіх слуг шукаць гэтай урачонай жывёлінцы малачка. А дзе ж яго шукаці: ці ў гляках, ці ў паграбах, ці ў дубовых шулах? Святая-Прасвятая Маці Багародзіца, стань мне на помач! Не адвярніся, не адкажыся! Амінь»* (замова паўтараецца ў абавязковым парадку тройчы запар).

На думку Э. Тайлара, «калі чалавек па сваім разумовым развіцці знаходзіўся яшчэ ў перыядзе стварэння міфаў, і для яго ўсё жыло ў Сусвеце, то ён імкнуўся любым чынам парадніцца з гэтымі прыроднымі з’явамі, стыхіямі (паветрам, агнём і вадой), раслінамі і дрэвамі, каб потым замоўнымі словамі перадаваць нашчадкам тую першастваральную сілу гэтага яднання, якую ён і адчуў у першы раз на сабе» [4, с. 191]. Гэтае заключэнне не страціла сваёй актуальнасці і ў наш час, паколькі і ў сучасных запісах замоў па-ранейшаму адчуваецца непарыўная сувязь чалавека і прыродных з’яў і стыхій.

У вёсцы Клетнае ад Г. Ф. Янкоўскай, 1916 г. н., запісана два варыянты замоў «Ад скулы»: *«Найсвятому Госпаду Богу памалюся, Святой Прачыстай Мацеры пакланюся. Памажыце мне, нябесныя мае ахоўнікі, выходжваць-улагоджваць, выгаворваць-вымаўляць скулу-скуліху, белую бяліху, сінюю сініху, жоўтую жаўтуху, ружовую ружуху: шумавую, дажджавую, ветравую, снегавую, парысную, жаўнісную, напускную, прыгаворную. Вымаўляю, высылаю*

скулу з буйной галавы, з ясных вачэй, з чорных броваў, з белых зубоў, ў ноздраў і з вушэй. Ідзіце назаўсёды туды, дзе людзі не ходзяць, сабакі не брэшуць, а пеўні не спяваюць – чарцей не адганяюць, а (імя. – *А. Н.*) *помачы даюць, здароўе вяртаюць, ад яго не адварочваюцца, не забываюць. У лесе, на шырокай квяцістай паляне, Святая Маці Прачыстая гуляла і вас усё к сабе дажыдала. Часу дарма не губляла, а сталы дубовыя накрывала, кубкі віном налівала, ядзенне ўсё раскладала і ўсім, хто ў яе прасіўся, помачы давала. І скацілася ты, скула, з цела раба божага* (імя. – *А. Н.*) *паўлінавым пяром, выкачывалася макавым зярном. У імя Айца, і Сына, і Святога Духа! Амінь!»* (паўтарыць трэба тройчы два разы ў суткі: з самай раніцы і позна ўвечары); *«Зайшла я ненарокам на вялікую паляну. Там тры дзявіцы сталы дубовыя засцілаюць, свечы васковыя запаляюць, кубкі наліваюць, пасцелі свае пуховыя прыбіраюць. Там табе, гнойная скула, мёд-віно выпіваць, на мяккай пуховай пасцельцы спаць, па шаўковай травіцы пастаянна гуляць. Прымі, Божая Маці, людскі дух: лёгкі, ціхі, спакойны, дай сваёй помачы рабу божаму* (імя. – *А. Н.*). *Ох, наперад зноў Прасвятой Багародзіцы памалюся, Госпаду Богу памалюся і тройчы па тры пакланюся. Прасвятая Багародзіца, стань да мяне зараз у помач, як заўсёды раней стаяла, а я гэта адчувала; стань выгаворваць скулу: скулу ўрочную, скулу прыгаворную, скулу палючую, скулу балючую, скулу-скулавіцу, ружовую ружавіцу, жоўтую жаўтавіцу, галоўную галавіцу, гарлавую гарлавіцу. Не сама я ўсё выгаворваю, выгаворвае гэта Маці Божая: з ног, з паўног, з калень, з астатніх касцей, з рацівага сэрца, з гарачай крыві, з буйной галавы. Амінь».*

Замоўныя тэксты ў поўнай ступені паўтараюць значна пазнейшы па часе ўзнікнення матыў, таму цалкам адпавядаюць хрысціянскай накіраванасці, з адпаведнымі рэлігійнымі «ўстаўкамі». Звернем увагу і на тое, што тут інфарматар звяртаецца толькі да Бога і Прачыстай Маці. Але і па сваёй вобразнасці, метафарах замова адрозніваецца паэтычнай прыгажосцю. Менавіта на выкарыстанне асаблівых сродкаў выразнасці ўказваў У. Даль пры аналізе замоў: «Увогуле, усялякае рашэнне пры дапамозе варажбы, пазбаўленне, быццам бы, нейкай хваробы, заключае ў сабе ці простую хлусню, ці ёмкі моўны выраз, якія, па прыкладу старажытных аракулаў, дапускалі адвольнае тлумачэнне; ці такія веды па ўзнятым пытанні, якіх ніхто нават не мог уявіць у знахары, ці бессвядомае адлюстраванне і спалучэнне абставін і ўмоў, якія маглі дапамагчы (раскрыць) вылечванне хворага чалавека» [2, с. 31].

Падводзячы вынікі, адзначым, што ў нашых запісах замоўных тэкстаў акрэсленых у артыкуле гадоў заўважаны наступныя ўласцівасці, якія не былі характэрнымі для ранейшых фіксацый гэтага жанру: а) застаўся існаваць толькі вузкі аспект (замовы ад дзіцячых хвароб, крывацёку, скулы, цяменніка, уроку кароў); б) замовы амаль цалкам страцілі язычніцкія карані; в) жанр набыў іншую назву – «малітвы»; г) замовамі пачалі карыстацца пэўныя носьбіты для ўласнага ўзбагачэння.

ЛІТАРАТУРА

1. Буслаев, Ф. И. О литературе. Исследования. Статьи / Ф. И. Буслаев. – М. : Художественная литература, 1990. – 512 с.

2. Даль, В. И. О поверьях, суевериях и предрассудках русского народа / В. И. Даль. – СПб. : Литера, 1996. – 480 с.
3. Иорданский, В. Б. Звери, люди, боги. Очерки африканской мифологии / В. Б. Иорданский. – М. : Наука, 1991. – 319 с.
4. Тайлор, Э. Б. Первобытная культура / Э. Б. Тайлор. – М. : Политиздат,1989. – 573 с.

РЕЗЮМЕ

В статье приводятся записи народных заговоров, зафиксированных в Глусском районе Могилёвской области в 1980-х годах; отмечаются особенности этого жанра в последнее время, подчёркивается, заговоры какой тематики по-прежнему продолжают существовать.

SUMMARY

The article tells about the records of popular spells in Glussky district of Mogilev region in the 1980-ies of the last century, notes the features of this genre in recent years, emphasizes what topics of conspiracies still continue to exist.

Ненадавец Я. А.

ПЧАЛЯРСТВА НА ТЭРЫТОРЫІ БЕЛАРУСІ Ў 1920 – 1930-Я ГАДЫ: ГІСТАРЫЯГРАФІЯ ПРАБЛЕМЫ

Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі
(Паступіў у рэдакцыю 05.03.2020)

У вясковым жыцці значная ўвага надавалася традыцыйным промыслам, важную ролю сярод якіх адыгрывала пчалярства, або бортніцтва. Яно мела непарушныя прадпісанні, што суправаджаліся абавязковымі абрадава-магічнымі дзеяннямі, а апошія неслі на сабе адбітак старажытных уяўленняў. Унясенне наватарства ўспрымалася негатыўна, паколькі пчалярства было звязана з пэўнымі вераваннямі ў магічныя здольнасці як бортнікаў, так і атрыманых прадуктаў (мёд, пропаліс, воск).

Таму пераход ад борці да вулея адбываўся паступова і канчаткова завяршыўся ў 1-й палове XX ст. Гэтай праблеме прысвечаны асобны раздзел манаграфіі К. Машыньскага «Усходняе Палессе». Аўтар, у прыватнасці, адзначаў: «На Мазыршчыне, у ваколіцах в. Дарашэвічы, борці ўжо не робяць зусім, відаць, і ў Рэчыцкім пав. дзеецца тое ж самае. Гэта і не дзіўна: выдзёўбванне борці забірала ў 5, 10 разоў больш часу, чым тая ж чыннасць пры вырабе вулля. Калі на выдзёўбванне борці патрэбна было 2 тыдні, то на выраб вулля дастаткова 2-3 дні» [2, с. 73]. Далей К. Машыньскі прывёў падрабязнае апісанне працэсу вырабу вулляў, падбору матэрыялаў, а таксама рэгіянальных назваў частак вулея. Асобная ўвага звярталася на асаблівасці размяшчэння вулляў (калод): «Калі вулей даходзіць да месца, дзе пад ім знойдуцца два сукі, што блізка размешчаны, тады на іх замацоўваецца памост з кавалка дубовай плахі, і становіцца вулей. Застаецца толькі прывязаць вулей да дрэва. Найчасцей выбіраюць такую сасну, што мае два моцныя сукі, што растуць блізка адзін ад аднаго і на адным узроўні; яны будуць добрай апорай для вулля. Калі ж такога дрэва не знаходзяць, але на прыдатным дрэве на належнай вышыні відаць адзін сук, то замест другога ў сасну забіваюць дубовы кол (*спіца)*, для чаго выдзёўбваюць у дрэве адтуліну глыбінёй 10-15 см. Нарэшце, калі на адпаведнай

сасне зусім няма патрэбных сукоў, вулей прымацоўваюць да сасны папярэчнымі бэлечкамі (*лісіцы)*, якія прыбіваюцца і да дрэва, і да вулля драўлянымі калочкамі. Часта на адной сасне памяшчаюць па 2, 3 ці 4 вуллі, і нярэдка ўсе яны бываюць заселеныя» [2, с. 75].

К. Машыньскі апісваў таксама і неабходныя абрадавыя дзеянні, што здзяйсняліся пчаляром з мэтай памнажэння пчалінай сям'і і, як вынік, атрымання вялікай колькасці якаснага і лекавага мёду: «…каб пчолы ахвотна занялі новы вулей, яго апырскваюць, як і борць. За колькі дзён перад выхадам рою пчолы выходзяць на паверхню старога вулля і тоўстым слоем пакрываюць цёплую, нагрэтую сонцам паверхню. Гэта працягваецца датуль, пакуль на вулей упадзе цень, тады вяртаюцца ў вулей. Гэта называецца *пчолы рояцца.* Лічыцца, што рой, седзячы на паверхні вулля, аказвае вельмі вялікую паслугу тым пчолам, якія застаюцца ўсярэдзіне. Пчаляр пільнуе іх на працягу тых дзён вельмі старанна, бо рой можа аказацца вельмі капрызным, і, хоць паблізу стаяць старанна прыгатаваныя, "накропленыя" вуллі, ён можа паляцець далёка. Калі рой уцякае, г. зн. калі рой *не саўецца* і не асядзе на блізкай галіне, адкуль можна сабраць яго ў кораб і пасадзіць у прыгатаваны вулей, а толькі нястрымна лятае, тады спрабуюць асадзіць свістам, звонам кос, што часам удаецца. Калі пчаляру трапіцца згорнуты рой, а забраць яго адразу не можа, тады ён заклінае рой на час, неабходны пчаляру. Звычайна, знайшоўшы рой, што адпачывае на дрэве, яго апырскваюць вадой і зграбаюць драўляным чарпаком у кораб (*каробка)*. Праз некалькі гадзін, калі пчолы супакояцца (звычайна перад самым вечарам), рой высыпаюць на дзяружку і, падграбаючы чарпаком, шукаюць матку. Знайшоўшы, змяшчаюць яе ў маленькую клетачку (*матачнік)*, выраблену з ручкай з малога кавалка крушыны» [2, с. 75].

Падрабязна ў кнізе «Усходняе Палессе» разглядаецца пераход ад ляснога бортніцтва да арганізацыі спецыяльных месцаў у межах паселішча – пчальнікоў.

Цікавасць выклікаюць успаміны пісьменніцы Зоські Верас. У прыватнасці, вобразна і маляўніча яна апісвала прыватны дом знаёмых, неад'емным атрыбутам якога з'яўляліся менавіта вуллі: «…брат жонкі Кэпеля Гур'янаў побач іх меў свой дом (у тагачаснай Вільні. – *Я. Н.*). Вось у яго была вольная кватэра. Два пакоі, кухня, веранда, і пчолы ў садочку можна было паставіць. Усё як трэба» [1, с. 68].

У сваю чаргу, Я. Пачопка ў пачатку 1920-х гадоў даваў непасрэдныя практычныя рэкамендацыі па вырабе і ўстаноўцы пчальнікоў, у прыватнасці, па іх арыентацыі адносна сонца з мэтай добрага раення. Па меркаванні даследчыка, ляткамі вулеі ставіць лепей за ўсё на паўднёвы ўсход, што спрыяе ранняму вылету пчол за ўзяткам і, разам з тым, пякучыя сонечныя прамяні нават у працяглыя летнія дні не трапляюць на ляток. Калі ж паставіць вулеі ляткамі прама на ўсход, то пчолы вельмі рана, калі паветра яшчэ недастаткова прагрэта, будуць выманьвацца сонечнымі прамянямі ў поле, а гэта непажадана, бо пчолы ад ранішняй даволі нізкай тэмпературы запроста могуць мёрзнуць і нават увогуле гінуць ад гэтага [3, с. 39].

Але і для гэтай этнаграфічнай працы было характэрна пэўнае мастацкае апісанне. Так, вельмі эмацыянальна і маляўніча Я. Пачопка апісваў сітуацыю,

калі каля вулля гаспадар знаходзіў нежывых маладых пчол або матку: «…калі акажацца, што дзетка выкінута з вулея, то гэта можа падказваць гаспадару на празмерную велічыню гнязда, ці на тое, што ў пчол не хапае запасаў і таму яны выкідваюць з голаду дзетку за межы вулея, або, што адбылося нечаканае ваганне тэмпературы, а дзеткі было вельмі многа ў вулеі і пчолы не здолелі сагрэць яе ўсю сваімі целамі. Калі пчаляр заўважыць выкінутую матку, то адразу здагадаецца, што ў вулеі адбылася яе замена, ці яна загінула ў выніку нейкіх неспрыяльных абставін. Пабітыя ля вулея пчолы сведчаць пра тое, што на вулей адбыўся налёт чужых пчол, якія непрыкметна для пчаляра адраіліся ад іншага роя, або пра тое, што вулей працягвае абкрадвацца, як і раней, пчоламі з нейкага бліжэйшага вулея. Пчаляра радуе, напрыклад, тое, што ён заўважае ля вулея загінуўшых трутняў. Гэты факт для яго добрая навіна: значыцца ягоныя пчолы адолелі сваіх "прыгнятальнікаў". Па гэтакіх вонкавых прыкметах пчаляр, міжволі, зверне сваю ўвагу на тое, што адбываецца ў канкрэтнай пчалінай сям'і і прыме ўсе неабходныя захады, каб дапамагчы ёй у цяжкай сітуацыі [3, с. 38 – 39]. Такім чынам, можна заўважыць, што аўтар надзяляе пчаліную сям'ю своеасаблівым калектыўным розумам, які рэгулюе колькасць «насельнікаў» вулея ў залежнасці ад надвор'я, недахопу ежы або знешняй пагрозы.

Падрабязна Я. Пачопка спыніўся на асаблівасцях падрыхтоўкі пчальнікоў да зімовага перыяду, звярнуўшы ўвагу на неабходнасць уцяплення і падтрымання належнай тэмпературы. Яго практычныя рэкамендацыі не страцілі актуальнасці і ў наш час. Напрыклад, аўтар асобна разглядаў сітуацыю, калі некаторыя пчаляры абкладалі вулей снегам: «Але гэта мае і пэўны недахоп: падчас адлігі снег можа лёгка растапіцца і вулеі, у час далейшых маразоў, застануцца ўвогуле непрыкрытымі. У вулеяў з несамкнутымі рамкамі і з падушкамі ці саламянымі матамі павінны быць адкрытыя толькі ніжнія ляткі, пры гэтым яны адкрываюцца на ўсю шырыню, каб свежае паветра свабодна магло паступаць у сярэдзіну вулея. А для таго, каб прама ў вулей не трапляла святло і не выманьвала пчол, а таксама каб не задзімаў туды вецер і снег, ляткі неабходна зацяняць; гэта дасягаецца тым, што да лятка пад ухілам прыстаўляюць дашчэчку, якая і засцерагае яго ад святла. У вулеях, у якіх рамкі змыкаюцца, ці маецца шчыльная столь, абавязкова трэба пакідаць адкрытымі і верхнія і ніжнія ляткі, бо гэта адзіны шлях вентыляцыі ў вулеях такой канструкцыі ў час зімоўкі» [3, с. 176].

Такім чынам, у этнаграфічных працах 1920 – 1930-х гадоў, прысвечаных пчалярству, адзначаны характэрныя асаблівасці промыслу названага перыяду. Па-першае, пераход ад лясного бортніцтва да пчальнікоў. Па-другое, рэгіянальныя асаблівасці пабудовы і назваў вулляў і іх частак. Акрамя практычных звестак, аўтары надавалі асобную ўвагу ўзаемаадносінам у пчаліных сем'ях, праводзячы паралелі з чалавечым грамадствам, а таксама звярталіся да мастацкіх апісанняў і абагульненняў.

ЛІТАРАТУРА

1. Верас, З. Я помню ўсё. Успаміны. Лісты / З. Верас ; уклад. М. Скобла. – Гродна ; Вроцлаў : Гародня, 2013. – 476 с.

2. Машынскі, К. Усходняе Палессе / К. Машынскі ; уклад., прадм., камент. У. Васілевіча ; пер. Л. Салавей. – Мінск : Беларускі кнігазбор, 2014. – 525 с.
3. Пачопка, Я. Пчолы і як вадзіць іх у рамовых вуллях / Я. Пачопка. – Вільня : Беларускае выдавецкае тав-ва, 1923. – 190 с.

РЕЗЮМЕ

В статье рассматривается историография пчеловодства на территории Беларуси в 1920 – 1930-х годах. Проанализированы основные работы, где приводятся этнографические данные, а также художественные описания жизни пчелиной семьи.

SUMMARY

The article deals with the historiography of beekeeping in Belarus in the 1920 – 1930s. The main works, which provide ethnographic data, as well as artistic descriptions of the life of the bee family, were analyzed.

Новак В. С.

ВЯСЕЛЬНЫ АБРАДАВЫ КОМПЛЕКС ЧАЧЭРСКАГА РАЁНА ГОМЕЛЬСКАЙ ВОБЛАСЦІ

Гомельскі дзяржаўны ўніверсітэт імя Ф. Скарыны
(Паступіў у рэдакцыю 04.03.2020)

Даследаванне мясцовай спецыфікі беларускага вяселля дае магчымасць глыбей спасцігнуць багацце праяў адметных рыс захавання ў народнай памяці яго асобных абрадавых этапаў і звязаных з імі народных вераванняў. Заслугоўвае ўвагі ў гэтым плане і вясельная абраднасць аднаго з раёнаў Гомельскай вобласці – Чачэрскага. Аб’ектам вывучэння з’яўляюцца фактычныя матэрыялы па вясельнай абраднасці, апублікаваныя ў зборніках «Вяселле на Гомельшчыне» (2003) і «Вясельная традыцыя Гомельшчыны» (2011), а таксама матэрыялы, што захоўваюцца ў архіве навукова-вучэбнай фальклорнай лабараторыі пры кафедры рускай і сусветнай літаратуры Гомельскага дзяржаўнага ўніверсітэта імя Францыска Скарыны. Асэнсаванне этнаграфічных звестак па вясельнай абраднасці Чачэрскага раёна, апублікаваных ў вышэйназваных кнігах, а таксама архіўных матэрыялаў дазваляе сістэмна прадставіць структуру вясельнага абрадавага комплексу. Вылучаюцца наступныя абрадавыя этапы вясельнай абраднасці: сватанне, запоіны, заручыны, «дзявічкі» («ёлачка», «ёлка», «вянкі»), падрыхтоўка каравая, прыезд дружыны жаніха па нявесту, вянчанне, першы дзень вяселля, другі дзень вяселля, трэці дзень вяселля.

На тэрыторыі Чачэрскага раёна, як і ў іншых рэгіёнах Беларусі, пераважала заключэнне шлюбу на аснове сватання. У адрозненне ад іншых абрадавых момантаў давясельнага перыяду, інфарманты заўсёды ахвотна дзяліліся ўспамінамі пра гэты абрадавы этап, які суправаджаўся іншасказальным рытуальным дыялогам паміж сватамі і бацькамі дзяўчыны: *«Хлеб-соль ставілі на першы кут стала і пачыналі жартаваць, чулі, што ёсць цёлачка ў вас і ці багата вы за яе запросіце. Бацькі адказваюць, што прадаём, і калі спадабаецца, то будзем таргавацца»* (в. Асінаўка) [1, с. 442].

Сватанне на Чачэршчыне, як і ўншых рэгіёнах Беларусі, адбывалася позна ўвечары. У сваты звычайна выпраўляліся хросны бацька, старэйшы брат

маладога або яго дзядзька, абавязкова прымаў удзел у гэтай цырымоніі і сам малады з дружкамі.

У вёсцы Палессе, калі збіраліся ехаць у сваты, выконвалі песню, у якой знайшоў адлюстраванне матыў станоўчага вырашэння пытання аб шлюбе маладых:

У дарозе Валодзька начуе,
А дома Марына вячэру гатуе,
Рыбачку з ікрою.
Прыедзе Валодзька з сястрою.
Мы тую рыбачку паядом,
Сабе Марынку павядзём [1, с. 455].

Калі падчас сватання дзяўчына не дае згоды на шлюб, то «выносіць гарбуз. А калі сагласна, то ўсе садзяцца за стол, знакомяцца» [2, с. 482].

У структуры чачэрскага вяселля выразна як асобны абрадавы этап вылучаюцца заручыны, дзе прысутнічае ўжо большая колькасць гасцей і абмяркоўваюцца пытанні, звязаныя з прызначэннем канкрэтнага дня вяселля і яго правядзеннем. Як правіла, пачыналіся заручыны таксама з рытуальнага іншасказальнага дыялогу паміж сватамі і бацькамі нявесты: *«У вас – тавар, у нас – купец, глядзіце, які маладзец. Мы прыехалі здалёку, шукаем дзяўчыну, ясну красачку. / Людзі падказалі, што ў вас ёсць. / Дык у нас жа многа ясных красачак. / За якой жа вы прыехалі?»* (в. Каменка) [1, с. 445 – 446]. Выбар жаніхом сапраўднай нявесты адбываецца ў жартаўлівай форме: падводзяць да сватоў сяброўак нявесты, якіх апошнія *«абзываюць: “Касая, крывая”, “злая”, пакуль да іх не падводзяць нявесту»* [1, с. 446]. Калі сваты нарэшце пацвярджаюць, што гэта тая нявеста, за якой яны прыехалі, дзяўчаты-дружкі выконваюць песню, што ўзнаўляе асобныя фрагменты абрадавага этапу заручын:

А мы пойдзем на заручыны,
А ў іх сенцы закручаны.
Пакуль сенцы адкруцілі,
Нашу Галечку заручылі [1, с. 446].

Звычаі ўтойвання маладой і паказу «падстаўных нявест», што ілюстравалі архаічныя міфалагічныя ўяўленні нашых продкаў, былі звязаны з апатрапеічнай (ахоўнай) магіяй і з’яўляліся невыпадковымі ў сістэме вясельнай абраднасці беларусаў.

Напярэдадні вяселля ў хаце маладой адбываўся абрадавы этап «зборная субота», вядомы ў лакальных вясельных традыцыях пад назвамі «ёлка», «вянкі» (в. Бабічы), «зборная субота» (в. Кавалёў Рог), «дзявічкі» (в. Матнявічы): *«Звычайна дзявічкі збіраюць у пятніцу перад вяселлем. Дзеўкі наражаюць ёлку, а таксама пачынаюць прыбіраць маладую. Ёлачка ў вёсцы Матнявічы становіцца сімвалам, бо ёй падчас вяселля надзяляецца шмат увагі, ёлка параўноўваецца з невестай. Без ёлкі не абыходзіцца ні адно вяселле і зараз у сучаснай вёсцы. Гэты сімвал бацькі перадавалі сваім дзецям, загадвалі помніць і ў патрэбны час прымяняць»* [1, с. 462 – 463]. Рытуал упрыгожвання «ёлкі», што сімвалізавала высокую маральную чысціню нявесты, суправаджаўся адпаведнай песняй, асноўны матыў якой – развітанне з дзявоцтвам, роднай хатай, бацькамі:

Наша ёлачка зіму і лецечка зелена,
Наша Ганначка ўсю нядзелю весела.
У пятніцу па ваду ішла засмучона,
А ў суботу вяночак пляла, плакала.
Не плач, не плач, мамачка дарагая,
Не плач, мамачка родная.
Благаславі сваю дачушку ў доўгую дарогу,
Благаславі сваю дачушку ў доўгую дарогу [1, с. 463].

Пасля абраду вянчання, як сведчаць мясцовыя матэрыялы, маладыя выпраўляліся кожны да сваёй хаты, а потым дружына маладога ехала да маладой: *«Калі ў жаніха ёсць сястра, яна – за свяцілку. Свяцілка едзя з братам к маладой. У яе руках дзве свечкі, устаноўленыя ў каробачку, здзеланую з бумагі»* (в. Каменка) [1, с. 446].

Звычай «лавіць зайца» мае месца ў структуры вясельнага абрадавага комплексу ў розных вёсках Чачэрскага раёна (Бабічы, Залессе, Рудня Нісімкавіцкая і інш.). Невыпадковасць выкарыстання вобраза зайца тлумачыцца тым, што гэта «жывёла, якая надзяляецца ў народных уяўленнях эратычнай (фалічнай) сімволікай і дэманічнымі ўласцівасцямі» [3, с. 190]. Напрыклад, у вёсцы Каменка дружыне маладога *«людзі перакрываюць дарогу (перагарожваюць длінай жэрдкай) – “ловяць зайца”. За тое, каб прапусцілі, трэба выкуп – гарэлка»* [1, с. 446]. У гэты час у хаце маладой рыхтуюцца да прыезду дружыны маладога, выконваюць песню, дзе гучыць матыў чакання нявестай жаніха, а таксама акцэнтуецца ўвага на такім важным аспекце, як працавітасць дзяўчыны, якая, згодна з народнай мараллю, павінна была сама ўдзельнічаць у падрыхтоўцы пасагу:

Стукнулі, грукнулі сані на дварэ.
– Паглядзі, мамачка, ці ні па міне.
– Па цібе, дачушка, па цібе.
– Гатуй, мамачка, кублік мне.
– Едзь, мая дачушка, без кубла,
Ты мае кудзелькі не скубла.
– Скубла, мамачка, шамацела,
За Іванечку хацела [1, с. 446].

У вёсцы Матнявічы маладая чакала свайго суджанага каля такога важнага прадметнага атрыбута вяселля, як «ёлка»: *«Маладая сядзіць за ёлкай … Хлопцы даюць выкуп за ёлку і за маладую»* [1, с. 464]. З «вярхушкай ёлкі» была звязана цікавая прыкмета: *«Маладая зрывае вярхушку ёлкі, каб быць галоўнай у доме, каб правіць мужам»* [1, с. 464].

Сярод рытуалаў, звязаных з вясельным абрадавым момантам прыезду дружыны маладога па маладую, вылучаюцца выкуп жаніхом нявесты і «ёлкі», адорванне з боку маладой «свяцілкі», маладога і «паджанішнікаў», расплятанне касы маладой яе братам. Будучы лёс, сямейнае шчасце маладых вызначалі па запаленых свяцілкай свечках: *«Калі слязіцца свечка маладой – будзя плакаць, калі тухня – не будзя жыць з мужыком»* (в. Каменка) [1, с. 447].

Калі маладая пакідала бацькоўскі дом, папярэдне атрымаўшы блаславенне ад бацькоў, то развітвалася, кланяючыся ім і прыгаворваючы: *«Станьце, мае родныя, у парозі, пакланюся я вам у дарозі»*. Гэты хвалюючы момант развітання з бацькоўскім домам суправаджаўся ў вёсцы Каменка адпаведнай песняй, дзе знайшлі адлюстраванне глыбокія ўнутраныя перажыванні дзяўчыны:

Ехала Галечка з двара далоў,
Зламіла ў бярозы верх далоў.
– Расці, мая бярозка, без верха,
Жыві, мая мамачка, без міня,
Без мае русыя косачкі.
Не адзін год я яе часала
І за адзін вечарок прайграла [1, с. 447 – 448].

У структуры мясцовай вясельнай абраднасці важнае значэнне надавалася і моманту сустрэчы маладых бацькамі маладога: *«Ручнік сцялілі маладым уздоўж, каб жыццё была доўгім»* (в. Меркулавічы) [2, с. 470]. Паводле ўспамінаў Ганны Рыгораўны Афанасенка, 1915 г. н., з вёскі Будзішча, калі *«нявесту прыводзяць у хату жаніха, то бабы бяруць нявесту і вядуць у клець, там ёй скручваюць валасы платком»*[1].

Як і ў іншых раёнах Гомельскай вобласці, на тэрыторыі Чачэрскага раёна надавалі важнае значэнне рытуалам, звязаным з падрыхтоўкай каравая, бо ад дакладнасці іх выканання залежалі шчасце і дабрабыт маладых. Як адзначыла Людміла Пятроўна Маркоўская, 1960 г. н., з вёскі Бабічы, у іх мясцовасці *«на вяселле пякуць два караваі: адзін у нявесты, другі – у жаніха. Кіраўніком пры выпечцы каравая з'яўляецца хрышчоная маці. Яе называюць старэйшай каравайніцай. Для каравая робяць упрыгажэнні: тры птушачкі, тры месяцы, тры кветкі. Потым каравай выпякаюць. Гатовы каравай абвязваюць рушнікам, а зверху пакрываюць белай хусткай»*. А. С. Фядосік заўважаў: «Спалучэнне фігур зямных жывёл з касмічнымі свяцілами на караваі мела гамеапатычнае магічнае значэнне з мэтай садзейнічаць дзетанараджэнню маладой сям'і, таму што і нябесныя свяцілы ў народнай міфалогіі паўставалі ў выглядзе мужа і жонкі, аб чым гіпатэтычна сцвярджаў М. Ф. Сумцоў. І з яго думкай варта пагадзіцца» [4, с. 135].

Абрад дзяльбы каравая – кульмінацыя вясельнай абраднасці – пачынаўся са звароту свата да ўсіх прысутных з прапановай падзяліць каравай: *«Госцейкі дарагія, срэбныя, залатыя! Паміж нас маладая – кветка палявая. Яна начэй не спала, каравай рыхтавала. Сама сеяла, сама веяла, сама выпякала, сама ж нас на гэта вяселле гукала. Дык дазвольце каравай пачаці, маладым долі-шчасця пажадаці»* (зап. ад Ульяны Паўлаўны Марозавай, 1931 г. н., у в. Іванаўка). Атрымаць блаславенне на падзел каравая было надзвычай важным, бо з гэтым абрадавым хлебам цесна звязваліся асацыяцыі з доляй маладых, іх сямейным шчасцем:

Ой, не дарыце, пагадзіце,

[1] У артыкуле выкарыстаны матэрыялы архіва навукова-вучэбнай лабараторыі пры кафедры рускай і сусветнай літаратуры Гомельскага дзяржаўнага ўніверсітэта імя Францыска Скарыны.

Пакуль Госпад Бог прыйдзе.
Госпад Бог ідзе, долю нясе.
Цяпер мы дарыць будзем.
Ой, не дарыце, пагадзіце,
Пакуль мамачка прыйдзе,
Родная прыйдзе.
Мамачка ідзе, хлеб з соллю нясе.
Цяпер мы дарыць будзем (зап. ад У. П. Марозавай).

Як правіла, жанчына-каравайніца, шчаслівая ў сямейным жыцці, выносіць з клеці папярэдне падрыхтаваны каравай, што суправаджаецца каравайнай песняй, у цэнтры развіцця сюжэта якой – персаніфікаваны і гіпербалізаваны вобраз каравая:

Ішоў каравай па масту,
Сустрэў каравай старасту,
Сустрэў каравай старасту.
Хто ж цябе, каравай, наліваў,
Хто ж цябе, каравай, наліваў?
Налівалі каравай пчолачкі,
Налівалі каравай пчолачкі,
А ўсе мужнія жоначкі,
А ўсе мужнія жоначкі.
Хто ж цябе, каравай, выкупя,
Хто ж цябе, каравай, выкупя,
А нам сто рублей выплаця? (зап. ад Вольгі Пятроўны Дзяржынскай, 1932 г. н., у в. Матнявічы).

У шматлікіх пажаданнях, якія гучалі падчас абраду дзяльбы каравая, знайшлі адлюстраванне народныя маральна-этычныя нормы сямейнага і грамадскага жыцця: *«Дару маладым гардзіны, каб на будучы год пазвалі на радзіны»*; *«Дару курачку-квактуху, каб Ганначка слухала свёкра і свякрушку»*; *«Дару вам пялёнку, каб завярнулі Алёнку»*; *«Падарыла б гуся, да мужыка баюся, падарыла б курыцу, ды ўцякла на вуліцу. Дык дару вам пару галубоў, каб да гробу была верная любоў»* (зап. ад В. П. Дзяржынскай).

Паслявясельная частка ў вёсках Чачэрскага раёна, якая была звязана з узаемным наведваннем гасцямі радні жаніха і нявесты, мела такія назвы, як «курыца» (в. Залессе), «балы вадзіць» (г. Чачэрск), «цыганы» (в. Палессе) і іншыя. Як паведамілі жыхары вёскі Залессе, *«на трэці дзень усе госці к абеду ішлі ад нявесты да жаніха, курыцу маглі задушыць адразу, а маглі жывую смаліць. У жаніха дома варылі курыны суп. Усе садзіліся за стол і павінны былі папробаваць курыны суп»* (зап. ад Еўдакіі Пятроўны Маславай, 1948 г. н.).

Вышэйпрыведзеныя матэрыялы па вясельнай абраднасці Чачэрскага раёна – яскравае сведчанне багатай мясцовай варыянтнасці як асобных рытуалаў абрадавых этапаў вяселля і звязаных з імі прыкмет і павер'яў, так і песеннага складу палескага вяселля, што ўстойліва захоўвае агульную структуру беларускай вясельнай абраднасці. Канкрэтныя ўмовы бытавання напаўняюць

вясельны абрад у кожным выпадку спецыфічнымі мясцовымі асаблівасцямі, якія і ствараюць яго шматколернасць.

ЛІТАРАТУРА

1. Вяселле на Гомельшчыне : фальклорна-этнаграфічны зб. – Мінск : Нёман, 2003. – 472 с.
2. Вясельная традыцыя Гомельшчыны : фальклорна-этнаграфічны зб. / уклад. В. С. Новак. – Мінск : Права і эканоміка, 2011. – 485 с.
3. Славянская мифология : энциклопедический словарь. – М. : Эллис Лак, 1995. – 416 с.
4. Сямейна-абрадавая паэзія. Народны тэатр /А. С. Фядосік [і інш.] ; навук. рэд. К. П. Кабашнікаў. – Мінск : Беларуская навука, 2001. – 422 с.

РЕЗЮМЕ

В статье на богатом фактическом материале рассматриваются местные особенности свадебной обрядности Чечерского района Гомельской области, характеризуются отдельные структурные компоненты свадебного обрядового комплекса и связанные с ними приметы и поверья.

SUMMARY

The local features of the wedding ritual in the Chechersky district (Gomel region) based on the rich factual material are characterized in the article, the individual structural components of the wedding ritual complex and related signs and beliefs are described.

Паборцава К. В.

МІФАЛАГІЧНЫЯ ЎЯЎЛЕННІ ЖЫХАРОЎ БРАГІНСКАГА РАЁНА

Гомельскі дзяржаўны ўніверсітэт імя Ф. Скарыны

(Паступіў у рэдакцыю 02.03.2020)

Аб’ектам даследавання дадзенага артыкула з’яўляюцца апавяданні, прысвечаныя персанажам ніжэйшай міфалогіі. Запісаныя ў розных вёсках Брагінскага раёна звесткі дазваляюць канстатаваць, што найбольш папулярнымі ў мясцовых жыхароў з’яўляюцца вераванні, звязаныя з такой дэманічнай істотай, як ведзьма, і хатнім духам – дамавіком. Даследчыца народнай дэманалогіі славян Л. М. Вінаградава адзначыла, што, «хоць па некаторых сведчаннях ведзьма далучаецца да разраду нячыстай сілы (“Ведьма тое самое, шо знахор, гэто той самый чорт” …), усё ж у большасці выпадкаў палешукі цалкам відавочна ўсведамляюць розніцу паміж міфічнымі істотамі (духамі) і жывымі людзьмі, далучанымі да катэгорыі “ведаючых”: “Ведьма – цэ обыкновенно жэнщина, тольки шось вона знае”» [1, с. 36]. У пераважнай большасці тэкстаў мясцовых міфалагічных апавяданняў гучыць адзін з матываў, вылучаны Л. М. Вінаградавай, калі ведзьму ідэнтыфікуюць са звычайнай жанчынай. Звернемся непасрэдна да экспедыцыйных запісаў, каб пераканацца, што, зыходзячы са сведчанняў жыхароў Брагіншчыны, у ролі ведзьмы сапраўды выступала адна з жанчын той ці іншай мясцовасці*: «У нас была адна жэншчына,*

яе называлі ведзьмай»[1] (зап. у г. Гомелі ад Надзеі Кузьмінічны Раманюк, 1928 г. н., раней пражывала ў в. Шчарбіны Брагінскага р-на); *«У нас была адна ведзьма. Мая саседка. Людзі асцерагаліся яе»* (зап. ад Марыі Іванаўны Гаўрыленка, 1937 г. н., у г. п. Камарын); *«Есць людзі, каторыя эцім занімаюцца, ім па наследству перадаёцца»* (зап. ад Людмілы Валянцінаўны Андрэенка, 1967 г. н., у в. Чамярысы); *«Таксама казалі, што калдунамі маглі быць самі людзі, якія нарабляюць»* (зап. ад Васіліны Ціханаўны Данчанка, 1944 г. н., у в. Мікітаўка).

Пра знешні выгляд ведзьмы сустрэліся адзінкавыя звесткі, што пацвярджае меркаванні Л. М. Вінаградавай: «…амаль адсутнічае ў палескіх павер'ях інфармацыя аб асаблівасцях знешняга выгляду гэтага персанажа» [1, с. 37]. Жыхары вёскі Катловіца падчас характарыстыкі ведзьмы звярнулі ўвагу на яе страшны ў цэлым выгляд, сівыя валасы і чорныя вочы: *«Вадзіліся ў нашай дзярэўні ведзьмы. Не знаю, колькі іх усіх было, а адну дык точна помню. На від яна была такая страшная, што ўсе яе абходзілі бокам. Хадзіла яна ўсё ўрэмя ў чорным. Была яшчэ не старая, а косы, дак такія сядыя былі. Вочы чорныя-чорныя, а як гляне на каго, дык таму чалавеку адразу пагана становіцца»* [2, с. 120].

Л. М. Салавей, абагульніўшы звесткі, запісаныя пра ведзьму і прадстаўленыя ў працах М. Я. Нікіфароўскага, А. К. Сержпутоўскага, А. Я. Багдановіча і іншых, падкрэсліла, якім здаўна склаўся ў народнай свядомасці, паводле народных вераванняў, знешні выгляд ведзьмы: «… у яе можа быць падвойны рад зубоў, бародаўка ці пучок валасоў на твары, "лішнія" пальцы на руках ці адсутнасць нелькіх пальцаў, можа быць нават хвост даўжынёй з пядзю і іншыя адхіленні ці прыроджаныя калецтвы, якія выклікалі ў людзей прымхлівы страх» [3, с. 73 – 74].

Што да функцыянальнасці ведзьмы, то ў традыцыйнай культуры брагінцаў устойлівым з'яўляецца матыў яе шкоднасці: *«Харошых, відна, няма ведзьмаў. Ведзьмы, яны ўсе чорныя»* (зап. ад Раісы Уладзіміраўны Рэмізевіч, 1941 г. н., у в. Сцежарнае). Сярод дзеянняў гэтага міфалагічнага персанажа, скіраваных на шкоду, можна назваць найбольш распаўсюджаныя – «адбіранне» малака ў чужых кароў, «адбіранне» ўраджаю з чужой нівы, навядзенне псоты і хвароб на свойскую жывёлу і чалавека: *«А яшчэ была адна, я яе на сабе адчула. Прыйшла адзін раз ка мне Алеся, паглядзела так па двару, а ў мяне слівы ў вядрэ стаялі, дак яна кажа: "Дай мне, Алена, сліву". А я без усякіх падазрэнняў кажу: "Бяры". Яна набрала жменю і пайшла. Пасля таго мая карова не стала ісці ў мой двор, калі ішла з пашы, малака стала даваць напалавіну ці яшчэ менш. Гэта Алеся адабрала ў маёй каровы малако»* (в. Катловіца) [2, с. 120]; *«Ведзьма можа загаварыць чалавека, і той памрэ ці захварэя. На скаціну яны порчу наводзяць, у кароў малако адбіраюць»* (в. Чамярысы) [2, с. 117].

У шматлікіх тэкстах міфалагічных апавяданняў атрымаў яскравае ўвасабленне матыў метамарфозы ведзьмы, яе ператварэння ў якіх-небудзь істот

[1] У артыкуле выкарыстаны матэрыялы архіва навукова-вучэбнай лабараторыі пры кафедры рускай і сусветнай літаратуры Гомельскага дзяржаўнага ўніверсітэта імя Ф. Скарыны.

або прадметы. «Здольнасць ведзьмы да метамарфоз дазваляе ёй ажыццяўляць шкодніцтва: “перакінуўшыся” жабай, яна высмоктвае малако ў кароў, летучы на начное купальскае зборышча, яна адбірае лекавую сілу зёлак, збівае расу з травы, робіць заломы ў жыце і інш.» [4, с. 242]. На думку Л. М. Вінаградавай, «як і ў іншых лакальных традыцыях, на Палессі адной з характэрных асаблівасцей ведзьмы з’яўляецца яе здольнасць да пярэваратніцтва» [1, с. 38]. Паводле сведчанняў жыхароў вёскі Чамярысы, у іх вёсцы ведзьма магла ператварацца ў жабу: *«Аж у 12 часоў, бачыць, жаба здаровая скача. Падскочыла да вумя, павісла на дойцы і малако ссе. Пассала і паскакала. Маладзіца етая тапор схваціла да замахнулася па жабі. Аж толькі лапу адсекла, не ўбіла. Назаўтра бачыць, шо суседка яе, баба старая, з рукой перавязанай ходзіць. Кажуць, во то яна і крала малако»* [2, с. 117]. У прыведзеным варыянце міфалагічнага апавядання мае месца і матыў сімвалічнага выяўлення ведзьмы як шкадлівай істоты праз дзеянні, звязаныя з сякерай.

Здольнасць ведзьмы прымаць выгляд якой-небудзь жывёлы або прадмета пацвярджаецца ў шматлікіх тэкстах, зыходзячы са зместу якіх, яна магла ператварацца, напрыклад, у кошку (*«Казалі яшчэ, што ноччу яна праўрашчалася ў чорную кошку і бегала па дварах»*, в. Катловіца [2, с. 120]); свінню (*«Калісь ведзьмаў было багата. Пра ета расказвала мне мая матка. У адной дзярэўні хлопец гуляў з дзеўкаю. Яго матка вельмі не любіла яе і не хацела, каб сын жаніўся. А сын матку не слухаўся, тады яна скінулася свіннёю да ўвечары бегала перад імі і пужала. Хлопец злавіў яе і паадсякаў ёй ногі. Уранні ўстаў, а ў маткі рук німа»* – зап. у в. Краснагорск Буда-Кашалёўскага р-на ад Марыі Якаўлеўны Філіпавай, 1917 г. н., перасяленкі з в. Пучын Брагінскага р-на); сабаку (*«Яна бедная бегла яму на шыю, вот лахматая сабачка такая, ну, а ён, дзед здаровы, сціснуў так: “Падаждзі, падаждзі, хадзем к калодцы”. Дык яна тады ўжо рвецца, вырываецца да пішчыць вот сабачым голасам. Ён падышоў к калодцы, за лапу да адрубіў яе лапу … аж кума без рукі, а кума хадзіла карову даіла, ведзьма была»* – зап. ад Марыі Канстанцінаўны Іотчанка, 1935 г. н., у в. Зарэчча); бочку (*«Беглі яны, мінулі гэту вуліцу, а тады выскачыла за імі бочка і за імі коціцца. Яны бягом уцякаць. Як яны бягом, так і яно за імі хутчэй. Дабеглі да гэтага краста, і бочка кудысьці дзелася»* – зап. ад М. К. Іотчанка).

Сярод спосабаў засцярогі ад звышнатуральнага ўздзеяння ведзьмы вылучаюцца, згодна з народнымі павер’ямі, наступныя: выкарыстанне нітак чырвонага колеру (*«Ніткі красныя на руке насілі, штобы зашчыціцца»* – зап. ад Зоі Мікалаеўны Агароднік, 1949 г. н., у в. Крыўча; *«Насілі красныя ніткі на руке»* – зап. ад Марыі Іванаўны Гаўрыленка, 1937 г. н., у г. п. Камарын); шпілек (*«Булаўкі цаплялі, мянялі іх. Нада цераз нядзелю дык і новаю булаўку. Яшчэ гаварылі: “Дзяркач у плечы, соль у вочы”»* – зап. ад Людмілы Валянцінаўны Андрэенка, 1967 г. н., у в. Чамярысы); замоўных формул («Абычна аберегалі себя загаварамі» – зап. ад Алены Рыгораўны Жураў, 1972 г. н., у в. Міхнаўка).

Устойліва захоўваюцца ў народнай памяці і прымхліцы, звязаныя з дамавіком. Як адзначыла Л. М. Вінаградава, «адной з галоўных асаблівасцей палескай традыцыі варта прызнаць суіснаванне павер’яў аб антрапаморфнай і зааморфнай іпастасях дамавіка» [5, с. 274], што можна пацвердзіць сучаснымі

запісамі мясцовых звестак: *«На выгляд дамавік – старэнькі дзядок з сівою барадою і лахматымі валасамі, маленькі і тоўсценькі»* (зап. ад Ганны Самуілаўны Козел, 1949 г. н., у в. Рыжкаў); *«А ўродзі дамавік, як кот, уродзі, но можа выжыць з дому»* (зап. ад Кацярыны Іванаўны Заяц, 1932 г. н., у в. Асарэвічы). Месцам знаходжання дамавіка, як вынікае з фактычных матэрыялаў, з'яўляецца месца каля печы: *«Ён жыве ў хаце за печчу, у куце»* (зап. ад К. І. Заяц), *«Жыве ён у прыпячку»* (в. Чамярысы) [2, с. 172]. У адным з варыянтаў міфалагічных апавяданняў пра дамавіка гаворыцца аб тым, што жыць ён можа і ў хляве, дзе *«падходзіў да кожнага каня, гладзіў яго, заплятаў касічкі, а етага ганяў па канюшні кнутом і гаварыў: "Як я цябе ненавіжу, як я не люблю ету масць"»* (зап. ў в. Шырокае Буда-Кашалёўскага р-на ад Любові Іванаўны Галузы, 1934 г. н., перасяленкі з в. Пучын Брагінскага р-на). У сувязі з вышэйпрыведзеным прыкладам да месца прывесці слушнае меркаванне Л. М. Вінаградавай: «Даволі ўстойлівай аказваецца на Палессі сувязь персанажа, азначанага як дамавік, са скацінай» [5, с. 280].

Амбівалентны характар дзеянняў гэтага персанажа залежыць ад умоў, якія складваюцца ў тым ці іншым месцы яго знаходжання: *«Жыве дамавік у кварціры ці ў доме. Як ўсё ў доме добра, значыць, ён палюбіў дом і хазяіна»* (зап. ад Кацярыны Іванаўны Заяц, 1932 г. н., у в. Асарэвічы); *«Калі ў доме ўсё добра, значыць, яму падабаецца тут жыць»* (зап. ад Ганны Самуілаўны Козел, 1949 г. н., у в. Рыжкаў). Шкодныя дзеянні дамавіка, калі яму не спадабаліся гаспадары, былі скіраваны на тое, каб выжыць іх з дому: *«Выжывае сем'яніна, цягне яго за ногі. І ета са мной лічна было. Калі я пераязджала, то з новай хаты 3 дня за ногі цягнуў з печы, то ён ужо выжывае чалавека»* (зап. ад Кацярыны Іванаўны Заяц, 1932 г. н., у в. Асарэвічы). Паводле народных вераванняў, каб пазбавіцца ад злосных дзеянняў дамавіка, трэба было яго задобрыць: *«Мяне выжываў з дому, пакуль я не задобрыла яго»* (зап. ад К. І. Заяц); *«У дальні вугал нада ставіць чарку і што-небудзь сладкае. Еслі хочаш, штобы дома всё харашо было, угашчаць дамавіка трэба»* (зап. ад Зоі Мікалаеўны Агароднік, 1949 г. н., у в. Крыўча). Сярод сродкаў для засцярогі ад звышнатуральнага ўздзеяння дамавіка выкарыстоўвалі пасвечаны мак: *«А тады людзі далі маку святога, і болей не было гэтага»* (зап. ў в. Новая Іолча ад Марыі Міхайлаўны Цалуйка, 1936 г. н., перасяленкі з в. Савічы Брагінскага р-на).

Такім чынам, асэнсаваныя фактычныя матэрыялы па такіх персанажах ніжэйшай міфалогіі, як ведзьма і дамавік, даюць падставы зрабіць высновы аб лакалізацыі звязаных з імі народных павер'яў, захаванні ў народнай свядомасці пэўных стэрэатыпных характарыстык гэтых істот, што залежаць ад паходжання, месца знаходжання, функцыянальнасці, спосабаў засцярогі ад іх шкодных дзеянняў, асаблівасцей міфалагічнага мыслення жыхароў Брагінскага раёна Гомельскай вобласці.

ЛІТАРАТУРА

1. Народная демонология Полесья: публикации текстов в записях 80 – 90-х гг. XX века / сост. Л. Н. Виноградова, Е. Е. Левкиевская. – М. : Языки славянских культур, 2010. – Т. 1. Люди со сверхъестественными свойствами. – 648 с.

2. Новак, В. С. Славянская міфалогія (на матэрыялах Гомельскай вобласці) / В. С. Новак. – Мінск : Права і эканоміка, 2009. – 330 с.
3. Міфалогія беларусаў : энцыклапедычны слоўнік / склад. І. Клімковіч, В. Аўтушка ; навук. рэд. Т. Валодзіна, С. Санько. – Мінск : Беларусь, 2011. – 607 с.
4. Беларускі фальклор : энцыклапедыя : у 2 т. / рэдкал.: Г. П. Пашкоў [і інш.]. – Мінск : БелЭн, 2005. – Т. 1. Акапэла – Куцця. – 768 с.
5. Виноградова, Л. Н. Народная демонология и мифо-ритуальная традиция славян / Л. Н. Виноградова – М. : Индрик, 2000. – 432 с.

РЕЗЮМЕ

В статье на материале мифологических рассказов, записанных на территории Брагинского района Гомельской области, рассматриваются персонажи низшей мифологии и связанные с ними народные верования.

SUMMARY

The characters of lower mythology and related folk beliefs based on mythological stories recorded on the territory of the Bragin district (Gomel region) are studied in the article.

Раюк А. Р.

«АДНЫХ БАЦЬКОЎ СЫНЫ»: ПРАБЛЕМА ЭТНІЧНАГА АДЗІНСТВА БЕЛАРУСАЎ У КАНЦЫ XVIII – ПАЧАТКУ XX СТ.

Беларускі нацыянальны тэхнічны ўніверсітэт
(Паступіў у рэдакцыю 09.03.2020)

Даследаванне этнічнай гісторыі беларусаў перыяду знаходжання беларускіх зямель у складзе Расійскай імперыі выклікае цяжкасці ў многіх навукоўцаў. Беларускае грамадства было негамагенным: адукаваныя эліты звычайна карысталіся ўнармаванымі літаратурнымі польскай, французскай і рускай мовамі, а простыя саслоўі, як правіла, былі непісьменнымі і размаўлялі на гутарковай беларускай мове, якая не мела ўсталяванай літаратурнай формы і шырокага друку, а была прадстаўлена рознымі гаворкамі (дыялектамі); сярод іх палеская група гаворак – ад Брэста да Пінска – многімі тагачаснымі этнографамі ўвогуле адносілася да арэала ўкраінскай мовы. Беларускае грамадства таксама было падзелена на саслоўі і канфесіі (католікі, уніяты, пратэстанты (галоўным чынам, кальвіністы) і праваслаўныя).

Акрамя гэтага, галоўным зместам гісторыі беларускага народа ў XIX ст. быў пераход з сістэмы заходнееўрапейскай цывілізацыі ва ўсходнееўрапейскую (дзе культурнай дамінантай з'яўлялася праваслаўе), што найбольш балюча праходзіла для беларусаў-католікаў (галоўных носьбітаў заходнееўрапейскай культуры і традыцый былой Рэчы Паспалітай), негатыўная рэакцыя якіх праяўлялася ў тым ліку ў форме ўзброеных паўстанняў супраць расійскай улады і яе палітыкі і ў імкненні да саюзу з Польшчай. Новы этнонім «беларусы» толькі-толькі пачаў шырока ўжывацца і выцясняць з 1860-х гадоў іншыя «канкурэнтныя» назвы этнасу («крывічы», «крывічане», «чарнарусы», «заходнерусы» і г. д.), якія прапаноўваліся ў тыя часы рознымі гісторыкамі, ідэолагамі і публіцыстамі. Расійская афіцыйная ўлада, гістарыяграфія і

публіцыстыка лічыла беларусаў часткай «рускага народа» (адзінага ў трох галінах – вялікарусах, маларусах і беларусах) і ўсходнееўрапейскай цывілізацыі і імкнулася да таго, каб беларусы сталі гамагеннымі па канфесіі і мове: выключна праваслаўнымі і карысталіся сучаснай літаратурнай рускай (г. зн. вялікарускай) мовай.

Беларускі гісторык С. Токць у артыкуле «Беларуская ідэнтычнасць у XIX ст.» пералічыў многія факты негамагеннасці беларусаў, якіх вызначыў галоўным чынам як сялянскі народ – без дваранскай эліты, і зрабіў высновы: «Беларускія сяляне, як праваслаўнага вызнання, так і каталікі, не мелі сфармаванай нацыянальнай ідэнтычнасці <…> Адсутнасць нацыянальнай ідэнтычнасці не была ўласцівай выключна беларускім сялянам. Гэта характэрная рыса традыцыйных сялянскіх супольнасцей у даіндустрыяльную эпоху» [1, с. 93 – 95]. Беларускую ідэнтычнасць у XIX ст., пад якой разумеецца толькі ідэнтычнасць сялян Беларусі, С. Токць зводзіць да сумесна геаграфічнай (эмацыянальнай прывязкі селяніна да сваёй вёскі і парафіі), саслоўнай (сялянскім статусам – з якім звязана і свая сялянская мова) і канфесійнай ідэнтыфікацыі. Аднак гэтыя параметры, на наш погляд, цяжка прыняць за этнічную ідэнтычнасць. С. Токць з’яўляецца прыхільнікам канструктывісцкага падыходу ў вызначэнні этнічнасці. Калі верыць аўтару, то можна лічыць, што беларусаў як этнасу не існавала да канца XIX ст. Нам падаецца, што гэта недахоп канструктывісцкага падыходу і імкненне спрасціць сітуацыю, а не вырашыць наяўныя цяжкасці. У дадзеным артыкуле мы паспрабуем разглядзець малавядомыя факты ўсведамлення этнічнага адзінства беларусаў у сітуацыі культурнай і ідэалагічнай негамагеннасці, што можа сведчыць аб наяўнасці сістэмных сувязей паміж рознымі саслоўямі негамагеннага этнасу.

Расійская імперыя ў 2-й палове XVIII ст. актыўна выкарыстоўвала рэлігійны фактар, каб умешвацца ва ўнутраныя справы Рэчы Паспалітай. Гэта вымушала мясцовую шляхту, якая ў большасці была каталіцкай, аналізаваць сітуацыю і неяк рэагаваць. Напрыклад, шляхта Слонімскага павета (у якім знаходзіўся значны ўніяцкі цэнтр – Жыровіцкі манастыр) у соймікавай інструкцыі для сваіх паслоў ад 10 лютага 1790 г. адзначала: «І наогул, у краі дзве часткі насельніцтва (маюцца на ўвазе каталікі і ўніяты. – *А. Р.*) складаюць блізкае ў абрадах з схізмай (маецца на ўвазе праваслаўе. – *А. Р.*) падабенства сярод неадукаваных людзей і сапраўды такі цесны саюз, што ў многіх частках краю наш просты люд паміж схізмай і сабой ледзь якую-небудзь можа зразумець розніцу» [2, арк. 568 адв. – 569]. 23 ліпеня 1790 г. уніяцкі мітрапаліт увайшоў у склад Сената Рэчы Паспалітай, дзе быў прыраўняны па статусе да каталіцкага біскупа і засядаў пасля каталіцкага смаленскага біскупа.

Можна пагадзіцца з тымі гісторыкамі, якія лічаць, што ў XIII – XVI стст. беларусы вызначалі сябе (як і іншыя ўсходнеславянскія этнасы – украінцы і вялікарусы) як «рускіх» (па інерцыі з часоў Кіеўскай Русі) і вызнавалі праваслаўе, а не каталіцызм, што быў маркёрам літоўцаў і палякаў. Фактар пагрозы захопу беларускіх («рускіх») тэрыторый ВКЛ з боку Рускага царства прывёў да таго, што беларуская шляхта Вялікага Княства Літоўскага (ВКЛ) у канцы XVI ст. масава пераходзіла з праваслаўя («рускай веры») у каталіцызм

(«ляшскую веру») і нават згадзілася на тое, што значная роля «рускага» насельніцтва ў фарміраванні ў XIII – XV стст. новай еўрапейскай дзяржавы (Вялікага Княства Літоўскага, Рускага і Жамойцкага) была выкрэслена з афіцыйных беларуска-літоўскіх, а таксама польскіх летапісаў і хронік [3, с. 291 – 314]. Паводле меркавання гісторыка А. Латышонка, гэта нанесла «знішчальны ўдар» па «рускай» гістарычнай свядомасці ў ВКЛ [3, с. 314], асабліва сярод шляхты. Замест гэтага каталіцкая шляхта ВКЛ прыняла гістарычны міф аб літоўскім паходжанні ад рымлян, пачала карыстацца польскай мовай і вызначаць сябе адначасова як «літоўцаў» (ці па-польску – «літвінаў») і як «палякаў», хоць у шляхты ВКЛ свядомасць адасобленасці ВКЛ ад Польскага каралеўства захоўвалася нават пасля падзелаў Рэчы Паспалітай. Вернікі ўніяцкай і праваслаўнай канфесіі, якімі па большасці былі сяляне, у ВКЛ вызначаліся як «рускія».

У 1808 г. у Варшаве ксёндз Францішак Ксаверый Богуш надрукаваў кнігу «Аб пачатку народа і мовы літоўскай», дзе сцвярджаў: «літоўская мова» – гэта балцкая мова, вельмі старажытная і ўнікальная; «літоўцы» – гэта балцкі народ; і заклікаў шляхту Літвы зрабіць літоўскую (балцкую) мову мовай высокай культуры. Ананімны сучаснік «Y. Q.» у віленскім часопісе «Dziennik Wileński» (1817) аспрэчыў высновы трактата «Аб пачатку народа і мовы літоўскай» аб балцкасці сучасных і старажытных літоўцаў, у тым ліку спасылаючыся на работы шведскага гісторыка І. Э. Тунмана, і адзначыў: усім вядома, што сялянства ў «Літве» славянскае; старажытныя літоўцы паходзяць не ад герулаў (як кажа ксёндз Богуш), а ад славянскага народа «леты», на славянскую мову якіх часткова паўплывалі готы і фіны, аднак «механізм мовы» ў канчатковым выніку застаўся славянскім на тры чацвёртыя моўнага складу [4, с. 332, 335]. Гэта сведчыць пра парадаксальную сітуацыю, што самавызначэннем «літоўцы» яшчэ шчыра і шырока карысталася як балцкае, так і славянскае насельніцтва беларуска-літоўскіх губерняў Расійскай імперыі.

Аднак нельга думаць, што пра сваё «рускае» паходжанне беларускія шляхціцы-каталікі цалкам забыліся ў сітуацыі адсутнасці ўласнай беларускай гістарыяграфіі. У мемуарах Эдвард Вайніловіч апавядае, што пра сваё «рускае» паходжанне ён добра ведаў, бо ў прыватным архіве маёнтка Савічы меліся родавыя дакументы, напісаныя кірыліцай на «старабеларускай мове», што не з'яўлялася рэдкасцю ў маёнтках XIX ст., а сярод продкаў былі праваслаўныя [5, с. 4 – 5]. Вядома, што каталіцкі касцёл Святога Сымона і Святой Алены ў Мінску Эдвард Вайніловіч сімвалічна пабудаваў у раманскім стылі, які панаваў у Еўропе, калі хрысціянства не было падзелена на каталіцызм і праваслаўе, бо Э. Вайніловіч імкнуўся да еднасці беларускага грамадства, а не падзелу яго па веравызнанні на варожыя лагеры [5, с. 96].

Пра самаідэнтыфікацыю беларускіх дваран у залежнасці ад сітуацыі Фадзей Булгарын у рускамоўным рамане «Иван Выжигин» (1828) з пэўнай іроніяй і гратэскам напісаў: «Калі Беларусь належала Польшчы, пан Голагардоўскі выказваў вялікую прыхільнасць да Расіі і нават даказваў, што ён паходзіць ад старажытнай рускай фаміліі, якая пасялілася ў гэтым краі за часы Мсціслава Удалога. Пасля далучэння гэтай краіны да Расіі пан Голагардоўскі

раптам зрабіўся прыхільнікам старога польскага кіравання і пачаў выводзіць род свой ад шамбяляна польскага караля Попеля, з'едзенага мышамі на возеры Гопле, зразумела, паводле паданняў» [6, с. 340 – 341].

Нават сяляне ў залежнасці ад сітуацыі маглі самавызначаць сябе па-рознаму. Напрыклад, у справаздачы шэфа III аддзялення канцылярыі расійскага імператара за 1839 год пра сітуацыю і самаідэнтыфікацыю ўніяцкага насельніцтва Беларусі адзначалася: «Уплыў каталіцкага святарства на ўніятаў быў адчувальней у Беларускіх губернях (маюцца на ўвазе Віцебская і Магілёўская губерні. – *А. Р.*), чым у Літоўскіх (Мінская, Гродзенская і Віленская губерні. – *А. Р.*). У апошніх уніяты, знаходзячыся сярод католікаў, лічылі сябе рускімі, між тым як у першых, абкружаныя жыхарамі грэка-расійскага веравызнання, яны назвалі сябе палякамі» [7, с. 215].

Адзін з кіраўнікоў паўстання 1863 – 1864 гг. у беларуска-літоўскіх губернях дваранін-католік Канстанцін Каліноўскі, якога часта некаторыя гісторыкі называюць «палякам», у сваёй запісцы ад 28 лютага 1864 г. назваў сябе «літоўцам» і паведамляў расійскім уладам аб існаванні ў народзе нефармальных сеткавых сувязей, эмацыянальнай прывязанасці ўсіх саслоўяў адно да аднаго і імкненні да саюзу з Польшчай: «*Сетка,* якая ахоплівае нас ва *ўсіх класах* (вылучана намі. – *А. Р.*) і злучае з Польшчай, мае столькі падстаў у традыцыях і нават забабонах, што разблытаць яе, знішчыць і стварыць што-небудзь новае складае векавую, сістэматычную і разумную працу <…> Пакуль [расійскі] урад не набудзе спачування ў сапраўды адукаваным класе (маецца на ўвазе дваранства. – *А. Р.*) тутэйшага насельніцтва, да таго часу слова Расіі не знойдзе водгуку ў сэрцах літоўцаў» [8, с. 79].

Ян Чачот у 1830 – 1840-я гады выдаў некалькі кніг беларускіх сялянскіх песень, мову якіх называў «славяна-крывіцкай» ці «крывіцкай». Аднак у канцы XIX ст. менавіта самавызначэнне «беларусы» набірала ўсё больш папулярнасці. Беларускамоўная паэтэса Алаіза Пашкевіч (Цётка) словамі «Гаўрылы з Полацка» расказала, што паўплывала на яе ўласны выбар пачаць вызначаць сябе не «полькай» і «літоўкай» (што было характэрна для многіх мясцовых каталіцкіх дваран), а беларускай: «Доўга я гадаў і думаў, як сябе зваць, ці то палякам, ці то літоўцам, бо слова "тутэйшы" мне неяк не смакавала. І так колькі гадоў я хістаўся, то на ту, то на другую сторану, аж покі не папала ў мае рукі "Дудка" Мацея Бурачка; яна то мне сказала, што хто гаворыць па-тутэйшаму, па-мужыцкаму, значыцца ён гаворыць па-беларуску, а хто гаворыць па-беларуску, той беларус» [9, с. 5].

Тым не менш, сярод многіх жыхароў Беларусі назва «беларусы» лічылася непрывабнай, што было падставай для недаверу і падазронасці ў грамадстве. Дачка графа Ежы Чапскага Марыя ў эсэ «Florian Czarnyszewicz» (1965) напісала пра палеміку паміж польскамоўным пісьменнікам Фларыянам Чарнышэвічам і беларускамоўным пісьменнікам Кастусём Акулам, калі апошні, жадаючы польска-беларускага паразумення, усё ж папракаў Ф. Чарнышэвіча ў фальсіфікацыі гісторыі Беларусі і казаў, што землеўласнікі-«палякі» і беззямельная шляхта – гэта чарвякі, якія крывавілі цела яго айчыны і сялян-«беларусаў». У эсэ графіня патлумачыла, якія адносіны былі ў карэннага

дваранства да сялян і чаму «польскія» дваране не прымалі слова «беларусы», прыводзячы вытрымкі з палемічных лістоў Ф. Чарнышэвіча, напісаных па-беларуску да К. Акулы і перасланых копіяй пазней М. Чапскай: «Сяляне станавіліся шляхтай, а шляхта выгасала, пераходзячы ў становішча сялян <…> Важна тое, што спадар з'яўляецца сынам свайго краю. Я таксама ёсць сын Вялікага Княства Літоўскага. Мой бацька, і дзед, і дзед майго дзеда нарадзіліся і злажылі свае косці ў гэтай зямлі; і суджу, што можна мне родны край любіць, і тужыць па ім, і думаць аб ім, і цешыцца, калі гаспадары чыняць штось мудрае і шляхетнае, і самоціцца, калі памнажаюць памылкі <…> І не былі гэта караняжы, а сыны Вялікага Княства Літоўскага, многія ў доме не размаўлялі па-польску, але назвы "бела-" ці "чарнарусаў" не прымалі, бо "рускі" для іх азначаў тры чацвёртыя маскаля. Называлі сябе палякамі, але чулі сваю адметнасць. І калі б тады якая мудрасць, якісьці аўтарытэт пагадзіўся і прывёў у жыццё найменне "літоўца" (у значэнні міцкевічаўскім) або крывічаніна, ахвотна б тое прынялі» [10, s. 166 – 167]. Дарэчы, бацька Марыі граф Ежы Чапскі падчас Усерасійскага сельскагаспадарчага і пазямельнага перапісу ў 1917 г. ужо афіцыйна запісаўся як «беларус» па нацыянальнасці, а не паляк, хоць заставаўся каталікам [11, арк. 18].

На наш погляд, праблема этнічнага адзінства ў сітуацыі рознасці самавызначэння і канфесій беларусаў была найлепш адчута і інтэлектуальна адолена ў XIX ст. не гісторыкамі (бо быў закрыты Віленскі ўніверсітэт і ў Беларусі тады адсутнічала ўласная развітая гістарычная школа), а літаратарамі. У крытычныя часы сваёй гісторыі народ нарадзіў генія, у якім гэты народ і ўвасобіўся. Такой была асоба Вінцэнта Дуніна-Марцінкевіча, лейтматывам творчасці якога стаў заклік да паразумення паміж дваранамі і сялянамі і народнага адзінства. У беларускамоўным творы «Травіца брат-сястрыца» (1857), сюжэт якога ўзяты з беларускай народнай балады, В. Дунін-Марцінкевіч апісваў сітуацыю XIX ст. у Беларусі. Паэт хацеў давесці, што не трэба падзяляць народ па рознасці самавызначэння і паходжання і канстатаваў адзінства народа: *«Мае крывічане дый твае літвіны памяшаліс, маўляў адных бацькоў сыны»* [12, с. 230]. Адносна меркавання, што этнас без агульнай саманазвы – гэта нонсэнс, В. Дунін-Марцінкевіч вобразна і алегарычна вырашае праблему прыкладам расліны «брат-сястрыца» (melampyrum nemorosum): ярка-жоўтыя кветкі спалучаюцца з сіне-фіялетавымі прыкветкамі, але гэта – адзіная расліна.

Зразумела, нельга ўсіх дваран Беларусі каталіцкага, праваслаўнага і пратэстанцкага веравызнання ў канцы XVIII – пачатку XX ст. залічваць да беларусаў, бо ў Беларусі былі па паходжанні дваране і этнічна (вяліка)рускія (Румянцавы, Талстыя, Урусавы, Аненкавы, Назімавы, Далгаво-Сабуравы, Мусін-Пушкіны і інш.), літоўскія (Радзівілы, Скірмунты, Нарбуты і інш.), польскія (Любамірскія, Лубенскія і інш.) і нямецкія (Данэнштэрны, Нолькены і інш.).

Такім чынам, у даследаванні этнічнай гісторыі беларусаў канца XVIII – пачатку XX ст. трэба ўлічваць не толькі самавызначэнне і канфесійную прыналежнасць, але ў першую чаргу сістэмныя этнічныя сувязі – нефармальную сеткавую структуру адносін унутры беларускага этнасу. Гэты падыход з'яўляецца найбольш эфектыўным і дазваляе пераадолець імкненне даследчыкаў штучна падзяляць адзіную сістэму пры вывучэнні этнічных працэсаў.

Адсутнасць устойлівага этноніма не спрыяла кансалідацыі, аднак у канцы XVIII – пачатку XX ст. не існавала этнічнага расколу беларусаў (бо існавалі нефармальныя сувязі – на аснове эмацыянальнай прыязнасці адзін да аднаго і імкнення да паяднання), а быў ідэалагічны, гістарыяграфічны і культурны раскол. І часта гэтая ідэалагічная і культурная размежаванасць памылкова прымаецца многімі сучаснымі навукоўцамі за этнічную размежаванасць беларусаў у часы Расійскай імперыі.

ЛІТАРАТУРА

1. Токць, С. Беларуская ідэнтычнасць у XIX ст. / С. Токць // Białoruskie Zeszyty Historyczne. – 2005. – № 24. – С. 62 – 95.
2. Нацыянальны гістарычны архіў у г. Мінску (НГАБ). – Ф. 1737. Воп. 1. Спр. 59.
3. Латышонак, А. Нацыянальнасць – беларус / А. Латышонак. – Вільня : Ін-т беларусістыкі ; Беласток : Беларускае гістарычнае тав-ва, 2009. – 559 с.
4. Y.Q. Początku narodu litewskiego, rozmaite dochodzenia / Y.Q. // Dziennik Wileński. – 1817. – № 33. – S. 331 – 336.
5. Woyniłłowicz, E. Wspomnienia. 1847–1928 / E. Woyniłłowicz. – Wilno : J. Zawadzki, 1931. – Cz. 1. – 368 s.
6. Булгарын, Ф. Иван Выжигин / Ф. Булгарын // Выбранае / Ф. Булгарын ; уклад., прадм., камент. А. Фядуты. – Мінск, 2003. – С. 329 – 396.
7. «Россия под надзором»: отчёты III отделения, 1827 – 1869 / сост. М. В. Сидорова, Е. И. Щербакова. – М. : Российский фонд культуры, Российский архив, 2006. – 706 с.
8. Восстание в Литве и Белоруссии 1863 – 1864 гг.: материалы и документы / гл. ред. С. Кеневич. – М. : Наука, 1965. – 586 с.
9. Цётка. Творы / Цётка ; уклад., прадм. і камент. С. Александровіча. – Мінск : Мастацкая літаратура, 1976. – 302 с.
10. Czapska, M. Florian Czarnyszewicz / M. Czapska // Ostatnie odwiedziny i inne szkice / M. Czapska. – Warszawa, 2006. – S. 164 – 171.
11. НГАБ. – Ф. 325. Воп. 2. Спр. 735.
12. Дунін-Марцінкевіч, В. Травіца брат-сястрыца / В. Дунін-Марцінкевіч // Збор твораў : у 2 т. / В. Дунін-Марцінкевіч. – Мінск, 2008. – Т. 2. – С. 223 – 238.

РЕЗЮМЕ

В данной статье рассматриваются малоизвестные факты осознания этнического единства белорусов в конце XVIII – начале XX в. в ситуации культурной и идеологической негомогенности этноса, чтобы показать наличие системных связей между различными сословиями и конфессиями. Отмечается, что изучение неформальных сетевых связей (на основе эмоциональной приязни друг к другу и стремления к единству) позволяет наиболее эффективно определить системные этнические связи.

SUMMARY

This article examines the little-known facts of awareness of the ethnic unity of Belarusians in the late XVIII – early XX century in the situation of cultural and ideological inhomogeneity of the ethnos, in order to show the presence of systemic links between different classes and confessions. It is noted that the study of informal network connections (based on emotional affection for each other and the desire for unity) allows to most effectively determine the system ethnic ties.

Собора Ю. Б.

ПОНЯТИЕ КОНЦЕПТА В КОГНИТИВНОЙ ЛИНГВИСТИКЕ И ЕГО СВЯЗЬ С ФОЛЬКЛОРИСТИКОЙ

Институт искусствоведения, фольклористики и этнологии им. М. Рыльского НАН Украины
(Поступила в редакцию 18.09.2019)

«Концепт», согласно Цицерону, обозначает понятие, воображение или мысль. Прототипом его считают аристотелевский «эйдос», то есть «ведущую идею». Понятие «концепт» стало научным термином примерно в VII в., его активно использовали в логике. До XIX в. его употребление расширилось на сферы психологии и лингвистики. Соответственно, концепт начали трактовать как результат взаимодействия лингвистики либо с психологией, либо с культурологией.

В научной среде ведутся дискуссии касательно определения термина «концепт». Считается, что началось всё с обсуждения универсалий – общих понятий – между сторонниками умеренного номинализма, концептуалистами и реалистами. Концептуалисты считали, что данное понятие – это нечто субъективное, что может присутствовать только в сознании человека. При этом, по мнению Фомы Аквинского, концепт – порождение интеллекта божественного [1].

Согласно философии языка, концепт представляет собой основу понимания мира и места в нём человека, формирующиеся у каждого индивида отдельно, в соответствии с эпохой, в которой он живёт, и его мировосприятием. Д. Гарвей называл суть бытия «концептом бытия». Аналитическая школа философии определяла концепт как логическую, а не ментальную категорию. Согласно И. Канту, это идея либо понятие, абстрактное или общее, акт сознания, синтезирующего перцептивную информацию [16]. Г. В. Ф. Гегель называл концепт конкретной, завершённой идеей, которая не имеет отношения к идеям абстрактным [11; 12].

Множество логических теорий отождествляет понятия «концепт» и «смысл». Так, С. А. Аскольдов ввёл «концепт» в сферу современного гуманитарного знания: по его мнению, в основе данного понятия находится «общность», а не индивидуальное представление. Поэтому С. А. Аскольдов подразделял концепты на познавательные и художественные; символические, динамические и потенциальные. Исследователь указывал: «Чтобы подойти к уяснению природы концептов, необходимо уловить самую существенную их сторону как познавательных средств. Эту сторону мы видим в функции заместительства. Концепт есть мысленное образование, которое замещает нам в процессе мысли неопределённое множество предметов одного и того же рода <…> Он может быть заместителем некоторых сторон предмета или реальных действий. Он может быть заместителем разного рода хотя бы и весьма точных, но чисто мыслительных функций» [9, с. 269].

Изначально в трудах, опубликованных в Украине, концепт отождествлялся с понятием. В 1989 г. была создана проблемная группа «Логический анализ речи» (рук. Н. Д. Арутюнова), которая изучала концепты как слова, часто встречающиеся в речи. Со временем термин начали интерпретировать согласно смыслу,

связанному с конкретной личностью. В русской лингвистической литературе активное использование понятия «концепт» приходится на начало 90-х годов XX в.

Таким образом, можно сформулировать два определения концепта:

1. Концепт как ментальная сущность, идеальный объект, существующий исключительно в человеческой психике.

2. Концепт как ключевое понятие духовной культуры, так называемой опорной точки менталитета (за В. В. Колесовым) [19].

Основные направления, в рамках которых рассматривалось определение термина «концепт», подразделяются на культурологические, философские, психолингвистические и лингвистические. При этом они не противоречат друг другу, а, наоборот, напрямую связаны.

Примерами культурологического направления являются работы Н. Д. Арутюновой [6 – 8], В. И. Карасика [17], Ю. М. Лотмана [23], Г. Г. Слышкина [26], Ю. С. Степанова [27]. В них изучаются ценностные концепты, такие как «судьба», «свобода», «жизнь», что связывает их с философией, а также проводится анализ данных концептов в идиомах и фразеологизмах, в чём прослеживается их связь с лингвистикой.

Философское направление, к которому относятся работы Ж. Делёза и Ф. Гваттари, исследует объективацию сознания в речи, хотя имеет косвенное отношение к лингвистике. Представители данного направления полагают, что концепт – это сеть, которую философ протянул через вечный хаос. В узелках сети – витки, образующиеся без потери скорости и приобретающие некую консистенцию в процессе движения. Таким образом, концепт является неделимым конечным числом, движущимся с огромной скоростью [13].

Согласно психолингвистическому направлению (работы Н. И. Жинкина [15], В. В. Красных [20], Е. С. Кубряковой [21]), концепт – это явление ментальной сферы, оперативная содержательная единица памяти. В данном направлении концепты рассматриваются как идеальные, которые кодируются в сознании в виде единиц универсального предметного кода. То есть чувственные образы постепенно приобретают значение абстрактного.

Лингвистическое направление представлено концепцией С. А. Аскольдова. В вышедшей в 1928 г. статье «Концепт и слово», где проблема соотношения концепта и слов была поднята едва ли не впервые, автор назвал концепт заменителем мысли [9].

Между всеми вышеперечисленными направлениями провести чёткую грань довольно сложно, поскольку они не противоречат друг другу, а взаимодополняют. Концепты, которые рождаются в сознании носителей того или иного языка, в соответствии с окружающей их действительностью, по мнению Д. С. Лихачёва, образуют концептосферу языка. Учёный предлагал «считать концепт своего рода “алгебраическим” выражением <…> которым мы оперируем в своей письменной и устной речи, ибо охватить значение во всей его сложности человек просто не успевает, иногда не может, а иногда по-своему интерпретирует его (в зависимости от своего образования, личного опыта, принадлежности к определённой сфере, профессии и т. д.)» [22, с. 4].

Многие слова являются символами для той или иной семантической общности, они становятся смысловыми вехами и запоминаются именно благодаря частому употреблению (согласно Ю. Н. Караулову) [18].

В научной литературе есть два основных направления: лингвокогнитивное и лингвокультурологическое. Первое определяет концепт как ментальную сущность, второе – как единицы ментальных и психологических ресурсов сознания. Согласно В. И. Карасику, концепты состоят из следующих трёх компонентов: фактуальный, ценностный и образный [17]. Фактуальный компонент вербализируется понятийной сферой и отображает содержание как оно есть. Второй компонент предполагает, что в основе концепта находится ценность – основной принцип культуры, формулирующий стереотипы. Образный компонент – это невербальный элемент, его можно только описать, при этом он в концепте отсутствует.

По мнению Е. С. Кубряковой, концепт является набором смыслов, которыми наделяет его человек в ходе мыслительной или познавательной деятельности. Согласно её исследованиям, концепт – это «единица ментальных или психических ресурсов нашего сознания и той информационной структуры, которая отражает знание и опыт человека; оперативная содержательная единица памяти, ментального лексикона, концептуальной системы и языка мозга <…> всей картины мира, отражённой в человеческой психике» [21, с. 7].

Н. Ф. Алефиренко выделяет описательно-образные и ценностно-ориентированные характеристики концепта [2 – 4].

В. А. Маслова акцентирует внимание на ключевых концептах культуры, утверждая, что концепт является базовым элементом картины мира как таковой [24; 25].

В. В. Жайворонок указывает, что концепт выражается через образность и символизм, которые являются главными координатами мировосприятия нацией и культурой [14].

При этом концепт может выражаться не столько самим словом, сколько фразеологизмом, идиомой. Поэтому слово не отождествляется с концептом.

Концепты, согласно структуре картин мира, могут быть наивными, мифологическими, научными, повседневными и гносеологическими.

Абстрактная лексика и метафоры формируют концепты-гештальты, лексика – типологические концепты, а эмоции и чувства – концепты эмоциональные, если прослеживать их связь с психологией. Если же рассматривать концепт с позиции субъекта концептуализации, выделяются идиоконцепты, концепты узуальные, универсальные, а также этноконцепты.

Концептуальный анализ, как правило, включает понятия высокого уровня абстрактности. В первую очередь исследуется семантическая структура концепта, а также его синтагматические и парадигматические соотношения и особенности функционирования в лингвальной и функциональной плоскостях.

Лингвокультурологическое направление рассматривает концепт как единицу культуры, существующую на стыке культурологии и когнитивной лингвистики. При этом замещение одних знаков культуры другими создаёт концептосферу, то есть концепт существует как средоточие культуры, где в общем пони-

мании объединяются слова и объекты, ритуалы и мифологемы. Семантически совмещаясь, они могут символизировать или замещать друг друга. Ю. С. Степанов определил данное явление как синонимизацию объектов и слов [27].

Концепт в сознании индивида формируется в процессе социализации личности. Таким образом, концепт – это часть культурного фонда того или иного социума. Согласно Н. Д. Арутюновой, концепты создают культурную основу, которая является посредником между человеком и миром. Исследователь использует термин «культурный концепт» для обозначения абстрактных понятий. К примеру, «жизнь», «смерть» и «свобода» не имеют в своей основе предметных реалий, каждый индивид понимает их по-разному [6 – 8].

Определение сущности концептов становилось предметом дискуссий и в педагогическом, медицинском, религиозном дискурсах. Наиболее важно понимание времени и пространства, жизни и смерти, прочих сугубо индивидуальных для восприятия понятий. Концепт отображает разные способы восприятия, речевые и эмоциональные, при этом его смысл может быть различным для каждого отдельного случая.

К образной составляющей концепта относятся тактильные, обонятельные, вкусовые, слуховые и зрительные характеристики, а к понятийной – языковые фиксации, определения. При этом важна и ценностная составляющая, поскольку именно совокупность концептов определяет ценностную картину мира как таковую.

Согласно инструментальному подходу, концепт является инструментом анализа особенностей общения: языковой компетенции и межкультурной коммуникации. На стыке лингвокультурологии и когнитивной лингвистики сформировалась лингвистическая концептология.

Таким образом, язык, помимо основной, коммуникативной, может выполнять также кумулятивную функцию (термин введён Е. М. Верещагиным и В. Г. Костомаровым [10]), то есть язык может ретранслировать коллективный опыт. Для определения данного явления используют термин «этнокультура», наиболее ярко оно фиксируется во фразеологизмах. Кумулятивная функция языка позволяет отображать своеобразность быта и жизни разных народов, поэтому фразеологизмы часто называют этнокультурными маркёрами, которые дословно перевести с языка оригинала на любой другой практически невозможно.

Согласно Н. Ф. Алефиренко, концепты могут быть логическими и ономатопоэтическими, то есть они содержат либо прямое, либо переносное значение слов [2 – 4].

Концептосфера той или иной этнической группы напрямую связана с фольклором, поскольку идиомы и фразеологизмы являются частью фольклористики. Именно они определяют картину мира индивида или народа, то есть специфический способ восприятия и интерпретации тех или иных событий и явлений.

Каждому обществу свойственна своя картина мира, при этом не имеет значения, идёт речь о нации, социальной группе или конкретном индивиде. Таким

образом, существует много различных картин мира, и все они основываются на разных концептах. В то же время для них характерны и общие аспекты.

Тем не менее, каждый народ имеет свою культуру, исторические события, условия, которые образуют их картину мира, являющуюся в определённых аспектах общей для всех представителей данного общества. Следовательно, человек существует в контексте культуры, постоянно формируя в своём сознании систему коллективных представлений о мире. И именно концепты становятся частью культурного фонда как такового. Они могут дополняться или меняться со временем вследствие появления новых влияющих на них событий; но при этом остаются характерными для того или иного общества.

Структура концепта достаточно логично организована. В нём есть как базисный элемент, так и его производные. В семантическом же составе концепта находится компонент, указывающий на место, занимаемое этим знаком в лексической системе, а также экспрессивный аспект речевого знака и «культурная» память слова, непосредственно связанная с системой ценностей носителей того или иного языка.

Язык – это не только способ выражения концептов, он является и средством их познания. Поэтому концепт тесно связан с когнитивными аспектами языка. Чем «беднее» язык человека, тем ограниченнее и его концептосфера, то есть в данном случае развитие языка характеризует наличие у индивида определённого жизненного опыта.

Таким образом, подытоживая связь концепта с фольклористикой, отметим: помимо эстетического и исторического значения составляющих народного творчества, включая речевую (фразеологизмы, идиомы и т. д.), в фольклористике базовым понятием является именно концепт, без которого невозможно мировосприятие. Поскольку концепт отображает картину мира, он характеризует как человека в частности, так и общество в целом.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аквинский, Ф. Сумма теологии / Ф. Аквинский ; пер. и прим. С. И. Еремеева. – Киев : Ника-Центр, 2002. – Ч. 1. – 576 с.

2. Алефиренко, Н. Ф. Теория языка. Вводный курс / Н. Ф. Алефиренко. – М. : Академия, 2004. – 384 с.

3. Алефиренко, Н. Ф. Современные проблемы науки о языке : учебное пособие для студентов вузов / Н. Ф. Алефиренко. – М. : Наука, 2005. – 412 с.

4. Алефиренко, Н. Ф. Фразеологическое значение и концепт / Н. Ф. Алефиренко // Когнитивная семантика : материалы II Междунар. школы-семинара по когнитивной лингвистике, Тамбов, 11-14 сентября 2000 г. : в 2 ч. / отв. ред. Н. Н. Болдырев. – Тамбов, 2000. – Ч. 2. – С. 33 – 36.

5. Аристотель. Сочинения : в 4 т. / Аристотель. – М. : Мысль, 1976 – 1983. – Т. 1. Метафизика. О душе. – 1976. – 550 с.

6. Арутюнова, Н. Д. Язык и мир человека / Н. Д. Арутюнова. – М. : Языки русской культуры, 1998. – 896 с.

7. Арутюнова, Н. Д. Введение / Н. Д. Арутюнова // Логический анализ языка. Ментальные действия. – М., 1993. – С. 3 – 6.

8. Арутюнова, Н. Д. Прагматика / Н. Д. Арутюнова // Лингвистический энциклопедический словарь / под ред. В. Н. Ярцевой. – М., 2002. – С. 389 – 390.

9. Аскольдов, С. А. Концепт и слово / С. А. Аскольдов // Русская словесность. От теории словесности к структуре текста : антология. – М., 1997. – С. 267 – 269.
10. Верещагин, Е. М. Язык и культура / Е. М. Верещагин, В. Г. Костомаров. – М. : Индрик, 2005. – 1038 с.
11. Гегель, Г. Сочинения : в 14 т. / Г. Гегель. – М; Л. : Гос. изд-во [и др.], 1929 – 1958. – Т. 3. Энциклопедия философских наук. – Ч. 3. Философия духа. – М. : Госполитиздат, 1956. – 371 с.
12. Гегель, Г. Философия права / Г. Гегель. – М. : Мысль, 1990. – 524 с.
13. Делёз, Ж. Что такое философия? / Ж. Делёз, Ф. Гваттари. – М. : Ин-т экспериментальной социологии, 1998. – 288 с.
14. Жайворонок, В. В. Проблема концептуальної картини світу та мовного її відображення / В. В. Жайворонок // Культура народов Причерноморья. – 2002. – № 32. – С. 51 – 53.
15. Жинкин, Н. И. Речь как проводник информации / Н. И. Жинкин. – М. : Политиздат, 1982. – 250 с.
16. Кант, И. Сочинения : в 6 т. / И. Кант. – М. : Мысль, 1963 – 1966. – Т. 3. – 1964. – 799 с.
17. Карасик, В. И. Языковой круг: личность, концепты, дискурс / В. И. Карасик. – Волгоград : Перемена, 2002. – 477 с.
18. Караулов, Ю. Н. Русский язык и языковая личность / Ю. Н. Караулов. – М. : Наука, 1987. – 263 с.
19. Колесов, В. В. Язык и ментальность / В. В. Колесов. – СПб. : Петербургское Востоковедение, 2004. – 240 с.
20. Красных, В. В. Свой среди чужих: миф или реальность? / В. В. Красных. – М. : Гнозис, 2003. – 375 с.
21. Кубрякова, Е. С. О современном понимании термина «концепт» в лингвистике и культурологии / Е. С. Кубрякова // Реальность, язык и сознание. – Тамбов, 2002. – Вып. 2. – С. 5 – 15.
22. Лихачёв, Д. С. Концептосфера русского языка / Д. С. Лихачёв // Известия РАН. – Серия литературы и языка. – 1993. – Т. 52. – С. 3 – 9.
23. Лотман, Ю. М. Семиосфера / Ю. М. Лотман. – СПб. : Искусство, 2001. – 704 с.
24. Маслова, В. А. Введение в лингвокультурологию : учебное пособие / В. А. Маслова. – М. : Наследие, 1997. – 208 с.
25. Маслова, В. А. Лингвокультурология : учебное пособие для студентов вузов / В. А. Маслова. – М. : Академия, 2001. – 208 с.
26. Слышкин, Г. Г. Лингвокультурные концепты и метаконцепты / Г. Г. Слышкин. – Волгоград : Перемена, 2004. – 321 с.
27. Степанов, Ю. С. Константы. Словарь русской культуры / Ю. С. Степанов. – М. : Школа «Языки русской культуры», 1997. – 989 с.

РЕЗЮМЕ

В данной статье рассматриваются современные подходы к определению сущности и содержания концепта и возможности его применения при изучении фольклора. Проанализированы основные направления (культурологические, философские, психолингвистические и лингвистические), в рамках которых давалось определение термина «концепт».

SUMMARY

The article touches upon the issue of modern approaches to determining the essence and content of the concept and the possibility of its application in the study of folklore. The main directions that consider the definition of the term «concept», in particular cultural, philosophical, psycholinguistic and linguistic, are analyzed.

Станкевіч А. А.

РЫФМА І ЯЕ РЫТМІКА-ІНТАНАЦЫЙНАЯ РОЛЯ Ў БЕЛАРУСКІХ НАРОДНЫХ ЗАГАДКАХ

Гомельскі дзяржаўны ўніверсітэт імя Ф. Скарыны

(Паступіў у рэдакцыю 11.03.2020)

Паводле меркавання фалькларыстаў, загадкі адносяцца да аднаго з самых старажытных фальклорных жанраў. Яны «з'явіліся вынікам багатага жыццёвага вопыту ў абагульненні з'яў навакольнай рэчаіснасці» [1, с. 5] і «ўзніклі тады, калі чалавек поўнасцю быў яшчэ ва ўладзе прыроднай стыхіі» [1, с. 9].

Загадкі займаюць асаблівае месца ў сістэме народнапаэтычных твораў дзякуючы такім адметным уласцівасцям іх паэтыкі, як невялікі тэкставы аб'ём, лаканічны выклад думкі, афарыстычнасць выражэння, выяўленчая выразнасць і вобразнасць.

Даследчыкі вуснай народнапаэтычнай творчасці неаднаразова падкрэслівалі эстэтычнае значэнне загадак. У. П. Анікін адзначаў: «Мастацкія вобразы любога фальклорнага твора, незалежна ад жанру, выхоўваюць паэтычнае ўспрыняцце свету, але ні адзін з фальклорных жанраў не ставіць спецыяльна на мэце развіваць у чалавека паэтычны погляд на рэчаіснасць, а загадка займаецца гэтым» [2, с. 55]. Гэтую думку падтрымліваў і С. Г. Лазуцін: «Багаты і глыбока жыццёвы змест загадак заўсёды мае паэтычную форму выражэння. Загадкі адрознівае сапраўдная і высокая мастацкасць» [3].

Паэтыка загадкі грунтоўна асвятлялася ў працах беларускіх даследчыкаў народнапаэтычнай творчасці Н. С. Гілевіча [4] і А. І. Гурскага [5], у наш час у працах А. Г. Алфёравай праводзілася супастаўляльнае вывучэнне паэтыкі ўсходнеславянскіх і заходнеславянскіх загадак [6]. Тым не менш моўны механізм стварэння выяўленча-выразнага патэнцыялу беларускіх народных загадак патрабуе больш падрабязнага вывучэння гэтага фальклорнага жанру.

Аб'ектам аналізу ў артыкуле з'яўляюцца беларускія народныя загадкі, змешчаныя ў зборніку «Загадкі» з серыі «Беларуская народная творчасць» [7], мэтай – апісанне рытміка-інтанацыйнай арганізацыі загадкі, вызначэнне тыпаў і відаў рыфмы, іх функцыі і стылістычнай ролі ў загадках.

Адзначаючы высокія мастацка-паэтычныя якасці загадкавага дыскурсу, фалькларысты часта падкрэсліваюць ролю рытміка-інтанацыйнай арганізацыі ў стварэнні іх выяўленчай выразнасці. Так, Н. С. Гілевіч пісаў: «Загадка – мудрагелістае пытанне, якое падаецца ў форме дасціпнага, кароткага, як правіла, рытмічна арганізаванага апісання якога-небудзь прадмета ці з'явы» [4, с. 73]. Ролю рытмічнай арганізацыі выкладу і рыфмоўкі ў загадках адзначыў таксама А. І. Гурскі: «Важную ролю ў будове народнай загадкі адыгрывае рыфма. Рыфма і размеранасць складу ўласцівы больш апісальным загадкам. Яны дапамагаюць запамінаць загадкі» [5, с. 17]. Падкрэсліваюць значэнне рыфмы ў загадках і рускія фалькларысты: «Загадкі часта рыфмаваныя. У двухрадковых загадках радкі могуць рыфмавацца. У шматрадковых рыфмоўка разнастайная» [8].

У загадцы, як правіла, рыфмуюцца яе часткі (у некаторых варыянтах першая, у іншых – другая частка), сустракаюцца таксама загадкі з суцэльнай рыф-

моўкай. Рыфмы, што ствараюць сугучныя словы, адно з якіх знаходзіцца ў сярэдзіне, а другое ў канцы аднаго і таго ж радка, кваліфікуюцца як унутраныя: «Унутраная рыфма, у адрозненне ад канцавой, звязвае не радкі, а паўрадкоўі, аднак адыгрывае тую ж рытмічную і кампазіцыйную ролю. Дзякуючы свайму месцу ў вершарадзе (канец радка, перад міжрадковай паўзай) рыфма падкрэслівае, інтанацыйна вылучае пэўныя словы-паняцці» [9, с. 152 – 153].

Рыфмарый народных загадак вызначаецца багаццем і разнастайнасцю. У прааналізаваных тэкстах адзначаюцца розныя тыпы рыфм паводле месца націску адносна парадку складоў ад канца слова, у залежнасці ад характару канцавога гуку ў сугучных словах, колькасці і якасці гукавых супадзенняў, паводле часцінамоўнай прыналежнасці зарыфмаваных слоў.

У загадках выкарыстоўваюцца розныя тыпы рыфм паводле іх колькасці:

– рыфмы з адной парай сугучных слоў (іх пераважная большасць): *«Баран бя**жыць**, а на ім воўна дры**жыць**.* Балота*»* [7, № 96]; *«Бег к**от**, павесіў хвост на пл**от**.* З гарбуза лісце*»* [7, № 736];

– двайныя рыфмы: *«Сонца ігр**ала**, ключыкі ўкр**ала**, месячык узы**йшоў**, ключыкі зна**йшоў**.* Раса*»* [7, № 231]; *«Малыя дз**еці** сядзяць на пав**еці**, а як падрас**таюць**, на зямлю зля**таюць**.* Арэхі, жалуды*»* [№ 469]; *«Рыкнуў **вол** на сто г**ор**, на сто п**ечак**, на сто р**эчак**, на сто розных гарадоў.* Гром*»* [7, № 146]; *«Каціласа качул**ачка** – ні звер, ні птуш**ачка**, ні агонь, ні ва**да**, не адгадаеш нікаг**да**.* Сонца*»* [7, № 21]; *«Маленькі мал**ышак** упаў з в**ышак**, не так ад**біўся**, як шапачкі заб**ыўся**.* Арэх*»* [7, № 466];

– трайныя рыфмы: *«Узойдзе **Ягор** на бу**гор** – вышэй лесу, вышэй **гор**, з бугра спуск**аецца** – з вачэй хав**аецца**.* Сонца*»* [7, № 39]; *«Ішоў маладз**ён** ні дарогай, ні пуц**ём**, а памыўся ні вад**ою**, ні рас**ою**, а уцёрся ні тк**аным**, ні пр**аным**.* Месяц*»* [7, № 55]; *«Бегла **ліска** каля лесу б**лізка**; ні сц**ежкі**, ні даро**жкі**, адны залатыя ро**жкі**.* Месяц*»* [7, № 51].

Двайныя і трайныя пары рыфм можна абазначыць як ланцужковыя. Яны, несумненна, садзейнічаюць выразнай структурызацыі тэксту загадак, упрыгожваюць форму іх выражэння, робяць яе інтанацыйна насычанай і рытмічна арганізаванай.

Як адзначае В. П. Рагойша, «у паэзіі слоўная сугучнасць узнікала найперш у выніку ўжывання сінтаксічнага паралелізму, пры якім у сярэдзіне і на канцах суседніх вершарадоў аказваліся тыя самыя часціны мовы ў аднолькавай граматычнай форме» [9, с. 149]. Двайныя і трайныя пары рыфм у загадках прыводзяць да сінтаксічнага паралелізму: *«Сівая каб**ыла** па свеце хадз**іла**, да нас пры**йшла**, па руках па**йшла**.* Хмара і дождж*»* [7, № 203]; *«Каціліся кат**очкі** па ліпаваму мас**точку**, як увідзелі з**орку**, дык шмык у н**орку**.* Зоркі на небе перад світаннем*»* [7, № 81]; *«У гародзе лет**ам** цвіце жоўтым цвет**ам**, вышэй усіх узняцца **рад**, бо ён сонцу малодшы б**рат**.* Сланечнік*»* [7, № 539]. Такія сінтаксічныя канструкцыі ствараюць рытмічную сіметрыю і размеранасць структурнага афармлення загадак.

Сістэма рыфм у беларускіх народных загадках значна адрозніваецца ад унутраных рыфм агульналітаратурнага паэтычнага маўлення. Так, у загадках

рыфмы ствараюць не толькі сугучныя словы, адно з якіх знаходзіцца ў сярэдзіне, а другое ў канцы аднаго і таго ж радка, але і словы ў іншай пазіцыі. Пры гэтым могуць рыфмавацца словы, якія знаходзяцца ў пачатку, сярэдзіне і канцы радкоў: *«М**атка**-рага**тка**, дач**ушка**-паўз**ушка**, сын**ок** Васіл**ёк**. Яблыня»* [7, № 801]. Такі від рыфмы можна кваліфікаваць як скразную рыфму. Пачатковая рыфма можа спалучацца з унутранай: *«**Еду**, **еду** на сівым дз**еду**, сухалінай пагаН**яю**, на смерць пагляд**аю**.* Водная паверхня*»* [7, № 114].

Сугучча можа ахопліваць не толькі два, але і тры словы: *«Стаіць д**уб** повен кр**уп**, навярху п**уп**.* Мак*»* [7, № 766]; *«Кіну кідк**ом**, стане клубк**ом** пад зялёным дубк**ом**.* Рэчка*»* [7, № 117]; *«Па моры і**дзе**, і**дзе**, а да берага дой**дзе** тут і прапа**дзе**.* Хваля*»* [7, № 143].

Сугучча першых і апошніх слоў у загадцы ўтварае апаясную (кальцавую) рыфму: *«Не стуч**эла**, не груч**эла**, пад аконца падляц**ела**.* Дзень*»* [7, № 362]; *«Ду**ша**, ду**ша**, ці не знаеш Тама**ша**-галы**ша**.* Арэх*»* [7, № 464].

У загадках нярэдка сустракаюцца кантактныя рыфмы, калі сугучныя словы стаяць побач: *«Ні ст**учыць**, ні гр**учыць** – у ваконца глядзіць.* Сонца*»* [7, № 9]; *«Б**рат** Канд**рат** скрозь зямлю прайшоў, многа грошай знайшоў.* Гарбуз*»* [7, № 713].

Асновай рыфмавання ў вершаваным маўленні з’яўляецца супадзенне націскных галосных. Гэты прынцып захоўваецца і ў народных загадках: *«Семсот тапар**оў** зрубілі хатку без вугл**оў**.* Мароз*»* [7, № 241]; *«Тоўсты кач**ан** лезе цераз парк**ан**.* Гарбуз*»* [7, № 735].

У многіх загадках сугучнымі з’яўляюцца не толькі націскныя галосныя, але і пераднаціскныя або паслянаціскныя зычныя і галосныя гукі, што ў значнай ступені ўзбагачае іх рыфму: *«Стаіць дзед над **вадой**, трасе бар**адой**.* Чарот*»* [7, № 513]; *«Румяны П**іліп** ла палкі пр**ыліп**.* Яблык*»* [7, № 800]; *«Што гэта за в**очы**: адно свеціць удзень, а другое – ун**очы**.* Сонца, месяц*»* [7, № 47].

У загадках прадстаўлены розныя тыпы рыфм паводле месца націску адносна парадку складоў ад канца слова. Як паказвае аналіз фактычнага матэрыялу, прыблізна ў аднолькавых колькасных адносінах знаходзяцца мужчынская і жаночая рыфмы. Мужчынскімі лічацца рыфмы з націскам на апошнім складзе сугучных слоў: *«Глянь праз ак**но**, відаць сіняе палат**но**.* Неба*»* [7, № 3]; *«Стаіць певень на т**аку** ў чырвоным каўп**аку**.* Мак у час цвіцення*»* [7, № 778].

У жаночых рыфмах націск падае на перадапошні склад: *«Прыйшла чорна м**аці**, паклала ўсіх сп**аці**.* Ноч*»* [7, № 371]; *«Свеціць і грэе, весяліць і зз**яе**, усю зямлю ажыўл**яе**.* Сонца*»* [7, № 27].

Дактылічныя рыфмы з націскам на трэцім ад канца складзе ў загадках адзначаюцца рэдка: *«На кусце замуц**ілася**, дзеўкам палюб**ілася**.* Арэх*»* [7, № 460].

У некаторых загадках з двайнымі рыфмамі спалучаюцца мужчынская і жаночая рыфмы, што разнастаіць рытмічную арганізацыю выказвання і спрыяе арыгінальнасці выкладу: *«Бяжыць **ліска** каля лесу бл**ізка**: ні следу д**аць**, ні яе дагн**аць**.* Сонца*»* [7, № 12]; *«Кругом ва**да**, а з піццём бя**да**. Хто адгад**ае**, дзе гэта быв**ае**?* На моры*»* [7, № 141].

У залежнасці ад характару канцавога гуку ў сугучных словах у загадках вызначаюцца закрытыя рыфмы, што заканчваюцца на зычныя гукі (*«Круглы хля**вец** поўны белых а**вец**.* Гарбуз*»* [7, № 713]; *«Поўна бочачка к**руп**, а наверсе ст**руп**.* Макаўка*»* [7, № 760]; *«Зімой і л**етам** адным цв**етам**.* Елка, хвоя*»* [7, № 407]), і адкрытыя, апошні склад якіх заканчваецца на галосныя, нескладовыя ў, й: *«У л**азе** – на адной н**азе**.* Грыб*»* [7, № 492]; *«Улетку я**лушка**, узімку – га**лушка**.* Каноплі*»* [7, № 582]; *«У зямлю – к**рошкай**, а з зямлі – ляп**ёшкай**.* Агурок*»* [7, № 707] .

Сустракаюцца загадкі з двайнымі рыфмамі (спалучэнне закрытых і адкрытых тыпаў рыфм), што ўзбагачае рытміка-інтанацыйнае афармленне загадкі і павышае яе выяўленчую выразнасць: *«Чырвонае цель**ца**, каменнае сэр**ца**, вінная на см**ак**, а завецца **як**?* Вішня*»* [7, № 811]; *«Сядзіць **дзед**, у сто шуб а**дзет**, хто яго раздзя**вае**, той слёзы праліваe.* Цыбуля*»* [7, № 662].

Паводле колькасці і якасці гукавых супадзенняў сугучных слоў у народных загадках вызначаюцца багатыя рыфмы, у якіх супадаюць многія гукі (*«**Цякло**, **цякло** і схавалася пад с**цякло**.* Рэчка пад лёдам*»* [7, № 120]; *«Карова б**яжыць**, скура л**яжыць**.* Вада і лёд*»* [7, № 122]; *«Уся д**арожка** ўсыпана г**арошкам**.* Зоркі*»* [7, № 83]; *«Ляжыць сярод гр**адкі** зялёны і гл**адкі**.* Агурок*»* [7, № 698]), і бедныя, калі супадае толькі некалькі гукаў (*«Прыехалі кам**іса**ры, вокны, дзверы пап**іса**лі.* Мароз*»* [7, № 247]; *«Пад зялёным кус**том** вырасла клубк**ом**.* Бручка і рэпа*»* [7, № 750]); дакладныя, або поўныя, рыфмы, у якіх супадаюць націскныя галосныя і паслянаціскныя гукі (*«Як зайдзе ў д**ом**, не выганіш кал**ом**, а пара пры**ходзіць** – ён і сам у**ходзіць**.* Прамень сонца*»* [7, № 45]; *«Чырвоны ц**вічок** без нага**вічок**.* Мак*»* [7, № 785]; *«Сутула, гарб**ата**, а сілы баг**ата** – конь таго не зв**язе**, што яна зн**ясе**.* Рака*»* [7, № 115]), і недакладныя, асанансныя, у якіх супадаюць толькі галосныя (*«Чорная кар**ова** ўсіх пакал**ола**.* Ноч*»* [7, № 231]; *«На паляне с**іняй** пасецца конь с**івы**.* Месяц*»* [7, № 52]; *«Баран на хл**яве**, ногі на дв**арэ**.* Часнок*»* [7, № 650]); роўнаскладовыя (*«Прыйшла чорна к**абыла**, увесь свет п**абіла**.* Ноч*»* [7, № 376]; *«Што нас корм**іць**, а есці не прос**іць**.* Зямля*»* [7, № 86]) і няроўнаскладовыя (*«Гаршчочак вум**ён**, сем дырачак у **ём**.* Галава*»* [7, № 839]; *«Цяплынь пачне гры**зці**, сплыве куды**сьці**.* Снег*»* [7, № 284]; *«Пад хварастк**ом**_ляжыць дагары хваст**ом**.* Агурок*»* [7, № 709]); апорныя (каранёвыя) (*«Скацерць б**ела** ўвесь свет адз**ела**.* Снег*»* [7, № 274]) і састаўныя (*«Ішла пані з м**аста**, на ёй кашуль **за ста**.* Качан капусты*»* [7, № 664]; *«Пушыстая в**ата** плыве куд**а-та**.* Воблака*»* [7, № 202]. Часцей за ўсё ў загадках ужываюцца поўныя, дакладныя і роўнаскладовыя рыфмы, што сведчыць пра высокае слоўнае майстэрства і талент іх складальнікаў.

Адносна часцінамоўнай прыналежнасці сугучных слоў у загадках вылучаюцца аднародныя і неаднародныя рыфмы. У аднародных рыфмах сугучныя словы адносяцца да адной часціны мовы. Гэта субстантыўныя формы з сугучнымі назоўнікамі: *«З акна ў ак**но** – залатое верацяно**.* Прамень сонца*»* [7, № 46]; *«Пасцялю рагожку, і насыплю гарошку, крайчык хлебца пакладу.* Неба, зоркі, месяц*»* [7, № 69]; *«Сівае сукно лезе праз вакно.* Мароз*»* [7, № 254]; *«Сядзіць паня на прыгурку ў чырвоным каптурку, хто ідзе, той паклоніцца.* Суніца*»* [7, № 479].

У дзеяслоўных рыфмах сугучнымі з'яўляюцца як інфінітыўныя, так і асабовыя формы дзеясловаў: *«Усе яго любяць, чакаюць, а глянуць, убач**уць** – адразу заплач**уць**.* Сонца» [7, № 26]; *«Хоць зубоў не м**ае**, а за твар балюча кус**ае**.* Мароз» [7, № 253]; *«Як гаршчочак разаб'**еш**, дык і кашку з'**еш**.* Арэх» [7, № 453].

У ад'ектыўных формах рыфмуюцца прыметнікі: *«Па гары гар**анскай** каціўся шар вярх**анскі**, ніхто яго не аб'едзе і не абыдзе.* Сонца» [7, № 38]; *«На двары з**ялёны**, а ў хаце – с**алёны**.* Агурок» [7, № 697].

Рэдкай у загадках з'яўляецца адвербіяльная рыфма з сугучнымі прыслоўямі: *«На дварэ гар**ою**, а ў хаце вад**ою**.* Снег» [7, № 271].

Неаднародную рыфму у загадках утвараюць словы рознай часцінамоўнай прыналежнасці. Гэта спалучэнні назоўніка і дзеяслова (*«Лата на ла**це**, ніткі не зна**ці**.* Капуста» [7, № 655]); назоўніка і прыслоўя (*«Ішла паненка ўна**чы**, пагубіла клю**чы**.* Раса» [7, № 227]); назоўніка і дзеепрыметніка (*«Поўна кар**ыта** цвікоў наб**іта**.* Агурок» [7, № 701]).

Арыгінальнасць і навізну многіх загадак ствараюць зарыфмаваныя аказіяналізмы, якія надаюць кантэксту характар моўнай гульні і ўзмацняюць зашыфраванасць загаданага прадмета. Аказіянальнымі найчасцей з'яўляюцца назоўнікі, якія ў метафарызаванай форме ўказваюць на загаданы прадмет: *«Сядзіць ш**уся** ў сямі каж**усях**, хто на яе гляне, той плача.* Цыбуля» [7, № 642]; *«Сядзела ша**шуха** ў сямі ка**жухах**, хто яе ўк**усіць**, той плакаць м**усіць**»* [7, № 643]; *«Ш**ыла-віла**, матав**іла** па-над нябёсамі хадз**іла**, з панамі гавар**ыла**.* Гром» [7, № 163]; *«Луп**ар** гоўца разган**яе**, ціх**ар** на месца стаўл**яе**.* Вецер, збожжа, цішыня» [7, № 196]. Ад'ектыўныя аказіяналізмы ў рыфме нагадваюць пра пэўныя ўласцівасці загаданага прадмета, якія ў якасці падказкі павінны дапамагчы адгадаць загадку: *«На гары гар**анскай** стаіць дуб шат**анскі**, хто за яго п**рымецца**, той ск**рывіцца**.* Дзядоўнік» [7, № 520].

У многіх загадках выкарыстоўваюцца сугучныя формы з суфіксамі суб'ектыўнай ацэнкі, якія выступаюць у ролі вербалізатараў эматыўнай канатацыі і надаюць тэксту ласкальнае і памяншальна-ласкальнае адценні, што ў значнай ступені павышае экспрэсіўны патэнцыял выказвання. Ад'ектыўныя формы ў загадках падкрэсліваюць уласцівасці загаданых прадметаў: *«Чашачка красн**енька**, а ложачка бял**енька**.* Маліна» [7, № 816]; *«Кругл**енька**, бял**енька** ўсяму свету міл**енька**.* Сонца» [7, № 5]. Субстантыўныя сугучныя формы суб'ектыўнай ацэнкі называюць метафарызаваныя антрапаморфныя вобразы утоеных прадметаў: *«Стаяць на полі сястр**ычкі**, залатыя вочкі, белыя расн**ічкі**.* Каласы» [7, № 558]; *«У маёй св**інкі** тры сп**інкі**.* Грэчка» [7, № 597]; *«Пад адным калпачк**ом** семсот казачк**оў**.* Мак» [7, № 788]; *«Пад адною пап**онкаю** сядзіць брат з сястр**онкаю**.* Мак» [7, № 551]; *«Задралі чуп**рынкі**, пабеглі да ад**рынкі**.* Ячмень» [7, № 554].

Эўфанічную выразнасць у загадках узмацняе сугучная анаматапея, выражаная апакапічнымі словамі, якія абазначаюць імгненнае дзеянне: *«Сівы б**ык** у акенца **шмык**.* Світанне» [7, № 349]; *«Ні **стуку**, ні **груку** на дв**ары**, сівы конь на з**ары**.* Світанне» [7, № 351]; *«Белы б**ык** у акно **нік**.* Дзень» [7, № 355]; *«Ляцеў пт**ах**, на вароты – **бах**, прыляцеў кап**тур**, сагнаў ад**туль**.* Снег і дождж» [7, № 289].

Многія рыфмы пабудаваны на сугуччы ўласных імён з апелятыўнай лексікай, што стварае своеасаблівую моўную гульню: *«Стаіць Хад**осця**, растрапаўшы вал**осця**.* Каноплі» [7, № 578]; *«Сядзіць Мар**уся** ў чырвоным каж**усе**, хто ўбача, той заплача.* Цыбуля» [7, № 624]; *«Сядзіць Ал**ёнка** ў сямёх пял**ёнках**, хто яе абідзіць, той сцягі не ўвідзіць.* Цыбуля» [7, № 625]; *«Прыйшла Эль**жуха** ў сямі каж**ухах**.* Цыбуля» [7, № 640]; *«Ехала Мар**ушка** ў сямі каж**ушках**, хто яе зачэпіць, той заплакаць мусіць.* Цыбуля» [7, № 633]; *«Паміж **гор** ляжыць **Ягор**.* Гарбуз» [7, № 724]; *«На полі **Ярох** рассыпаў г**арох**, стала світаць – няма чаго сабіраць.* Неба і зоркі» [7, № 78].

У некаторых выпадках у загадках дзеля стварэння рыфмы ў адным з сугучных слоў адбываецца змена націску, што набліжае парэмію да каламбурнага выразу: *«Што то за м**ода**, што трашчыць в**ода**.* Лёд» [7, № 290]; *«Стаіць дзед пры дар**озе** на адной н**озе**.* Грыб» [7, № 496]; *«Дзеўка ў кам**оры**, а яе косы на дв**оры**.* Морква» [7, № 741]; *«У новым гар**адзе** плыла талерачка па в**адзе**.* Сонца» [7, № 35].

Такім чынам, як паказвае фактычны матэрыял, у загадках актыўна выкарыстоўваецца ўнутраная рыфма, разнастайная паводле колькасці сугуччаў, месца націску, характару канцавога гуку ў сугучных словах, колькасці і якасці гукавых супадзенняў, часцінамоўнай прыналежнасці зарыфмаваных слоў. Рыфма ў загадках садзейнічае выразнай структурызацыі тэксту, выконвае рытмастваральную і мнеманічную функцыі, садзейнічае лепшаму запамінанню. Яна ўпрыгожвае форму выражэння дыскурсу загадак, робіць яе інтанацыйна насычанай, рытмічна арганізаванай, складнай і выяўленча-выразнай.

ЛІТАРАТУРА

1. Гурскі, А. І. Беларускія народныя загадкі / А. І. Гурскі // Загадкі / склад. М. Я. Грынблат, А. І. Гурскі ; рэд. А. С. Фядосік. – Мінск, 1972. – С. 5 – 18.
2. Аникин, В. П. Русские народные пословицы, поговорки, загадки и детский фольклор : пособие для учителей / В. П. Аникин. – М. : Учпедгиз, 1957. – 240 с.
3. Лазутин С. Г. Поэтика русского фольклора : учебное пособие для филологических факультетов ун-тов / С. Г. Лазутин. – М. : Высшая школа, 1981. – 221 с.
4. Гілевіч, Н. С. Паэтыка беларускіх загадак / Н. С. Гілевіч. – Мінск : Вышэйшая школа, 1976. – 128 с.
5. Гурскі, А. І. Беларускія загадкі: даследаванне жанру / А. І. Гурскі. – Мінск : Беларускі кнігазбор, 2000. – 80 с.
6. Алфёрава, А. Г. Усходнеславянскія і заходнеславянскія загадкі. Вобразна-паэтычная сістэма / А. Г. Алфёрава. – Мінск : Беларуская навука, 2008. – 162 с.
7. Загадкі / склад. М. Я. Грынблат, А. І. Гурскі ; рэд. А. С. Фядосік. – Мінск : Навука і тэхніка, 1972. – 448 с.
8. Рыбникова, М. А. Загадки / М. А. Рыбникова. – М. ;Л. : Академия, 1932 – 486 с.
9. Рагойша, В. П. Паэтычны слоўнік / В. П. Рагойша. –Мінск : Вышэйшая школа, 1979. – 320 с.

РЕЗЮМЕ

Статья посвящена исследованию рифмы в белорусских народных загадках. Описываются различные типы рифм по количеству и качеству созвучий, месту ударения в созвучных словах, характеру конечного звука, частеречной характеристике зарифмованных слов. Определяются мнемоническая функция рифмы, а также её роль в ритмико-

интонационной организации и структуризации текста, создании изобразительной выразительности и образности загадок.

SUMMARY

The article is devoted to the study of rhyme in Belarusian folk riddles. It describes various types of rhymes by the number and quality of consonants, the place of stress in consonant words, the nature of the final sound, and the partial characteristic of rhymed words. The mnemonic function of rhymes is determined, as well as their role in the rhythmic-intonation organization and structuring of the text, creating visual expressiveness and imagery of riddles.

Тяпкова А. И.

К ВОПРОСУ О ТУРИСТИЧЕСКОМ ПОТЕНЦИАЛЕ АГРОГОРОДКОВ В РЕСПУБЛИКЕ БЕЛАРУСЬ

Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси
(Поступила в редакцию 16.03.2020)

Беларусь является привлекательным регионом для туристических путешествий в условиях расширения межкультурного сотрудничества. Поэтому развитие туризма сегодня выступает одним из приоритетных направлений социально-экономической и культурной политики государства. Туристические ресурсы включают не только богатый уникальный природный материал, но и социально-культурные объекты, многочисленные сохранившиеся до наших дней недвижимые материальные историко-культурные ценности. В их числе известные памятники архитектуры и истории, многие из которых находятся в агрогородках. Сегодня в Беларуси реализуется ряд госпрограмм, в которых предусмотрены меры и средства по созданию современной инфраструктуры туризма в различных регионах страны. Так, государственная программа «Беларусь гостеприимная» на 2016 – 2020 гг. [1] направлена на формирование современного конкурентоспособного туристического комплекса, увеличение вклада туризма в развитие национальной экономики.

Теоретико-методологической базой исследования послужили труды отечественных и зарубежных учёных, посвящённые проблемам развития туризма, материалы научных семинаров и конференций, положения общей теории культуры. Эмпирическую базу исследования составили данные общегосударственной статистики, законы, Указы Президента Республики Беларусь, Правительства Республики Беларусь, материалы туристических агентств, сведения, публикуемые в электронных средствах массовой информации.

В наши дни всё больший размах и значение получает культурный туризм, ставящий своей целью ознакомление с культурно-историческим достоянием той или иной страны и выступающий, таким образом, как вид развивающего досуга. В росте значимости культурных компонентов туризма проявляют заинтересованность и государства, рассматривающие пропаганду своего исторического наследия и культуры как таковой как существенную политическую задачу, в особенности в условиях проявившейся в ходе глобализации тенденции к нивелировке некоторых черт национальных культур [2, с. 30].

Основным условием развития культурного туризма является исторический и культурный потенциал той или иной страны, уровень организации доступа к нему для всех интересующихся, а также бытовой комфорт проживания туристов. В число объектов культурного туризма входят как культурно-историческое наследие (исторические территории, архитектурные сооружения и комплексы, зоны археологических раскопок, художественные и исторические музеи, народные промыслы, праздники, бытовые обряды, выступления фольклорных коллективов), так и актуальная культура сегодняшнего дня (преимущественно художественная, но также и образ жизни населения – кухня, костюм, особенности гостеприимства и др.).

По оценкам Всемирной туристической организации, доля культурного туризма составляет 25% от общих показателей мирового туризма и по прогнозам эта доля будет расти в будущем [3, с. 46]. Культурный туризм играет значительную роль как стимул сохранения и реставрации культурного наследия, развития художественной жизни в стране, способствуя созданию даже в удалённых регионах дополнительных рабочих мест; стимулирует повышение образовательного и культурного уровня населения, живущего в этих районах. Влияние туризма на экономику принимающей страны общеизвестно: существует ряд государств, живущих преимущественно за счёт данной отрасли.

Частые войны, происходившие на территории Беларуси, оказали значительное влияние на развитие градостроительства и архитектуры. Большое внимание уделялось строительству развитых городских укреплений, крепостей, оборонных храмов и замков в Беларуси. Именно из замков берут начало многие архитектурные, конструкторские решения, культурные достижения: первые кафельные печи (XIV в.), музеи (XV в.), частные библиотеки и театры (XVII в.). Известность получили такие ныне находящиеся в агрогородках замки, как Гольшанский (рисунок 1), Кревский, Смольянский «Белый Ковель» и другие [4, с. 70 – 80].

Культурно-познавательный туризм является основным направлением туристической деятельности как в мире, так и в большинстве государств и имеет множество форм проявления, одной из которых выступает замковый туризм, предполагающий посещение объектов оборонительной архитектуры с туристическими целями. А это сразу сужает его географию до тех регионов, где имеются такие объекты, отражающие богатую военную историю данных территорий. Беларусь относится к таким территориям, так как в её пределах расположено более 20 замков, а также множество крепостей и иных сооружений оборонительного и фортификационного характера. Замковый туризм является одной из наиболее интересных и сложных в организации форм культурно-познавательного тура. В мире накоплен значительный опыт организации специализированных замковых туров. Однако на просторах бывшего СССР только в Республике Беларусь сформированы тематические туры по замкам и крепостям. Однако и они далеки от совершенства и не учитывают всех имеющихся объектов и ресурсов. В настоящее время туристические фирмы Беларуси предлагают на национальном и международном туристических рынках десятки туров и экскурсий, предполагающих посещение замков и крепостей страны.

Рисунок 1. Замок в агрогородке Гольшаны

В агрогородках располагаются уникальные по архитектуре, ландшафтным решениям, духовному наполнению дворцы и магнатские усадьбы (среди сохранившихся – Чернавчицкий дворец, дворец Рдултовских в а/г Снов (отсунок 2); усадьба Огинских в а/г Залесье, дворцовый комплекс в а/г Жиличи и др.). На протяжении веков роль усадеб как экономических и культурных образований была чрезвычайно велика. Усадьбы включали в себя дворцы и усадебные дома, хозяйственные постройки и производственные комплексы, которые были органично соединены с садами, парками и водоёмами. Они создавались по лучшим образцам европейского дворцово-паркового искусства. В облике усадеб находили отражение исторические эпохи, этапы их эволюции, творческие идеи архитекторов и садоводов-декораторов, и всё это накладывалось на местную почву, порождая колоритные художественные образы. В своём развитии усадьбы Беларуси прошли сложный путь. Они являлись экономическими и культурными центрами обширных регионов и зачастую были родовыми гнёздами знаменитых людей. При посещении усадеб можно познакомить туристов и экскурсантов с их историей, архитектурным стилем и особым материальным и духовным миром, который складывался и передавался из поколения в поколение. Многие усадьбы Беларуси были стёрты с лица земли в результате войн и других драматических событий. Иногда владельцы сами меняли облик усадеб в соответствии с модой и духом времени, поэтому стилевое единство усадебных комплексов сохранялось не везде. Ренессансные усадьбы постепенно превращалась в барочные, порой на них накладывались напластования эпохи классицизма. В свою очередь, в классицистических комплексах со временем возникали искусственные романтические руины, неоготические часовни или вкрапления эпохи модерн [4, с. 80 – 90].

Рисунок 2. Дворец Рдултовских в агрогородке Снов

Сохранению историко-культурного наследия служат национальные фестивали, рыцарские турниры, концерты средневековой музыки, выставки изделий народных мастеров, концерты фольклорных коллективов, которые регулярно проходят под стенами Кревского, Гольшанского замков.

В 2012 – 2018 гг. реализовывалась Государственная программа «Замки Беларуси» (позже она стала частью более масштабной программы «Культура Беларуси» на 2016 – 2020 гг.), её целью являлось создание благоприятных условий для сохранения, восстановления и рационального использования объектов историко-культурного наследия, развития внутреннего и въездного туризма. Программа предусматривала реализацию ряда мероприятий по сохранению историко-культурных ценностей, проведение реставрационно-обновительных работ и их приспособление к экспонированию для повышению внимания к ним со стороны туристов [5, с. 51 – 62; 6].

Для современной белорусской действительности характерно стремление людей узнать о своих истоках и истории, о чём свидетельствует положительная динамика внутреннего организованного этнографического туризма. Этнокультурное многообразие Республики Беларусь и характерное для него историческое взаимовлияние различных культур вызывает интерес не только у жителей нашей страны, но и у иностранных гостей. Одним из важнейших аспектов традиционной культуры и производственной деятельности белорусов, включённых в сферу туристического использования, являются промыслы и ремёсла, которые наглядно определяют этническую и региональную специфику традиционной культуры и представляют значительный интерес для туристов.

Сегодня в Беларуси есть немало мест, где можно наглядно ознакомиться с традиционной белорусской культурой (этнографические и краеведческие музеи, этнографические комплексы, агроусадьбы, центры народного творчества, дома ремёсел).

Возникновение агрогородков подтолкнуло развитие агроэкотуризма, реанимировало и дало толчок созданию агроусадеб. Данное направление способствует обеспечению устойчивого развития регионов и страны в целом, тенденций по возрождению села, занятости сельского населения, а также дополнительные инвестиции в сельскую местность, узнаваемость страны в мире, распространение информации потребителями её туристической продукции. Развитие агроэкотуризма стимулирует возникновение новых форм хозяйствования, оздоровления (в Россонском районе, где низкий бонитет пахоты, образовался агроэкотур-курорт на базе 30 усадеб; такой же курорт планируется и в зоне Августовского канала на границе с Польшей), стимулирование культурных и хозяйственных связей в приграничных регионах (с Польшей, Литвой, Латвией, Украиной, Россией; успех белорусского агроэкотуризма повлиял на создание первой агроусадьбы в смоленско-витебском приграничье – в д. Мироедово Краснянского р-на Смоленской обл.), распространение опыта в Псковской и Брянской областях.

Сегодня туристов готовы принять более двух тысяч агроусадеб. Все они абсолютно разные и по-своему колоритные. В одних туристам предложат отдельный домик с камином, бильярдом и деревенской баней, в других – небольшую комнату в общем с хозяевами доме и умывальник с колодезной водой на

улице. Но во всех без исключения сельских усадьбах гостей вкусно накормят и организуют множество развлечений (рисунок 3, 4).

Рисунок 3. Агросадьба «Жгунский гусь» в агрогородке Жгунь

Рисунок 4. Агроусадьба «Берёзка» в агрогородке Судники

Природный потенциал агрогородков должен быть раскрыт не только в экологической, но и в ландшафтной составляющей. Инстинктивные или традиционные формы освоения ландшафтов в сельской архитектуре Беларуси могут быть созданы через включение природных особенностей (лес, река, рельеф и др.) в планировочные структуры и максимальное раскрытие пейзажных видов и акцентов. Дополнительным рычагом развития становится движение агроэкотуризма, которое позволяет активизировать не только природные факторы, но и культурно-историческую среду агрогородков. Беларусь обладает рядом предпосылок для развития агроэкотуризма. Приоритетность и особый статус этого вида туризма подтверждены в 2006 г. Указом Президента Республики Беларусь № 372 «О мерах по развитию агроэкотуризма в Республике Беларусь» [7]. Одним из возможных направлений деятельности агротуризма считается восстановление поселений, бывших усадеб, в первую очередь тех, которые имеют богатую традицию. Они обладают ценным историко-культурным потенциалом, природными ресурсами, позволяющими развивать их как центры туризма местного уровня. Подобных усадеб, фольварков, имений на территории Беларуси 100 лет назад было более 8 000 [8]. В настоящее время сохранилось около 1 200 исторических усадеб и их фрагментов, из них более 300 перспективны для восстановления и современного использования. Сохранение самобытности, национальных, культурных традиций белорусского села (преданий, обычаев, особенности уклада жизни, искусства местных ремесленников, традиций народного зодчества) имеет значимое место в исторической судьбе нашей страны. Памятники истории и культуры – это вклад белорусского народа в культурную сокровищницу мировой цивилизации. Степень их сохранности и уровень благоустройства способствует развитию международного туризма. В Беларуси существует возможность расширить диапазон функций агрогородков в народном хозяйстве и национальной культуре за счёт поиска новых решений, направленных на использование историко-культурных ценностей, природных особенностей места, их духовного наследия, что позволит развивать данные поселения как центры туризма местного уровня.

Таким образом, на сегодняшний день туризм получил значительное развитие и стал массовым социально-экономическим явлением. Он оказывает стиму-

лирующее действие на развитие экономики страны, укрепляет и расширяет источники инвестирования, влияет на сохранение и функционирование культурного потенциала населения территории, выступает в качестве эффективного средства создания условий для межнационального и межкультурного диалога. Разработка экскурсионно-туристических программ по агрогородкам имеет большое значение. Рост интереса к агрогородкам как объектам туризма поспособствует большему вниманию к решению проблемы сохранения историко-культурного наследия, реставрации памятников архитектуры, создания необходимой инфраструктуры для развития туризма. Перспективное значение имеет культурно-познавательный и этнографический туризм белорусских агрогородков. Этнокультурное многообразие Республики Беларусь и характерное для него историческое взаимовлияние различных культур вызывает интерес не только у жителей нашей страны, но и у иностранных гостей.

ЛИТЕРАТУРА

1. Постановление Совета Министров Республики Беларусь от 23 марта 2016 г. № 232 Об утверждении Государственной программы «Беларусь гостеприимная» на 2016 – 2020 годы [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://pravo.by/document/?guid=3871&p0=C21600232. – Дата доступа: 13.03.2020.

2. Большой глоссарий терминов международного туризма / The Great Glossary of Terms for the International Tourism / под ред. М. Б. Биржакова, В. И. Никифорова – СПб. : Герда ; Невский фонд», 2002. – 704 с.

3. Tourism Market Trends World Overview & Tourism Topics. – Madrid : WTO, 2001. – 100 p.

4. Локотко, А. И. Историко-культурные регионы Беларуси / А. И. Локотко. – Минск : ЕГУ, 2002. – 227 с.

5. Аб зацвярджэнні Дзяржаўнай праграмы «Замкі Беларусі» на 2011 – 2018 гады: Пастанова ад 6 студзеня 2012 г. № 17 // Национальный реестр правовых актов Республики Беларусь. – 2012. – № 10. – С. 51 – 62.

6. Постановление Совета Министров Республики Беларусь от 4 марта 2016 г. № 180 Об утверждении Государственной программы «Культура Беларуси» на 2016 – 2020 годы [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://pravo.by/document/?guid=12551&p0=C21600180&p1=1. – Дата доступа: 13.03.2020.

7. Указ Президента Республики Беларусь от 9 октября 2017 г. № 365 О развитии агроэкотуризма [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://pravo.by/upload/docs/op/P31700365_1507669200.pdf. – Дата доступа: 13.03.2020.

8. Потаев, Г. А. Ревитализация исторических усадеб как культурнотуристских объектов [Электронный ресурс] / Г. А. Потаев, Н. Н. Власюк // Архитектура и строительство. – 2005. – № 5. – Режим доступа: https://ais.by/story/662. – Дата доступа: 13.03.2020.

РЕЗЮМЕ

Статья посвящена рассмотрению туристического потенциала белорусских агрогородков. Туристические ресурсы данного типа населённых пунктов включают как уникальный природный материал, так и социально-культурные объекты, многочисленные сохранившиеся до наших дней материальные историко-культурные ценности.

SUMMARY

The article is devoted to the consideration of the tourism potential of Belarusian agricultural towns. Tourist resources of this type of settlements include both unique natural material and socio-cultural objects, numerous tangible historical and cultural values that have survived to this day.

Хазанава К. Л.

МЕТАФАРЫЗАЦЫЯ НАЙМЕННЯЎ АСОБ У БЕЛАРУСКІХ НАРОДНЫХ ЗАГАДКАХ

Гомельскі дзяржаўны ўніверсітэт імя Ф. Скарыны

(Паступіў у рэдакцыю 06.03.2020)

Беларускія народныя загадкі ўжо даволі даўно прыцягваюць увагу даследчыкаў. У першую чаргу навукоўцы звярталіся да літаратуразнаўчага і фальклярыстычнага аналізу [1; 2]. Моўныя рысы беларускіх народных загадак зрэдку траплялі ў цэнтр характарыстыкі [3; 4] і яшчэ чакаюць спецыяльнага комплекснага даследавання. Неабходнасць у ім тлумачыцца першаснасцю мовы як сродку выяўлення зместу, вобраза, ідэі.

Мэтай дадзенага артыкула з'яўляецца характарыстыка метафарычнага ўжывання найменняў асоб у беларускіх народных загадках.

У адрозненне ад прыказак і прымавак, асноўная мэта функцыянавання якіх – павучальнасць, перадача духоўнага вопыту шматлікіх пакаленняў, загадкі вымагаюць непасрэднага, хуткага адказу. Ім уласціва інтэрактыўнасць – у якасці атрымальніка інфармацыі (адгадвальніка) творы чакаюць не проста разумнага, а дапытлівага чалавека. Зварот да загадкі натхняе на актывізацыю разумовых працэсаў, узгадвання, супастаўлення, пабудовы пэўных лагічных ланцужкоў, што ў рэшце рэшт і можа абумовіць правільны адказ. За кошт адметных уласцівасцей гэтыя «мудрагелістыя пытанні, выражаныя пераважна ў форме метафары» [5, с. 10], спрыяюць развіццю розуму, кемлівасці і дасціпнасці.

Утойванне пэўных рэалій абумоўлівае надзвычайны сімволіка-алегарычны змест народных загадак і іх іншасказальнасць. Кожны вобраз, што сустракаецца ў загадках, абавязкова называе іншую рэалію, а ўмовы і прынцыпы падабенства, выкарыстаныя стваральнікамі твора, павінен раскрыць у падтэкставым багацці адгадвальнік.

Адным з механізмаў іншасказальнасці ў беларускіх народных загадках з'яўляецца выкарыстанне найменняў асоб для метафарычнага абазначэння і ўтойвання ў тэксце загадкі разнастайных з'яў, прыродных рэалій, прадметаў побыту і гаспадаркі, але зусім не людзей.

Найменні асоб у беларускіх народных загадках з'яўляюцца колькасна распаўсюджанай лексіка-семантычнай групай, што абумоўлена старажытным атаясамліваннем у народным уяўленні свету чалавека і навакольнага свету.

У тэкстах беларускіх загадак сустракаюцца найменні людзей паводле ўзросту: *«Старая баба дзетак усю зіму грэе*. Печка*»* [6, с. 176]; *«Сядзіць дзед, у многіх плаццях адзет, хто яго раздзявае, той ад жаласці слёзы пралівае*. Цыбуля*»* [7, с. 89]. У тэкстах фіксуюцца і дэмінутывы ўзроставых найменняў асоб: *«Сядзіць бабушка ў сямёх кажушках, хто яе прыбачыць, той пэўна заплачыць*. Цыбуля*»* [7, с. 89]; *«Ідзе старушка ў сямёх кажушках, вецер падуне – цела гола*. Курыца*»* [7, с. 148]; *«Гарбаты дзядок усё поле абегаў*. Серп*»* [6, с. 314].

Паводле беларускіх загадак можна прасачыць сацыяльную няроўнасць грамадства часоў стварэння тэкстаў, бо ў іх складзе часта ўжываюцца назвы асоб

паводле сацыяльнага стану. Ніжэйшы слой абазначаны найменнямі «дзеўка», «баба», «мужык»: *«Дзеўка ў каморы, а яе косы на дворы*. Морква*»* [7, с. 101]; *«У цёмнай цямніцы ткуць бабы спадніцы, ткуць-пературыкаюць, пальцамі перабіраюць*. Пчолы ў вуллі*»* [6, с. 176]; *«Чорненькі мужычок паварочвае на бачок*. Блыха*»* [7, с. 179]. Сярэднія і вышэйшыя слаі грамадства знайшлі моўнае выяўленне ў лексемах «пан», «пані», «барыня»: *«Ехаў пане ў красным жупане, хто ўбача, той заплача*. Цыбуля*»* [7, с. 88]; *«На барыні сорак адзежак, вецер падуе – спіна голая*. Курыца*»* [6, с. 176]; *«Бязрукая барыня пяром кіруе*. Пяро на ветры*»* [7, с. 41].

Сярод сацыяльных вызначэнняў асобы ў беларускіх загадках самыя пашыраныя лексемы «пан», «пані»: *«Сядзіць на палцы пані і варушыць губамі*. Мак у час цвіцення*»* [7, с. 106]; *«Сядзіць пані ў двух жупанах. Хто скіне – са свету згіне*. Часнок*»* [6, с. 178]. Для найменння ўжываюцца варыянты з адрознымі флексіямі: *«Стаіць пані ля дарогі – чаравічкі хандогі: прыйдзе хлопец, за падпашкі схопіць*. Саха*»* [7, с. 195]; *«Сядзіць паня ў жоўтым жупане, хто ўбачыць, той і заплачыць*. Цыбуля*»* [7, с. 87].

Успамінаюць загадкі і дзяўчыну шляхецкага паходжання: *«Ішла панна ўначы, згубіла ключы, месяц бачыў, а сонца падняло*. Раса*»* [7, с. 45]; *«У цёмнай цямніцы панны кросны ткуць*. Пчолы*»* [7, с. 145]. Для асобных прыродных з'яў стваральнікі загадак прапануюць назвы і жанчыны, і дзяўчыны, што прыводзіць да лексічнай варыянтнасці: *«Сядзіць паня на прыгурку ў чырвоным каптурку, хто ідзе, кожны паклоніцца*. Суніца*»* [7, с. 73]; *«Сядзіць паненка, на ёй чырвоная сукенка, хто ідзе, ёй паклоніцца*. Суніца*»* [7, с. 72]; *«Сядзіць паненачка ў красным жупане, хто ідзе, той паклоніцца*. Ягада ў полі*»* [7, с. 73]; *«Стаіць паненачка ў краснай сукеначцы, хто ёдзе – паклоніцца*. Суніца*»* [7, с. 72]. Зварот да наймення дзяўчыны выкліканы замілаванасцю і пазітыўным успрыманнем загаданага ў творы, што падкрэсліваецца дэмінутывамі. Звернем увагу, што пра цыбулю загадак з падобнай лексемай не было выяўлена. Для стварэння гумарыстычнага эфекту загадкі пра кошку і мыш выкарыстоўваюць старажытнарускі адпаведнік лексемы «панна»: *«Пад палом ходзіць барышня з калом, ішча барышню з хвастом»* [7, с. 143].

Моўнае вызначэнне сацыяльнай прымеркаванасці «казак» у беларускіх загадках метафарычна называе абсалютна розныя з'явы: *«У лазе стаіць* ***казак*** *на адной назе*. Грыб*»* [7, с. 75]; *«Казак без рук, без ног, а рубашку мае.* Падушка*»* [6, с. 177].

Некаторыя варыянты прапануюць назвы асоб паводле прафесіі і заняткаў: *«Прыехалі пісары і ўсе дзверы спісалі без пяра і без карандаша*. Мароз*»* [7, с. 47]. Беларускія народныя загадкі захавалі адметную для пэўнага гістарычнага перыяду ўсходнеславянскай сацыяльнай рэчаіснасці назву, якая з пазіцый сучаснай мовы ўспрымаецца як саветызм: *«Гарбаценькі камісар усё поле абскакаў*. Серп*»* [7, с. 204]; *«Ехаў камісар, на акне напісаў*. Мароз*»* [7, с. 47]; «*Прыехалі камісары, усіх людзей павязалі*. Рыбакі, сетка, рыба» [7, с. 211]. За названай асобай утоўваюцца розныя з'явы, метафарызацыя заснавана на замацаваным у народным уяўленні аб падабенстве якасцей асоб на адзначанай пасадзе і загаданых рэалій.

Пры стварэнні тэкстаў загадак народная фантазія выкарыстоўвала найменні асоб, якія суправаджалі штодзённае жыццё чалавека і ў выніку пастаяннага называння трывала замацаваліся ў свядомасці. Як адзначалася вышэй, у розных аўтараў адны і тыя найменні выклікалі ў свядомасці свае асацыяцыі, таму пад аднолькавай метафарай хаваліся розныя аб'екты: *«Прыйшоў госць ды пад лаўку лёг*. Сякера*»* [6, с. 177]; *«Прыйшоў госць дый пад лаўку*. Ногі*»* [6, с. 178].

Пашыраная група найменняў асоб у беларускіх загадках – гэта назвы сваякоў і родзічаў: *«У чубатых дочак па сямсот сарочак, па сямсот спаднічак а без чаравічак*. Куры*»* [6, с. 176]; *«У майго браціка на сем сажон кішка*. Бацвінне, цяўнік*»* [7, с. 101].

Заканамерна, што ў загадках часта ўзгадваецца ўся сям'я: *«Бацька з сажань, маці з аршын, дзеці па каршочку*. Граблі*»* [7, с. 203]; *«Маці – таўстуха, дачка – краснуха, а бацька – Лявонка, пабег з хаты гонка*. Печ, агонь, дым*»* [6, с. 177]. Такія загадкі прысвечаны або некалькім з'явам, што існуюць разам, або прадметам з некалькімі складнікамі.

У некаторых загадках адзначаюцца найменні паводле народнасцей і нацыянальнасцей. І тут спрацоўвае прынцып канкрэтнага выбару: у тэкст уводзіцца назва блізкага і знаёмага стваральнікам загадкі паняцця, «называецца асоба паводле нацыянальнасці, наяўнасці фізіялагічных адметнасцей або сацыяльным стане, за якой у народнай свядомасці ўжо сфарміравалася ўстойлівае меркаванне – вобраз-стэрэатып» [8, с. 368]. Для многіх фальклорных тэкстаў, у тым ліку і загадак, характэрныя вобразы цыган, якія здаўна пражывалі на беларускіх землях: *«Цыганка за борам, а хвост за заборам*. Морква*»* [6, с. 179]; *«Цыганка-паганка па золатку скача*. Жар выграбаюць ковеней*»* [6, с. 177]. Аднак існуюць і адметнасці ўвядзення названага вобраза ў фальклорныя творы розных жанраў. Так, у загадках метафара будуецца на стэрэатыпным успрыманні знешняга аблічча дадзенага народа.

У беларускіх народных загадках сустракаецца спалучэнне найменняў асоб з лікавымі характарыстыкамі. Калі ў загадцы ўтоены парныя прадметы, у спалучэнні з назвамі асоб выкарыстоўваецца лічэбнік «два (дзве)»: *«Дзве сястрыцы сцюдзёным малачком мыюцца*. Палазы*»* [7, с. 327]. Для пэўнага гістарычнага перыяду развіцця мовы як сродку зносін адпаведнага грамадства яе носьбітам уласціва сістэма канкрэтнага ліку: адзіночнага, парнага, трайнога. У старажытны перыяд развіцця ўсходнеславянскіх моў функцыянаваў парны лік, формы якога паказвалі на два прадметы або непарыўную пару. Развіццё чалавечага мыслення ад уяўлення пра канкрэтную множнасць да абстрактнай выклікала страту парнага ліку ў XIV – XV стст. і прывяло да супрацьпастаўлення адзіночнага і множнага лікаў. Аднак просты колькасны лічэбнік «два (дзве)» захаваў пастаянства ўжывання ў фальклоры і сведчыць пра парнасць рэалій у адгадцы: *«Два браткі ішлі ў мора купацца. Ішлі на той свет скачучы, з таго свету плачучы*. Вёдры ў студні*»* [6, с. 177]. Аднолькавае спалучэнне ў загадках таксама можа выступаць іншасказальнай назвай розных з'яў: *«Два браткі неба дастаюць*. Вочы*»* [7, с. 124]. Пры загадванні адной і той жа рэаліі лічэбнік «два (дзве)» можа спалучацца з найменнямі мужчынаскага і жаночага роду: *«Дзве панначкі праз маленькі*

тынец не пералезуць. Вочы» [6, с. 178]; *«Два браткі ля аднае хаткі*. Вочы каля носа» [6, с. 178]; *«Два браты цераз мяжу ніколі не бачацца*. Вочы» [7, с. 122].

Лічэбнік «тры» ў беларускіх загадках сустракаецца зрэдку: *«Тры браты па полі едуць*. Пальцы, ручка, папера» [7, с. 129]. Хоць гэты лік пашыраны ў сусветным фальклоры і міфалогіі, адлюстроўваючы старажытныя магічныя ўяўленні, але ў загадках ён непапулярны.

Лічэбнік «чатыры» ў загадках ужываецца пры неабходнасці намякнуць аўдыторыі, што ўтоеная з'ява ўтрымлівае штосьці ў такой колькасці: *«Ішлі чатыры паны назад бародамі*. Конскія ногі» [7, с. 136]. У гэтым функцыянаванне ў загадках лічэбніка «чатыры» падобнае да выкарыстання лічэбніка «два (дзве)»: *«Чатыры цыганачкі ільюць у адну баначку*. Карова» [6, с. 176]; *«Пад адным капяжом чатыры цыганкі стаяць*. Стол» [6, с. 177].

Пры абазначэнні вялікай колькасці прадметаў або прыродных з'яў у складзе беларускіх народных загадак у спалучэнні з найменнямі асоб ужываюцца і іншыя лічбы: *«Тысяча братоў адным поясам падпаясаны*. Сноп» [7, с. 191]. Асноўная мэта выкарыстання лічэбнікаў у такім выпадку – паказаць мноства або велічыню і магутнасць пэўных рэалій.

Яскравы прыклад функцыянавання спалучэнняў назваў вялікіх лікаў і найменняў асоб – беларускія загадкі, прысвечаныя насякомым. Пашыраны лічэбнік «семсот», у чым праяўляецца ўплыў магічнасці ліку «сем» (сем цудаў свету, сем гномаў, сем казлянят): *«Семсот муляроў збудавалі дом без вуглоў*. Пчолы» [7, с. 144]; *«Семсот муляроў змуравалі царкву без вуглоў*. Мурашкі» [6, с. 315]; *«Семсот казакоў рубяць хату без вуглоў*. Мурашкі» [7, с. 186]. Загадка пра мурашнік утрымлівае лікавую характарыстыку «сем тысяч»: *«Сем тысяч майстроў зрабілі хату без вакон і без вуглоў*. Мурашкі, мурашнік» [7, с. 186]. Падобная вобразная аснова ў загадках з лічэбнікам «сто»: *«Сто сястрыц адну хустку вяжуць*. Пчолы і соты» [7, с. 144]. Ужываюцца ў загадках і састаўныя лічэбнікі, утвораныя ад простага колькаснага лічэбніка «сто»: *«Сто мільёнаў грабароў зрабілі хату без вакон і без вуглоў*. Мурашкі, мурашнік» [7, с. 186]; *«Сто адзін брат, усе ў адзін рад, разам звязаны стаяць*. Пляцень» [6, с. 176]. Асновай вобразнасці і экспрэсіўнасці такіх загадак з'яўляецца перабольшанне. Назвы лікаў, што абазначаюць вялікую і з гэтай прычыны недакладную колькасць, садзейнічаюць стварэнню ў тэксце загадкі гіпербалы, якая, па словах Н. Гілевіча, з'яўляецца «любімым прыёмам народнай вусна-паэтычнай творчасці» [1, с. 91]. Наўмыснае гіпертрафіраванне колькасці, што стала вынікам уяўлення старажытных стваральнікаў фальклорных твораў пра множнасць насякомых (загадкі пра мурашак і пчол) ці пра шматлікасць каласоў або галінак лазы (загадка пра сноп і пляцень), мае на мэце адлюстраваць неверагоднасць і чароўнасць прыродных рэалій, за кошт чаго ствараецца вобразнасць, эмацыянальнасць і экспрэсіўнасць загадак і ўзнікае гумарыстычны эфект.

Разгляд моўных спосабаў іншасказання ў беларускіх народных загадках выявіў пашыранасць метафарычнага ўжывання найменняў асоб. У тэкстах загадак распаўсюджаны назвы людзей паводле сацыяльнага стану (пан, пані, паненка), прафесіі (пісар), роднасці (брат, маці), нацыянальнасці (цыганка). Найменні асоб у гэтым жанры выконваюць розныя ролі, у першую чаргу,

метафарычна абазначаюць прыродныя з’явы (садавіну, агародніну, насякомых) і прадметы гаспадаркі і побыту, якія штодзённа сустракаліся старажытным аўтарам фальклорных тэкстаў, але не заўсёды былі зразумелыя, таму адбывалася своеасаблівае атаясамліванне свету прыроды ці гаспадаркі і больш зразумелага свету чалавека. Беларускім загадкам уласціва варыянтнасць. Часта адна і тая назва асобы іншасказальна адлюстроўвае розныя з’явы (табліца 1).

Табліца 1. Варыянтнасць адгадак пры іншасказальным ужыванні назваў асоб у беларускіх загадках

Назва асоб	Загаданая рэалія				
Панна (паненка, паненачка, панначка)	Пчала	Вока	Ягада ў полі	Суніца	Раса
Пані (паня)	Часнок	Саха	Цыбуля	Суніца	
Камісар	Серп	Рыбакі, сетка, рыба	Мароз		
Госць	Сякера	Ногі			
Дачка	Курыца	Агонь у печы			
Два браткі (браты)	Вёдры ў студні	Вочы			
Казак	Грыб	Падушка			
Пан	Цыбуля	Мак			
Семсот муляроў	Пчолы	Мурашкі			
Цыганка	Морква	Ковеня			
Чатыры цыганкі (цыганачкі)	Карова	Стол			

А для некаторых прыродных рэалій і прылад працы загадкі прапануюць розныя іншасказальныя асабовыя найменні (табліца 2).

Табліца 2. Варыянтнасць іншасказальнага ўжывання назваў асоб у беларускіх загадках

Загаданая рэалія	Назва асоб			
Мурашкі	Семсот муляроў	Семсот казакоў	Сем тысяч майстроў	Сто мільёнаў грабароў
Пчолы	Бабы	Панны	Семсот муляроў	Сто сястрыц
Цыбуля	Дзед	Бабушка	Пан	Пані (паня)
Курыца	Барыня	Старушка	Дочка	
Вочы	Два браткі (браты)	Дзве панначкі		
Морква	Дзеўка	Цыганка		
Печ	Маці	Старая баба		
Серп	Дзядок	Камісар		

Утварэнні з суфіксамі суб’ектыўнай ацэнкі перадаюць у загадках замілаванасць і паважлівыя адносіны да з’яў, што ўтойваюцца ў творы. Дэмінутыўныя найменні садзейнічаюць эмацыянальнасці тэксту.

Шматлікія найменні асоб у тэкстах беларускіх загадак ужываюцца ў спалучэнні з назвамі колькасці. Кожнае колькаснае абазначэнне захоўвае ўласцівую фальклору сімвалізацыю. Беларускія загадкі паводле ўжывання назваў лікаў з’яўляюцца арганічнай часткай сусветнага фальклору. У загадках пашыраны назвы лікаў «два», «тры», «чатыры», назва «сем» выкарыстоўваецца ў складаных і састаўных лічэбніках. Калі адны лічэбнікі (два, тры, чатыры) ужываюцца ў загадках з мэтай перадаць колькасць чагосьці, наяўную ў загаданай рэаліі, і тым самым палегчыць адгадванне, то іншыя (сто, тысяча), у тым ліку складаныя (семсот) і

састаўныя (сто адзін, сем тысяч, сто мільёнаў) лічэбнікі, перадаюць звычайна значную колькасць і паказваюць вялікія памеры загаданай з'явы.

ЛІТАРАТУРА

1. Гілевіч, Н. С. Паэтыка беларускіх загадак / Н. С. Гілевіч. – Мінск : Вышэйшая школа, 1976. – 128 с.
2. Кабашнікаў, К. П. Малыя жанры беларускага фальклору ў славянскім кантэксце / К. П. Кабашнікаў. – Мінск : Беларуская навука, 1998. – 188 с.
3. Хазанава, К. Л. Да пытання вывучэння моўных асаблівасцей беларускіх загадак / К. Л. Хазанава // Известия Гомельского государственного университета имени Ф. Скорины. – 2009. – № 6. – С. 110 – 113.
4. Хазанава, К. Л. Каляровы свет беларускіх загадак / К. Л. Хазанава // Пытанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі / НАН Беларусі, Ін-т мастацтвазнаўства, этналогіі і фальклору імя К. Крапівы ; навук. рэд. А. І. Лакотка. – Мінск, 2009. - Вып. 6. – С. 540 – 545.
5. Гурскі, А. І. Беларускія народныя загадкі / А. І. Гурскі // Загадкі / склад. М. Я. Грынблат, А. І. Гурскі ; рэд. А. С. Фядосік. – Мінск, 1972. – С. 5 – 18.
6. Беларускі фальклор у сучасных запісах. Традыцыйныя жанры Гомельскай вобласці / уклад. В. А. Захарава [і інш.]. – Мінск : Універсітэцкае, 1989. – 384 с.
7. Загадкі / склад. М. Я. Грынблат, А. І. Гурскі ; рэд А. С. Фядосік. – Мінск : Навука і тэхніка, 1972. – 448 с.
8. Хазанава, К. Л. Тэматычная разнастайнасць аб'ектаў параўнання ў беларускіх прыказках і прымаўках / К. Л. Хазанава // Пытанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі / НАН Беларусі, Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры ; навук. рэд. А. І. Лакотка. – Мінск, 2020. – Вып. 27. – С. 365 – 370.

РЕЗЮМЕ

Рассмотрение языковых способов иносказания в белорусских народных загадках выявило распространённость метафорического употребления наименований лиц, обусловленное древним отождествлением в народном воображении мира человека и мира окружающей действительности. В текстах загадок встречаются названия людей по социальному положению («пан, пани, барышня»), профессии («писарь»), родству («брат, мать»), национальности («цыганка»). Для белорусских загадок свойственна вариантность. Деминутивные наименования способствуют эмоциональности текста. Упоминание лиц в белорусских загадках часто встречается в сочетании с названиями чисел. Числительные передают количество чего-либо, имеющееся у загаданной реалии, или показывают большие размеры загаданного.

SUMMARY

The research of the linguistic methods of allegory in Belarusian folk riddles revealed the prevalence of metaphorical use of people's names due to the ancient identification in the people's imagination of the world of man and the world of around reality. In the riddles there are names of people by social status («mister, mrs»), profession («clerk»), kinship («brother, mother»), nationality («gypsy»). The variation is a peculiar of Belarusian riddles. Diminutive names contribute to the emotionality of the text. Names of persons in Belarusian riddles are often used in combination with the names of numbers. The numerals transmit the amount of something that a hidden phenomenon has or show the enormous dimensions of hidden.

Цзи Хэхэ

ОППОЗИЦИЯ «СВОЙ/ЧУЖОЙ» В ОЧЕРКАХ В. Л. КИГНА-ДЕДЛОВА «ВОКРУГ РОССИИ» КАК ОТРАЖЕНИЕ АВТОРСКОЙ НАЦИОНАЛЬНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ

Гомельский государственный университет им. Ф. Скорины
(Поступила в редакцию 27.02.2020)

Национальная идентичность обычно делится на личностную и коллективную. По словам М. К. Поповой, «коллективная национальная идентичность вырабатывается в ходе саморефлексии нации, в результате которой осуществляется сопоставление и/или сравнение себя с другими нациями» [1, с. 15]. В Беларуси в повседневной жизни жители обычно не особо заявляют: я белорус. Но когда они приезжают в иную страну, например, в Китай, то, как правило, представляют себя – белорус, то есть не китаец, не украинец, не русский. Особенно в том случае, когда китайцы отождествляют их с русскими (в Китае Беларусь переводится как Белая Россия, поэтому многие считают, что белорусы и русские – это одна нация). Тогда они решительно говорят: нет, я белорус (страна – Белая Русь), а не русский (Россия). Очевидно, здесь присутствует оппозиция «свой/чужой», и именно через неё белорусы утверждают свою белорусскую идентичность. В. Л. Кигн-Дедлов (1856 – 1908) в своей книге неоднократно показывал оппозицию «свой/чужой», в которой определяется его русская идентичность.

Само название книги «Вокруг России» отражает названную оппозицию. Здесь акцент делается на слове «вокруг», то есть Россия считается центром или субъектом, а остальные территории выступают окрестностью или объектом. Центр – это свой, окрестность – чужой. С точки зрения писателя, Россия – это не Российская империя в наших представлениях: «Россия – это, конечно, великорус. Все русские первостепенные силы, в искусстве ли, в политике или в науке – великорусы. На второстепенных местах великорусы уступают малороссам, белорусам, обрусевшим иностранцам» [2, с. 225]. Таким образом, по мнению автора, свой – это русский (великорус, белорус и малорус), чужой – остальные. Такое понятие встречается ещё в древнем Китае (центральный Китай – Хуася, окрестности – Сы и, на Востоке夷 на Западе戎 на Юге蛮 на Севере狄 и в Европе (Ближний Восток, Средний Восток и Дальний Восток). Поэтому неудивительно, что В. Л. Кигн-Дедлов считал Польшу, Финляндию, Молдову, Сибирь, Урал и Крым чужими, хотя эти страны в то время уже вошли в Россию. Путешественник также бывал в Украине и проживал в Беларуси, но не включил в книгу описания данных территорий.

На взгляд публициста, русские (и Россия) отличаются от других в происхождении, языке, внешности, питании, географической обстановке, общественной культуре и другом.

Прежде чем говорить о национальной идентичности, необходимо ответить на вопрос: что есть нация? Общепринято нация бывает гражданская и этническая. Последняя, по мнению Э. Смита, «больше всего сказывается не в территории, а в кровном родстве, точнее, в предположительном родстве» [4, с. 18]. Автор также отметил, что эта модель нередко встречается в странах Восточной Европы

и Среднего Востока. Данная точка зрения утверждена в работе «Вокруг России», например, при описании жителя Бессарабии. Хотя по наружности молдаванин как малоросс, но он никак не свой, это другое родство. В первую очередь, молдаване именовали себя румынами и были убеждены, что «происходят от древних римлян»: жители «продолжают утверждать, что графы Криспи и Когольничано – родственники, а папа Лев XIII и приходский батюшка села Формушика-Веки хотя и разной веры, но одной крови» [2, с. 102]. С точки зрения автора, поляк – тоже не свой: на Польшу повлияла античная, византийская и западноевропейская цивилизация поочерёдно. У поляков было своё великое царство, к нему принадлежали части Беларуси, Украины, Литвы, Пруссии и других стран. Описание истории города в путеводителе связано с князьями Мазовецкими, а не с князем Владимиром, с которого начинается русская история. По сравнению с поляками и молдаванами, В. Л. Кигн-Дедлов считал болгар «своими». Причина заключалась в том, что «болгары с берегов матушки-Волги. Болгар означает волгарь» [2, с. 128]. Писатель, таким образом, установил родственные связи между русскими и болгарами. В своей книге В. Л. Кигн-Дедлов десятки раз дружески называл болгар «братушками» и считал их переселение в Россию возвращением в родное лоно.

Несмотря на это, автор подчёркивал различие между болгарами и русскими. По мнению В. Л. Кигна-Дедлова, типичный болгарин выглядел следующим образом: «Средний рост, широкие плечи, сам худощавый, с лицом и головой, в типе которых причудливо слились античный грек и монгол <…> Профиль классический, но глаза невелики, а лицо широкое, уши едва заметно оттопырены. Красиво, но совсем непривычно» [2, с. 142]. Манеры болгарина тоже показывают – это не свой: «Молодой человек благовоспитан, интеллигентен, по всему видно, умён, но сдержан как старик, как восточный человек» [2, с. 142], а русский – энергичный и бодрый. В Варшаве путешественник также заметил такую разницу. Мужики в Варшаве носили однообразный фасон одежды, поэтому «по костюму сословия не различаются так резко, как у нас» [2, с. 37]. Манеры поляка также показывают, что он «не свой»: «Поляк не суетлив, когда он работает, и не ругается так адски, как сквернословит восточный или русский человек» [2, с. 37]. В Швеции также есть свои отличия: «Но шведский народ вежлив, и никто не только не остановился с разинутым ртом, но даже не позволил себе взглянуть слишком пристально. Поведут глазами и пройдут, словно бы ничего не заметили» [2, с. 308].

По словам писателя, «Страна от Москвы до Рязани – настоящая Великая Россия» [2, с. 228]. Однако по мере приближения к Волге пейзаж меняется, и путешественник ощущает себя словно в чужой стране: «Уже как будто начинает обдавать Азией, Сибирью» [2, с. 229]. В Великой России, «леса и поля не велики» [2, с. 228], а «чем ближе к Пензе, тем чаще и обширней леса, тем чаще чернозём прерывается песком и болотами» [2, с. 229]. На юге разница более заметна: «От Пензы до Кузнецка – лес, лес и лес, болота и пески, обширные, могучие» [2, с. 229]. В свою очередь, Южный Урал – это бесконечная степь, где зародилась кочевая цивилизация, отличающаяся от русской. Этот район расположен далеко от Великой России, но близко к Средней Азии. В работе «Переселенцы и новые

места» В. Л. Кигн-Дедлов так описал Оренбург: «Причудливая Азия после апрельского снежка вдруг разгорелась настоящими жарами, доходившими до 28 в тени. Воздух был сухой, азиатский» [3, с. 33]. Заметно, что писатель воспринимает данную территорию как Азию, противопоставляя её России и воспринимая как «чужую».

Когда писатель впервые приехал в Варшаву, по его словам, «русскому человеку здесь проходу не было» [2, с. 43]. В. Л. Кигн-Дедлов, оказавшись в положении «чужого», подробно описал свои ощущения: «В магазинах вместо чая совали галоши, отзываясь незнанием того совершенно неизвестного языка, на котором вы говорите: дайте мне фунт чаю» [2, с. 43].

Особое внимание в своих трудах В. Л. Кигн-Дедлов обращает на восприятие русским человеком других языков. Так, в Варшаве ему показалось, что в Польше прислугу называют «пан» по-европейски, а не по-русски. Молдавский язык для русского непривлекателен: «…прелесть и звучность уцелевших латинских корней уничтожаются совсем неэлегантным произношением. Твёрдое *л*, обильные неуклюжие двугласные *оу, эу*, неопрятное йотированное *е*, твердое ы, шипящие буквы, слышные иногда горловые звуки, занесённые бесчисленными восточными народами, подолгу гостившими в Бессарабии и Румынии» [2, с. 102]. Прислуга на финляндском пароходе «Norra Finland» понимала только по-шведски. По словам В. Л. Кигна-Дедлова, «кроме русской речи капитана, на всём пароходе – ни одного русского предмета, ни одной русской печатной строчки, ни одного русского слова» [2, с. 289]. В Або в окнах книжных магазинов «ни одного русского сочинения, зато везде на нескольких языках, – опять кроме русского» [2, с. 299]. В Стокгольме наблюдалась подобная ситуация: штурман, кондуктор и продавцы в магазинах говорили только по-шведски. Для русских было трудно запомнить слова «крона» и «ора», и для памяти приезжий переименовал их в«коронку» и «эру» соответственно.

Как правило, столица отражает культуру страны. Однако в Варшаве, по словам автора, нельзя было найти национальное. Этот город больше соответствовал европейскому, а не славянскому пространству: «…всё – сколок с *Эуропой:* город, улицы, дома, рынки, храмы, дворцы» [2, с. 36]. Такое же мнение В. Л. Кигн-Дедлов высказывал и о финских городах, подчёркивая, что они копия не восточного соседа – Санкт-Петербурга, а Стокгольма – города «безукоризненно европейского по постройкам, садам, чистоте и правам толпы» [2, с. 326]. В Гельсингфорсе музеи, библиотека, театр также принадлежат к шведскому, а не русскому типу: «Русского в городе, конечно, ничего, кроме надписей названий улиц, сделанных на трёх языках – шведском, финском и русском, – военных, старенькой деревянной церковки и каменной» [2, с. 295]. Как считал путешественник, это было характерно и для многих регионов Российской империи. Симферополь в бытовом и этнографическом отношении представлял собой город с «азиатчинкой»: «Воздух всё-таки попахивает Азией: старым Крымом, Малой Азией, Грецией, южной Италией. В нём слышится и пригорелое прованское масло, и чеснок, и маринованные баклажаны, и красный перец, и украдкой выливаемые на улицу менее благовонные специи» [2, с. 188]. В городе «чисто русских или малорусских лиц, за немногими исключениями, вы не встречаете», но есть

татарский и цыганский кварталы. Путешественник не любил этой новороссийской публики, отличающейся от русской, «с её отпечатком выродившего и одряхлевшего востока, испортившего примесью своей крови и свежую русскую расу» [2, с. 190], поэтому не подбирал корректных слов для её характеристики.

Социальная культура на окраинах разных городов, по мнению В. Л. Кигна-Дедлова, также отличалась от русской, причём это касалось и нижних слоев. Извозчик в Петербурге «имеет вид общительного и зажиточного мужичонка. В Варшаве – это обнищавший магнат» [2, с. 38]. В столице Польши даже «воздух европейский и пахнет Европой: дымком и копотью каменного угля», «в большинстве гостиниц печи топят только по особому требованию и за особую плату, совсем как в Эуропе» [2, с. 39]. Для русских подобное трудно представить. В России прислуга прислуживает «по-солдатски, без разговоров и выражения чувств», а в Варшаве «со строго определёнными и распределёнными обязанностями и с фамильярными и задушевными манерами, распространёнными по Европе швейцарскими немцами» [2, с. 39], – и писатель предпочитал русскую манеру.

Болгары и немцы на территории Российской империи – это переселенцы, для русских они чужие. Равным образом, Польша, Крым и Урал не традиционная территория России, то есть здесь русские – приезжие, также чужие. Писатель сам это отметил: «Турок мы выгнали, татары стали выселяться сами, к сожалению, слишком медленно. На их место стали приходить русские»; «В этих лесах и болотах нашли себе последний оплот мордва и чуваши, но и тут их вытесняет отчётливый великорус»; «Русские оттеснили башкир в глубину гор и заняли самые жирные горные долинки до самого Уральского хребта». Ещё более суровые оценки касались Южного Поволжья, которое для писателя – «полудикая страна» [2, с. 237]. С противоположной стороны, «Россия – страна чудес, в крови русского человека заронена некая искорка, которая, если и редко превращается в светлое пламя, то всегда гонит человека прочь от вековечного густого мрака, тяготеющего над ним целые века» [2, с. 237]. Таким образом, совершён обмен культурными ролями, изменена парадигма бытия: чужими стали коренные, а не русские. И русские изменили этих чужих. В качестве примера процитируем сведения с запада империи: «В настоящее время в Варшаве 400 000 жителей и все принадлежности огромного промышленного и торгового города» [2, с. 44]. В Ялте ситуация, по мнению автора, тоже значительно изменилась. В городе население стремительно увеличилось, хозяйство начало процветать, качество жизни улучшилось. С точки зрения писателя, это, несомненно, успехи своих: «Ялта, как и весь Южный берег, как и вся Новороссия, обязана своим процветанием русским» [2, с. 205]. С прибытием русских Южное Поволжье также вышло на так называемый «цивилизованный» путь: «Каждый город имеет свою газету, в каждом появляются книги; богатые классы выдвигают меценатов, средние – учёных и литераторов, которые, конечно, уходят в столицы, простонародье даёт русских самоучек или ересиархов» [2, с. 238].

Национальная идентичность бывает гражданская и этническая, и В. Л. Кигн-Дедлов больше всего ценил последнюю. Таким образом, писатель не считал Крым, Польшу, Финляндию, Урал, Южное Поволжье, присоединённые к

Российской империи, настоящей Россией. Коллективная национальная идентичность вырабатывается в ходе сравнения с «чужими». Путешественник определил свою русскую идентичность в сопоставлении с другими народами в происхождении, внешности, манерах, языке, питании, географической обстановке, городском строительстве, социальной культуре и других сферах.

ЛИТЕРАТУРА

1. Попова, М. К. Национальная идентичность и её отражение в художественном сознании / М. К. Попова. – Воронеж : Воронежский гос. ун-т, 2004. – 169 с.
2. Дедлов, В. Вокруг России: Польша – Бессарабия – Крым – Урал – Финляндия – Нижний: портреты и пейзажи / В. Дедлов. – М. : Граница, 2009. – 464 с.
3. Дедлов, В. Л. Переселенцы и новые места. Панорама Сибири: художественная публицистика / В. Л. Дедлов. – М. : [Б. и.], 2008. – 456 с.
4. Смит, Э. Д. Национальная идентичность / Э. Д. Смит ; пер. с англ. Ван Цзюань. – Нанкин : Илин, 2018. – 263 с. (на китайском языке)

РЕЗЮМЕ

В статье рассматривается национальная идентичность русского писателя В. Кигна-Дедлова с точки зрения оппозиции «свой\чужой» на основе труда «Вокруг России».

SUMMARY

The article analyzes the national identity of the Russian writer V. Kign-Dedlov from the point of view «self/the other» based on his work «Around Russia».

Цітавец А. В.

ЛАКАЛІЗАЦЫЯ МАСЛЕНІЦЫ ЯК ХРАНАТОПУ Ў МАРФАЛАГІЧНА-СТРУКТУРНЫМ КАНТЭКСЦЕ БЕЛАРУСКАГА ЗЕМЛЯРОБЧАГА КАЛЕНДАРА (ПРАЗ ПРЫЗМУ МАСЛЕНІЧНАЙ ТРАДЫЦЫІ ГАРАДОЧЧЫНЫ)

Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі

(Паступіў у рэдакцыю 13.03.2020)

У народным календары Масленіца надыходзіць пасля Грамніц. Гэтае свята, хоць яно і працягвалася сем дзён, на Гарадоччыне надзвычай ёмістае і багатае на сэнсава-змястоўныя кантэксты, функцыянальна разнастайнае, напоўненае глыбінямі народнай мудрасці, адчуваннем злітнасці з прыродай і супольнай абшчынай.

Масленічная абраднасць тут мае надзвычай важныя, характэрныя для памежных тэрыторый спецыфічныя асаблівасці. Акрамя таго, што ў дадзеным рэгіёне існуе разгалінаваная сістэма дзейна-абрадавага ўзроўню, масленічная традыцыя вызначаецца таксама глыбінёй і шырынёй вербальнага матэрыялу. І калі гаварыць у цэлым пра зімова-веснавы цыкл народнага земляробчага календара, то для Гарадоччыны масленічная абраднасць выступае з’явай, адметнай не толькі для традыцыйнай культуры рэгіёна, але і для ўсёй беларускай народнай спадчыны.

Сярод беларускіх даследчыкаў фальклору не існуе выразна акрэсленага меркавання адносна таго, да якога перыяду – зімовага ці веснавога – адносіцца

Масленіца. Так, А. С. Ліс падзяляў меркаванне М. Я. Грынблата, што Масленіца з'яўляецца веснавым святам і што яна была адсунута да зімовага цыкла перад велікодным постам [1, с. 170; 2, с. 70]. Да веснавога абрадавага комплексу адносіла Масленіцу і З. Я. Мажэйка. Для яе галоўным аргументам было тое, што масленічныя песні па сваім гучанні адпавядаюць веснавому меласу [3, с. 24]. У сваю чаргу, А. І. Гурскі лічыў Масленіцу перадвеснавым святам [4, с. 117].

Але калі зыходзіць з наяўнага фактычнага матэрыялу, сабранага на Гарадоччыне, усе прыведзеныя вышэй меркаванні вучоных не выглядаюць дастаткова абгрунтаванымі. Гэтаму ёсць шэраг прычын. Найперш у масленічнай паэзіі адзначаецца прысутнасць веснавой настраёвасці. Але праблема заключаецца ў тым, што і дзейна-функцыянальная, і вербальная, і сітуатыўна-камунікатыўная і іншыя парадыгмы (лініі) Масленіцы аб'ядноўваюць у сабе ў непарыўнае цэлае пачаткі і зімовай і веснавой абраднасці. Калі звяртаць увагу на гаспадарчую дзейнасць селяніна ў лютым-сакавіку, то якраз у гэты перыяд, як правіла, адбываўся масавы ацёл. З'яўлялася першае малако, што дазваляла гатаваць з яго тварог, смятану, кіслае малако («сарапеню»), сыр, сметанковае масла. Разам з тым адчувалася набліжэнне вясны і неабходнасць развітання з зімой. Красамоўны факт, што мясцовыя інфарматары адносілі Масленіцу да зімовай абраднасці. Напрыклад, жыхары вёсак Вярэчча і Малашанкі сцвярджалі, што Масленка – гэта свята *«зімовае. Эта бываіць у феўрале – у начале марта»* (зап. у 1986 г. ад Ніны Міхееўны Мандрык, 1927 г. н., Марыі Васільеўны Павядзёнак, пад 80 гадоў, Ніны Дзмітрыеўны Качанавай, 1917 г. н., у в. Вярэчча); *«Зімовае. Масленку святкавалі ў марце месяцэ… Масленая нядзеля»* (зап. у 1988 г. ад Вольгі Васільеўны Шарковай, 1919 г. н., у в. Малашанкі).

Фактычны фальклорна-этнаграфічны матэрыял, прысвечаны масленічнай традыцыі на Гарадоччыне, дазваляе сфарміраваць святочна-абрадавую лінію з яе вузлавымі дзейна-вербальнымі кропкамі: «пахаванне дзеда і бабы»; коўзанне з гары і катанне на конях; адведванне-наведванне родзічаў, сваякоў і суседзяў; багацце і разнастайнасць масленічных страў. Сярод апошніх пераважалі спрадвечны салярны сімвал – бліны, а таксама разнастайныя стравы і прысмакі з малака.

Для агульнай характарыстыкі масленічнай абраднасці Гарадоччыны адзначым такую важную асаблівасць, як наяўнасць шчыльных сувязей паміж прадстаўнікамі розных узроставых і гендарных груп. Так, інфарматары сцвярджалі: *«Сабіраліся, дажа сабіраліся ўзрослые і жанатыя – усякія»* (зап. у 1986 г. ад Ніны Міхееўны Мандрык, 1927 г. н., Марыі Васільеўны Павядзёнак, пад 80 гадоў, Ніны Дзмітрыеўны Качанавай, 1917 г. н., у в. Вярэчча).

Пахаванне масленічнага дзеда, як можна меркаваць, адбывалася напярэдадні масленічнага тыдня, гэта значыць у суботу ці нядзелю перад яго пачаткам. І калі на Гарадоччыне ў суботу «хавалі» дзеда, то ў іншых рэгіёнах Беларусі, дзе была распаўсюджана традыцыя памінання продкаў, у гэты дзень спраўлялі Дзяды. Але пахаванне масленічнага дзеда на Гарадоччыне таксама не адмяняла, як кажуць мясцовыя жыхары, «радзіцельскую суботу». Гэтая акалічнасць сведчыць пра шчыльныя сувязі лакальнай святочнай традыцыі з агульнанароднай. Пахаванню масленічнага дзеда папярэднічаў яго «выраб» у выглядзе

лялькі: *«Ета мяшок саломы, панімаеш, мяшок, а ў мяшку салома, а тады якеінібудзь здзеланы ручкі яму, прідзелаюць, шапку яму прішыюць тамацька і ножкі там с палачак, с ўсяго там, вот як кукла»* (зап. у 1988 г. у в. Малашанкі ад Вольгі Васільеўны Шарковай, 1919 г. н.).

У розных вёсках Гарадоцкага раёна гэтае «пахаванне» мела свае адрозненні, часам вельмі значныя. У адной вёсцы дзеда клалі на лаўку ў кут. Прыходзілі вяскоўцы, жанчыны, мужчыны, рыхтавалі ежу і напоі. У хаце можна было пачуць і плач, і галашэнне, і жарты, і смех. Нярэдка гучала пытанне: «А чаго дзед памёр?». У адказ чулася: «А косткай падавіўся». Гэты дыялог мае наступнае тлумачэнне. Пачатку Масленіцы папярэднічала завяршэнне перыяду Мясаеда, што азначала забарону на ўжыванне ў ежу мясных страў. А на Масленіцу галоўнымі стравамі былі малочныя. Пасля баўлення часу ў хаце гурт жанчын цягнуў дзеда «хаваць». Як можна меркаваць, «пахаванне дзеда» павінна было праходзіць за межамі вёскі. Мясцовыя інфарматары гэты працэс тлумачылі наступным чынам: *«Харанілі там… Ну, ты ўзяла мяшок, ты выкалаціла салому, свой мяшок узіла пад паху і пашла дамой – і ўсё»* (зап. ад В. В. Шарковай).

Па такім жа сцэнарыі адбывалася і «пахаванне» масленічнай бабы на завяршэнні масленічнага тыдня. У гэтай сувязі пра масленічную бабу гаварылі, што яна «падавілася сырніцай».

Наступнай вузлавой кропкай, як адзначалася вышэй, з'яўляецца коўзанне з гары і катанне на конях. З гары звычайна коўзаліся не толькі дзеці і моладзь, але і дарослыя: *«На Масленку сабіраліся і ўзрослыя, і жанатыя і ездзілі з гор, каталісь з гор. Прівазілі не толька што там саначкі, а і ледні, і сані, і вазкі... І на гару цэлая дзяреўня, а можа там і з другей, сільна памногу каталіся ... і днём, і вечарам… Ільдзіну такую высякуць, а тады носюць яе на гару. На этат лядзень, на етат лёд садзяцца і сама так едуць з гары… гаварілі… хто длінней праедзець, так лён будзець длінны»* (зап. у 1998 г. ад Ніны Міхееўны Мандрык, 1927 г. н., Еўдакіі Міхееўны Сянько, 1915 г. н., у в. Вярэчча). Пра тое, што гэтая забава была шырока распаўсюджана на Гарадоччыне, сведчыць і паведамленне Лідзіі Канстанцінаўны Іўлевай, 1928 г. н., з вёскі Первамайка.

Як вынікае са слоў інфарматараў, коўзанне з гары і катанне на конях павінна было паспрыяць ураджаю льну, каб ён ўрадзіўся доўгі і валакністы. Улічваючы магічную абрадавую функцыю гэтых дзеянняў, можна меркаваць, што не толькі самі ўдзельнікі абраду былі апрануты ў святочнае адзенне, але таксама ўпрыгожваліся коні і сані.

У вёсцы Вярэчча інфарматары апвядалі пра тое, як у іх святкавалася Масленіца ў чацвер: *«…сабіраліся з гарэлкай, з закускай, у каторых у панядзелак. Эта называецца "белы панядзелак", у нас ваабшчэ чацверг. Называлася "масленка". У хаце сабіралісь, расстаўлялі сталы»* (зап. у 1986 г. ад Ніны Міхееўны Мандрык, 1927 г. н., Марыі Васільеўны Павядзёнак, пад 80 гадоў, Ніны Дзмітрыеўны Качанавай, 1917 г. н.). Як можна меркаваць, у гэты дзень збіраліся жанчыны, што ў цэлым адпавядае беларускай масленічнай традыцыі.

Тое, што на Масленіцу сярод найважнейшых страў былі тварог і сметанковае масла, адлюстравана і ў адпаведных песнях, дзе недвухсэнсоўна ўказваецца на галоўнага дзеючага персанажа – моладзь. Згодна з сюжэтам, гару, з якой

коўзалася моладзь, набівалі сырам і палівалі маслам. Падчас забаў хлопцы і дзяўчаты прыглядаліся адзін да аднаго, знаёміліся. У гэтым бачыцца вельмі важны функцыянальна-камунікатыўны аспект вясковага жыцця. У такія моманты працэсы сацыялізацыі моладзі мелі найбольш актыўную форму сваёй рэалізацыі:

А мы масленку дажыдалі,
...Сыры з маслам не едалі,
...Усё к маслінкі прыблюдалі,
...Ды на горку выхадзілі,
...Сыры з маслам вынасілі,
...Горку сырам набівалі,
...Зверьху маслам палівалі,
...Наша горка, будзь катліва,
...Нашы мамкі вуркатлівы,
...Мыладошкі прасмяшлівы,
...Мамкі нідзельку варкуталі,
...Нас на горку не пускалі,
...А на горкі сняжкі пышуць,
...А нас мамкі дамоў клічуць,
...Нам дамоўкі не хаціцца,
...Ай, хаціцца пракаціцца,
...На вароным на канёчку,
...У зялёненькім вазочку…

Абавязковай была даўняя традыцыя адведваць у час свята родзічаў, сваякоў, блізкіх суседзяў: *«А на Масленку, бывала, ездзім, запрягём каня. Вот пріедзім к аднаму, к другому хазяіну. Тамацька пупляшэм, патанцуем, папаём, тады к другому так, к трецыму. Вот так мы правадзілі празнікі раньшы»* (зап. у 1988 г. ад Вольгі Васільеўны Шарковай, 1919 г. н., у в. Малашанкі). У песні гэтая традыцыя набыла надзвычай ёмістае і афарыстычнае выяўленне:

Вы, гудочкі, не гудзіця,
...Майго татку не будзіця,
...А мой татка зы Нявою,
...Гоніць піва зеляноя,
...Поіць зяця мыладога,
...Ты, зяцёк, пей ні ўпівайся,
...З варана каня ні валяйся,
...О чорнаю грязь ні мырайся (зап. у 1979 г. ад Ганны Сцяпанаўны Шарновай, 1914 г. н., у в. Лялеўшчына).

На Гарадоччыне мясцовыя жыхары на Масленіцу па-майстэрску ўмелі жартаваць не толькі з іншых, але і з саміх сябе, пра што сведчыць наступны красамоўны прыклад:

Як на масленай нядзелі
Ўсе бліночкаў захацелі.
Ну а я была дзявіца,
Бліны печ я масцяріца.
Утваріла я на соды,

Не тарваць ат скавароды.
Растваріла на дражжах,
Ў печ садзіла на важжах.
Ну і што жа тут такова,
Вот бліны мае гатовы.
Ніхто бліны не бярёт,
Ні сабака, ні народ.
Вот какая я дзявіца,
Вот какая масцяріца (зап. у 1998 г. ад Ніны Міхееўны Мандрык, 1927 г. н., Еўдакіі Міхееўны Сянько, 1915 г. н., у в. Вярэчча).

Ад тых жа інфарматараў прагучала, што на Масленіцу абавязкова трэба выйсці на вуліцу і паспяваць масленічныя песні, бо без гэтага не свята, таму нават у наш час захоўваецца звычай «спяваць Масленку» на вуліцы.

З разгледжанымі сэнсава-змястоўнымі узроўнямі гарадоцкай масленічнай традыцыі цесна звязана паняцце «вясны святла». Гэтае тэрміналагічнае спалучэнне ўвёў ва ўжытак рускі пісьменнік і прыродазнаўца. Ён вылучаў паслядоўна «вясну святла», «вясну вады», «вясну травы», «вясну лесу» і, нарэшце, лета [5, с. 162 – 378].

Следам за ім пацяцце «вясна святла» пачаў выкарыстоўваць у феналогіі С. Шыльнікоўскі [6]. На мяжы зімы і вясны прыкметна павялічваецца светлавы дзень. Гэта таксама адчуваецца і ў паводзінах птушак. Іх спевы набываюць веснавыя адценні. Разам з тым, зіма яшчэ не закончылася, а вясна не наступіла. Коўзанне з гары і катанне на конях у санях красамоўна сведчыць пра тое, што снегу было яшчэ шмат. Адзначаныя функцыянальныя, вербальныя, феналагічныя кантэксты дазваляюць зрабіць выснову, што Масленіца аб'ядноўвала ў сабе ў адно непадзельнае цэлае зіму і вясну, з'яўляючыся злучальным звяном паміж гэтымі порамі года. Атрыбутыўна-функцыянальны ўзровень масленічнага тыдня прасякнуты зімовай тэматыкай. Масленіцу чакалі, зберагалі масла, сыр-тварог. А што тычыцца падабенства масленічных песень да веснавога меласу, то можна заўважыць наступнае. Як у птушак напярэдадні надыходу новага прыродна-кліматычнага сезона, гэта значыць вясны, узнікаюць новыя адценні ў меладычных спевах, так і ў масленічных песнях праяўляецца веснавы характар. У дадзеным выпадку Масленіца грунтуецца на непарыўнай злітнасці і еднасці зімовага атрыбутыўна-функцыянальнага і веснавога вербальна-меладычнага пачаткаў. Можна правесці паралелі са спальваннем чучала зімы ў пераходны перыяд ад зімы да вясны. І «пахаванне масленічных дзеда і бабы» на Гарадоччыне адбывалася таксама ў гэты прамежак. Адзначаныя дзеянні паказваюць на пажаданне сялян-працаўнікоў, каб зіма заканчвалася і хутчэй наступала вясна.

Вылучэнне Масленіцы як злучальнага звяна дазваляе поўна і аб'ёмна зразумець логіку і марфалагічна-структурныя заканамернасці народнага земляробчага календара, у якім няма нічога выпадковага і надуманага. Калі кіравацца логікай, што Масленіца адсунута да зімы Вялікім постам, то, па-першае, гэта супярэчыць яе атрыбутыўна-функцыянальнаму кантэксту і

вербальнай складовай; па-другое, ніхто з прыхільнікаў гэтага меркавання не задумаўся над тым, дзе ў такім выпадку павінна была размяшчацца Масленіца як хранатоп у шэрагу дат веснавога календара. Вялікі пост працягваецца сем тыдняў. У такім выпадку Масленіца святкавалася б у канцы красавіка. Аднак сутнаснае значэнне масленічнага тыдня якраз і заключалася ў тым, што ён аб'ядноўваў у адно цэлае зіму і вясну, з'яўляючыся, такім чынам, злучальным звяном народнага календара.

ЛІТАРАТУРА

1. Ліс А. С. Структура і семантыка абрадаў. Тыпалогія і паэтыка песень / А. С. Ліс // Каляндарна-абрадавая паэзія / А.С. Ліс [і інш.] ; навук. рэд. А. С. Фядосік. – Мінск, 2001. – С. 169 – 187.
2. Грынблат, М. Я. Каляндарна-абрадавая паэзія / М. Я. Грынблат // Беларуская народная вусна-паэтычная творчасць : гісторыка-тэарэтычнае даследаванне / рэдкал.: П. Ф. Глебка [і інш.]. – Мінск : Навука і тэхніка, 1967. – 392 с.
3. Можейко, З. Я. Календарно-песенная культура: опыт системно-типологического исследования / З. Я. Можейко, Е. В. Гиппиус. – Минск : Наука и техника, 1985. – 245 с.
4. Гурскі, А. І. Масленіца / А. І. Гурскі // Беларускі фальклор : энцыклапедыя : у 2 т. / рэдкал.: Г. П. Пашкоў (гал. рэд.) [і інш.]. – Т. 2. Лабараторыя традыцыйнага мастацтва – «Яшчур». – Мінск, 2006. – С. 117.
5. Пришвин, М. М. Календарь природы / М. М. Пришвин // Собрание сочинений: в 8 т. / М. М. Пришвин. – М., 1983. – Т. 3. – С. 162 – 378.
6. Шильниковский, С. Заметки фенолога / С. Шильниковский. – Великий Устюг : [Б. и.], 2017. – Вып. 1 – 166 с.

РЕЗЮМЕ

В статье рассматривается локализация масленичного хронотопа в морфологии и структуре народного земледельческого календаря. Доказывается, что Масленица является связующим звеном между зимой и весной в народном календаре.

SUMMARY

The article discusses the localization of the Maslenitsa chronotope in the morphology and structure of the national agricultural calendar. It is proved that Maslenitsa is a connecting link between winter and spring in the national calendar.

Шарая О. Н.

«КУСТ – ТОЛЬКО НА ТРОИЦУ» (О ВРЕМЕНИ ПРОВЕДЕНИЯ КАЛЕНДАРНОГО ОБРЯДА «ВОЖДЕНИЯ КУ́СТА»)

Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси

(Поступила в редакцию 16.03.2020)

Куст (Ку́ста) («водыты Ку́ста», «ходыты у Ку́ста», «ходыты у Куст») – архаический календарный обходный обряд, который исполнялся на второй или первый день Троицы [8, с. 69; 10, с. 127; 13, с. 197].

Начиная с первой публикации об обряде «вождения Ку́ста» Л. Голембиовского (1831), его приуроченность к празднику Троицы подчёркивалась всеми авторами, которые описывали этот обряд на Пинщине в XIX в. В работах отмечалось, что в некоторых локальных традициях кустовые песни местные жители называли «Тройца».

К тому времени, когда Д. Фрэзер работал над книгой «Золотая ветвь», в научной литературе приуроченность обряда «вождения Ку́ста» к Троице была общепризнанной. Приуроченность к Троице рассматривалась Д. Фрэзером как важная характеристика этого обряда [7, с. 128].

Альтернативный подход к рассматриваемому обряду начал формироваться в конце 70-х годов XX в. В работе «Заметки по славянскому язычеству. 2. Вызывание дождя на Полесье» Н. И. и С. М. Толстые, рассматривая вопрос о связи полесских обрядов с вызыванием дождя, отмечали, что «косвенным свидетельством может служить отмеченный на Пинщине обряд вождения куста, соответствующий в основных своих чертах … южнославянским обрядам додола и пеперуда» [6, с. 117]. Далее авторы писали: «В большинстве случаев этот обряд приурочен к троице… но может быть связан с другими датами народного календаря, в частности с Купалой» [6, с. 117]. Достоверных эмпирических данных, подтверждающих предположение о приуроченности обряда «вождения Ку́ста» к Купале, у авторов не было. Предполагаемая связь кустового обряда с обрядом Купалы основывалась только на возможной интерпретации данных XIX в. о купальской обрядности, которые были зафиксированы М. Федеровским в местечке Лысково и селе Кукличи Волковысского уезда [18, s. 315 – 316]. Проведённые полевые исследования в этой местности, а также анализ записей М.Федеровского показали, что уже в конце XIX в. некоторые фрагменты обрядовых действий, формально похожие на отдельные элементы кустового обряда, были приурочены к обряду Купала и исполнялись только сельской молодёжью, действия которой имели явно выраженный игровой характер. Обрядом Ку́ста действия на Купалу, описанные М. Федеровским, не были [12, с. 54 – 63; 14, с. 283 – 285, 287].

В 1999 г. в статье «Дождь» словаря «Славянские древности» С. М. Толстая отмечала: «Обливание составляет главный элемент специальных обрядов вызывания дождя – ю.-слав. “додолы” и “пеперуды” и в.-слав. “куста”» [5, с. 108]. Это утверждение ошибочно [9, с. 85 – 86; 10, с. 143 – 144; 12, с. 49 – 58, 63; 16]. Уместно отметить, что гипотеза о возможной связи обряда Куст и обряда Додола была впервые выдвинута ещё в XIX в. К. Вуйцицким [19]. В статье «Дождь» словаря «Славянские древности» обряд Ку́ста впервые стал рассматриваться автором не как календарный, а как окказиональный обряд вызывания дождя, аналогичный обряду Додола, что не соответствовало действительности, противоречило полученным к концу 1990-х годов и последующим результатам полевых исследований в современном ареале бытования обряда «вождения Ку́ста».

В статье «Куст» 3-го тома словаря «Славянские древности» отмечалось, что «“Куст” – приуроченный к Троице (реже ко дню Ивана Купалы) ритуал обходного типа… и одноименный персонаж – украшенный зеленью ряженый» [1, с. 68]. Авторы этой статьи, Т. А. Агапкина и Л. Н. Виноградова, утверждали, что якобы «в действиях с “Кустом” отмечаются элементы магии вызывания дождя» [1, с. 69]. Это утверждение не соответствует действительности [16]. Статья не содержала никаких эмпирических данных об обряде «вождения Ку́ста», полученных её авторами, в ней были проигнорированы важные, имеющиеся на тот период новые научные публикации, основанные на результатах полевых исследований обряда «вождения Ку́ста», в том числе монография. В публикациях

С. А. Китовой и О. Н. Шарой, проводивших полевые исследования обряда «вождения Ку́ста», напротив, отмечалось, что данный обряд является не окказиональным, а календарным, что он проводился только на Троицу и никак не связан с вызыванием дождя [4; 9, с. 85 – 86; 10, с. 143 – 144].

В конце XX – начале XXI в. были подведены итоги многолетних полевых исследований, в рамках которых по специально разработанной программе в Западном Полесье (в Беларуси и на Украине) изучался обряд «вождения Ку́ста» [8 – 10]. В результате этих исследований были впервые определены современные границы ареала обряда, получен наиболее полный качественный массив данных о структурных компонентах обряда, его терминологии, мотивировках участников обрядовых действий, его аксиологии. Было показано, что в рамках ареала обряда его главную фигуру и участников, её сопровождающих, водой не обливали. На основе проведённых полевых исследований обряда «вождения Ку́ста» в Беларуси и Украине был сделан вывод, что в ареале обряда для исполнителей обряда лексема «куст» – это не растение. Для обозначения растения используется лексема «корч». Употребление слова «куст» («ку́ста») характеризуется строгой временной приуроченностью – только на Троицу, в связи с обрядом «вождения Ку́ста». Слово «куст» в современном ареале обряда употреблялось только в связи с обрядом на Троицу»[1] [9, с. 86 – 87; 10, с. 114 – 118; 11].

Отмеченные выше утверждения авторов «Славянских древностей» о якобы окказиональном характере обряда «вождения Ку́ста» носили явно выраженный умозрительный характер, не были подтверждены эмпирическими данными собственных полевых исследований или исследованиями других авторов, проведёнными в последние десятилетия XX в., они оказались в противоречии с уже имеющимися ранее данными об обряде, а также с полученными новыми эмпирическими данными. Начиная с 2003 г. попытку представить эмпирические доказательства окказиональности обряда предпринял минский лингвист Н. Антропов. Усилия этого автора были направлены на то, чтобы попытаться эмпирически доказать (что не было сделано) сформулированную ранее гипотезу о якобы окказиональном характере обряда «вождения Ку́ста» и действиях с обливанием водой как его основной функции. В опубликованных ранее статьях была показана полная несостоятельность эмпирических данных, использованных Н. Антроповым для доказательства того, что якобы обряд «вождения Ку́ста» включал обливание его участников водой и был связан с магией вызывания дождя [12, с. 49 – 58, 63; 14 – 16]. Рассмотрим эмпирическую основу, которая использовалась автором для доказательства того, что якобы обряд Ку́ста в единичных случаях проводился не на Троицу, и вопрос о достоверности используемых им эмпирических данных.

Следует отметить, что Н. Антропов не использует лично им собранный в полевых условиях материал, он не наблюдал обряд «вождения Ку́ста» в живом бытовании, лично не проводил опросов информантов в населённых пунктах, где сохранился обряд. Автор использовал единичные данные из литературы и архива

[1] Лингвисты отмечали, что для обозначения растения в Западном Полесье использовалось слово «корч». Однако этот факт не рассматривали при изучении обряда Куст. Также не учитывалось, что в языке местного населения отсутствовало слово «куст» необрядовое. Эти данные были нами впервые учтены при анализе названия обряда, его главной фигуры, участников обрядовой группы и т. д.

БЭЛА, которые пытался интерпретировать как свидетельство окказиональности обряда, его связи с вызыванием дождя.

Из публикаций Н. Антропова следует, что он признаёт тот факт, что обряд «вождения Ку́ста» проводился на Троицу. В статье «Белорусские этнолингвистические этюды: 3. “Куст” (часть первая)» (далее – «Этюды» (2013)) лингвист отмечал в отношении приуроченности обряда, что это – «*Троица* (наиболее частотная и фактически единственная в основном ареале)» [2, с. 166]. В «Этюдах» (2013) в подразделе «Приуроченность», который является очень коротким (всего полтора десятка строк), автор предпринял попытку показать, что обряд «вождения Ку́ста» мог в единичных случаях проводиться в другие дни, то есть не на Троицу. Характерны авторские комментарии к используемым им же эмпирическим данным: «предположительно», «вероятно», «единичное свидетельство», «единичное свидетельство, возможно, не относящееся к собственно *Кусту*» [2, с. 166 – 167]. Не способствует доказательности использование такой авторской конструкции, как «фрагментарная окказиональность» [2, с. 169]. Однако крайне скупые, противоречивые, явно недостаточные сведения автор пытался рассматривать как достоверную информацию. Лингвист отмечал: «Аказіянальную прымеркаванасць *Куста* да засухі варта разгледзець больш падрабязна, гл. тэксты: а) “Украшали девушку и парня зелёными ветками и поливали их водой, если засуха была не слишком сильной и было чем поливать” ([Архіў БФЭЛА]; у ліпені 1987 г. у в. Аброва запісаў В. В. Казначэеў ад А. І. Люшкевіч, 1922 г., мясцовай); б) “Во врэмья за́сухі украша́ють на Тру́йцу ді́вку… Гэто було́ днём – куста́ во́дять” ([Шмат 2005, с. 333] у в. Вяз)» [3, с. 106 – 107]. Подводя итог, автор даёт высокую оценку приведённым им фрагментам: «…гэтыя два сведчанні маюць бясспрэчную эўрыстычную каштоўнасць» [3, с. 107].

Рассматриваемый Н. Антроповым ответ информантки из Оброво, местной, представлен не на полесском говоре, а на русском языке [2, с. 167; 3, с. 106]. Полученные нами данные от информантов в результате полевого исследования в Оброво Ивацевичского района показали, что обряда «вождения Ку́ста» в этом населённом пункте не было. Полевое исследование в Оброво проводилось нами дважды: в 1989 и 2011 гг. Таким образом, данные, используемые Н. Антроповым относительно Оброво, не являются достоверными, это – фикция, что уже отмечалось нами в других работах [12, с. 50;16, с. 345].

В подразделе «Приуроченность» и выводах «Этюдов» (2013) лингвист ссылается на данные из села Вяз Пинского района Брестской области, опубликованные в диалектологическом сборнике (2005): «4. **Засуха**. Во врэ́мья за́сухі украша́ють на **Тру́йцу** ді́вку: вэнца́ ро́блять і надэва́е на го́лову. І воны́ спыва́ють, пуд ка́жду ха́ту. Гэ́то було́ днём – куста́ во́дять» [2, с. 170; 17, с. 333]. В приведённом фрагменте неправильно поставлено ударение в слове «куста». В селе Вяз Пинского района, как и во всем современном ареале обряда, ударение в данном слове всегда на первый слог (Ку́ста) [10, с. 129]. Из рассматриваемого лингвистом текста следует, что для проведения обряда якобы было необходимо сочетание двух условий – праздника Троицы и обязательно засухи в этот день. Календарная приуроченность обряда к Троице в Вязе не вызывает сомнения, это

подтверждается результатами проведённых нами полевых исследований. В селе Вяз Пинского района информанты категорически отрицали связь обряда «вождения Ку́ста» с засухой, вызыванием дождя [12, с. 49 – 50; 16, с. 346]. Таким образом, Н. Антропов привёл недостоверные данные из села Вяз Пинского района, вывод относительно окказиональности обряда и его связи с засухой, вызыванием дождя ошибочен. Календарный обряд «вождения Ку́ста» в селе Вяз всегда проводился на Троицу, независимо от того, была ли в это время засуха или нет.

Отдельно Н. Антропов отмечает якобы имеющую место окказиональность обряда «вождения Ку́ста» в селе Святая Воля Ивацевичского района [2, с. 167]. В выводах статьи «Этюды» (2013) он даёт следующий комментарий: «Крайним и необычайно продвинутым выражением… окказиональности с фактически полным выхолащиванием темпоральной обрядовой семантики следует считать приуроченность, отмеченную в Святой Воле Ивац., – период цветения сирени» [2, с. 169]. Проведённое нами полевое исследование в Святой Воле Ивацевичского района показало, что обряд «вождения Ку́ста» в этом населённом пункте проводился всегда только на Троицу, а не в зависимости от периода «цветения сирени». Все опрошенные информанты однозначно утверждали, что в населённом пункте Святая Воля Куст был только на Троицу: «Трэ́йца. На пе́рвы дэнь Ку́ста робі́лі. Раді́лі ба́бу. Ході́лі бабы́ і спыва́лі»; «Оно́ на Трэ́йцу» и т. д.

Как свидетельствуют результаты полевого исследования, проведённого нами в селе Велута Лунинецкого района Брестской области, в данном населённом пункте «Ку́ста водзілі» на второй день Троицы. Информанты отрицают, что «вождение Ку́ста» было, как утверждает Н. Антропов, на третий день Троицы [2, с. 166]. Опрошенные нами в селе Жабчицы Пинского района Брестской области информанты, которые являлись исполнителями обряда Ку́ста, отмечали, что обряд проводился «на пэ́ршы дэнь Тру́йцы» [12, с. 53]. Н. Антропов же использовал не соответствующие действительности данные о якобы приуроченности обряда в селе Жабчицы к другой дате: «*Юрий весенний*, т. е. день св. Георгия 23 апреля/6 мая (только Жабчицы Пинск.). (Архив БЭЛА)» [2, с. 167].

Как показало исследование, приведённые Н. Антроповым так называемые «единичные свидетельства» являются фикциями. В этом же ряду стоит «единичное свидетельство» из Николаево Каменецкого района Брестской области. В подразделе «Приуроченность» лингвист отмечал: «*Четверг Светлой недели* (Навский; единичное свидетельство, возможно, не относящееся к собственно *Кусту,* зафиксированное в Николаево Камен.)» [2, с. 167]. Из текста следует, что это свидетельство Н. Антропов оценивает не только как «единичное», но и допускает, что это свидетельство может не иметь никакого отношения к обряду «вождения Куста». Согласно полученным нами в результате интервью данным, информанты в селе Николаево категорически отрицают наличие в их населённом пункте традиции «вождения Ку́ста»: «Не, у нас такого нэ було»; «Нэ було такого»; «Не, не» [12, с. 51 – 53; 14, с. 286; 15, с. 409; 16, с. 345 – 346]. Следует также отметить, что жители села Николаево четверг после Пасхи называют «Бабскы Вэлі́кдэнь»: «По́сле Па́скы у чэтвэ́р, э́то ка́жуть Ба́бскы Вэлі́кдэнь», то есть в

этом населённом пункте не называли четверг после Пасхи «Навский», как это безосновательно утверждает в «Этюдах» (2013) Н. Антропов [2, с. 167].

В сознании исполнителей обряда «вождения Ку́ста» при употреблении слова «куст» («ку́ста») отражена абсолютизация времени и строгая временная приуроченность: «…сло́во ку́ста од ві́ку гово́рать, ку́лькы я зна́ю ку́ста – гэ́то оно́ на Тру́йцу» (Жабчицы Пинского района) [9, с. 87; 10, с. 118]. Слово «куст» («ку́ста») употребляли только в связи с обрядом на Троицу: «Оно́ на Тру́йцу. Ку́ста то́лько на Тру́йцу. Бульш нэко́лы ёго́ нэ воды́лы» (Вяз Пинского района); «Куст – га́то на Трі́йцы, а так – корчы́, корч ягі́д» (Паре Пинского района). Троица в современном ареале обряда часто идентифицируется с обрядом и лексемой «куст»: «Оно на Тру́йцу *куст* каза́лы, бульш нико́лы. Тру́йца – гэ́то у Куст ходы́ты» (Пучины Пинского района); «Тру́йца то усё Ку́ста» (Ставок Пинского района).

Лексема «куст» в ареале распространения обряда «вождения Ку́ста» использовалась в прошлом местными жителями, исполнителями обряда, только в связи с проведением обряда «вождения Ку́ста» и только один раз в году – на Троицу.

ЛИТЕРАТУРА

1. Агапкина, Т. А. «Куст» / Т. А. Агапкина, Л. Н. Виноградова // Славянские древности : этнолингвистический словарь : в 5 т. / под общ. ред. Н. И. Толстого. – М., 2004. – Т. 3. К – П. – С. 68 – 69.
2. Антропов, Н. П. Белорусские этнолингвистические этюды: 3. «Куст» (часть первая) / Н. П. Антропов // Ethnolinguistica Slavica. К 90-летию академика Никиты Ильича Толстого. – М., 2013. – С. 162 – 179.
3. Антропаў, М. П. Этналінгвістычны кантынуум заходнепалеска-беларускага абрадавага *Куста* / М. П. Антропаў // Беларускі фальклор: матэрыялы і даследаванні : зб. навук. прац. – Мінск, 2015. – Вып. 2. – С. 100 – 150.
4. Китова, С. А. «Вождение Куста» в Волынском Полесье / С. А. Китова // Полесье и этногенез славян : предварительные материалы и тезисы конф. – М., 1983. – С. 106 – 107.
5. Толстая, С. М. Дождь / С. М. Толстая // Славянские древности : этнолингвистический словарь : в 5 т. / под общ. ред. Н. И. Толстого. – М., 1999. – Т. 2. Д – К. – С. 106 – 111.
6. Толстой, Н. И. Заметки по славянскому язычеству. 2. Вызывание дождя в Полесье / Н. И. Толстой, С. М. Толстая // Славянский и балканский фольклор. – М., 1978. – С. 95 – 130.
7. Фрэзер, Д. Д. Золотая ветвь: исследование магии и религии / Д. Д. Фрэзер ; пер. с англ. ; послесл. С. А. Токарева. – 2-е изд. – М. : Политиздат, 1983. – 703 с.
8. Шарая, В. М. Семантыка абраду «ваджэнне Куста» / В. М. Шарая // Весці НАН Беларусі. Сер. гуманітарных навук. – 1996. – № 4. – С. 69 – 76.
9. Шарая, В. М. Функцыянальная прырода абраду Куст / В. М. Шарая // Весці НАН Беларусі. Сер. гуманітарных навук. – 1999. – № 3. – С. 84 – 88.
10. Шарая, О. Н. Ценностно-нормативная природа почитания предков / О. Н. Шарая. – Минск : Технология, 2002. – 249 с.
11. Шарая, В. М. Куст / В. М. Шарая// Беларускі фальклор : энцыклапедыя : у 2 т. / рэдкал.: Г. П. Пашкоў [і інш.]. – Мінск, 2005. – Т. 1. Акапэла – Куцця. – С. 761 – 763.
12. Шарая, О. Н. Западнополесский обряд «вождение Ку́ста» как социокультурный феномен и проблемы его изучения / О. Н. Шарая // Беларускі фальклор: матэрыялы і даследаванні : зб. навук. прац. – Мінск, 2015. – Вып. 2. – С. 32 – 67.

13. Шарая, В. М. Абрад «ваджэнне Ку́ста»: функцыянальная прырода, аксіялогія, трансфармацыя / В.М. Шарая // Нарысы гісторыі культуры Беларусі : у 4 т. / А.І. Лакотка [і інш.] ; навук. рэд. А. І. Лакотка. – Мінск, 2016. – Т. 3. Культура сяла XIV – пачатку XX ст. – Кн. 2. Духоўная культура. – С. 196 – 227.

14. Шарая, О. Н. Проблемы картографирования обряда «вождения Ку́ста» и определение его западной границы / О. Н. Шарая // Пытанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі / НАН Беларусі, Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры ; навук. рэд. А. І. Лакотка. – Мінск, 2016. – Вып. 21. – С. 282 – 288.

15. Шарая, О. Н. Проблемы методологии и достоверности данных при картографировании так называемых «кустовых фиксаций» / О. Н. Шарая // Пытанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі/ НАН Беларусі, Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі ; навук. рэд. А. І. Лакотка. – Мінск, 2017. – Вып. 22. – С. 407 – 413.

16. Шарая, О. Н. «Куст (Ку́ста) водой не обливали» (к вопросу о семантике западнополесского обряда «вождения Ку́ста») / О. Н. Шарая // Пытанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі / НАН Беларусі, Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры ; навук. рэд. А. І. Лакотка. – Мінск, 2019. – Вып. 26. – С. 342 – 348.

17. Шмат, Д. М. Тэксты з вёскі Вяз Пінскага раёна / Д. М. Шмат // Скарбы народнай мовы : дыялекталагічны зб. / рэд. Л. П. Кунцэвіч. – Мінск, 2005. – С. 332 – 334.

18. Federowski, M. Lud Białoruski na Rusi Litewskiej : Materiały do etnografii słowiańskiej zgromadzone w latach 1877 – 1905 / M. Federowski. – Kraków : Wyd-wo Komisji antropologicznej Akademii Umejętności, 1897. – T. 1. Wiara, wierzenia i przesądy ludu z okolic Wołkowyska, Słonima, Lidy i Sokółki. – 509 s.

19. Wojcicki, K. Wł. Kronika literacka / K. Wł. Wojcicki. – Warszawa : Biblioteka Warszawska, 1851. –T. 4. – S. 361 – 362.

РЕЗЮМЕ

В статье представлен анализ результатов исследований по вопросу о времени проведения календарного обряда «вождения Ку́ста». Показано, что время проведения обряда – на Троицу – уже на первых этапах его изучения с середины XIX в. фиксировалось однозначно. Рассмотрена альтернативная точка зрения, показана её несостоятельность из-за использования недостоверных, фиктивных данных. С учётом результатов многолетних исследований, включая полевые исследования в Западном Полесье, показано, что календарный обряд «вождения Ку́ста» в современном ареале его бытования проводился только один раз в году и только на Троицу.

SUMMARY

The analysis of research results on the timing of the calendar rite of «vozhdenie Kústa» is presented in the paper. It is shown that the time of the rite – to the Trinity – is already at the first stages of its study from the middle of the XIX century recorded unambiguously. An alternative point of view is considered, its inconsistency due to the use of false, fictitious data is shown. Taking into account the results of many years of research, including field research in West Polesie, it is shown that the calendar rite of «vozhdenie Kústa» in the modern area of its existence was carried out only once a year and only on Trinity.

Шыдлоўскі С. А.

ЭКАНАМІЧНЫЯ ПАВОДЗІНЫ ПАМЕСНАГА ДВАРАНСТВА БЕЛАРУСІ: ДЭМАНСТРАТЫЎНАЕ СПАЖЫВАННЕ І АШЧАДНАСЦЬ (КАНЕЦ XVIII – ПАЧАТАК XX СТ.)

Полацкі дзяржаўны ўніверсітэт

(Паступіў у рэдакцыю 16.03.2020)

Амерыканскі эканаміст і сацыёлаг Т. Веблен у рабоце «The Theory of Leisure Class: An Economic Study of Institutions» («Тэорыя бяздзейнага класа: Эканамічнае даследаванне інстытуцый», 1899 г.) сярод стратэгій саслоўна-статуснай дыферэнцыяцыі, якія выкарыстоўвалі прадстаўнікі прывілеяванай часткі грамадства для сцвярджэння сваёй высокай грамадскай пазіцыі і падтрымання сацыяльнай дыстанцыі, называе дэманстратыўнае (прэстыжнае, статуснае) спажыванне, што можна вызначыць як празмернае, з перавышэннем асабістых патрэб, выдаткаванне матэрыяльных сродкаў на разнастайныя даброты [1, с. 121]. Падобная форма спажывання, паводле меркавання Н. Эліяса, дыктуецца логікай канкурэнтнага змагання ўнутры элітарнай групы за прэстыж. Страта апошняга нясе для асобы пагрозу выключэння з кола прывілеяваных [2, с. 88].

Звычайна дэманстратыўнае спажыванне разглядаецца як супрацьлегласць стратэгіі ашчаднасці, характэрнай для эканамічных паводзін дробнай і сярэдняй буржуазіі эпохі Новага часу, прадстаўнікі якой намагаліся ўтрымліваць свае бягучыя выдаткі ніжэй узроўню ўласнага даходу [2, с. 87]. У арыстакратычных колах ашчаднасць трактавалася як праява скупасці – маркёр паводзін «ніжэйшых класаў» або ў ёй бачылі анамальную загану ці нават псіхічнае захворванне [3, с. 264; 4, с. 134]. Паводле слоў Э. Масальскага, сама ідэя ашчаднасці яшчэ ў 30-я гады XIX ст. разглядалася ў шляхецкім асяроддзі як смелая навацыя, што ішла супраць даўняй традыцыі [5, s. 104].

Пад тэрмінам «дэманстратыўнае спажыванне» часам маецца на ўвазе дзве розныя стратэгіі: тых, хто валодае высокім статусам, і тых, хто гэтага высокага статусу дамагаецца. Паводле меркавання І. Гофмана, у грамадскіх груп, якія намагаюцца заняць больш высокае месца ў сацыяльнай іерархіі, магчымасць набываць каштоўныя матэрыяльныя сімвалы статусу апераджаюць іх здольнасць атрымліваць сімвалы, заснаваныя на «самаўдасканаленні і сацыялізацыі», што зніжае каштоўнасць матэрыяльнага [6, с. 11]. У выпадку, калі прадстаўнікі ніжэйшых сацыяльных груп спрабавалі пераймаць вобраз жыцця арыстакратаў, выдаткоўваючы на прадметы раскошы і рарытэты, яны працягвалі практыку накаплення – толькі не грошай, а дарагіх рэчаў. Як адзначаў Ж. Бадрыяр, праз валоданне рарытэтам парвеню здзяйсняў сваё жаданне зрабіцца часткай арыстакратыі, у той час як апошняя сцвярджала сваю перавагу праз адваротнае – мантацтва [7, с. 85 – 86].

Значным артыкулам выдаткаў у сем’ях прадстаўнікоў прывілеяваных саслоўяў з’яўлялася абнаўленне гардэробу; наём слуг, арганізацыя палявання, утрыманне прэстыжнага выезду. Так, у заможных памешчыкаў існаваў звычай мяняць павозкі кожныя пяць гадоў (старыя экіпажы іранічна называліся

«ноевымі каўчэгамі»). Да статусных заняткаў адносіліся ўладкаванне аранжарэі, калекцыяніраванне [8, s. 171; 9, s. 46; 10, с. 378; 11, с. 235]. У той час для дробных землеўладальнікаў аб'ектамі статуснага спажывання маглі з'яўляцца боты, ніцяныя пальчаткі для паненак, танныя малюнкі з кірмашу [5, s. 62 – 63, 106].

Для дробных і нават сярэдніх па заможнасці землеўладальнікаў сама магчымасць рэалізацыі стратэгіі дэманстратыўнага спажывання была абумоўлена практыкай ашчаднасці. У памешчыцкіх сем'ях з сярэднім дабрабытам значная частка сродкаў адкладвалася на адукацыю дзяцей. Для кожнага шляхціца-арандатара найвышэйшай марай з'яўлялася набыццё ўласнай «фартуны», што азначала доўгія гады ці нават дзесяцігоддзі ашчаднасці.

Спосабам эканоміі і збірання грошаў на прыярытэтныя мэты выступала максімальная арыентацыя на спажыванне прадуктаў уласнай вытворчасці. Калі ў доме памешчыка гасцей частавалі пакупным хлебам, гэта шкодзіла прэстыжу гаспадыні. Паводле сведчання Я. Булгака, у маёнтках, як і сярод сялянства, прытрымліваліся «старога вясковага правіла» – набываць толькі соль і жалеза, а ўсё астатняе вырабляць саматужна [12, с. 50]. Я. Булгак згадваў, як у двары яго бацькі ў 80-я гады XIX ст. выраблялі традыцыйную мэблю, якая ўжо не адпавядала новым уяўленням аб камфорце. На многіх памешчыцкіх дварах у 2-й палове XIX ст. для ўласных патрэб працягвалі вырабляць саматканае сукно і палатно, брычкі і вазы [12, с. 50].

У падобных абставінах сам факт спажывання пакупнога прадукту з'яўляўся маркёрам сацыяльнага статусу. Так, наяўнасць імпартных спецый, цукру, солі ў складзе рацыёну харчавання, а найперш аб'ёмы іх выкарыстання дэманстравалі сур'ёзнасць сацыяльных амбіцый сямейства. Таму не толькі тлустыя, спажыўныя, але таксама вострыя і салёныя стравы на шляхецкім стале сведчылі аб статуснасці дому. Увогуле ежа, асаблівасці яе прыгатавання і спажывання сведчылі пра сацыяльны статус. Традыцыя харчавання мясцовых прывілеяваных саслоўяў адчувала моцныя знешнія ўплывы. Шэраг важных інгрэдыентаў шляхецкай кухні не вырабляўся ў краі і з'яўляўся прадметам імпарту. Папаўненне амаль абавязковай для кожнага памешчыцкага дома «аптэчкі» прадугледжвала набыццё вінаў, чаю, кавы, цукру, спецый, сухафруктаў, дэсертаў. З прускіх партоў (Гданьск, Кёнігсберг) па Бугу і Нёману на беларускія землі завозіўся цукар, «каланіяльныя тавары», віны, ром, арак, портэр, селядцы, сыры [13, s. 74]. З Рыгі «латышскія лайбы» дастаўлялі селядзец, чай, каву, лімоны, апельсіны, цукар, соль, віны [14, с. 367].

Знешняя рэпрэзентацыя высокага сацыяльнага становішча сямейства пачыналася з уязной брамы на двор сядзібы, франтон якой запаўняўся гербавымі картушамі ўладальнікаў маёнтка, а сама яна выглядала часам больш манументальна, чым дом памешчыка. Парадны эфект знешняга выгляду сядзібы мог дасягацца рознымі спосабамі. Вялікі і чысты двор у атачэнні прысадаў, паблізу фруктовы сад, невялікі, але прасторны дом з прыродных матэрыялаў, без пышных аздоб, дагледжаны, светлы і ўтульны – такі быў традыцыйны ідэал шляхецкага маёнтка. Новачасная мода прадугледжвала наяўнасць некалькіпавярховага «ўмэбляванага» дома, прасторнага двара з камяніцамі службаў, аранжарэй і зімніх садоў. Падобны ідэал «элеганцыі», апісаны

У. Сыракомлем, асуджаў многіх амбіцыйных памешчыкаў на жыццё не па сродках, калі хапала імпэту выбудаваць дом сваёй мары, але бракавала рэсурсаў на яго рамонт і падтрымку ў функцыянальным стане [15, с. 310].

Меркаванні прэстыжу вымагалі значных выдаткаў у выпадку прыёму гасцей. Іх затрымлівалі, часам сілком, да трох дзён. Звычай прадугледжваў, што, калі госць з'яўляўся ў маёнтак са сваімі коньмі, іх размяшчалі на стайні і кармілі за кошт гаспадароў маёнтка, слугі госця таксама жылі за кошт гаспадара маёнтка. Аднак з'яўляліся ўжо і выпадкі, калі памешчыкі «па нямецкім узоры» адпраўлялі коней і слуг гасцей у бліжэйшую карчму, здымаючы з сябе выдаткі на іх утрыманне, што выклікала асуджэнне [5, s. 74 – 75].

Праяўленнем гасціннасці можна лічыць існаванне інстытуту рэзідэнтаў – асоб высакароднага паходжання, якія жылі ў маёнтку на забеспячэнні гаспадара гадамі. Наяўнасць шматлікіх рэзідэнтаў-нахлебнікаў на памешчыцкім двары з эканамічнага пункту гледжання была немэтазгоднай, але ў традыцыйнай сістэме феадальных каштоўнасцей павялічвала сімвалічны капітал. Для буйных паноў шматлікая кліентура з'яўлялася рэсурсам палітычнага ўплыву. Для памешчыкаў сярэдняй рукі наяўнасць рэзідэнтаў была справай прэстыжу, а таксама крыніцай адносна кваліфікаванага персаналу. Філантрапічная дзейнасць лічылася адным з атрыбутаў панскага ладу жыцця, указвала на высокі сацыяльны статус дабрадзея [16, с. 80].

Беларускія памешчыкі значную частку сваіх даходаў выдаткоўвалі на разнастайныя святкаванні. Так, падчас масленічных куліг маглі цалкам знішчацца шматмесячныя запасы сям'і, што прымала гасцей [16, с. 92]. Паводле апісання Л. Галамбёўскага, калі ўдзельнікі гэтай забавы прыязджалі на санях на чарговы двор, гаспадар аддаваў ім ключы ад піўніцы, а гаспадыня – ад спіжарні. Кожны мог выбраць сабе пачастунак па свайму густу і столькі, колькі захоча. Так частаваліся не толькі госці, але і іх слугі, спусташаючы гадавыя запасы [17, s. 123 – 129; 18, s. 116].

Падобныя традыцыі на працягу XIX ст. усё часцей падпадалі крытыцы і разглядаліся як адзнака легкадумнага марнатраўства рэсурсаў. Так, у дыдактычным рамане «Пан Падстоліч, або Чым з'яўляемся мы і чым быць можам» Э. Масальскі падкрэсліваў, што дабрабыт у доме добрага гаспадара трымаўся не за кошт марнатраўства, а на ашчаднасці [19, s. 120]. Паводле слоў П. Баброўскага, колькасць і велічыня панскіх палацаў, а таксама рымска-каталіцкіх цэркваў і манастыроў на тэрыторыі Беларусі выступала сведчаннем шырока распаўсюджанай у шляхецкім саслоўі звычкі да марнатраўства, прытрымліванне якой абумовіла наяўнасць жорсткай сістэмы эксплуатацыі мясцовых прыгонных [20, с. 159].

Ацэнка П. Баброўскага з'яўляецца палемічнай. «Марнатраўства» у выпадку фундатарства, філантропіі або праяўлення гасціннасці не было спецыфічнай заганай выключна толькі «польскага пана». Універсальны характар дадзенай з'явы раскрываецца ў кантэксце тэорыі «эканомікі дару» (М. Мос, Л. Хайд). Паводле П. Бурдзьё, дар аб'ектыўна падразумявае ўзаемнасць і, па сутнасці, выступае запрашэннем да абмену, адтэрмінаванага ў часе. Аддорваць трэба не адразу, нечым іншым і інакш. Дзякуючы наяўнасці адтэрміноўкі

аддорвання дар перажываецца суб'ектыўна як акт шчодрасці. Прычым адтэрміноўка ў аддорванні можа быць настолькі значнай, што суб'ектыўна для таго, хто дарыць, яго акт з'яўляецца дармовым, як у выпадку міжпакаленных абменаў [21, с. 40 – 55].

У грамадстве існавала ўстойлівая традыцыя абмену дарункамі, які адбываўся па пэўных правілах. Паводле сведчання Л. Галамбёўскага, здаўна вядомы звычай рабіць падарункі на Новы год. Гэта было не ўзаемнае адорванне – падарункі рабілі багатыя паны сваім дваранам. Дваране маглі абдорваць свайго пана на яго імяніны, аднак часцей гэта былі не вялікія сумы, а стол ці арганізацыя свята з песнямі і танцамі [8, s. 246; 22, s. 60].

Дэманстратыўнае спажыванне часта прыводзіла да неабходнасці браць крэдыт: многія памешчыкі выкарыстоўвалі крэдытныя сродкі на «вясёлае і марнатраўнае жыццё, паездкі за мяжу» [23, с. 2]. Крэдыт бралі пры неабходнасці выплачвання пасагу сёстрам, прыняцці на сябе даўгоў родных, няўдалай камерцыі. Крэдыты ў банку пад заклад сялян браліся таксама з мэтай арганізацыі выбарчай кампаніі ў органы саслоўнага самакіравання, падчас якой арганізоўваліся банкеты і балі. Выдаткі на перадвыбарчую кампанію, паводле звестак Э. Масальскага, часам складалі да паловы даходаў з маёнтка [5, s. 62 – 63, 105]. Аднак галоўная патрэба ў крэдыце спараджалася неабходнасцю мадэрнізацыі памешчыцкай гаспадаркі. Калі запазычанасць была большай за вартасць маёнтка, аддаваліся ў рэкруты сяляне; грашовая кампенсацыя ад дзяржавы магла перавышаць рынкавы кошт прыгоннага селяніна. У выніку многія памешчыцкія гаспадаркі былі абцяжараны даўгамі, павялічваліся нядоімкі падаткаў за сялян. Пазыкі браліся пад заклад маёнткаў, даўгі памнажаліся і пераходзілі ад бацькоў да дзяцей [11, с. 234].

Прыватныя крэдыторы мелі права займаць маёнтак і весці гаспадарку, пакуль не атрымлівалі за яе ўвесь памер запазычанасці. Дадзенае дзеянне называлася «tradycija» [5, s. 88]. Калі памешчык быў не здольны выплаціць запазычанасць, яго крэдыторы маглі звярнуцца да працэдуры эксдывізіі – перадачы яго маёнтка ў кіраванне камісіі крэдытораў [9, s. 43].

Такім чынам, дэманстратыўнае спажыванне, якое часта пераасэнсоўвалася ў тэрмінах «марнатраўства» і «мантачанне», пры ілюзіі сваёй нерацыянальнасці з'яўлялася часткай эканамічных і палітычных стратэгій захавання дамінуючага становішча памешчыкаў-арыстакратаў у грамадстве. Прадстаўнікі колаў сярэдніх і дробных землеўладальнікаў вымушаны былі таксама прытрымлівацца статуснага спажывання, аднак рэалізацыя дадзенага стылю эканамічных паводзін абумоўлівалася ў іх выпадку патрэбай ашчаднасці або крэдыту.

ЛІТАРАТУРА

1. Веблен, Т. Теория праздного класса / Т. Веблен. – М. : Прогресс, 1984. – 368 с.
2. Элиас, Н. Придворное общество: исследования по социологии короля и придворной аристократии / Н. Элиас ; пер. с нем. А. П. Кухтенкова [и др.]. – М. : Языки славянской культуры, 2002. – 368 с.
3. Оссовская, М. Рыцарь и буржуа: исследования по истории морали / М. Оссовская. – М. : Прогресс, 1987. – 528 с.

4. Масальскі, Э. Т. З успамінаў (1799 – 1824) / Э. Т. Масальскі ; пер. з польск. С. А. Шыдлоўскага // Маладосць. – 2014. – № 6. – С. 127 – 138.

5. Massalski, E. T. Pan Podstolic, albo, Czém jesteśmy, czém być możemy: romans administracijny : w 5 cz. / E. T. Massalski. – Wilno : W Druk. A. Marcinkowskiego, 1831. – Cz. 2. – 268 s.

6. Гофман, И. Символы классового статуса / И. Гофман ; пер. с англ. В. Николаева // Логос. – 2003. – № 4-5. – С. 42 – 53.

7. Бодрийяр, Ж. Общество потребления. Его мифы и структуры / Ж. Бодрийяр ; пер. с фр. Е. А. Самарской. – М. : Республика ; Культурная революция, 2006. – 269 с.

8. Gołębiowski, Ł. Domy i dwory / Ł. Gołębiowski. – Warszawa : Druk. N. Gkücksberga, 1830. – [4], 296 c.

9. Massalski, E. T. Pan Podstolic, albo, Czém jesteśmy, czém być możemy: romans administracijny : w 5 cz. / E. T. Massalski. – Wilno : Druk. A. Marcinkowskiego, 1833. – Cz. 3. – 197 s.

10. Корева, А. Материалы для географии и статистики России, собранные офицерами Генерального штаба. Виленская губерния / А. Корева. – СПб. : Тип. И. Огрызко, 1861. – 804 с.

11. Без-Корнилович, М. О. Исторические сведения о примечательнейших местах в Белоруссии с присовокуплением и других сведений, к ней относящихся / М. О. Без-Корнилович. – 2-е изд., репринт. – Минск : Алфавит, 1995. – 355 с.

12. Булгак, Я. Край дзіцячых гадоў / Я. Булгак ; пер. з польск. мовы Т. Г. Вяршыцкай. – Мінск : Беларусь, 2004. – 415 с.

13. Lachnicki, I. E. Statystyka gubernii litewsko grodzieńskiej / I. E. Lachnicki. – Wilno : Nakład i druk J. Zawadzki, 1817. – X, [2], 88 s.

14. Довнар-Запольский, М. В. История Белоруссии / М. В. Довнар-Запольский. – Минск : Беларусь, 2003. – 680 с.

15. Сыракомля, У. Вандроўкі па маіх былых ваколіцах / У. Сыракомля // Добрыя весці : паэзія, проза, крытыка / У. Сыракомля ; уклад. і камент. У. Мархеля, К. Цвіркі. – Мінск, 1993. – С. 173 – 321.

16. Шыдлоўскі, С. А. Культура прывілеяванага саслоўя Беларусі: 1795 – 1864 гг. / С. А. Шыдлоўскі. – Мінск : Беларуская навука, 2011. – 168 с.

17. Gołębiowski, Ł. Gry i zabawy różnych stanów w kraju całym, lub niektórych tylko prowincyach / Ł. Gołębiowski. – Warszawa : Druk N. Glücksberga, 1831. – 332 s.

18. Gloger, Z. Encyklopedja staropolska : w 4 t. / Z. Gloger. – Warszawa : Druk P. Laskauera i W. Babickiego, 1900 – 1903. – T. 3. – 1902. – 350 s.

19. Massalski, E. T. Pan Podstolic, albo, Czém jesteśmy, czém być możemy: romans administracijny : w 5 cz. / E. T. Massalski. – SPb. : Druk. K. Kraja, 1833. – Cz. 4. – 286 s.

20. Бобровский, П. О. Физические и нравственные элементы северо-западных губерний России / П. О. Бобровский // Вестник Западной России. – Вильно. – 1865. – Т. III, кн. XII, ч. 3. – С. 157 – 172.

21. Бурдье, П. Экономическая антропология : курс лекций в Коллеж де Франс (1992 – 1993) / П. Бурдье ; пер. с фр. Д. Кралечкина. – М. : Дело ; РАНХиГС, 2019. – 416 с.

22. Gloger, Z. Encyklopedja staropolska : w 4 t. / Z. Gloger. – Warszawa : Druk P. Laskauera i S-ki, 1900 – 1903. – T. 1. – 1900. – 316 s.

23. Опыт описания Могилёвской губернии в историческом, физико-географическом, этнографическом, промышленном, сельскохозяйственном, лесном, учебном, медицинском и статистическом отношениях : в 3 кн. / под ред. А. С. Дембовецкого. – Могилёв : Тип. губернского правления, 1882. – Кн. 1. – [6], 782, [2] с.

РЕЗЮМЕ

В статье анализируются демонстративное потребление и бережливость как два вида экономического поведения поместного дворянства Беларуси в конце XVIII – начале XX в.

Систематизированы основные факторы, которые влияли на выбор стиля экономического поведения помещиков. Раскрыты взаимосвязи стратегий демонстративного поведения и бережливости. Выявлены особенности поведения аристократии, средних и мелких землевладельцев.

SUMMARY

The article analyzes demonstrative consumption and thrift as two types of economic behavior of the noble estate of Belarus in the late XVIII – early XX century. The main factors that influenced the choice of the style of economic behavior of landlords are Systematized. The relationship between the strategies of demonstrative behavior and thrift is revealed. Features of behavior of the aristocracy, medium and small landowners are revealed.

РАЗДЗЕЛ IV
ПРАБЛЕМЫ ЗАХАВАННЯ КУЛЬТУРНАЙ СПАДЧЫНЫ

Бабич Т. Н.

ГИБРИДНЫЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ПРАКТИКИ В ПРОСТРАНСТВЕ ИНТЕГРАЦИОННЫХ ПРОЦЕССОВ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА

Белорусский государственный университет культуры и искусств
(Поступила в редакцию 16.03.2020)

Стремительно меняющаяся под влиянием мировой глобализации и научно-технического прогресса действительность требует от искусства соответствия новому миру, в котором время неуклонно сжимается, границы пространства существенно расширяются, потоки информации и средства коммуникации стремительно обновляются. Способность искусства не только эстетически преобразовывать, но и существенно трансформировать мир задаёт человеку новые возможности для его самореализации. Современные формы искусства стали значительно многообразнее, с одной стороны, и существенно противоречивее – с другой. Искусство сегодня находится в эпицентре интегративных опытов и прогрессирующего процесса гибридизации – «street art», «algorithmic art», «robotic art», «bio art», «urban art», «virtual art», «techno art», «hidden art», «media art», «new media», «media performance» и другие. Новые феномены отличает принципиально иная эстетика, в которой динамика реального времени, процессуальность, дематериализация художественного объекта формируют совершенно новый эстетический опыт.

Диффузионный мир современного искусства разрушает границы бытия художественных феноменов, порождает симультанность художественных теорий и практик, создавая множественность симулякров в гиперреальности эпохи постмодернизма. В результате возникает соблазн утопических проектов, связанных с прозрачностью границ между действительным и альтернативным мирами. Объекты искусства всё больше превращаются в кросс-художественные и техно-художественные (или кибер) гибриды. По сути, гибриды есть новая форма существования искусства в современном мире, новый способ представления современности и новый язык искусства [1, с. 40].

Теория гибридизации интенсивно постулируется в современной науке. Гибридизация (от лат. hybrida – помесь) означает скрещивание разнородных в наследственном отношении организмов и является одним из важнейших факторов эволюции биологических форм в природе [3, с. 165]. По сути, гибрид есть это искусственно созданное существо, новая форма жизни. Слово «гибрид» сегодня чаще используется в лингвистике, технике, генетике. Теория гибридизации интенсивно постулируется в современном искусствознании: техно-художественные гибриды (Д. Галкин), технологическая ремедиация видов и жанров искусства (Д. Болтер, Р. Грусин), «new media» (Э. Шанкен, Ч. Гир, О. Грау, Л. Манович, Ф. Поппер), «digital art» (К. Пауль, Б. Вондс, С. Ерохин, А. Деникин, Н. Агафонова), «Classical crossover» (Д. Швед, Л. Данько, С. Таюшев, Е. Семенченко) и другие.

Диалог искусства и науки становится приоритетным направлением современных исследований. По мнению американского учёного С. Уильсона, именно «место встречи» искусства и науки станет главной ареной искусства XXI в. [4]. В работе «Art+Science Now» автор сводит понятия «искусство» и «наука» (Art/Science), определяя их «связь» как новую область искусства, подчё ркивая, что художественное исследование науки и техники может рассматриваться как следующий шаг в расширении границ искусства, таких как концептуальное искусство, перформанс, кросс- и гипермедиа, искусственный интеллект и другие.

В развитии искусства и технологий наблюдается двусторонний диалог, вектор которого направлен от художественных экспериментов к новым технологическим идеям и инновациям: «media art», «digital art», «net-art», «media music», «media theater», электронная музыка, компьютерная графика и анимация и другие. Современное искусство обретает и транслирует идею современности через её научно-технологические формы, определяемые как «техно-художественные гибриды» (Д. В. Галкин). Таким образом, свершается глобальный процесс конвергенции науки, искусства и технологий.

Интересные пути коллаборации современного искусства и технологий демонстрируют информационно-исследовательский центр «МедиаАртЛаб» (Москва, www.meidaartlab.ru), лаборатория цифрового искусства «TeamLab Art Tokio» (Токио, https://www.teamlab.art), выставочный проект «Lexus Hybrid Art» (Москва, www.hybridart.ru). Их работы имеют комплексную ориентацию и охватывают широкий спектр техно-художественных форм современного искусства (медиа-инсталляции, видео-арт, ТВ-арт, мультимедиа-арт, паблик-арт), визуальные форматы (видео, анимация, компьютерная графика, искусство-хамелеон и др.).

Создание и потребление синергетических продуктов является сегодня обязательным признаком *homo futurus* – универсального человека, с легкостью преодолевающего границы различных сфер деятельности и дисциплин. Именно поэтому «Lexus» инициировал масштабный диалог о мире будущего, предлагая «гибридное» видение нового времени. Платформой выставки «Lexus Hybrid Art» стала формула «progressive luxury» («прогрессивная роскошь»), будь то последнее поколение автомобилей или выставка гибридного искусства «science art» – искусства будущего.

Концепции «Lexus Hybrid Art» составляет явление синергии, которое образуется при столкновении художественного дискурса с инструментарием новейших технологий, позволяющим выстраивать комбинации из точных наук и различных видов искусства. Художники «science art» «опредмечивают» невидимые основания цивилизации и обнажают синергетические процессы – от научных междисциплинарных исследований до их практических достижений [2]. Проект «Lexus Hybrid Art» существует с 1999 г. и объединяет современных художников, работающих на стыке искусства, науки и технологий. Согласно концепции, пространство выставки представляет собой единый гибридный организм, состоящий из экспозиции и посетителей, чьё взаимодействие является основным инструментом реализации идей художников. Соединение науки, искусства и человека, запускающего художественный процесс, представляет воплощённую синергию,

выраженную языком искусства [6].

Среди креативных проектов «Lexus Hybrid Art» – архитектурная инсталляция «Numen/For Use» (Австрия-Хорватия, 2011 г.). «Сухожилия» из многослойной клейкой ленты, расположенные в центре экспозиции, формируют архитектурную оболочку гибридного мира живых систем. Снаружи композиция похожа на впечатляющих размеров кокон, внутри – тоннели и лабиринты, предназначенные для «игры» посетителей (рисунок 1).

Рисунок 1. Инсталляция «Numen / For Use», 2011 г.

Инсталляция британского художника Ф. Уортингтона «Монстротени» («Shadow Monsters», 2013 г.) представляет собой интерактивный генератор монстров: специальное программное обеспечение распознаёт, ассоциирует и с помощью приёмов теневого театра трансформирует многообразный мир птиц и животных (собаки, слоны, волки, крокодилы, птеродактили и др.), а также чудовищ с клыками и когтями. «Shadow Monsters» – один из самых успешных объектов интерактивного дизайна, является частью коллекции нью-йоркского Музея современного искусства (MoMA). Чтобы создать театр теней, зрителю необходимо встать напротив лайтбокса и изобразить руками существо. Тень генерируется и обрастает острыми зубами, плавниками, иглами под пронзительные крики птиц и рычание динозавров (рисунок 2).

Рисунок 2. Инсталляция «Shadow Monsters», 2013 г.

«Кристаллы» (2012) Дана Розегарде (Нидерланды) – свето-игровая инсталляция. Художник заключил искусственный свет в футляры неорганических кристаллов. 700 тактильных «гибридных камней» – это кристаллы специальной соли, сформировавшиеся вокруг парных светодиодов. Кристаллы, по замыслу художника, покрывают техногенные объекты новым слоем естественной красоты. Манифест автора прост и по-своему актуален: высокие технологии не в силах «переиграть» природу. Д. Розегарде утверждает первенство природных процессов в деле создания идеальных форм (рисунок 3).

Рисунок 3. Инсталляция «Кристаллы» Д. Розегарде, 2013 г.

Одним из ключевых образов выставки «Lexus Hybrid Art» 2017 г. стало «hidden art» – «спрятанное искусство». В экспозиции объединены работы, отвечающие мировому тренду. Согласно концепции, восприятие происходит через игру, основанную на поиске и распознавании арт-объектов. Благодаря такому подходу взаимодействие с искусством выходит на новый уровень, где зритель становится активным участником процесса и самостоятельно запускает механизм действия новых произведений. Искусство-«хамелеон» прячется в окружающей среде, адаптируется под архитектурные элементы и повторяет существующие формы.

Инсталляция «Эдем» (2015) Д. Маккормака представляет цивилизацию виртуальных существ, выживание которых зависит от благосклонности зрителя к их музыкальным талантам; инсталляции «Лаборатория тропосферы» (2015) А. Майер-Бранди – машину по производству искусственных облаков. Кинетические скульптуры Д. Каварги «Неопознанные оживающие объекты» (2015) перемещались по залу, реагируя на движения людей, измеряя пространство специальными датчиками. В инсталляции «Bit.Fal» (2015) немецкий художник Ю. Попп реализовал идею, которую предложил С. Дали: «…слова, образованные струями воды, появляются в воздухе и исчезают». Такой эффект обеспечивала сложная техноустановка.

Данный проект – опыт диалога двух актуальных форматов: променад-театра и интерактивной выставки современного искусства. В работе «Примерочные» («Changing Rooms») Л. Эрлиха игра зеркальных отражений предлагает путешествие в сопровождении бесконечного количества вариаций собственных образов. Бразильский художник Л. Симоес выстраивает сложный лабиринт, потерявшись в котором, можно обрести понимание чего-то по-настоящему важного. Игру с пространством и светом предложил аргентинский художник, мастер оптических эффектов и кинетических инсталляций Х. Ле Парк – «Свет в движении».

«Cubed/Uncubed» (2017) В. Полякова построен из полигональных элементов, которые то угасают, то загораются и обнажают пространство куба. Стоит прикоснуться рукой, как арт-объект становится прозрачным, демонстрируя эффект «хамелеона». И тогда внутри зритель видит ещё один объект – комбинацию пяти тетраэдров, созданную в эстетике оригами (рисунок 4).

Рисунок 4. Виктор Поляков. «Cubed/Uncubed», Москва, 2017 г.

Платформа проекта «Lexus Hybrid Art» реализует собственную гибридную формулу «Lexus»: динамичное, интерактивное и ультрасовременное сцепление технологий и искусства [6].

Мир световых инсталляций «teamLab Planets Tokio» впечатляет самого искушённого зрителя. Это большая территория виртуального города в 10 000 м^2, в пространстве которого происходят световые трансформации, размывая границы между зрителем и искусством, что позволяет полностью погрузиться в виртуальную реальность. «teamLab Planets TOKYO» имеет три основных концепции: непрерывное движение; различные цвета; постоянные изменения. Инсталляции напоминают о скоротечности времени, беспрерывности циклов рождения и смерти. Благодаря цифровому монтажу художники и дизайнеры реализуют необычное движение света на полу и стенах. Оригинальная визуализация создаётся благодаря компьютерным программам, при этом все анимации находятся в постоянном изменении и никогда не повторяются.

Лаборатория «TeamLab» – объединение креативных дизайнеров и медиахудожников, которые используют ультратехнологии, чтобы выйти за пределы границ искусства, науки и творчества. В 2018 г. художники представили экспозицию с новыми технологиями и интерактивными инсталляциями «Без границ» («Mori Building Digital Art Museum», Япония), которая стала самой крупной цифровой выставкой в мире. «TeamLab» представила в музее более 50 объектов, их работу контролировали 520 компьютеров, 470 проекторов и многочисленные датчики движения. Цифровое изображение реагирует на присутствие людей, начинает двигаться, меняться. Изображения свободно перемещаются из зала в зал, сливаются друг с другом, взаимодействуют со зрителями. Для выставки нет преград и запретов, так как зрителям разрешается прикасаться к объектам (рисунок 5) [5].

Рисунок 5. Интерактивные инсталляции «Без границ». «TeamLab», Япония, 2018 г.

Гибридизацию искусств в XXI в. можно рассматривать в качестве основной движущей силы, побуждающей мир искусства к обновлению, трансформации в результате взаимодействия и взаимопроникновения разных сфер человеческой деятельности, науки, искусства и технологий. Современное искусство транслирует идею современности через её гибридные формы. Техно-художественные гибриды – это новые художественные формы, в которых творческий процесс невозможен без использования технологических систем и эстетические свойства которых детерминированы технологическим содержанием. Они обретают эстетическую ценность в совокупности с творческой стороной производства и художественными практиками, благодаря чему данные проекты и возникли. Таким образом, актуальность теоретического осмысления интеграционных процессов в современном искусстве обусловливается невиданным ранее нарастанием вариативности в художественных системах. Сегодня всё сложнее понять достижения науки информационной эпохи вне её эстетической рефлексии, а художественные практики и их эстетические претензии в большей степени определяются актуальным развитием науки. В мире технократизма многие художественные объекты, напоминая живые организмы, претендуют на особую автономию, жизнеспособность и самостоятельную эволюцию. Переход от художественной практики, основанной на создании артефактов («чистом творчестве»), к доминированию гибридных художественных форм сегодня становится стимулом развития творческих и научных инициатив.

ЛИТЕРАТУРА

1. Галкин, Д. В. Техно-художественные гибриды или произведение искусства в эпоху его компьютерно производства (V1.0A) / Д. В. Галкин // Гуманитарная информатика. – 2007. – № 3. – С. 40 – 53.

2. Самое интересное с ежегодной выставки гибридного искусства Lexus Hybrid Art [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://www.novate.ru/blogs/250615/20983. – Дата доступа: 06.03.2020.

3. Словарь иностранных слов / отв. ред. В. В. Бурцева, Н. М. Семёнова. – 2-е изд., стереотип. – М. : Русский язык – Медиа, 2004. – 820 с.

4. Art+Science Now [Electronic resource]. – Mode of access: https://www.userwww.sfsu.edu/swilson. – Date of access: 04.01.2020.

5. Hybrid Practices [Electronic resource]. – Mode of access: https://www.gyst-ink.com/hybrid-practices. – Date of access: 25.02.2020.

6. Lexus Hybrid Art [Electronic resource]. – Mode of access: https://www.lexushybridart.ru. – Date of access: 07.03.2020.

РЕЗЮМЕ

Статья актуализирует феномен гибридных художественных практик в пространстве интеграционных процессов современного искусства. Анализируется выставочная практика лаборатории цифрового искусства «TeamLab Art Tokio» и московского проекта гибридного искусства «Lexus Hybrid Art». Их деятельность имеет комплексную ориентацию, охватывает широкий спектр техно-художественных форм современного искусства.

SUMMARY

The article actualizes the phenomenon of hybrid art practices in the space of integration pro-

cesses of contemporary art. The exhibition practice of the «TeamLab Art Tokio» Digital Art Laboratory and the «Lexus Hybrid Art» Moscow hybrid art project are analyzed. Their activities have a comprehensive orientation, covering a wide range of techno-artistic forms of contemporary art.

Бессараб Д. А.

К ИСТОРИИ ВОПРОСА О РАСПРОСТРАНЕНИИ ИДЕЙ РЕФОРМАЦИИ НА ТЕРРИТОРИИ ВЕЛИКОГО КНЯЖЕСТВА ЛИТОВСКОГО

Белорусский государственный университет физической культуры
(Поступила в редакцию 03.03.2020)

В 1513 г. римским папой был избран кардинал-мирянин Джованни де Медичи, принявший имя Льва X. Новый папа вёл роскошный образ жизни: охоты, балы, театральные праздники, театры, балеты и другие развлечения. Апостольский дворец отличался с немыслимой по тем временам роскошью. Например, в помещениях, занимаемых кардиналом Бернардо Довици Биббиеной, оборудовалось суфетто – ванное помещение с подачей горячей воды из крана, как в термах Рима и Помпей. Чтобы покрыть расходы, 18 октября 1517 г. Лев X издал буллу об отпущении грехов путём продажи индульгенций, что было вызвано необходимостью спасения душ христианского мира, а также получения средств для строительства храма Святого Петра.

Реакция на буллу последовала незамедлительно. Уже через 13 дней, 31 октября 1517 г., монах Мартин Лютер с целью очищения Святой церкви от пороков прибивает к дверям университетской церкви в Виттенберге так называемые «Девяносто пять тезисов» [1]. В них М. Лютер заявил о своём сомнении, что папа имеет особое право на отпущение грехов, ибо оно должно сопровождаться внутренним раскаянием верующих и их покаянием, а не покупкой индульгенции. Идеи М. Лютера так и остались бы достоянием лишь небольшого числа последователей, а его бы постигла участь иных еретиков, но монах-реформатор взял на вооружение самую передовую технологию, которую к середине XV в. изобрёл Иоганн Гуттенберг. М. Лютер тиражировал свои тезисы, переведя их на понятный всем современный бытовой язык. Так, к началу 20-х годов XVI в. протестантизм стал влиятельным направлением христианства. Идеи Реформации в Великом Княжестве Литовском (ВКЛ) нашли благодатную почву для прорастания и довольно быстро укоренились, чему способствовал ряд обстоятельств.

В 1517 г. Франциск Скорина издал «Библию» на белорусском языке. Считается, что Ф. Скорина за два с половиной года в Праге издал около 10 тысяч книг [2]. А ведь была ещё и Вильня. Наследие Ф. Скорины весьма солидно: до настоящего времени дошли 519 экземпляров (5%), и распределяются они между различными странами. Подавляющее большинство из них (68%, 353 экземпляра) хранится в России, лишь 5% (28 экземпляров) – в Беларуси. Есть издания в Украине, Польше, Словении, Дании, Британии, Германии, Чехии и других странах. В 1534 г. Ф. Скорина привёз свои «Библии» в Московское княжество. Здесь его объявили еретиком, изгнали, а все его книги сожгли. Подобное обращение вызвало негативную реакцию в Европе. Так, в инструкции короля Польши и ве-

ликого князя литовского Сигизмунда Августа своему послу Альберту Кричке при папе Юлии III, составленной в 1552 г., говорится о том, что королевский посол должен довести до сведения папы: «Это хорошо знали папы Александр IV и Лев X, поэтому, когда Василий III, отец того, кто теперь управляет москвитянами, также как теперь этот, но еще с большим упорством и в более зрелом возрасте с умыслом, отправив в Рим пышное посольство, добивался от них короны (и много чего наобещал им, и также благоприятствовали ему король Максимилиан и некоторые другие христианские князья), но ничего не получил. Потому что, кроме лживых обещаний, они не обнаружили ни у него, ни у кого другого из москвитян никаких признаков искреннего расположения к католической римской церкви; и даже, когда в правление нашего божьего отца какой-то его подданный, руководствуясь набожным желанием и решившись напечатать и издать на русском языке святое писание, прибыл к москвитянам, эти книги были публично по приказу князя сожжены, потому что были изданы подданным римской церкви и в местах, подлежащих её власти. Такова внушённая этому народу неприязнь к латинскому и римскому имени» [3].

Позже Пётр из Мстиславля и Иван Федорович из белорусского шляхетского рода Рагоз, или Рагоза, захватив с собой печатный станок и наборы шрифтов, основали в Москве печатную мастерскую, чтобы приобщить восточного соседа к одному из важнейших достижений европейской цивилизации. Но в 1566 г. типографию сожгли, а печатников обвинили в ереси. Им, как и Ф. Скорине, пришлось возвращаться из Москвы в Великое Княжество Литовское. Со временем Федоровича в Москве стали называть Фёдоров, а 25 декабря 2009 г. Священный синод Русской Православной церкви объявил 14 марта (1 по старому стилю) Днём православной книги, приуроченным к дате выпуска «Апостола».

В Великом Княжестве Литовском, в отличие от Москвы, существовал спрос на Слово Господне, писанное понятным языком. Магнатство и высшая шляхта не принимали Кревскую унию. Несмотря на существенные преференции, сулимые Ягайлой за переход в католичество, вместе с ним перекрестились лишь Витовт, Скиргайло и Свидригайло, а на сейм 1388 г., где решался вопрос о крещении язычников Вильни и куда приглашались братья монарха и все удельные князья, приехали только Скиргайло, Владимир, Дмитрий Карибут и Витовт [4]. С другой стороны, и к православию у магнатства были вопросы. Духовенство обеих конфессий не отличалось благочестием, что вело к развитию как антикатолических, так и антиправославных настроений.

В этой связи идеи М. Лютера, Ж. Кальвина и У. Цвингли, привнесённые печатным словом Ф. Скорины, вызвали невероятный спрос среди представителей крупных шляхетских родов и мещанства. Типографии стали множиться по всей стране. Так, с подачи ярого последователя Реформации Николая Радзивилла Чёрного, лидера протестантского движения в ВКЛ, основывается книгопечатное дело в Бресте, где в 1563 г. был выпущен шедевр книгоиздательства XVI в. – Брестская Библия, которую часто называют Радзивилловской. До наших дней дошло лишь 40 её экземпляров из выпущенных 400 – 500 тиражных единиц, а в Беларуси единственный экземпляр хранится в Центральной научной библиотеке им. Якуба Коласа Национальной академии наук Беларуси. Вторую типографию

Николай Радзивилл Чёрный основал в родовом гнезде – Несвиже, где гуманист, церковный реформатор и книгопечатник Сымон Будный в 1562 г. издал «Катехизис» – первую книгу на белорусском языке, которая вышла на территории, ныне находящейся в границах современной Беларуси. Оригиналов этого памятника у нас нет; ксерокопии находятся в научно-исследовательском отделе книговедения Национальной библиотеки Беларуси.

Возвратившись из Московии, Пётр Мстиславец на средства купцов Мамоничей основал типографию в Вильне. Появились очередные жемчужины книжного дела – «Евангелие», «Псалтырь» и, по сути, первая европейская конституция – Третий Статут Великого Княжества Литовского (1588). Всего в мире сохранилось 60 оригинальных экземпляров Статута. И только в 2017 г. один из них вернулся в Беларусь. Теперь он хранится в Музее истории Могилёва.

Может сложиться впечатление, что книгоиздательское дело стало уделом высшего магнатства, крупной шляхты и богатых купцов. Но это не так. Типографии начали появляться практически повсеместно. И в менее крупных городах, и даже местечках: Ошмянах, Любче, Белыничах, Лоске (сейчас это деревня в Воложинском р-не Минской обл. с менее чем 200 жителями, а в XVI в. – п\оселение с замком, костёлом, кальвинистской церковью и типографией, основанной Яном Кишкой).

В этом же ряду, но особняком, стоит и Тяпино (сейчас в Чашникском р-не Витебской обл.) где мелкопоместный шляхтич Василий Амельянович на свои средства в начале 70-х годов XVI в. в сво ём имении (по его названию Амельяновича знают как Василия Тяпинского) оборудовал типографию. Здесь вышел в свет один из самых значительных памятников книжного дела – «Евангелие» Василия Тяпинского (ок. 1580). Перевод на белорусский язык получили святые благовествования от Матфея, Марка и начало от Луки. До наших дней дошло только два экземпляра «Евангелия»: один хранится в Российской национальной библиотеке в Санкт-Петербурге, второй – в качестве «редкости первой величины» – в Архангельском областном краеведческом музее. В Национальной библиотеке Беларуси есть лишь электронная копия архангельского экземпляра.

Таким образом, во многом благодаря широкому тиражированию печатного слова, протестантизм быстро набрал популярность на территории ВКЛ. Вацлав Ластовский в «Кароткай гісторыі Беларусі» отметил, что за 20 лет кальвинизм распространился настолько широко, что среди высшего магнатства, входившего в состав «паноў радных», осталось всего два католических епископа – виленский и жамойтский, а «в Новогрудском воеводстве из 600 с лишним осталось в старой вере всего только шестнадцать» [5, с. 43], то есть чуть больше 2,5%. Это значит, что большая часть шляхетского сословия перешла в протестантство. Кроме Радзивиллов, идеи Реформации восприняли Сапеги, Огинские, Пацы, Кишки, Вишневецкие, Воловичи и другие. В. Ластовский отмечал, что только Николай Радзивилл Чёрный основал 163 кальвинистских церкви по всей стране.

Движение Реформации дало мощный импульс развитию страны и обеспечило культурный и экономический подъём. В 1529 г. принимается Первый Статут Великого Княжества Литовского, который регламентировал вопросы гражданского, уголовного и процессуального права. А социально-экономические и

политические изменения, привнесённые Реформацией, отразились в тексте Второго Статута, изданного в 1566 г. Несколько позже, в 1588 г., придет время Третьего Статута. Подобных юридических документов Европа того времени ещё не знала – ВКЛ находилось в авангарде развития европейской государственно-правовой культуры.

Быстрыми темпами развивалось образование: при каждой протестантской церкви (сборе) открывались школы, обучавшие чтению, письму и основам христианской веры и морали. К этому времени большая часть городов страны обладала магдебургским правом, что освобождало их от административного вмешательства властей: города строили свою жизнь на принципах самоуправления. Их жители могли иметь земельную собственность, освобождались от большей части феодальных повинностей. Город получал право на возведение ратуши – символа независимости, а крупныс городам (Полоцк, Могилёв, Минск и др.) разоешалось проводить международные ярмарки, что вело к развитию оптовой торговли: города богатели экономически и культурно. Так, к концу XVI в. в Могилёве количество ремесленников превышало 2 тыс. человек [6].

На время стремительного роста Реформации приходится и проведение аграрной реформы. Считается, что осуществлялась она с подачи Боны Сфорца – дочери миланского герцога Джана Галеаццо Сфорца и Изабеллы Арагонской, жены короля и великого князя литовского Сигизмунда I Старого и матери его преемника Сигизмунда II Августа, крайне противоречивой фигуры нашей истории. 1 апреля 1557 г. её сын подписал универсал, получивший название «Устава на волоки». Его основной целью было упорядочение системы землепользования и обложение крестьян феодальными повинностями. Взаимоотношения между крестьянами и феодалами были настолько чётко урегулированы, что устраивали и ту, и другую стороны. Существовали суды практически на любой случай (гродский, земский, подкаморный, копный и др.), где и решались спорные вопросы. Кроме того, волочной померой была ликвидирована чересполосица, вводилось трёхполье, что привело к формированию высокотоварного сельскохозяйственного производства, ориентированного преимущественно на внешний рынок.

Успехи идей Реформации и протестантского движения озадачили многих внутри польского королевства и за его пределами. Католические круги ощутили опасность для существования и расширения римской веры на территории ВКЛ. Лекарство от протестантизма они выбрали очень эффективное – монахов Общества Иисуса, больше известных как иезуиты. Основанный в 1534 г. Игнатием Лойолой орден был призван активно заниматься миссионерской деятельностью и расширением влияния католической веры. Иезуиты стали действовать быстро и энергично. Никакого насилия, никакого принуждения, лишь образование, наука, язвительно-уничижительная критика идей Реформации и разжигание споров между представителями различных евангельских церквей ВКЛ. В 1569 г. иезуиты приехали в Вильню по приглашению епископа Протасевича и в следующем году уже открыли свою школу. Они предложили лучшую систему образования того времени и сделали упор на обучение, прежде всего, детей магнатов, высшей шляхты и бояр. Усилия не были потрачены даром.

Практически через поколение католицизм вновь занял прочные позиции, что позволило возобновить польскую экспансию на землях ВКЛ.

Развитие Реформации вызвало недовольство и у Ивана Грозного, поскольку он мог бы потерять свой главный козырь – защиту «единоверцев» от католиков и протестантов, «угнетающих православное» население. В итоге в 1558 г. царь развязал абсолютно бессмысленную Ливонскую войну, за двадцать пять лет повергшую в хаос обе стороны. В ходе её Иван IV не решил ни одной стратегической задачи ни по приращению чужеродных земель, ни по выходу к Балтике. Более того, своим нападением он запустил процесс заключения Люблинской (1569), а затем и Брестской (1596) уний. В результате заключения первой был подписан акт о создании Речи Посполитой.

Заключение Брестской унии привело к появлению на территории ВКЛ униатства. До насильственной ликвидации при Николае I в ходе Полоцкого церковного собора 1839 г., одним из идеологов которого был Иосиф Семашко, униатство стало наиболее массовым религиозным течением на исторических землях бывшего ВКЛ.

ЛИТЕРАТУРА

1. Лютер, М. 95 тезисов. Диспут о прояснении действенности индульгенций / М. Лютер ; пер. с лат.: А. И. Рубана ; под ред. Ю. А. Голубца. – СПб. : Герменевт, 1996. – 64 с.

2. Акинчиц, С. Беларуский первопечатник. Реформация в Беларуси [Электронный ресурс] / С. Акинчиц. – Режим доступа: http://belreform.org/ru/skaryna.php. – Дата доступа: 10.05.2019.

3. Фрагмент из инструкции короля Польши и Великого князя Литовского Сигизмунда Августа своему послу Альберту Кричке при папе Юлии III о сожжении в Москве книг «Библии», изданных на русском языке [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://mislpronzaya.livejournal.com/280165.html. – Дата доступа: 10.05.2019.

4. Ермаловіч, М. Беларуская дзяржава Вялікае Княства Літоўскае / М. Ермаловіч. – Мінск : Беллітфонд, 2000. – 448 с.

5. Ластоўскі, В. Ю. Кароткая гісторыя Беларусі / В. Ю. Ластоўскі. – Мінск : Універсітэцкае, 1993. – 126 с.

6. Сагановіч, Г. Невядомая вайна 1654 – 1667 / Г. Сагановіч. – Мінск : Навука і тэхніка, 1995. – 144 с.

РЕЗЮМЕ

В статье приводятся взгляды автора на причины появления протестантизма и распространения идей Реформации на территории Великого Княжества Литовского.

SUMMARY

The article presents the author's views on the causes of Protestantism and the spread of reformation ideas in the territory of the Grand Duchy of Lithuania.

Винокуров А. И.

ВОЗМОЖНОСТИ ПРОГРАММЫ И ТИПОВОГО ИНСТРУМЕНТАРИЯ СОЦИОКУЛЬТУРНОГО ПОРТРЕТА В ОЦЕНКЕ ПРАКТИК СОХРАНЕНИЯ И ПОПУЛЯРИЗАЦИИ КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ РОССИЙСКО-БЕЛОРУССКОГО ПРИГРАНИЧЬЯ

Смоленский государственный институт искусств

(Поступила в редакцию 13.01.2020)

Стратегия углубления взаимодействия России и Беларуси в рамках Союзного государства актуализирует проблему исследования социокультурных изменений приграничных территорий Запада России; разработку совместных российско-белорусских проектов и программ в сфере сохранения и популяризации культурного наследия приграничья обеих стран; сценариев развития российско-белорусского приграничного социокультурного пространства, культурный потенциал и характеристики культурного наследия которого составляют особый научный интерес для его описания с использованием возможностей программы и типового инструментария социокультурного портрета региона.

Социокультурный портрет – инструментальный метод репрезентации пространства региона, включающий комплексную оценку и описание социокультурной ситуации и эволюции региона с использованием специально разработанного Н. И. Лапиным и Л. А. Беляевой типового инструментария [9].

Социокультурный портрет является базовым элементом исследовательской программы Центра изучения социокультурных изменений (ЦИСИ) Института философии Российской академии наук «Проблемы социокультурной эволюции России и её регионов», в которой участвуют коллективы кафедр ведущих университетов и сотрудники научно-исследовательских институтов более 30 регионов Российской Федерации. Возможности программы и типового инструментария социокультурного портрета региона позволяют описать появление новых транснациональных практик бизнес-коммуникаций, их влияние на региональный процесс; классифицировать тип социокультурной ситуации российско-белорусского приграничного социокультурного пространства, зафиксировать возникновение новых форм и конфигураций культурных практик взаимодействия контактных сообществ.

Признание факта существования культурного многообразия, значимых различий между культурами разных народов, исторических эпох, цивилизаций является важной предпосылкой для проведения исследований российско-белорусского приграничья с помощью типового инструментария социокультурного портрета региона. С учётом этого антропнокультурная сфера портрета дополнена нами исследованиями историко-культурной среды приграничного региона: культурных гнёзд, топонимов смоленско-витебского и смоленско-могилёвского приграничья и особой «культуры-посредника» взаимодействий контактных сообществ, которая представлена коллективным взаимодействием местных администраций и учреждений культуры; людей-организаторов и участников праздничных мероприятий, выставок и продаж; машин, роботов, компьютеров, технических устройств, виртуальных сетей, символов и знаков, а также

Центром временного содержания иностранных граждан в составе Управления МВД России по Смоленской области [2; 3].

Целью исследования является оценка возрастания возможностей культурной коммуникации контактных сообществ приграничья, описания эффекта взаимодействий с использованием инструментария социокультурного портрета.

Анализ литературы показывает, что современные исследования межрегиональных взаимодействий и коммуникаций концентрируют своё внимание на разработке глобальной экспликативной теории пространства социального взаимодействия и рассмотрении конкретных социальных практик межрегиональных коммуникаций, приобретающих в современном мире особую актуальность [5; 11, с. 13 – 18; 12; 14; 15].

В России аспект межрегиональной коммуникации представлен исследованиями социально-экономических, политических, социо- и кросскультурных взаимодействий, их правовом обеспечении как на государственном, так и международном уровнях [4; 10; 13].

В Беларуси феномен коммуникации исследуется с позиции выявления степени влияния различных факторов на формирование национального государства, создания парадигмы цивилизационного кода белорусского общества [1; 6 – 8].

Вместе с тем разработок, касающихся перспектив создания нового «большого общества» Союзного государства с сохранением и популяризацией культурного наследия России и Беларуси, явно недостаточно.

Изучение социальных практик межкультурного взаимодействия на примере Смоленской области Российской Федерации, Могилёвской и Витебской областей Беларуси, показало, что жители приграничных поселений Смоленской области и Республики Беларусь активно участвуют в совместных торговых ярмарках, праздниках народного творчества. В приграничных поселениях появилась инфраструктура, обеспечивающая торговлю: небольшие магазины, киоски или торговые точки. Организуют торговлю сами предприниматели или посредники, которые договариваются о проведении торгового обмена. Респонденты-смоляне отмечают высокий уровень доверия к белорусским партнёрам, качеству товаров и продуктов, правилам торговли белорусской стороны, неконфликтный характер взаимодействия.

В праздниках особенно активно участвуют пенсионеры, школьники, работники учреждений культуры, студенты, предприниматели, фрилансеры (самозанятые). Традиционным стало празднование Смоленской иконы Божьей Матери «Одигитрия» с крестным ходом «Наш общий путь – Одигитрия». Крестоходцы приносят в Смоленск чтимые иконы своих земель – святых Иоанна Кронштадтского, Евфросинии Полоцкой, Александра Невского и других. В Смоленской области регулярно проходят торжественные мероприятия «Наша сила – в единстве», посвящённые Дню единения народов Беларуси и России; международные фестивали-конкурсы молодых исполнителей эстрадной песни «Две сестры – Беларусь и Россия»; фестивали исторической реконструкции и славянской культуры. Фестивали проводятся с целью поддержки добрососедских отношений между молодёжью Беларуси и России, дальнейшего развития

двустороннего культурного обмена, сохранения и популяризации культурного наследия, пропаганды лучших образцов музыкальной культуры двух стран.

Принимают участие в совместных культурных мероприятиях студенты и преподаватели Смоленского государственного института искусств. Например, они участвуют в выставках гобеленов в городе Орша Витебской области. Данные мероприятия демонстрируют стремление сторон к сохранению и приумножению культурной и исторической самобытности народов России и Беларуси, их национальных традиций. В сентябре 2016 г. в Смоленском государственном институте искусств впервые состоялась Ассамблея приграничных народов «В кругу друзей». Это событие было приурочено к столетнему юбилею Смоленской региональной общественной организации «Латышское землячество “Сакнес”». В рамках мероприятия прошёл круглый стол «Культура добрососедства – добрососедство через культуру», на котором обсуждались вопросы формирования дружественных межгосударственных связей и отношений. Ежегодно в институте проводится Международный фестиваль-конкурс детского и юношеского творчества «Славянский хоровод».

Эти факты указывают на добровольность, многочисленность, продолжительность и постоянство контактов.

Некоторые элементы культурных практик межрегиональной коммуникации институционализируются: в связи со вступлением в силу указа Президента Российской Федерации от 5 апреля 2016 г. № 156 «О совершенствовании государственного управления в сфере контроля за оборотом наркотических средств, психотропных веществ и их аналогов и в сфере миграции» с 7 июля 2016 г. в Смоленской области начал функционировать Центр временного содержания иностранных граждан в составе Управления МВД России по Смоленской области. Центр рассчитан на 100 мест, он выполняет функции по приёму, размещению, содержанию иностранных граждан и лиц без гражданства, подлежащих выдворению, депортации, реадмиссии за пределы Российской Федерации.

Доминантным свойством трансформирующего коммуникативного пространства становится визуализация; в регионе формируется виртуальная инфраструктура индустрии досуга и культурно-досуговой деятельности. В содержание культурного досуга стремительно входит коммуникация в социальных сетях, меняя структуру культурного досуга всех социальных слоёв населения. Эмоциональная весомость этой формы досуга сравнима с потреблением духовных ценностей публично-зрелищного характера. Она стремительно замещает активную рекреацию у молодых людей и любительское творчество у лиц среднего возраста, являясь, по сути, новой духовной ценностью. Интернет из специализированной компьютерной сети превращается в новую социальную систему. Способ передачи информации меняется: смыслы в устной культуре общения замещаются образным воспроизводством реальности или того, что за неё выдаётся. В качестве механизмов воспроизводства идентичности личности и её замены для общения и самопрезентации в киберпространстве используется виртуальное второе «Я» – симулякры, прозвища («ники»), новые образы самого себя («аватары»). Формируется новый тип человека, который живёт одновременно в двух мирах,

один из которых виртуальный. В этой связи коммуникацию в социальных сетях следует рассматривать как модернизационный потенциал ценностей населения приграничного социума.

Уменьшение разобщённости, рост городов, увеличение плотности работоспособного населения, сокращение расстояния доступности к зонам высокой экономической активности и выходу на мировые рынки с эффектом масштаба и преимуществами специализации становятся ведущими факторами успешного развития стран и регионов мира [12].

Таким образом, программа и типовой инструментарий с изменённой антропо-культурной сферой социокультурного портрета позволяют зафиксировать появление новой конфигурации элементов «культуры-посредника», характеризующей взаимодействие контактных сообществ российско-белорусского приграничья. «Культура-посредник» в портрете описывается в категориях «цель», «место размещения», «продолжительность и/или постоянство контактов», «численность участников», «виртуальность», «институциональность», «представление друг о друге»; характеризует возрастание возможностей коммуникации контактных сообществ российско-белорусского приграничья и показывает перспективу стирания национальных культурных различий.

Результаты анализа практики культурного взаимодействия сообществ, проживающих в зоне российско-белорусского приграничья, могут стать одной из важных основ определения и корректировки приоритетов развития приграничных территорий, формирования программно-целевых документов по управлению социально-культурной функцией границы; осмысления феномена роли «другого» субъекта межкультурных контактов. Существенное значение эти результаты имеют и для постановки целей стратегии создания нового «большого общества», сохранения и популяризации культурного наследия России и Беларуси.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бабосов, Е. М. Менталитет славян и учёт его особенностей в создании Евразийского союза России, Беларуси и Казахстана / Е. М. Бабосов // Менталитет славян и интеграционные процессы: история, современность, перспективы : материалы междунар. науч. конф., Гомель, 23-24 мая 2013 г. / М-во образования Республики Беларусь [и др.] ; под общ. ред. В. В. Кириенко. – Гомель, 2013. – С. 13 – 14.

2. Винокуров, А. И. Исторические конструкции систем социокультурных институтов на Смоленщине в первые годы после победы Октября и на современном этапе / А. И. Винокуров, Е. А. Сикорский // Россия и Беларусь: история и культура в прошлом и настоящем : материалы междунар. науч. конф. «Россия и Беларусь на историческом перепутье, 1917 – 1922 гг.», Смоленск, 19-21 октября 2017 г. / под ред. Е. В. Кодина. – Смоленск, 2017. – Вып. 2. – С. 224 – 230.

3. Винокуров, А. И. Сравнительные исследования контактных сообществ приграничья с использованием методологии социокультурного портрета / А. И. Винокуров // Особенности культурного развития «пограничных» территорий: исследования и стратегическое управление : материалы междунар. науч.-практ. семинара, Минск, 30-31 мая 2017 г. / НАН Беларуси, Ин-т социологии ; редкол.: И. В. Котляров (гл. ред.) [и др.]. – Минск, 2017. – С. 25 – 29.

4. Григорьева, Р. А. На перекрёстке культур трёх восточнославянских народов / Р. А. Григорьева // Границы, культуры и идентичности. Этнология восточнославянского пограничья / ред.-сост. М. Ю. Мартынова. – М., 2012. – С. 15 – 53.

5. Доманьски, Р. Экономическая география: динамический аспект / Р. Доманьски. – М. : Новый хронограф, 2010. – 374 с.

6. Касперович, Г. И. Особенности этнокультурного взаимодействия в этноконтактном регионе / Г. И. Касперович // Границы, культуры и идентичности. Этнология восточнославянского пограничья / ред.-сост. М. Ю. Мартынова. –М., 2012. – С. 102 – 148.

7. Кириенко, В. В. Белорусская ментальность: истоки, современность, перспективы / В. В. Кириенко. – Гомель : ГГТУ им. П. О. Сухого, 2009. – 319 с.

8. Котляров, И. В. Цивилизационный код белорусского общества как новая парадигма изучения социальной реальности / И. В. Котляров // Особенности культурного развития «пограничных» территорий: исследования и стратегическое управление : материалы междунар. науч.-практ. семинара, Минск, 30-31 мая 2017 г. / НАН Беларуси, Ин-т социологии ; редкол.: И. В. Котляров (гл. ред.) [и др.]. – Минск, 2017. – С. 9 – 18.

9. Лапин, Н. И. Социокультурный портрет региона России. Модификация – 2010 : программа и типовой инструментарий / Н. И. Лапин, Л. А. Беляева. – М. : ИФ РАН, 2010. – 111 с.

10. Мартынова, М. Ю. К вопросу об изучении пограничных территорий / М. Ю. Мартынова // Границы, культуры и идентичности. Этнология восточнославянского пограничья / ред.-сост. М. Ю. Мартынова. – М., 2012. – С. 5 – 14.

11. Масловский, М. В. Межкультурное взаимодействие и социальные поля: новые теоретические подходы в европейской и американской социологии / М. В. Масловский // Социологические исследования. – 2016. – № 7. – С. 11 – 18.

12. Новый взгляд на экономическую географию : доклад о мировом развитии 2009 / ред. А. В. Бондаренко [и др.]. – М. : Весь мир, 2009. – 404 с.

13. Социальная и культурная дистанции. Опыт многонациональной России / РАН, Ин-т этнологии и антропологии ; редкол.: Л. М. Дробижева, М. С. Кашуба, К. Ю. Чигринов. – 2-е изд. – М. : Ин-т социологии РАН, 2000. – 388 с.

14. Талер, Р. Новая поведенческая экономика: почему люди нарушают правила традиционной экономики и как на этом заработать / Р. Талер ; пер.с англ. А. Прохоровой. – М. : Изд.-во «Э», 2017. – 368 с.

15. Тангалычева, Р. К. Межкультурная коммуникация и аккультурация (опыт зарубежных исследований) / Р. К. Тангалычева // Социологические исследования. – 2015. – № 7. – С. 89 – 97.

РЕЗЮМЕ

Исследование выполнено в рамках программы «Проблемы социокультурной эволюции России и её регионов» Центра изучения социокультурных изменений Института философии РАН и посвящено изучению роли современной социальной действительности в динамике межнациональных отношений. Показано, что инструментарий социокультурного портрета позволяет фиксировать процессы вытеснения традиционной культуры межнациональных отношений новыми формами культуры постиндустриального общества.

SUMMARY

The study was carried out within the framework of the Program «Problems of socio-cultural evolution of Russia and its regions» of the Center for the study of socio-cultural changes of the Institute of Philosophy of RAS and is devoted to the study of the role of modern social reality in the dynamics of interethnic relations. It is shown that the tools of socio-cultural portrait allows to fix the processes of displacement of traditional culture of interethnic relations by new forms of culture of post-industrial society.

Ефремова И. В.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ СРЕДСТВА ОРГАНИЗАЦИИ БАЛЬНОГО ПРОСТРАНСТВА КАК ЦЕЛОСТНОЙ СИСТЕМЫ

Белорусский государственный университет культуры и искусств
(Поступила в редакцию 26.12.2019)

Искусство оказывает особое влияние на человека, во многом формируя его внутренний мир, вызывая разнообразную чувственно-эмоциональную палитру переживаний и состояний. «Общение» с различными видами художественного творчества обогащает человека духовно, способствует его психическому (а значит и физическому) здоровью. Исходя из этого, становится очевидным, что современный социум, живущий в постоянном стрессе, испытывает насущную необходимость в контакте с искусством. С помощью восприятия произведений художественного творчества, в результате непосредственного «контакта» с ними, изменяется психическое состояние человека, происходит процесс сублимации негативной энергетики, её перенаправление в позитивное русло: «Искусство и психология – две грани единой области человеческой натуры. Искусство позволяет нам через образы и слова познавать мир, открывая в себе те глубокие процессы, которые, по сути, руководят нашими мотивами, поступками и в конечном итоге отношением к жизни» [1].

Степень влияния искусства на человека прямо пропорциональна количеству его (искусства) видов, одновременно воздействующих на индивида. Иными словами, чем больше «голосов», составляющих полифоническую фактуру «художественной партитуры» какого-либо явления искусства, тем выше степень его преобразующего воздействия. Данная проблема художественного синтеза получила теоретическое осмысление в конце XVIII – начале XIX в. в виде гипотезы о том, что главной целью синтеза искусств является формирование гармоничной, всесторонне развитой, совершенной личности, а также преобразование жизни (работы Л. Тика, В. Вакенродера, Ф. Шлегеля и др.). В этом смысле уместно вспомнить идеи А. Н. Скрябина о синтезе искусств, получившие практическое воплощение в его зрелых и поздних сочинениях (особый интерес вызывают мысли композитора по поводу создания «Мистерии», которая должна была выполнить функцию духовного очищения всего человечества). Как справедливо отмечал А. Ф. Лосев, синтез «…прямо вытекает из тех особенностей нашего духа, благодаря которым мы ищем везде гармонии, везде мы хотим порядка и логики» [2, с. 18].

В обозначенном контексте роль бала как масштабного художественно явления, гармоничное пространство которого формируется на основе комплекса различных видов искусства, а значит обладает большой степенью воздействия эстетического на человека, трудно переоценить. Музыка, хореография, живопись, скульптура, архитектура, декоративно-прикладное искусство, театр и другое в рамках бального действа образуют его особый, художественный, хронотоп. Следует особо подчеркнуть, что каждый компонент художественного пространственно-временного континуума бала представал в рамках данного торжественного мероприятия в образцовом, совершенном виде. Это касалось бальных по-

мещений, интерьеров, музыки, танцев, нарядов, этикета, трапезы и обуславливалось главной целью праздничного мероприятия, связанной с получением удовольствия гостями бального действа посредством разных органов чувств (зрения, слуха, обоняния, осязания и вкусовых рецепторов). Различные виды искусства, выступающие составляющими компонентами художественного хронотопа бала, служили своеобразными «инструментами» воздействия на визуальный (архитектура, интерьер, бальные наряды как образец декоративно-прикладного творчества, искусство сервировки праздничного стола, искусство фейерверка); аудиальный (музыка) и аудиовизуальный (танец, театр, искусство общения) уровни человеческого восприятия.

Остановимся на рассмотрении роли архитектуры и интерьера в организации бального пространства как целостной системы. За основу взяты балы XVII – XIX вв., периода, когда сформировалась структура этих торжественных мероприятий, стройная композиция которых органично сочетала в себе разнообразные компоненты (танцевальный, игровой, театральный, концертный, гастрономический и др.).

Архитектура выполняла важную представительскую функцию, олицетворяя собой парадный «фасад» бала и статус его хозяина. К выбору места проведения бального мероприятия выдвигались особые требования, обусловленные, с одной стороны, его торжественностью и презентабельностью, с другой – здравым смыслом. И если первый параметр находил выражение во внешне красивых формах архитектурного сооружения – здания, в котором будет проводиться бал, то обязательным критерием второго являлась его внутренняя просторность и «многокомнатность»: наличие не менее трёх-четырёх комнат, каждая из которых была предназначена для определённых целей (игры в карты, бильярд, непринуждённого светского общения, танцев, праздничного ужина и др.) и могла вместить какое-то количество приглашённых на бал гостей. Так, помещения для карточных игр или бильярда (а также иных настольных развлечений) могли быть более камерными, а бальный зал для танцев и комната для праздничной трапезы непременно должны были обладать большой площадью, быть просторными, чтобы участники мероприятия не чувствовали себя стеснённо и неуютно: «Структура здания влияет на отношения человека как с другими людьми, так и с самим собой <…> пространство помогает людям взаимодействовать друг с другом» [3]. Архитектура бального здания посредством активизации визуальных органов чувств оказывала определённое воздействие на психическое и эмоциональное состояние съезжающихся на бал гостей, вызывая в них ожидаемую реакцию восторга и восхищения ещё до непосредственного начала торжества.

Искусство интерьера также играло важную роль в создании особой атмосферы бала, оказывая существенное влияние на настроение участников торжества, делая его приподнятым и праздничным. Дизайн бального помещения предполагал реализацию так называемого «эффекта оправданных ожиданий», приводящего к гармоничному балансу внутреннего «предвкушения» прекрасного зрелища в воображении человека с его эмоциями и чувствами при созерцании реальной интерьерной «картинки» бала. Последняя включала в себя комплекс нескольких составляющих, в том числе цвет, свет и предметы искусства в виде ме-

бели, зеркал, произведений живописи и скульптуры. Каждый из перечисленных пространственных элементов, представляя собой семантическую единицу бального хронотопа, оказывал определённое воздействие на психоэмоциональное состояние участников бала и зависел от разных факторов объективного (в частности, влияния той или иной историко-культурной эпохи) и субъективного (связанного с личностью устроителя бального мероприятия) характера. Они должны были гармонировать между собой, превращая предметно-материальную сферу бала в объект восхищения и любования.

Искусство интерьера, равно как и архитектура бального здания, демонстрировало «лицо», культурный уровень и статус хозяина бала, а также наглядно отражало его художественный вкус. По мнению Р. М. Байбуровой, интерьер бальных помещений представлял собой своеобразную «художественную экспозицию, готовившуюся хозяином, либо полагавшимся на свой вкус, либо в содружестве с архитектором. Убрать дом в соответствии со своими эстетическими представлениями и в надежде произвести особое впечатление на гостей, становится занятием, которому посвящают немало времени, энергии, средств» [4, с. 77]. Интерьер также соответствовал стилю определённой эпохи, которую он либо репрезентовал, либо искусственно «воскрешал».

В разные историко-культурные эпохи бальным интерьерам была присуща своя цветовая гамма. В позднем Средневековье, Возрождении и барокко – это насыщенные, выдержанные в ярких либо тёмных тонах красный / бордо (цвет власти, энергии, любви, доблести и побед), синий (цвет справедливости, преданности, духовности, гармонии, божественной истины), пурпурный и фиолетовый (цвета власти, чувственности, соединения небесного и земного), золотой (цвет солнца, света, жизни, красоты, сияния), символизировавшие высокий социальный статус организатора бала, его принадлежность к аристократии и выступавшие показателями силы, богатства и власти; а также белый – олицетворение божественной чистоты и безгрешности, добра и целомудрия, умиротворения и благодушия, свежести и лёгкости, радости и торжества. Взаимодействуя друг с другом в рамках интерьерных решений бальных помещений (например, сочетания красного с золотым, синего с белым, белого с золотым и др.), эти цвета создавали необходимую для той или иной части бала атмосферу (каждая комната в плане цветового оформления была индивидуальна, создавала определённый психологический настрой и вызывала соответствующий эмоциональный отклик у участников торжества);

В периоды классицизма и романтизма – это приглушённая пастельная цветовая гамма (розовый, бежевый, бежево-розовый, серый, серо-розовый, персиковый, небесно-голубой, серо-голубой, светло-зелёный, сиреневый, серо-сиреневый, всевозможные оттенки морской волны и т. п.), олицетворявшая натуральность, естественность, нежность, хрупкость, утончённость, загадочность; в сочетании с божественным белым приобретающая роскошь и изысканность.

Цветовая семантика предполагала определённое воздействие на психическое состояние человека, его настроение, чувства и эмоции (именно на этом основана цветотерапия).

Цветовая символика бальных интерьеров, по нашему мнению, также могла соотноситься с основными природными стихиями либо силами (по аналогии с метафизической «идеей цвета», разработанной в XV в. итальянским философом Марсилио Фичино). Так, красный цвет символизировал огненную стихию, синий – стихию воздуха, пурпурный и фиолетовый – соединяли земную стихию с небом, белый – олицетворял духовный свет (духовное просветление), оттенки цвета морской волны – водную стихию, золотой – блеск и сияние солнца – главного небесного светила («пятый элемент» – стихия небесных тел), ассоциировавшегося с Богом и монархом (наместником Бога на земле). Обращает на себя внимание факт постоянного присутствия в интерьерах бальных помещений белого цвета, что подчёркивало основную идею бала – духовное совершенствование и торжество жизни, получение от неё радости и наслаждения.

Главное требование, предъявляемое к световому решению бального помещения, сводилось к его необыкновенной яркости и чрезмерности, ибо празднество, проводимое в тёмное время суток, должно было создавать иллюзию залитого солнцем дня, символизирующего неуёмное кипение жизни. Эту иллюзию создавали многочисленные источники освещения – натуральные (окна) и искусственные (свечи в роскошных канделябрах, шикарные люстры, жирандоли и бра). В их свете наряды и украшения дам из драгоценных камней выглядели особенно эффектно. По верному замечанию Т. Н. Осиповой, «льющийся отовсюду свет придает общей картине бала красочность и живость, создает праздничную атмосферу <…> свет служит своего рода декорацией и реализует себя в качестве полноценного участника бального церемониала» [5, с. 153].

Ярким подтверждением вышеизложенного является описание Яном Дукланом Охотским одного из многочисленных бальных мероприятий, проходивших во дворце князя Карла Радзивилла в Варшаве, а именно бала 1789 г., который был дан в день святой Екатерины по случаю празднования двух знаменательных событий – годовщины коронации короля Станислава Августа и годовщины соединения Литвы с Польшей: «Богатство и пышность всего мною виденного вообще трудно описать. Всё здание для этого бала было заново отделано и выбито обоями из шёлковой адамашковой материи с золотыми галунами и кистями. Диваны и кресла везде были обиты материей соответственного с обоями цвета <…> Мы входили как в волшебный замок, так всё было великолепно <…> Кроме залы, где был король, ещё три смежные залы были … иллюминированы на диво <…> Праздник этот по общему говору стоил слишком два миллиона злотых (более 300 000 р.)» [6, с. 125 – 126].

Непременным атрибутом бального интерьера были зеркала. Они не только выступали элементом декора, но и выполняли функцию искусственного расширения пространства, раздвигания его жёстко обозначенных рамками бального помещения границ. Наибольшее количество зеркал украшало танцевальный зал, создавая впечатление количественной масштабности танцующих пар и увлекая их в ирреальность – таинственно-волшебный и манящий потусторонний «мир зазеркалья». «Блеск волшебной залы во сто крат увеличивался благодаря обилию огромных зеркал, каких я нигде раньше не видел. Эти зеркала, охваченные золочёными рамами, закрывали широкие простенки между окнами, заполняли также

противоположную сторону залы, занимающей в длину почти половину дворца, и отражали свет бесчисленного количества свечей, горевших в богатейших люстрах. Трудно представить себе великолепие этой картины. Совершенно терялось представление о том, где ты находишься. Исчезали всякие границы, всё было полно света, золота, цветов, отражений и чарующей, волшебной иллюзии. Движение толпы и сама толпа увеличивались до бесконечности, каждое лицо становилось сотней лиц… Я никогда не видел ничего более красивого», – писал Адольф де Кюстин в воспоминаниях о бале 1839 г. в Михайловском дворце Санкт-Петербурга [7, с. 480].

Роскошь бальной обстановки дополняли настенный и напольный декор: картины, скульптуры, мебель. Эти произведения художественного творчества, во-первых, характеризовали конкретную эпоху; во-вторых, будучи со вкусом подобранными, многое «говорили» о хозяине бала; в-третьих, придавали бальному интерьеру своеобразие и индивидуальность. Благодаря выстраиванию особых «отношений» между пространством, временем и человеком (творцом этих произведений; их владельцем – устроителем бала; зрителем – участником торжества), в рамках бальных мероприятий создавался своеобразный «диалог» между: а) личностью художника, хронотопом его жизни; б) произведением художника, пространством и временем, запечатлёнными в нём; в) зрителем, находящемся в хронотопе конкретного бала.

В результате обозначенного «диалога» рождалась объёмная трёхмерная модель пространственно-временного бального континуума, основным качеством которого являлась «многослойность». Выступая во взаимодействии, выделенные нами три хронотопных «слоя» образовывали на балах своеобразную «полифонию пространственно-временных смыслов», интерпретатором которых являлся участник бального действа.

Обобщая вышеизложенное, сделаем следующие выводы:

1. Комплекс различных видов искусства в рамках бального хронотопа репрезентовал бал как целостную художественную систему, посредством которой происходило формирование гармоничной, всесторонне развитой личности, повышение её культурного уровня; оказывалось благотворное воздействие на человеческую психику и душевное здоровье.

2. Одна из глобальных целей бала состояла в искусственном создании прекрасной иллюзии, интерпретирующей жизнь в гедонистическом ключе, как источник радости, наслаждения и удовольствия.

ЛИТЕРАТУРА

1. Симха, Д. Искусство прекрасного: как творчество влияет на психологию [Электронный ресурс] / Д. Симха. – Режим доступа: https://ujew.com.ua/magazine/u-jew-vyipusk-15-18/iskusstvo-prekrasnogo. – Дата доступа: 01.12.2019.

2. Лосев, А. Ф. «Мне было 19 лет…». Дневники. Письма. Проза / А. Ф. Лосев ; сост., предисл., коммент. А. А. Тахо-Годи. – М. : Русские словари, 1997. – 347 с.

3. Как архитектура управляет нами? 4 способа воздействия на человека [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://archspeech.com/article/kak-arhitektura-upravlyaet-nami-4-sposoba-vozdeystviya-na-cheloveka. – Дата доступа: 15.12.2019.

4. Байбурова, Р. М. Русский усадебный дом середины XVIII века как элемент развлекательной культуры барокко / Р. М. Байбурова // Развлекательная культура России XVIII – XIX вв.: очерки истории и теории / ред.-сост. Е. В. Дуков. – СПб., 2000. – С. 69 – 87.
5. Осипова, Т. Н. «Предметный мир» бала (к вопросу изучения мифологемы бала в художественных текстах эпохи романтизма) / Т. Н. Осипова // Культура и текст. – 2004. – № 7. – С. 153 – 158.
6. Рассказы о польской старине: Записки XVIII века Яна Дуклана Охотского с рукописей , после него оставшихся, переписанные и изданные И. Крашевским». Том второй. – СПб. : Тип. П. П. Меркульева, 1874. – 336 с.
7. Кюстин де, А. Россия в 1839 году / А. де Кюстин // Россия первой половины XIX века глазами иностранцев / подг. текст., вступ. ст. Ю. А. Лимонова. – Л., 1991. – С. 421 – 660.

РЕЗЮМЕ

Статья посвящена проблеме формирования бального пространства посредством комплекса различных видов искусства. Бал рассматривается как целостная художественная система, оказывающая влияние на формирование гармоничной, всесторонне развитой личности и повышение её культурного уровня.

SUMMARY

The article is devoted to the problem of ballroom space formation by means of a complex of different kinds of art. The ball is considered as an integral artistic system that influences the formation of a harmonious, comprehensively developed personality and increase its cultural level.

Жихарко Ж. М.

ИЗДЕЛИЯ ИЗ КАМНЯ В ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОМ ИСКУССТВЕ БЕЛАРУСИ КОНЦА XX – НАЧАЛА XXI В.

Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси
(Поступила в редакцию 24.02.2020)

В конце XX – начале XXI в. художественная обработка камня в Беларуси переживает подъём в своём развитии; главной тенденцией стала повсеместная активизация применения камня как в государственном, так и в частном строительстве.

В современной Беларуси формируется национальная школа художественной камнеобработки. При этом наблюдается ориентация как на западные, так и на восточные традиции. Особенностью белорусского художественного камня является синтез различных влияний, достижений и пластических концепций, их переосмысление и последующая интерпретация в соответствии с художественно-эстетическими традициями национальной культуры.

Большинство произведений декоративно-прикладного искусства, выполненных из камня, вписано в архитектурную среду и существует в неразрывной связи с оформлением интерьеров помещений. Такие изделия имеют определённое утилитарное назначение и при этом носят декоративный характер. Часто данные произведения представляют собой монументальные композиции, при этом по технике исполнения являются образцами декоративно-прикладного искусства (резьба, мозаика и т. д.).

В последние десятилетия значительно расширился спектр применения природного камня в декоративно-прикладном искусстве. Из камня частично или полностью изготавливают мебель, различные предметы интерьера: обрамления зеркал и картин, каминные часы, интерьерные и уличные вазы и цветочницы.

Одним из самых распространённых видов декоративно-прикладного искусства является резьба по камню, традиции которой уходят в древние времена. Сегодня белорусские мастера изготавливают широкий спектр резных изделий из натурального камня: каминные порталы, барельефы, горельефы и скульптурные композиции, фонтаны и водопады, панно с плоскорельефной резьбой, декоративную резную плитку и мозаику, разнообразный архитектурный декор, в том числе карнизы, пилястры, колонны, обрамления (рисунок 1). При этом видовым разнообразием оличаются композиционные решения: от пышной барочной объёмной резьбы до простого геометрического орнамента.

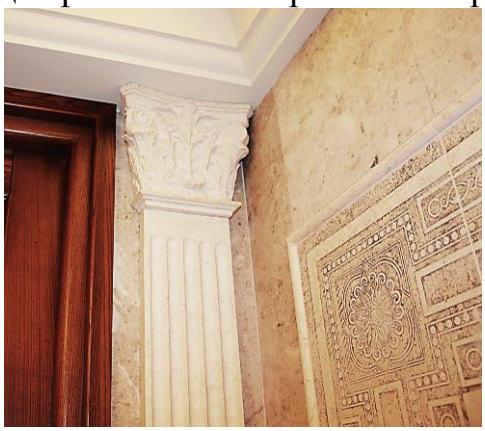


Рисунок 1. Фрагмет декоративного оформления ванной комнаты. Частный интерьер. Мрамор, резьба, 2016 г.

В последние десятилетия значительно возрос интерес к каминным порталам, обусловленный не только модой, но и появлением альтернативных видов топок. Камин как сложный декоративно-художественный объект широко применяется в частных и общественных интерьерах. Обрамления каминных топок – каминные порталы – сегодня изготавливают из металла, дерева, облицовывают керамической плиткой, изразцами, но наиболее распространённым и подходящим для этих целей материалом остаётся природный камень. Камень и огонь «дружат» с древнейших времён; камин прошёл долгий путь эволюции от костра, обложенного камнями, до сложной отопительной системы, имеющей не только утилитарное назначение (обогреть дом), но также мощный эстетический эффект.

Современные каминные порталы в Беларуси изготавливают чаще всего из мрамора, реже – из травертина, оникса, гранита, песчаника или доломита. Наибольшей художественной ценностью обладают резные порталы классических форм. Примеры таких каминов чаще всего встречаются в частных интерьерах, иногда – в общественных и значимых местах. На сегодняшний день белорусские камнеобработчики предлагают широкий ассортимент каминных порталов различных стилистик – от грубых «рустикальных» каминов, облицованных камнем с «рваной» фактурой, до сложных объёмов, декорированных богатой

резьбой. Зачастую в оформление каминных порталов вводят элементы ордерной системы, а также барельефные или скульптурные композиции.

Существует ряд популярных типов оформления камина, которые повторяются в различных интерпретациях. Однако некоторые порталы в частных интерьерах имеют оригинальную форму и богатое оформление. Например, каминный портал в частном доме (2015 г., Минский р-н, рисунок 2) имеет нестандартные увеличенные размеры. Для его изготовления использовано два вида мрамора – светлый серо-бежевый и тёмно-коричневый. Композиция этого объекта построена на сочетании контрастных узорно-цветовых характеристик камня и сложных фигурных объёмов, использованы такие приёмы выразительности, как резьба, золочение и инкрустация.

Рисунок 2. Каминный портал. Мрамор, резьба, золочение, 2015 г.

Один из популярных вариантов оформления камина – сплошная облицовка камнем одного вида с применением фигурных элементов. Например, каменный портал в главном холле гостиницы «Полонез» (2017 г., Минск), выполнен из жёлто-бежевого мрамора, основание и каминная полка имеют резную фигурную обработку профиля. Этот тип порталов приобрёл популярность благодаря своим упрощённым лаконичным формам, способным вписаться в интерьеры различной стилистики.

Существуют и современные интерпретации оформления каминов. Как правило, они представляют собой гладкую облицовку произвольного размера, где основная художественная составляющая – природный рисунок камня, сам по себе являющий живописную композицию и выступающий в качестве естественного орнамента.

Разнообразные водопады и фонтаны также стали всё чаще применяться в частных и общественных интерьерах и на приусадебных участках. Современные фонтаны и водопады характеризуются многообразием форм и решений. В качестве примера оригинального решения можно привести фонтан, установленный в ресторане «Королевская охота» в Гродно (2014 г., рисунок 3), выполненный из двух видов мрамора – светло-бежевого и тёмно-коричневого. Фонтан представляет собой полукруглую барельефную композицию из двух чаш, которые венчает скульптурная голова оленя. Это изделие гармонично вписывается в интерьер ресторана, решённый в классическом стиле.

Рисунок 3. Интерьерный фонтан. Мрамор, резьба, 2014 г.

В оформлении современных белорусских интерьеров применяют разнообразные каменные ковры и панно. Эти монументальные композиции по своей сути представляют собой мозаики, выполненные во флорентийской или римской технике. Декоративные каменные мозаики – это сложные и трудоёмкие в исполнении изделия, требующие применения и правильного сочетания богатой цветовой палитры. Сложные многоцветные мозаики в римской технике набираются из мелких каменных модулей кубической формы различных цветов, создающих уникальную и выразительную композицию. Такие мозаичные ковры используют для декорирования стен и полов холлов, гостиных, ванных комнат, а также общественных помещений. Иногда они встречаются в оформлении пола перед камином или в качестве акцентного панно в частных интерьерах (например, мозаичное панно «Розы» в интерьере частного дома в Минске, 2017 г.)

Современные технологии позволяют пересмотреть и творчески переосмыслить способы и техники исполнения мозаичных изделий. Так, на основе техники флорентийской мозаики появились панно, выполненные при помощи гидроабразивной резки – высокоточного процесса, позволяющего бесшовно соединить сложные фигурные элементы из разных цветов камня в единую композицию. Применение компьютерных технологий позволяет создавать узоры и рисунки любой сложности. Такие «каменные ковры» применяются в частных и общественных интерьерах. В качестве примера может служить панно «Роза ветров» в главном холле парк-отеля «Замковый» в Гомеле (2011 г., рисунок 4), которое является центром композиции отделанного мрамором интерьера. Подобных примеров довольно много, среди них – абстрактное панно-мозаика в отделении ОАО «БСБ-Банк» по проспекту Победителей в Минске, панно овальной формы с растительными мотивами в главном холле Верховного Суда Республики Беларусь (2019 г., арх. В. Архангельский), каменный ковёр в частном интерьере дома в Гродненском районе (2013).

Рисунок 4. Холл отеля «Замковый» в Гомеле. Мрамор, гранит, резьба, мозаика, 2011 г.

Применение изделий из природного камня в интерьере сегодня выходит на качественно новый уровень. Внедрение в камнеобработку современного оборудования сделало возможным усложнение изделий в техническом отношении и, таким образом, разнообразило сферу их использования. Из камня производят подоконники и ступени лестниц, всё более популярными становятся столешницы из полированного мрамора или гранита для ванной комнаты и кухни. Для изготовления кухонных столешниц применяют гранит и мрамор разнообразных оттенков в зависимости от стилистики и цветового решения интерьера. Фигурная обработка профиля используется в классических интерьерах и сочетается с филёнчатыми фасадами из натурального дерева. В современных минималистичных интерьерах, как правило, используется камень с нейтральным рисунком и простой обработкой профиля.

Камень всё чаще применяется при изготовлении мебели для частных жилых помещений. Наиболее популярные предметы каменной мебели – обеденные столы, полностью изготовленные из камня либо комбинированные, когда из мрамора или гранита выполняется только столешница, а подстолье изготавливается из дерева или металла. Данная техника также типична для кофейных и журнальных столиков, разнообразных консолей или комодов.

Мягкие породы камня, такие как мрамор и травертин, тактильно благоприятные, всё чаще применяются в отделке ванных комнат. Из цельных массивных кусков камня изготавливают раковины и умывальники. Интерьеры ванных комнат благодаря каменным изделиям получаются выразительными и неповторимыми.

Интересные композиции создают при помощи оникса в парадных помещениях. Этот ценный поделочный камень сам по себе является выдающимся декоративным материалом и имеет выразительный полосчатый рисунок, приятную золотистую цветовую гамму, а также известен своей светопропускной способностью. Подсветка изделий из оникса даёт особый декоративный эффект: текстура камня отличается мягким и тёплым свечением. Такими световыми объектами выделяют места, требующие акцентирования в интерьере. Например, стойка регистрации в «Грин-Сити отель» (2014 г., Минск); стеновая панель в баре главного корпуса туристического комплекса «Свечанка» (2015 г., Бешенковичский р-н Витебской обл.) и другие.

На сегодняшний день методы искусства обработки природного камня значительно отличаются от прежних. То, что раньше мастер делал вручную,

перенося свою задумку через бумагу или лепную модель в камень, сегодня зачастую выполняют компьютеры и ЧПУ-станки, заменившие карандаш и резец. Кроме того, прослеживается тенденция к утрате авторства художественных произведений из камня, что связано с разделением процессов их производства, а также часто применяемым повторением и «штампованием» уже известных образцов.

Подводя итоги вышесказанному, сделаем вывод, что в конце XX – начале XXI в. расширяется диапазон изготавливаемых из природного камня изделий декоративно-утилитарного назначения. В оформление внутреннего убранства активно вводятся камины с каменной облицовкой порталов, интерьерные фонтаны и водопады, разнообразные предметы резного декора. На новом уровне развивается искусство каменной мозаики, как римской, так и флорентийской, и становится широко применяемым в различных вариациях.

Совершенствование технического уровня камнеобработки определило новые вехи в использовании художественно-выразительных особенностей материала. Развиваются сложившиеся ранее технические приёмы, раскрывающие потенциальные возможности природного камня, наблюдается высокая степень вариативности его применения. Среди популярных приёмов – многокомпонентность каменной палитры, активное комбинирование каменных элементов с различными материалами.

РЕЗЮМЕ

В статье освещаются вопросы эволюции художественного камня в Беларуси в конце XX – начале XXI в. Рассматриваются особенности и примеры произведений декоративно-прикладного искусства из природного камня.

SUMMARY

The article presents the evolution of artistic stone in Belarus in the late XX – early XXI century. There are considered features and examples of works of decorative and applied art made of natural stone.

Казаніна В. Ю.

АНТЫКВАРНЫЯ ПРАДМЕТЫ СА СТАТУСАМ ГІСТОРЫКА-КУЛЬТУРНАЙ СПАДЧЫНЫ Ў МУЗЕЯХ БЕЛАРУСІ XXI СТ.

Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт культуры і мастацтваў

(Паступіў у рэдакцыю 17.02.2020)

У XXI ст. Рэспубліка Беларусь імкнецца надаваць асаблівую ўвагу ахове помнікаў гісторыка-культурнай спадчыны, этнакультурнай ідэнтычнасці насельніцтва, а таксама відам мастацтва, якія сімвалізуюць адзначаную ідэнтычнасць. У сувязі з гэтым шэраг старажытных каштоўнасцей (адметныя элементы гарадскога ландшафту і архітэктуры; гістарычны экстэр'ер і інтэр'ер магнацкіх рэзідэнцый Беларусі часоў Вялікага Княства Літоўскага, Рускага і Жамойцкага; шэдэўры выяўленчага і дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва нашай краіны), які раней цікавіў даволі абмежаванае кола навукоўцаў

(мастацтвазнаўцаў, этнографаў, гісторыкаў і краязнаўцаў), у XXI ст. прыцягвае ўвагу ўсё больш шырокіх грамадскіх колаў як у Беларусі, так і за яе межамі.

Мэта артыкула – прааналізаваць кантэкст і асаблівасці надання на працягу першых двух дзесяцігоддзяў XXI ст. статусу гісторыка-культурнай спадчыны шэрагу антыкварных мастацкіх артэфактаў, якія экспануюцца ў дзяржаўных музеях Рэспублікі Беларусь.

Ва ўсіх краінах свету на сённяшні дзень гісторыка-культурная спадчына – своеасаблівая духоўная аснова легітымнасці дзяржаўнасці і суверэнітэту краіны, без якога складана пацвердзіць сваё права на статус незалежнай дзяржавы. У кантэксце гісторыі і тэорыі мастацтва асабліва значна тое, што пад «гісторыка-культурнай спадчынай» маюцца на ўвазе розныя праявы мастацтва кожнай супольнасці, народа, рэгіёна, а таксама ўключэнне іх у навакольны (прыродны і сацыяльны) ландшафт. Спадчына падкрэслівае індывідуальнасць кожнай краіны, народа, этнасу, а таксама канстатуе прыналежнасць усіх людзей да адзінай сусветнай супольнасці.

У Беларусі праца па наданні статусу гісторыка-культурнай спадчыны элементам мастацтва і культуры пачалася пасля далучэння краіны да дзвюх канвенцый ЮНЕСКА: «Аб ахове сусветнай культурнай і прыроднай спадчыны» (1972) і «Аб ахове нематэрыяльнай культурнай спадчыны» (2003). Першая з іх была зацверджана Указам Прэзідыума Вярхоўнага Савета Рэспублікі Беларусь № 2124-XI ад 25 мая 1988 г., другая – Указам Прэзідэнта Рэспублікі Беларусь № 627 ад 29 снежня 2004 г. Такім чынам, абедзве канвенцыі афіцыйна ратыфікаваны ў Беларусі і накіраваны на ахову каштоўнасцей мастацка-культурнай прасторы нашай краіны, куды ўключаюцца ландшафт, архітэктура, выяўленчае і дэкаратыўна-прыкладное мастацтва, мастацтва вуснай традыцыі, а таксама звязаныя з імі характэрныя паводзінсмкія мадэлі.

Характарызуючы з’явы, якія належыць ахоўваць, члены ЮНЕСКА сцвярджаюць, што культурная і прыродная спадчына чалавецтва – гэта «помнікі: творы архітэктуры, манументальнай скульптуры і жывапісу, элементы або структуры археалагічнага характару, надпісы, пячоры і групы элементаў, якія маюць выдатную ўніверсальную каштоўнасць з пункту гледжання гісторыі, мастацтва або навукі; ансамблі: групы ізаляваных або аб’яднаных будынкаў, архітэктура, адзінства або сувязь з пейзажам якіх уяўляюць выдатную ўніверсальную каштоўнасць з пункту гледжання гісторыі, мастацтва або навукі; славутыя месцы: творы чалавека або сумесныя тварэнні чалавека і прыроды, а таксама зоны, уключаючы археалагічныя месцы, якія ўяўляюць універсальную каштоўнасць з пункту гледжання гісторыі, эстэтыкі, этналогіі, або антрапалогіі» [3].

Як адзначаюць спецыялісты па эстэтыцы, мастацтву вуснай традыцыі і арт-бэкграўнду Беларусі, спасылаючыся на нарматывы ЮНЕСКА [8]: «Нематэрыяльная культурная спадчына (ад англ. ‘oral and intangible heritage of humanity’ – «вусная і нематэрыяльная спадчына чалавецтва») – узоры вуснай народнай творчасці і тэхналогіі рамёстваў, якія перадаюцца з пакалення ў пакаленне, пастаянна прайграваюцца супольнасцямі і суполкамі ў сувязі з прыродным асяроддзем і гісторыяй, якія фарміруюць ў іх пачуццё самабытнасці і

пераемнасці, спрыяюць творчасці людзей і павазе культурнай разнастайнасці. Асноўная адзнака такой спадчыны – жывое бытаванне традыцыі, яе існаванне ў побыце народа» [1, с. 11].

Паколькі ў абедзвюх канвенцыях гаворка ідзе аб прадметах і каштоўнасцях, якія міжнародная супольнасць прынцыпова жадае захаваць, асаблівую ўвагу пры выкананні гэтых міжнародных дагавораў прыцягваюць артэфакты і з'явы, што на працягу доўгага часу шукаюць, збіраюць і набываюць, экспануюць, абмяркоўваюць, уводзяць у абарот на рынку знаўцы і аматары прыгожага, прадстаўнікі прафесійнай, а таксама экспертнай супольнасці, каб атрымаць абаротныя сродкі для набыцця новых экзэмпляраў. Такога роду каштоўнасці звычайна аб'яднаны ў калекцыі, а для забеспячэння самой сістэмы іх абарачэння ў грамадстве задзейнічаны рынкавыя адносіны. Гэтыя каштоўнасці, якія ўспрымаюцца як аб'екты, былі народжаны ў жыццёвай прасторы кожнага народа, які на працягу многіх стагоддзяў захоўваў іх.

Сакратарыятам ЮНЕСКА даўно фармуецца «Спіс сусветнай спадчыны». З беларускіх аб'ектаў такога роду статус першымі атрымалі: Белавежская пушча, Мірскі замак, палац Радзівілаў у Нясвіжы і Геадэзічная дуга Струвэ. Сёння разглядаюцца Аўгустоўскі канал, Спаса-Праабражэнская (Полацк) і Каложская (Гродна) цэрквы, касцёлы ў Сынкавічах, Мураванцы, Камаях, а таксама палескае драўлянае дойлідства XVI – XIX стст. [4]. Гэтыя помнікі гістарычнай нерухомасці ў XXI ст. або ўжо актыўна функцыянуюць як дзяржаўныя музеі, або толькі ўводзяцца ў музейную сферу. У XX ст. Мірскі замак павольна ператвараўся ў закінутыя руіны, а ў нясвіжскім палацы Радзівілаў размяшчаўся санаторый. Сёння гэтыя помнікі гісторыі і архітэктуры прымаюць шматлікіх турыстаў і экспануюць прадметы антыкварнага мастацтва, а таксама праводзяць канцэртныя і інтэрактыўныя мерапрыемствы, прыносячы адчувальны прыбытак у бюджэт Рэспублікі Беларусь.

Увага антыквараў да нерухомых помнікаў прыцягваецца ў меншай ступені, паколькі продажу на аўкцыёнах, а таксама абмену і размяшчэнню ў камерцыйных экспазіцыях збораў старадаўняга мастацтва падлягаюць шматлікія рухомыя артэфакты: карціны, гравюры, абразы, кнігі, мэбля, дробная пластыка, ювелірныя ўпрыгажэнні, друкі, манеты, зброя, даспехі і г. д. Такога роду рухомай спадчыне таксама вядзецца ўлік. У Дзяржаўным спісе гісторыка-культурных каштоўнасцей краіны, які з сярэдзіны 2000-х гадоў вядзе Міністэрства культуры Рэспублікі Беларусь [2], пазначана каля пяці з паловай тысяч аб'ектаў (матэрыяльных і нематэрыяльных). На іх распаўсюджваюцца патрабаванні закона «Аб ахове гісторыка-культурнай спадчыны Рэспублікі Беларусь» [7, с. 34]. Паколькі рухомыя артэфакты дадзенай катэгорыі звычайна выраблены больш за паўстагоддзя таму, у адпаведнасці з заканадаўствам Беларусі, яны з'яўляюцца антыкварыятам – асабліва значнымі прадметамі, якія маюць эстэтычную, гістарычную, а таксама камерцыйную каштоўнасць.

Зыходзячы з рашэння калегіі Міністэрства культуры № 153 ад 3 снежня 2008 г., пры ўпраўленнях культуры ўсіх абласцей створаны калектывы для атрыбуцыі гісторыка-культурнай спадчыны. У склад такога роду калектываў уваходзяць шматлікія мастацтвазнаўцы, архітэктары, навукоўцы і музейныя ра-

ботнікі. Тое, што яны лічаць каштоўным у сваім рэгіёне, намінуюць на разгляд з боку Беларускай рэспубліканскай навукова-метадычнай рады па пытаннях гісторыка-культурнай спадчыны пры Міністэрстве культуры Рэспублікі Беларусь. Сама ж рада ўяўляе сабой незалежны грамадскі орган, які складаецца з архітэктараў, гісторыкаў, культуролагаў і мастацтвазнаўцаў з навуковымі ступенямі і званнямі. Месца (матэрыяльны артэфакт або помнік нематэрыяльнай творчасці пэўнага рэгіёна) у працэсе намініравання праходзіць экспертызу, разглядаецца на пасяджэнні рады і, пры яго адабрэнні шляхам адкрытага галасавання, атрымлівае адпаведны статус [7, с. 34], а таксама шыфр, пад якім ён аператыўна ўносіцца ў Дзяржаўны спіс гісторыка-культурнай спадчыны.

У дадзены спіс уключаны наступныя элементы: архітэктурныя і ландшафтныя нерухомыя помнікі, лакальныя абрады і традыцыі (як нематэрыяльная спадчына народа) розных рэгіёнаў Беларусі, а таксама каля 70 музейных экспанатаў з характарыстыкамі антыкварыяту. Нематэрыяльныя элементы не з'яўляюцца аб'ектам гэтага даследавання, а рэгіянальная статыстыка наяўнасці антыкварыяту (матэрыяльных артэфактаў) са статусам гісторыка-культурных каштоўнасцей у айчынных музеях [2] выглядае наступным чынам (табліца 1).

Табліца 1. Рухомыя гісторыка-культурныя каштоўнасці ў музеях Беларусі

Вобласці Рэспублікі Беларусь					
Брэсцкая	Віцебская	Гомельская	Гродзенская	Мінская	Магілёўская
Колькасць рухомых гісторыка-культурных каштоўнасцей (артэфактаў і іх калекцый) з шыфрамі					
3	5	2	21	37	-
Колькасць музеяў, у фондах якіх знаходзяцца дадзеныя гісторыка-культурныя каштоўнасці					
2	2	2	3	8	-

У пераліку музеяў Беларусі, якія маюць у сваіх фондах гісторыка-культурныя каштоўнасці, прысутнічаюць розныя па статусе і маштабе ўстановы: ад сціплых раённых (Лепельскага краязнаўчага, Клецкага гісторыка-краязнаўчага музеяў) і больш буйных абласных (Брэсцкага краязнаўчага, Гродзенскага гісторыка-археалагічнага музеяў) да агульнанацыянальных і вельмі маштабных – Нацыянальнага мастацкага музея, Нацыянальнага гістарычнага музея [2]. Відавочна, што самая вялікая колькасць гісторыка-культурных каштоўнасцей належыць не столькі буйным музеям, колькі тым, якія зацікаўлены ў папаўненні калекцый і прадпрымаюць для гэтага актыўныя дзеянні [5].

Зыходзячы з аналізу найбольш вядомых артэфактаў адзначанага дзяржаўнага спісу ў кантэксце іх антыкварна-рынкавага кошту, а таксама мастацкай і гістарычнай значнасці, зробім заключэнне, што гісторыка-культурныя каштоўнасці з музейных фондаў Беларусі даволі розныя па сваім камерцыйным кошце. Напрыклад, у Брэсце статус гісторыка-культурнай каштоўнасці мае невялікая касцяная фігура шахматнага караля і сціплы самшытавы грэбень для валасоў з гісторыка-археалагічнага музея «Бярэсце» (адзінага ў Еўропе археалагічнага музея сярэднявечнага драўлянага ўсходнеславянскага горада XI – XIII стст.). Дадзеныя артэфакты, безумоўна, з'яўляліся вельмі прыцягальнымі для археола-

гаў, краязнаўцаў, гісторыкаў мастацтва і этнографаў, але, разам з тым, наўрад ці зацікавілі сваім рынкавым коштам камерсантаў.

Аднак некаторыя элементы са спісу гісторыка-культурнай спадчыны Беларусі не могуць не цікавіць айчынных і замежных антыквараў. На сённяшні дзень у Нацыянальным гістарычным музеі Мінска экспануецца шэраг вельмі каштоўных ювелірных вырабаў. Найбольш вядомымі з іх з'яўляюцца: амаль ідэальны па прапорцыях і форме залаты віты бранзалет XII ст. з зааморфнымі канцамі з сярэднявечнага мінскага замчышча і сярэбраны пасавы аксесуар – так званы «Пояс Вітаўта» канца XIV – пачатку XV ст. Бранзалет быў знойдзены археолагамі ў 1951 г. у Мінску, а пояс – у пачатку 1990-х гадоў у вёсцы Літва Маладзечанскага раёна Мінскай вобласці.

Тыпалогію залатога бранзалета вагой 75,49 г звязваюць з вітымі ўпрыгажэннямі ранняга сярэднявечча Скандынавіі, якія сімвалізуюць асаблівы статус конунгаў і ярлаў (прадстаўнікоў вышэйшай скандынаўскай арыстакратыі) – іх звычайных уладальнікаў. Знойдзены ён на тэрыторыі Мінскага замчышча – месца заснавання летапіснага Менска, упершыню згаданага ў «Аповесці мінулых гадоў» у сувязі з міжусобнымі канфліктамі, якія ў выніку прывялі да бітвы на Нямізе паміж полацкім князем Усяславам і сынамі кіеўскага князя Яраслава Мудрага. Усяслаў паходзіў з так званай «полацкай дынастыі Рурыкавічаў-Рагвалодавічаў», заснавальнік якой Рагвалод прыбыў у сярэднявечную Беларусь сярод варагаў. Каму менавіта належаў дадзены бранзалет у сярэднявечнай Беларусі, сёння можна толькі меркаваць, але, бясспрэчна, гэта была славутая гістарычная асоба.

Сярэбраны пояс вагой у 805,4 г з філігранна выкананым раслінным арнаментам, шматлікімі малюнкамі птушак і васіліскаў таксама быў знойдзены на мінскай зямлі. На думку гісторыкаў, гэты пояс мог быць падораны вялікаму князю Вітаўту крымскім ханам Хаджы-Гірэем, які нарадзіўся ў беларускай Лідзе і быў заснавальнікам Крымскага ханства і дынастыі Гірэяў. Як мяркуюць эксперты, «пояс быў выраблены ў горадзе Кафэ (зараз Феадосія, Украіна), а спражкі да яго – у італьянскай Генуі <...> Складаецца з 11 паясных пласцін, спражкі, наканечніка і дзвюх квадратных накладак. Ён мае прыкметы як лацінскай стылістыкі (форма спражкі і наканечніка), так і ўсходняй арнаментыкі (малюнак птушак і васіліскаў на пласцінах). Усе дэталі пояса выкананы са срэбра, большая іх частка ўпрыгожана пазалотай і чарненнем» [5]. На думку даследчыкаў, такія паясы ў часы Вялікага Княства Літоўскага, Рускага і Жамойцкага ў Еўропе належалі вышэйшаму набілітэту і з'яўляліся сімваламі рыцарскай прыналежнасці.

Нават па кошце матэрыялу, з якога былі выраблены гэтыя музейныя прадметы, бранзалет і пояс маюць бясспрэчна высокую рынкавую цану, яе павялічвае гісторыка-культурна-геаграфічны «шлейф». Несумненна, бранзалет і пояс – прыклады так званага эксклюзіўнага музейнага *VIP*-антыкварыяту, што характарызуецца: а) эстэтычнай каштоўнасцю; б) рэдкасцю вырабу; в) гістарычнай і культурнай каштоўнасцю.

У выніку аналізу звестак музейных артэфактаў Беларусі зробім наступныя высновы.

1. Пералічаныя ў артыкуле прыклады музейных артэфактаў Беларусі (танныя дэкаратыўна-прыкладныя вырабы – разьбяная касцяная шахматная фігура і драўляны грабеньчык, а таксама раскошныя залаты бранзалет і сярэбраны пояс) унесены ў Дзяржаўны спіс гісторыка-культурных каштоўнасцей з наданнем аднолькавай (першай) катэгорыі каштоўнасці [2]. Відавочна, што іх рынкавы кошт пры працэдуры ўнясення ў дзяржаўны спіс асабліва не прымаўся пад увагу кваліфікаванымі экспертамі. Галоўны крытэрый пры атрыманні статусу гісторыка-культурнай спадчыны – каштоўнасць і значэнне для гісторыі, культуры і самаідэнтыфікацыі народа.

2. Рэспубліка Беларусь арганізавала дзейсную сістэму аховы прадметаў гісторыка-культурнай спадчыны, якія экспануюцца ў дзяржаўных музеях. Гэта з'яўляецца сведчаннем паслядоўнага руху краіны да агульных імкненняў з боку міжнароднай супольнасці ў напрамку пабудовы справядлівай, бяспечнай і раўнапраўнай агульнасусветнай прасторы.

ЛІТАРАТУРА

1. Дарашэвіч, Э. Тэорыя фальклору : вучэбна-метадычны дапаможнік / Э. Дарашэвіч. – Мінск : БДУКМ, 2016. – 78 с.
2. Дзяржаўны спіс гісторыка-культурных каштоўнасцей Рэспублікі Беларусь [Электронны рэсурс]. – Рэжым доступу: http://kultura.by/uploads/files/Gosspisok-sajt-2018-13.03.pdf. – Дата доступу: 20.02.2020.
3. Конвенция об охране всемирного культурного и природного наследия [Электронный ресурс] // ЮНЕСКО. – Режим доступа: http://un.org. – Дата доступа: 20.02.2020.
4. Котлярова, Ж. Игорь Чернявский: о списке ЮНЕСКО, Кодексе о культуре и хозяйском отношении к наследию [Электронный ресурс] / Ж. Котлярова // БелТА. – Режим доступа: https://www.belta.by/interview/view/o-spiske-junesko-kodekse-o-kulture-i-hozjajskom-otnoshenii-k-naslediju-6272/. – Дата доступа: 20.02.2020.
5. Мартинович, Д. «Минский клад», «пояс Витовта» и пистолет 17 века. Чем гордится Национальный исторический музей [Электронный ресурс] / Д. Мартинович. – Режим доступа: https://news.tut.by/culture/523686.html. – Дата доступа: 20.02.2020.
6. Музеі Беларусі=Museums Belarus: інфармацыя аб музеях Міністэрства культуры Рэспублікі Беларусь / склад. А. Сташкевіч [і інш.]. – Мінск : Беларусь, 2001. – 272 с.
7. Хвир, Н. Состояние и проблемы охраны нематериального культурного наследия Республики Беларусь / Н. Хвир // Аўтэнтычны фальклор: праблемы вывучэння, захавання, пераймання : зб. навук. прац / рэдкал. : М. Мажэйка (адк. рэд.) [і інш.]. – Мінск, 2009. – С. 34 – 35.
8. Basic Texts of the 2003 Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage / original design Baseline Arts Ltd, Oxford, UK. – Luxemburg : UNESCO, 2011. – 103 p.

РЕЗЮМЕ

В статье проанализирован контекст и особенности присвоения в течение первых двух десятилетий XXI в. статуса историко-культурного наследия ряду художественных артефактов, которые экспонируются государственных музеях Республики Беларусь. Статус историко-культурного наследия соотнесён с международными нормативами в данной области.

SUMMARY

The article analyzes the context and the features of acquisition during the first two decades of the XXI century of the historical and cultural heritage status to a number of artifacts which are on display in the expositions of the Belarusian state museums. The status of historical and cultural heritage correlates with international standards in this field.

Кенигсберг Е. Я.

ПРОЕКТ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА «СУМА СУМАРУМ» – ВЫСТАВКА И ФОРУМ БЕЛОРУССКИХ ХУДОЖНИКОВ

Белорусская государственная академия искусств
(Поступила в редакцию 27.09.2019)

Идея представить творчество художников, сотрудничавших с галерей «Шестая линия» – одной из первых некоммерческих галерей современного искусства Беларуси, действовавшей в Минске с 1992 по 1998 годы, – появилась в 2013 г. «Шестая линия» была создана в Минске в 1992 г. по инициативе художников Виктора Петрова, Игоря Кашкуревича и Алексея Жданова. В документальных источниках: – плакатах, пригласительных, пресс-релизах разных лет – можно найти несколько вариантов названия выставочного пространства: галерея современного искусства «Шестая линия» (с 1992 г.), центр модернистского искусства (три выставки 1994 г.), независимый центр авангардного искусства (1995), галерея «Шестая линия» [2].

Первой экспозицией актуального искусства галереи «Шестая линия» была выставка белорусских художников-авангардистов в сентябре 1993 г. Срез новейшего искусства независимой Беларуси был представлен разными поколениями авторов – сложившимися мастерами андеграунда, сознательно отказавшимися от устоев соцреализма ещё в 1970-е годы, и совсем молодыми художниками, начинавшими в 1990-е свой творческий путь.

Акция перманентного искусства «ZEBAR» в 1994 г. способствовала прямой коммуникации художников и зрителей. Художники получили возможность в течение недели создавать новые работы непосредственно в пространстве галереи – в общей «мастерской», а зрители могли собственными глазами увидеть процесс творчества авторов авангардного направления, задать им вопросы, стать своеобразными соавторами произведений.

Важными вехами в современном искусстве Беларуси стали и другие проекты галереи «Шестая линия». Это, например, персональная выставка живописи Шуры Родзима (Александра Родина) «Мир на квадратных километрах» (1994), акция «The Labris» (1995), «Проект Т» Людмилы Русовой (1995), акция «Описание жизни Андрея Воробьёва» (1996), проект Артура Клинова «Смерть пионера III» (1996), проект Игоря Савченко «По ту сторону банальности» (1997), первая в Беларуси неделя перформанса (1997) и другие [2].

Ирина Бигдай, работавшая в галерее в 1996 – 1998 гг., была последним штатным сотрудником «Шестой линии», и у неё сохранилась значительная часть документации выставок, проектов и акций, представленных в галерее за время её существования. Фотографические и документальные материалы «Шестой линии» хранятся в личных архивах Михаила Борозны, И. Кашкуревича, В. Петрова, А. Клинова, других художников и кураторов.

Материалы выставок и проектов 1992 – 1993 гг. почти не сохранились, а имеющиеся архивные материалы галереи недостаточно систематизированы и изучены. Первая попытка систематизации архива была предпринята в 2013 г., накануне выставки и форума белорусских художников «Сума сумарум».

И. Бигдай выступила куратором коллективной выставки, пригласив к участию авторов, сотрудничавших с галереей «Шестая линия» в 1992 – 1998 гг. Проект получил название «Сума сумарум» и подзаголовок «Выставка и форум белорусских художников» [1; 4]. Кураторская концепция как основополагающий документ проекта отсутствовала.

Собрать всех авторов, сотрудничавших с галереей, было сложной и едва ли выполнимой задачей. В списке, составленном И. Бигдай в 2013 г., значился 61 человек. За 16 лет, прошедших с момента закрытия галереи «Шестая линия», произошли изменения. Художники развивались, осваивали новые техники и направления, меняли место жительства и творческую среду. Людмила Русова, Тодар Копша, Алексей Жданов ушли из жизни; Юрий Дорошкевич и Алексей Терехов обосновались в Канаде; Игорь Кашкуревич, Алесь Таранович, Игорь Ермаков – в Германии; там же после учёбы остались Светлана Зябкина, Жанна Грак, Андрей Логинов, Андрей Дурейко, Егор Галузо. Максим Тыминько живёт в Нидерландах; Инна Каюта – в США; Игорь Тишин – в Бельгии; Тимофей Изотов, Виталий Трофимов, Ирина Зеленкова, Галина Москалёва, Владимир Шахлевич осели в Москве. С кем-то не удалось выйти на связь, кто-то посчитал неактуальными и неинтересным участие в выставке.

Экспозиция выставки «Сума сумарум» была показана с 13 ноября по 13 декабря 2014 г. в Минске, в Музее современного изобразительного искусства и Центре современных искусств. В ней принял участие 21 автор [4]. Работы, представленные на выставке, были созданы как в 1990-х годах, так и незадолго до выставки или специально для неё.

Открытие проекта прошло последовательно на двух площадках и сопровождалось перформансами И. Кашкуревича в Музее современного изобразительного искусства, С. Ждановича и М. Тыминько в Центре современных искусств [1].

В Музее современного изобразительного искусства особое внимание привлекали произведения М. Борозны, И. Кашкуревича, А. Воробьёва, О. Сазыкиной, А. Клинова, В. Петрова, В. Чернобрисова.

М. Борозна экспонировал исследовательский проект, включающий фотофильм «Игра с квадратом», созданный из аналоговых и дигитальных снимков 1994 – 2014 гг., и большеформатную цифровую фотосерию «Квадраты» (2012). Тщательно выстроенные, продуманные, размещённые в определённой последовательности работы обращались к истории искусств, формировали философскую и нарративную направляющие. Предваряющие экспозицию проекта в Музее современного изобразительного искусства, они сопровождались ироническим текстом – воображаемым диалогом художника и восторженной самовлюблённой посетительницы, смягчая серьёзность авторского исследования и задавая тон всей выставке.

«Место» А. Воробьёва (2014) следовало понимать как многофункциональный экзистенциональный объект, где каждый, настроенный на собственную или стороннюю волну, мог найти место для понимания, обсуждения, медитации или наблюдения за происходящим. Трансформируемый объект, в зависимости от же-

лания или фантазии, превращался в исповедальню, клетку, символ освобождения.

Инсталляция «Оно» И. Кашкуревича (2014) – ряд каменных, нарочито незавершённых, как будто найденных на раскопках скульптур-лиц, скульптур-фигур, своеобразная отсылка автора к архаике, к темам жизни и памяти поколений.

А. Клинов, в последние десятилетия занимающийся преимущественно литературным творчеством, для экспонирования на выставке выбрал живописную работу «Осень» (1997). Городской пейзаж, придуманный художником, объединил жилые и промышленные зоны в одну, связал прямые улицы-аллеи, украшенные ананасами в кадках, заводскими переходами. Утрированные, гипертрофированные, странные люди, выглядывающие из окон, несоразмерны постройкам. Жёлтые аэропланы, как несущиеся в одном направлении осенние листья при сильном ветре, заполонили розовое закатное небо, пламенеющее при общих приглушённых, преимущественно охристых цветах работы. Видение автора фантазийно, он переосмысливает социальные утопии, свойственные XX в.

В. Петров выставил ряд работ, выполненных маслом на холсте, акрилом на бумаге или картоне, как правило, только одним цветом – синим или красным. Произведения красным – «Образы № 1, 2, 3, 4» (1994 – 1995), «Образ № 5» (2014), «Мария» (2008) – портретная галерея персонажей, созданных в характерном для В. Петрова стиле, вследствие чего лица приобретают черты потусторонних существ, гуманоидов. Работы синим – серия «Animals» (2014) – изображения животных, обобщённые, недетальные, в той же авторской стилистике. В. Петров размышляет о противоположности красного и синего, человеческого и животного, духовного и неосознанного. Для него крайне важно философское восприятие искусства, диалог со зрителем, понимание того, что неявно несёт в себе сюжет произведения.

«Универсальная энергия» Ольги Сазыкиной – живописный монохромный триптих, созданный в 1992 г. Художница предлагает собственное определение универсальной энергии, никогда не исчезающей бесследно, плавно перетекающей из одного состояния в другое, меняющей негативные формы на позитивные. Зная контекст создания представленных произведений, можно предположить, что речь идёт не только о направленном потоке художественной энергии автора, но и о кумулятивном эффекте ночных бесед, обсуждений, разговоров, споров О. Сазыкиной и Л. Русовой в мастерской во время подготовки этого проекта в 1992 г. Такое общение двух равных умных, интересных, творческих собеседников, безусловно, не только придало определённые импульсы каждому холсту, но и сообщило им ту энергию, которая необходима для производства новых идей следующими поколениями художников и зрителей [3].

Валентин Нуднов в произведении «Дорога № 1990. Чёрно-белая любовь» (2013) отражает изменчивость и непредсказуемость окружающего мира в гармоничных геометрических структурах. Простыми средствами, используя ограниченное число фигур (квадрат, круг, треугольник, прямоугольник) и ограниченный набор цветов (белый, серый, красный, чёрный), художник очерчивает гра-

ницы между реальностью и вымыслом, подчиняя внешний хаос строгому порядку существования в заданном пространстве.

«Автопортрет» (1999) В. Чернобрисова воспринимался как яркий артефакт неформального искусства Беларуси конца 1990-х годов.

В Центре современных искусств экспонировались работы И. Савченко, К. Селиханова, М. Тыминько, И. Тишина и других авторов.

Проект И. Савченко «Время камней» является авторским исследованием по созданию трёхчастного алгоритма намеренного или ненамеренного концептуального действия. Тексты первой части «Данцигерштрассе», «Меммелерштрассе», «Бреслауэрштрассе» (все – 2013 г.) – посттравматичное напоминание о несуществующих немецких городах Данциг, Мемель и Бреслау, известных ныне как польский Гданьск, литовская Клайпеда и польский Вроцлав. Память, живущая значительно дольше, чем переименования, сохранила имена прошлого в названиях улиц. Длинный машинописный перечень улиц городов современной Германии, где есть Данцигерштрассе, или Меммелерштрассе, или Бреслауэрштрассе, заключённый в 20 однотипных рам, воспринимается как свод правил из скучного официального справочника, обращение к которому происходит только по необходимости.

Вторая часть «Danke aus Weißrussland» (2014), в буквальном переводе «Спасибо из Белоруссии», – экспозиция плоских и объёмных объектов, а именно пустой упаковки молочной продукции линии «Danke», выпускаемой в Могилёвской области.

Третья часть «Время камней» (2014), давшая название всему проекту, – небольшая инсталляция, имеющая текстовое сопровождение. В прозрачной круглой стеклянной вазе сложены осколки кремния и гранита, собранные автором на острове Зюльт, расположенном в немецкой части Северного моря. В островном посёлке Рантум в 1939 – 1940 гг. был построен военный аэродром для гидросамолётов, и осколки камней, по утверждению И. Савченко, образовались при укладке бетонных плит береговой облицовки акватории аэродрома. Текст предупреждает зрителя о том, что намерение прикоснуться к камням ведёт к принятию на себя ответственности за возможные травмы.

Таким образом, первая и вторая части проекта – своего рода вербальные инструкции, предопределяющие вектор понимания зрителя, его неизбежного обращения к историческому и современному контексту. Третья часть, базируясь на том же контексте, предоставляет возможность выбора: смотреть и/или читать, совершать или не совершать действия, задумываться или не задумываться. Уже не автор, а посетитель выставки становится участником концептуального перформанса, принимая на себя, согласно предупреждению автора, все риски и ответственности.

И. Тишин создал графическую работу «7-я линия» (2014) непосредственно в Центре современных искусств в течение трёх дней. Рулонные листы белой бумаги, заполненные разновеликими схематическими изображениями людей и предметов, показали вариант авторского понимания возможных или воображаемых путей развития галереи «Шестая линия».

М. Тыминько представил перформанс и серию комиксов «Экстремальный минимализм на субпиксельном уровне» (2014), презентовав спорадическую выборку фрагментов преобразования информационных полей в математические штампы.

А. Родин в произведении «Род Рейтанов. Личности. События» (2013 – 2014) провёл графическое исследование белорусско-польской ветви немецкого рода, в конце XVII в. осевшего на территории современной Беларуси.

Аллюзией на индивидуальность цветовосприятия стала инсталляция живописного пространства «Мир цветной» (2014) Кирилла Хлопова.

Основной задачей проекта, поставленной куратором, было осмысление роли галереи «Шестая линия» в современном искусстве Беларуси 1990-х годов, и в этом должна была помочь обширная параллельная программа, названная форумом белорусских художников. Среди сопроводительных мероприятий следует отметить круглый стол «Принятие решения. Выбор альтернатив», где модератор мероприятия искусствовед Е. Кенигсберг впервые представила воссозданную ей по архивной документации галереи, материалам из архива М. Борозны и собственного архива историю «Шестая линия». По ответам и комментариям, данным художниками И. Кашкуревичем, И. Савченко, О. Сазыкиной, В. Петровым на вопросы модератора, можно было проследить их понимание ситуации и особенности принятия решений в 1990-е годы.

В рамках параллельной программы также были показаны видео и телепередачи 1990-х годов, посвящённые «Шестой линии»; состоялись творческие встречи с художниками И. Кашкуревичем, А. Клиновым, В. Петровым, И. Савченко, М. Тыминько, Т. Изотовым. Все мероприятия снимались на видео, предполагалась организация свободного доступа к материалам проекта для дальнейшего обсуждения и искусствоведческого осмысления. Однако до сих пор в открытом доступе находится лишь неполный видеоархив выставок и акций галереи, охватывающий отдельные мероприятия 1994 – 1998 гг.

Галерея «Шестая линия» сыграла важную роль в становлении современного искусства Беларуси, в утверждении новых для художественного поля Беларуси видов искусства – фотоискусства, видеоискусства, инсталляций, искусства акций. За относительно небольшой срок своего существования она дала возможность открытого высказывания художникам неофициального искусства, молодым авторам, кураторам, искусствоведам.

Проект «Сума сумарум» – выставка и форум белорусских художников – стал значимым событием, представившим широкий диапазон творческих поисков и путей развития его авторов и давшим возможность сравнить современное искусство Беларуси 1990-х и середины 2010-х годов.

ЛИТЕРАТУРА

1. В Минске открылась выставка «Сума сумарум» знаменитой галереи «Шестая линия» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://naviny.by/rubrics/culture/2014/11/12/ic_news_117_448751. – Дата доступа: 12.11.2014.

2. Кенигсберг, Е. Галерея «6-я линия». 1992 – 1998 [Электронный ресурс] / Е. Кенигсберг // Творческое объединение «Студенческий центр современного искусства “Alla

prima”» – Режим доступа: http://allaprima.by/галерея-6-я-линия-1992-1998/. – Дата доступа: 24.03.2015.

3. Кенігсберг, К. Галоўная ідэя тварэння – творчасць (канцэптуальныя праекты Вольгі Сазыкінай) / К. Кенігсберг // pARTisan. – 2004. – № 3. – С. 70 – 73.

4. Лукьянова, А. «Сума сумарум» – реконструкция и переосмысление легендарной авангардной галереи 90-х «Шестая линия» [Электронный ресурс] / А. Лукьянова. – Режим доступа: https://news.tut.by/culture/423585.html. – Дата доступа: 13.11.2014.

РЕЗЮМЕ

В 2014 г. в Минске был показан проект современного искусства «Сума сумарум», представивший произведения свыше 20 художников, сотрудничавших с минской галерей «Шестая линия». Галерея «Шестая линия», действовавшая в 1992 – 1998 гг., сыграла важную роль в становлении современного искусства Беларуси. Проект «Сума сумарум» стал значимым событием, представившим широкий диапазон творческих поисков и путей развития его авторов, и давшим возможность сравнить современное искусство Беларуси 1990-х и середины 2010-х годов.

SUMMARY

In 2014, the Suma Sumarum contemporary art project presenting works by more than 20 artists who collaborated with Minsk’s The Sixth Line gallery was shown in Minsk. The Sixth Line gallery, which operated from 1992 to 1998, played an important role in the development of contemporary art of Belarus. The Suma Sumarum project became a significant event that presented a wide range of creative searches and ways of development of its authors, and made it possible to compare the contemporary art of Belarus of the 1990s and mid-2010s.

Ли Шаохань

СОВРЕМЕННЫЙ ФЕСТИВАЛЬ ПЕКИНСКОЙ ОПЕРЫ КАК МОДЕЛЬ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ ТРАДИЦИЙ И НОВАЦИЙ

Белорусский государственный университет культуры и искусств
(Поступила в редакцию 16.03.2020)

В современном оперном искусстве произошли существенные изменения, связанные с режиссёрскими экспериментами и визуальными новациями, обновлением репертуара, расширением сценического и коммуникативного пространства. Оперный театр становится на инновационный путь развития через достижения новых медиатехнологий в постановочном процессе: от режиссёрской экспликации до создания эскизов декораций и костюмов, а также в осуществлении сценографического решения спектаклей. Новые технологии оказывают значительное влияние на развитие оперного искусства: появляются уникальные формы спектаклей, новые театральные специальности, специфические технологии постановочного и театрального процесса. Опера в XXI в. активно втягивается в пространство современной массовой культуры и фестивальной индустрии, что актуально для оптимизации творческого и материального постановочного комплекса.

Достоянием китайского народа является пекинская опера, которая в 2010 г. была включена в Список нематериального культурного наследия ЮНЕСКО. Пекинскую оперу с её сложным комплексом идейно-эстетических свойств и концепций невозможно сопоставить с каким-либо из явлений европейской сценич-

ской культуры. Пекинская опера демонстрирует знание национальной истории и культуры, обычаев и общественных устоев Китая. Здесь соединены элементы нескольких видов искусства: драматургии, музыки, хореографии, акробатики и боевого искусства. Кроме того, используется художественный опыт, формы и технические приемы, характерные для таких не похожих друг на друга явлений литературы и искусства, как классическая поэзия, поэтический сказ, театральные фарсы, песенно-танцевальные и цирковые представления.

Важными средствами исполнительского искусства являются пение, декламация, пантомима и батальные сцены. Театральной эстетике пекинской оперы отвечает парадность и пышность сценического костюма, особая манера сценической речи, основанная на модуляции слова и фразы, звуки фальцетного пения, многотембровое звучание оркестра, поражающий своей фантазией орнамент и интенсивность цвета актёрского грима, символика предметов бутафории и сценического жеста. Актёру пекинской оперы присуще исключительное знание национальных традиций, так называемые «четыре умения» (пение, декламация, перевоплощение и пантомима) и «четыре приёма» (игра руками, игра глазами, игра туловищем и шаги).

В настоящее время существует больше 360 видов китайской оперы. Из них наиболее известными являются пекинская опера, опера кунцюй, юе, хэнаньская опера, гуандунская опера, хуайская опера, сычуаньская опера, циньская опера, опера пин, шаньсийская опера, хунаньская опера, опера хуанмэй и другие [1]. В традиционный репертуар пекинской оперы входит 1 300 спектаклей. Среди них самыми популярными являются «Примирение генерала с канцлером», «Хитрость с пустой крепостью», где изображаются мудрый стратег Чжугэлян, ловко побеждающий своего противника Сыма И; «Собрание героев», показывающее, как царство У и Шу разбивают армию царства Вэй у Красной скалы на реке Янцзы, и другие.

Пекинская опера максимально выражает внутреннее богатство китайской национальной культуры, которой более пяти тысяч лет. От момента зарождения оперы и до сих пор она находится в процессе непрерывного развития и самосовершенствования [1]. Правительство Китая сегодня уделяет большое внимание сохранению пекинской оперы. В наши дни она пользуется популярностью как у людей старшего поколения, так и у молодёжи. В китайских школах изучение истории и исполнительского искусства пекинской оперы входит в школьную программу. В городах Китая действуют различные экспериментальные труппы, пропагандирующие оперное искусство, проводятся фестивали пекинской оперы, что подтверждает непреходящий интерес к возрождению и сохранению древних традиций.

Китайский фестиваль пекинской оперы является одним из значительных культурных событий в Китае. Это единственный в стране фестиваль традиционной оперы, который поддерживается на государственном уровне и проводится по инициативе Министерства культуры КНР. Первое подобное мероприятие прошло в 1995 г. в городе Тяньцзинь. Его проведение призвано сохранять и пропагандировать традиции пекинской оперы, стимулировать исполнительское искусство и осуществлять подготовку артистов, создавать благоприятные условия для

развития и процветания названного жанра [2]. Фестиваль проходит раз в три года, постоянно обновляя и расширяя репертуар, обогащая стилистику и выразительные приёмы, что даёт возможность развития традиций.

Очередной фестиваль пекинской оперы состоялся в 2017 г. в городе Нанкин, было представлено 29 постановок: 17 на темы современной жизни; 10 – исторические пьесы, отражающие события периода КНР (с 1949 г.); 2 – поздравительные представления. Доминантной тенденцией этого фестиваля стало смещение акцента с традиционных спектаклей на современные, а также существенное обновление и модернизация репертуара. Это свидетельствует о том, что пекинская опера сегодня вошла в эпоху жанрово-стилевого обновления. В фестивальных постановках участвовали молодые артисты, в чём отразилась тенденция на омоложение актёрского состава пекинской оперы.

Особого внимания заслужила новая историческая пьеса «Неподкупный прокурор», поставленная труппой Гуансийского театра. В основе сюжета – правдивая история, повествующая о молодом неподкупном чиновнике, который не боялся власть имущих и любил народ как собственных детей, все силы отдавая ему во благо. Прототипом для этой пьесы послужил чиновник Чжоу Вэй, проживавший в городе Гунчэн провинции Гуанси в эпоху династии Сун. Постановка создала образ справедливой и честной, благородной и суровой личности из истории Гуанси. Отличительной особенностью спектакля стало использование костюмов и музыки народности яо (провинция Гуанси). Женщины этой народности искусны в вышивке, поэтому в сценических костюмах на полах, рукавах, оторочке штанов использовались национальные узоры и орнаменты. Головы женщин повязаны разноцветными платками в форме трапеции. Особенности украшений всего костюма отражаются в композиции цветочной вышивки. На подготовительном этапе в качестве консультантов для исторических сцен и костюмов были приглашены профессоры Пекинской академии театра сицюй Ли Чжэнпин и Сунь Юаньшэнь. Данная постановка предоставила площадку для выступления молодых артистов: главные роли исполнили Ло Ивэй и Бо Вэнь – актёры Гуансийского театра.

Сценарий современного спектакля «Рассвет любовной страсти» (Шанхайский театр пекинской оперы) был написан Ли Ли. Постановкой, участие в которой приняли молодые исполнители Ян Ян, Лу Сяо, Бо Сижу, Дун Хунсун и другие, руководил режиссёр Ван Цин. Пьеса повествует об истории молодых членов Коммунистической партии на фоне событий в Чунцине в 1948 – 1949 гг., до образования КНР, когда юноши и девушки в экстремальной ситуации тюремного заключения и пыток остались верны своим убеждениям, в конце героически пожертвовав жизнями и прославив партию. Наиболее яркой особенностью этой постановки являются дизайнерские костюмы, которые на фоне следования правилам костюма пекинской оперы включали много новых современных элементов. При их создании авторы изучили большое число документальных материалов по истории Китая, в том числе костюма [3].

Важной составной частью искусства пекинской оперы является военный жанр «уси» (武戏), который в последние годы постепенно утрачивается, прерывается преемственность поколений среди артистов, его исполняющих. Основа

действия – акробатика и элементы боевых искусств, а также пение, где допустимы все возможные изменения голоса, позволяющие артистам в соответствии с обстановкой выражать различные чувства и переживания героев. На фестивале пекинской оперы были представлены военные сцены «уси». Здесь сохранилось деление персонажей по гендерному признаку, «военному статусу», индивидуальным особенностям сценического персонажа [4]. Различают амплуа: главного военного героя «ушэн» (武生); второстепенного военного героя «уцзин» (武净); военной героини «удань» (武旦); военного комика «уню» (武丑).

На VIII фестивале пекинской оперы была представлена новая версия военной пьесы «уси» «К золотым верхушкам» в постановке Центральной академии традиционной драмы сицюй. Пьеса представляет собой практически утраченный традиционной репертуар пекинской оперы с включением амплуа женщины-воительницы «удань», который на протяжении многих лет не появлялся на сцене. В основе сюжета лежит легенда, повествующая о борьбе между небожителями и оборотнями. Текст пьесы подвергся некоторой трансформации. Так, профессор Центральной академии Шу Тун внёс изменения в сюжет, удалив диалоги персонажей в центральной части и придав сюжету лаконичность. Тем самым сделав диалоги между героями стали более краткими и понятными для современного зрителя. Благодаря применению таких приёмов и техник, как «дачушоу» (в исполнении женского амплуа «удань», где при помощи гиперболизированных художественных методов создаются сцены сражений между небожителями и оборотнями), «сяхуачан» (особый приём раскрытия эмоций персонажа, когда герой после победы над противником продолжает демонстрировать превосходные навыки военного искусства), раскрывается своеобразие традиционных военных пьес пекинской оперы. В постановке уси «К золотым верхушкам» принимали участие молодые артисты Се Тяньи и Ян Жуйюй [5].

Творческий репертуар фестиваля пекинской оперы также обнажил некоторые проблемы. Так, в современных операх комические элементы становятся всё более редкими, в результате чего можно обнаружить практически полное исчезновение роли комического амплуа «чоу» (丑). Постановка «Странная девушка без лица» может быть названа главным достоинством данного фестиваля. Это интересная и смешная комедия на мифологическую тему, которая заслужила симпатии многочисленных зрителей [6].

Таким образом, фестиваль пекинской оперы – это сложный путь сохранения традиций и поиска новаторских идей, реализации нестандартных решений, развития инновационных форм, творческих исканий с целью привлечения широкого зрителя. И это требует от организаторов конкретного и современного анализа тенденций развития искусства, концептуальных разработок, запросов зрителя, постоянного мониторинга процессов и создания на этой основе новой театральной стратегии XXI века. Фестиваль пекинской оперы сегодня успешно популяризуется и активно прогрессирует в своём развитии, привлекая всё больше профессиональных исполнителей (режиссёров, сценографов, дирижёров, актёров), а также поклонников из разных стран мира.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ху, Яньли. Китайская опера как нематериальное культурное наследие Китая / Яньли Ху // Общество: философия, история, культура. – 2015. – № 4. – С. 25 – 28.
2. 首届中国京剧艺术节在天津举行.《戏曲艺术》1995年04期(第20页)= Проведение 1-го Китайского фестиваля пекинской оперы в Тяньцзине // Искусство сицюй. – 1995. – № 4. – С. 20.
3. 陆笑笑.革命题材京剧的设计创新：从京剧现代戏《浴火黎明》服装造型感谈起.《上海戏剧》2016年7期（第51-52页）= Лу, Сяосяо. Инновации в создании пекинских опер революционной тематики. Ощущение портрета в костюмах современной пекинской оперы «Рассвет любовной страсти» / Сяосяо Лу // Шанхайский театр. – 2016. – № 7. – С. 51 – 52.
4. 薛一凡,兰馨.观第八届中国京剧艺术节后的几点思考.艺术评鉴 2018年09期(第154-155页) = Сюэ, Ифань. Некоторые размышления, вызванные VIII Китайским фестивалем пекинской оперы / Ифань Сюэ, Синь Лань // Критика искусства. – 2018. – № 9. – С. 154 – 155.
5. 李亚莉.京剧传统武戏《朝金顶》挖掘整理的意义及艺术特色.《戏曲艺术》2017年02期（第23-31页）= Ли, Яли. Раскрытый смысл и художественные особенности традиционной военной пьесы пекинской оперы «К золотым верхушкам» / Яли Ли // Искусство сицюй. – 2017. – № 2. – С. 23 – 31.

РЕЗЮМЕ

Фестиваль пекинской оперы – актуальный и интересный объект исследования. Фестивальные оперные спектакли позволяют увидеть традиционные формы театра, специфику актёрского и вокального искусства, а также контуры реальных художественных перемен, сценических новаций. В статье анализируется фестиваль пекинской оперы, который позиционируется как модель взаимодействия традиций и новаций.

SUMMARY

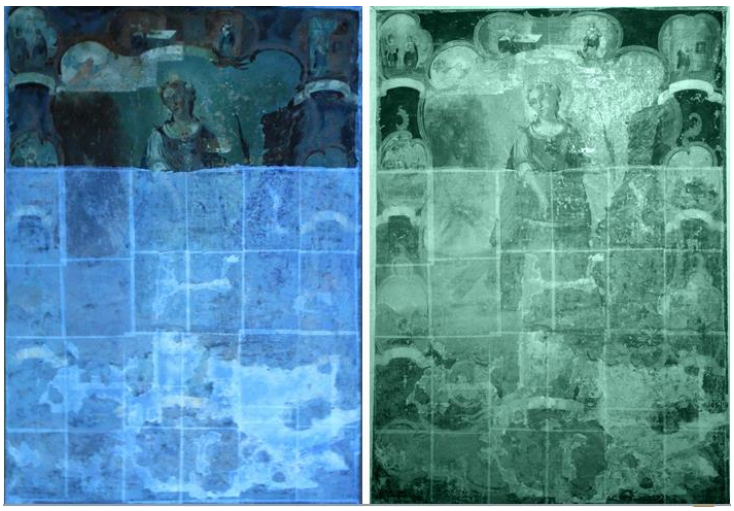
The Beijing Opera Festival is a relevant and interesting object of study. Festival opera performances allow you to see the traditional forms of theater, the specifics of acting and vocal art, as well as the contours of real artistic changes, stage innovations. The article analyzes the Beijing Opera Festival, which is positioned as a model of the interaction of traditions and innovations.

Міцкевіч А. Г., Шабуня-Клячкоўская А. В., Сысоева Л. Л.

НАВУКОВЫЯ ДАСЛЕДАВАННІ І ПЫТАННІ ІХ ВЫКАРЫСТАННЯ ПРЫ ПРАВЯДЗЕННІ РЭСТАЎРАЦЫЙНЫХ РАБОТ НА ПРЫКЛАДЗЕ АБРАЗА «СВЯТАЯ ФЕОНА (ТЭКЛЯ)» З ФОНДАЎ НАЦЫЯНАЛЬНАГА МАСТАЦКАГА МУЗЕЯ РЭСПУБЛІКІ БЕЛАРУСЬ

Навукова-практычны цэнтр Дзяржаўнага камітэта судовых экспертыз Рэспублікі Беларусь,
Інстытут фізікі НАН Беларусі, Нацыянальны мастацкі музей Рэспублікі Беларусь
(Паступіў у рэдакцыю 16.03.2020)

Абраз трапіў на дарэстаўрацыйныя даследаванні як твор невядомага мастака пад назвай «Святая Феона» (КП 013422 ДБЖ 00472, палатно, алей, 135,7 х 99,5 см х 2,3 см, XVIII ст.). Пры паступленні паверхня твора ўжо была раскрыта ад застарэлай профзаклейкі і часткова заклеена новай, мела візуальныя прыкметы запісаў і зандзіраванні. Назіраліся шматлікія ўздуцці жывапісу з восыпамі і іх пагрозай.



Малюнак 1. Фота абраза «Святая Феона» ў УФ (злева) і ІЧ (справа)

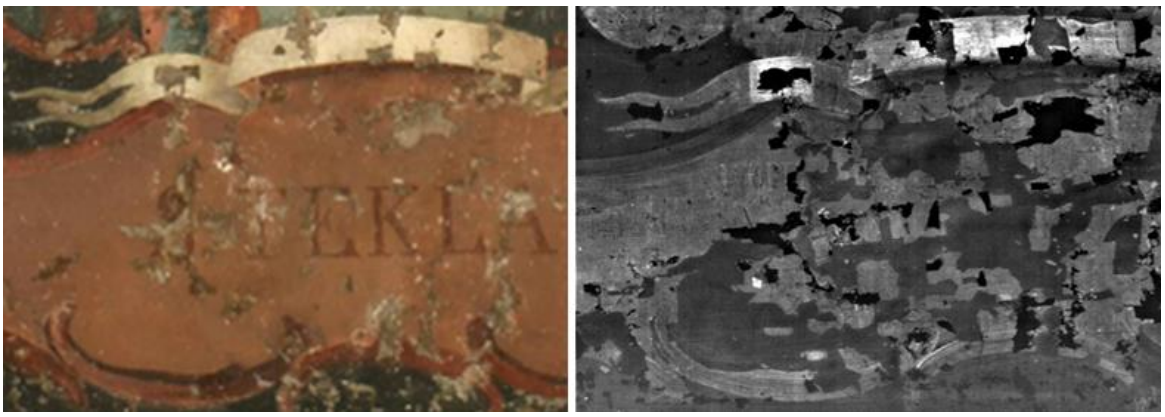
УФ-даследаванне ў спектры бачнай люмінісцэнцыі паказала наяўнасць рэшткаў старога, месцамі моцна зачышчанага лаку, які меў свячэнне апалавага колеру і прысутнасць шматлікіх рэстаўрацыйных уставак, што таксама добра чыталіся і ў ІЧ-спектры (малюнак 1).

Рэнтгенаграфічнае даследаванне (X-RAY) паказала, што выявы чытаюцца добра, практычна без асаблівых сюжэтных змен. Былі бачныя прыкметы падвядзення грунтоў са свінцовымі бялілами ў канцэнтрацыі, адрознай ад аўтарскай, а таксама без наяўнасці свінцу. Месцамі добра чыталіся кракелюрныя трэшчыны, фрагменты страт. У правай руцэ святой быў бачны крыху зацёрты з размытымі контурамі крыж, вакол галавы таксама візуалізаваўся ці зачышчаны німб, ці свячэнне (малюнак 2).

Малюнак 2. Фота выявы святой (злева) і рэнтгенаграма аналагічнага ўчастка палатна (справа) абраза

Рэнтгенаграма фрагмента ніжняй часткі палатна з надпісам «S. TEKLA» паказала наяўнасць рэшткаў іншага шматрадковага надпісу і моцныя страты арыгінальнага жывапісу, а таксама наяўнасць падведзеных старых рэстаўрацыйных грунтоў з утрыманнем іншай колькасці свінцовых бялілаў[1].

[1] Аўтары ўдзячныя загадчыку сектара фізіка-хімічных даследаванняў Нацыянальнага мастацкага музея Рэспублікі Беларусь Ю. Ф. Маісееву, які выканаў фота ў УФ- і ІЧ-спектрах, а таксама правеў X-RAY даследаванне.



Малюнак 3. Надпіс «S. TEKLA» ў ніжняй частцы абраза (злева) і рэнтгенаграма азначанага фрагмента (справа)

Адзначаныя абставіны ў першую чаргу паставілі пад сумненне правільнасць уліковай назвы абраза: і сюжэтныя сцэны, і подпіс, і крыж у руцэ святой на рэнтгенаграме сведчылі, што мы маем справу з выявай Фёклы (Тэклі, ст. грэч. Θέκλα) Іканійскай, першамучаніцы Фёклы (30-я гг. I ст.). Гэта раннехрысціянская святая, якая ўхваляецца ў ліку першаапостальных (на нашым абразе гэта пацвярджае крыж у руцэ святой на першапачатковай выяве). Крыніца звестак аб яе жыцці – апакрыфічныя «Деяния Павла и Фёклы», напісаныя ў II ст. [1, с. 415 – 432].

Высвятленне паходжання твора паказала, што па акту паступлення абраз трапіў у музей у 1973 г. з Троіцкага касцёла ў Ружанах, у кнізе паступленняў зарэгістравана як «Святая Фёкла», XVIII ст. Тэхнічная памылка ў назве атрымалася з запісу ва ўліковай картцы, а з яе затым трапіла ў акты выдачы.

Стан жывапісу, наяўныя запісы, шматлікія зандзіраванні ставілі шмат пытанняў аб магчымых варыянтах наступнай яго рэстаўрацыі. Было вырашана правесці комплекснае даследаванне. Матэрыялазнаўчы аналіз узораў жывапісу праводзіўся з дапамогай ультраадчувальных метадаў атамнай і малекулярнай спектраскапіі. Элементны аналіз фарбавых пластоў па наборах характэрных пікаў эмісійных спектраў дазваляе выяўляць катыёны металаў неарганічных пігментаў. Інфрачырвоная спектраскапія дае магчымасць па палосах ваганняў міжмалекулярных сувязей ідэнтыфікаваць рэчывы як з добра выражанай, так і з аморфнай ці слаба выражанай крышталічнай структурай [2, с. 94 – 155].

У нашым выпадку элементны аналіз фарбавых пластоў праводзіўся з дапамогай мабільнага лазернага эмісійнага спектрометра. Для забеспячэння абеляцыі рэчыва прааналізаваных узораў выкарыстоўваўся двухканальны дыёдны лазер вытворчасці Інстытута фізікі НАН Беларусі, які генерыруе выпраменьванне ў двухімпульсным рэжыме, што дазваляе на парадак павялічыць інтэгральную інтэнсіўнасць спектральных ліній. Сістэма рэгістрацыі складаецца з поліхраматара з дыфракцыйнай рашоткай 1200 штр/мм і аптычнага шматканальнага аналізатара (Ормінс, Беларусь) на аснове ПЗС-лінейкі «Toshiba1205D», якая мае 2 048 светаадчувальных пікселяў. Адносная адтуліна поліхраматара – 1:4.9, фокусная адлегласць – 380 мм. Эмісійны спектр рэгістраваўся ў спектральным інтэрвале 283-405 нм з дазволам 0,12-0,15нм.

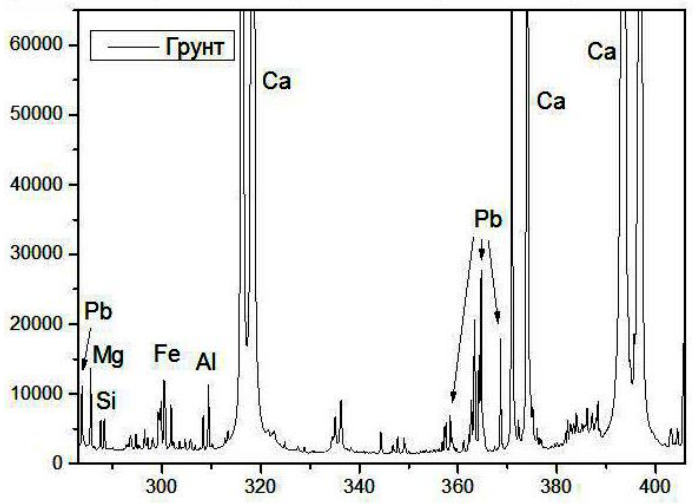
ІЧ-спектры паглынання регістраваліся з дапамогай ІЧ-Фур'е-спектрометра «Nexus» (Thermo Nicolet, ЗША), які ўкамплектаваны інфрачырвоным мікраскопам «Continium» (Thermo Electron, ЗША), што дазваляе рэгістраваць ІЧ-спектры з фрагментаў плошчай менш 100 мкм^2 у дыяпазоне 4000-650 см$^{-1}$ з аптычным дазволам 4 см$^{-1}$ пасля 128 сканаў. Для аналіза з твора папярэдне былі адабраны 6 мікрафрагментаў фарбавых пластоў разам з грунтам.

Малекулярны аналіз фарбавых пластоў праводзіўся з дапамогай шматфункцыянальнага комплексу «NanoFlex», які сумяшчае канфакальны мікраскоп з аб'ектывам «Olympus 100x», атамна-сілавы мікраскоп «Certus» і спектрометр для рэгістрацыі спектраў люмінесцэнцыі і камбінацыйнага рассеяння (КР). Камбінацыйнае рассеянне ўзбуджалася аргонавым лазерам, які генерыруе выпраменьванне з даўжынёй хвалі 488 нм. КР-спектрометр мае дыфракцыйную рашотку 1200 штр/мм, што забяспечвае рэгістрацыю КР-спектраў ў дыяпазоне 100-1000 см-1 з дазволам 1 см$^{-1}$, час назапашвання пры гэтым складаў 60 сек.

Для даследавання стратыграфічнай структуры твора было адабрана 8 мікрафрагментаў фарбавага пласта разам з грунтам, якія выкарыстоўваліся для вырабу мікрашліфоў. Для гэтага мікрафрагменты пагружаліся ў эпаксідную смалу і вытрымліваліся 48 гадзін да поўнай яе палімерызацыі. Пасля тарцовыя грані мікрафрагментаў шліфаваліся з дапамогай шліфавальнай паперы рознай ступені зярністасці. Атрыманыя такім чынам папярочныя зрэзы мікрашліфоў выкарыстоўваліся для даследавання стратыграфічнай структуры твораў з дапамогай бінакулярнага мікраскопа пры павелічэнні 50x. Мікраскапічныя даследаванні суправаджаліся фотафіксацыяй.

Згодна з атрыманымі вынікамі комплекснага матэрыялазнаўчага даследавання асноўнымі структурнымі элементамі аўтарскага жывапісу твора з'яўляюцца: карычневы грунт (таўшчыня 60-100 мкм) з буйнымі чорнымі ўключэннямі (ад 5 да 30 мкм); светла-карычневы грунт (таўшчыня 60-100 мкм) з аналагічнымі буйнымі чорнымі ўключэннямі (ад 5 да 30 мкм); карычневы цёмны грунт (ці імпрыматура?) (10-25 мкм); фарба пакладзена ў некалькі пластоў – таўшчыня аднаго пласта складае ад 5 да 20 мкм.

Напаўняльнікамі грунту з'яўляюцца карычневыя жалезаўтрымліваючыя пігменты (сумесь бязводных вокісаў Fe^{3+} і іншыя прымесі), гіпс ($CaSO_4$) і мел ($CaCO_3$). Вяжучае рэчыва ў пластах грунту – алей. У выніку ўзаемадзеяння алею з карбанатам кальцыя $CaCO_3$ (мел) утварыліся карбаксілаты кальцыя, якія праяўляюцца ў спектрах ІЧ-паглынання палосамі ў зоне 1616, 1558 і 1541 см$^{-1}$.



Даўжыня хвалі, нм

Малюнак 4. Эмісійны спектр грунту з пробы чырвонага колеру

Фарбавыя пласты жывапіснага твора таксама былі выкананы алеем. Сярод пігментаў у складзе фарбаў былі ідэнтыфікаваны чырвоныя і карычневыя жалезаўтрымліваючыя пігменты (вохры і умбры), свінцовыя бялілы ($2PbCO_3 \cdot Pb(OH)_2$), кінавар (HgS), берлінскі лазурак ($Fe_4[Fe(CN)_6]_3$), жоўты хром ($PbCrO_4$) і зялёны пігмент на аснове медзі.

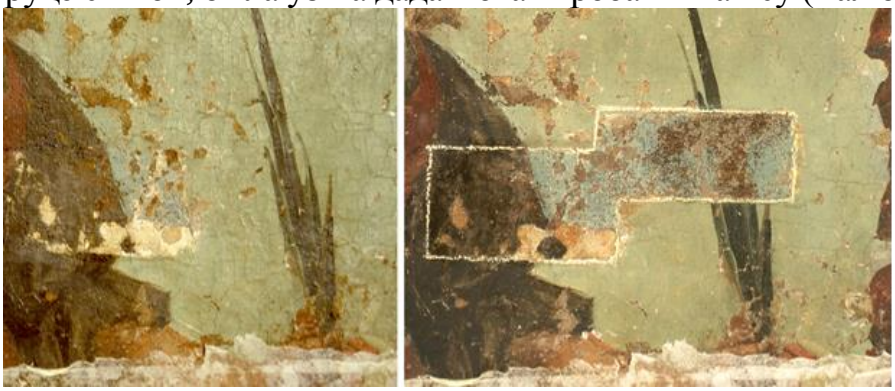
Проба карычневага колеру значна адрознівалася стратыграфічнай структурай ад астатніх, акрамя структурных элементаў арыгінальнага жывапісу прысутнічаюць белы грунт і карычневы фарбавы пласт, што з'явіліся падчас рэстаўрацыі. Аналагічны грунт і новыя фарбавыя пласты можна назіраць і ў шліфах з месцам адбору на фоне ў раёне замаляванага крыжа, бачнага на рэнтгенаграме. У пробе карычневага колеру ў якасці вяжучага рэчыва, акрамя алею, ідэнтыфікаваны і палоскі амідаў, што сведчыць аб прысутнасці бялковых кампанентаў (напрыклад, жывёльнага клею ці жаўтка курынага яйка).

У пробе зялёнага колеру з зоны рэстаўрацыйнага ўмяшальніцтва на падставе X-RAY-фота быў ідэнтыфікаваны хромавы пігмент, які ўяўляе сабой сумесь берлінскага лазурка і жоўтага хрома.

Структура жывапісу твора найбольш яскрава прасочвалася па месцы адбору пробаў з вырабам шліфоў ў раёне замаляванага крыжа (малюнак 5).

Малюнак 5. Стратыграфічная будова жывапісу ў месцы замаляванага крыжа (зверху ўніз)

На малюнку 5 добра бачныя кракелюрныя трэшчыны, якія праходзяць праз пласты аўтарскага жывапісу і грунту, але не закранаюць перагрунтоўку і запіс. Гэта сведчыць аб тым, што панаўленне з перагрунтоўкай было зроблена шмат пазней напісання твора, пасля працяглага яго бытавання і не можа быць аўтарскім. Аналагічныя кракелюры назіраліся і на шліфах з іншых проб жывапісу, адабраных на ўчастках фона. Таксама можна бачыць, што перагрунтоўкі жывапісу не былі цалкам татальнымі, не закраналі асноўныя элементы. Дзеля найбольш дакладнага вызначэння верагоднага часу стварэння абраза пасля раскрыцця ўчастка фону па месцы каля аўтарскага крыжа, які не захаваўся ў руцэ святой, была ўзята дадатковая проба жывапісу (малюнак 6).



Малюнак 6. Левая рука святой з пальмавым лістом да раскрыцця жывапісу (злева) і пасля рэстаўрацыйнага зандзіравання (справа)

Згодна з ІЧ-спектрам дадзенай пробы ў аўтарскім жывапісе ў якасці сіняга пігменту таксама быў выкарыстаны берлінскі лазурак. Астатнія складаючыя дазенага спектра – свінцовыя бялілы, мел і алей.

Такім чынам, дакладна можна сцвярджаць, што абраз панаўляўся не менш, чым 2 разы, з некаторымі зменамі аўтарскага жывапісу.

Паводле гістарычных звестак, будаўніцтва Троіцкага касцёла ў Ружанах было фундавана ў 1596 г. Львом Сапегам. Першапачаткова храм быў драўляны, а ў 1615 – 1617 гг. на яго месцы быў пабудаваны каменны касцёл у стылі ранняга барока. У 1768 г. да сярэдняй часткі храма з паўночнага боку была дабудавана капліца Святога Крыжа, а ў 1787 г. сіметрычна ёй з поўдня – капліца Святой Барбары. У 1780-я гады храм перабудоўваўся па праекце запрошанага з Саксоніі архітэктара Яна Самуэля Бекера. Наступная яго рэканструкцыя адбылася ў 1850 г. У 1891 г. цэнтр Ружан быў знішчаны моцным пажарам, пасля чаго адразу ўзноўлены. Касцёл заўсёды дзейнічаў, зараз у ім служаць святары ордэна дамініканцаў [3].

Па выніках фізіка-хімічных даследаванняў ніжняй магчымай мяжой напісання абраза можна лічыць пачатак уводу ва ўжытак берлінскага лазурку як пігменту – пасля 1725 г. Але калі суаднесці гэты факт з гісторыяй самога касцёла, найбольш верагоднай датай з’яўляецца час перабудовы касцёла пад кіраўніцтвам Яна Самуэля Бекера у 80-х гадах XVIII ст. Тэарэтычна гэта магло адбыцца і пазней, пры рэканструкцыі ў 1850 г., аднак барочная стылістыка жывапісу больш верагоднай датай падае 2-ю палову XVIII ст. Хутчэй за ўсе, да часу

рэканструкцыі 1850 г. маюць дачыненне тыя шматлікія рэстаўрацыйныя ўстаўкі з утрыманнем свінцовых бялілаў, якія на рэнтгенаграме маюць светла-шэры колер (малюнак 2, 3). Датай маштабнай рэстаўрацыі-перапісу найбольш лагічна лічыць 1891 г., калі касцёл моцна пацярпеў ад пажару ў цэнтры Ружан [4]. Гэты факт ускосна пацвярджаецца станам арыгінальнага жывапісу і асновы твора – моцна закопчаныя ніці асновы, пачарнелыя кракелюрныя трэшчыны ў пластах арыгінальнага жывапісу, месцамі сажа ў рэстаўрацыйных грунтах і слабая іх адгезія да аўтарскага.

Пасля высвятлення верагодных тэрмінаў напісання абраза і дзвюх маштабных рэстаўрацый вернемся да трэцяй, сучаснай.

Лагічнай высновай на падставе аналізу вынікаў рэнтгеналагічнага даследавання на рэстаўрацыйным савеце была прынята рэкамендацыя зрабіць зандзіраванне жывапісу па месцы замаляванага крыжа пад пальмавым лістом у руцэ святой. Зандзіраванне было зроблена рэстаўратарам у акрэсленым месцы з працягам папярэдняга зандзіравання жывапісу побач (малюнак 6).

Як бачна на фота (малюнак 6), аўтарскі жывапіс насамрэч быў захаваны надзвычай фрагментарна, крыж адсутнічаў, як і меркавалася на падставе праведзеных даследаванняў. У сувязі з гэтым наступнае татальнае раскрыццё жывапісу замест пошукаў шляхоў умацавання нядрэнна захаванага, але аслабленага жывапіснага запісу XIX ст. было не зусім зразумела. Тым больш, што першапачатковы сюжэт прынцыпова не быў зменены, акрамя пальмавага ліста замест крыжа і скарочанага надпісу на ніжнім картушы. У выніку атрымаўся затратны па часе фактычна аўтарскі рэстаўрацыйны жывапіс XX ст. замест XIX ст. (малюнак 7).

Малюнак 7. Фрагмент у працэсе рэстаўрацыі (злева) і пасля яе (справа)

У нязначнай ступені такі шлях рэалізацыі рэстаўрацыі можна было б растлумачыць маладосцю, нявопытнасцю і апантанасцю рэстаўратара. Аднак гэтая праца падаецца як дасягненне айчыннай навуковай рэстаўрацыі. На самай справе, такі жорсткі падыход да рэстаўрацыі помнікаў спадчыны не выкладаецца ў профільных навучальных установах нашай краіны, але даволі часта практыкуецца ў музеях.

ЛІТАРАТУРА

1. Мещерская, Е. Н. Апокрифические деяния апостолов. Новозаветные апокрифы в сирийской литературе / Е. Н. Мещерская. – М. : Присцельс, 1997. – 455 с.

2. Косолапов, А. И. Естественнонаучные методы в экспертизе произведений искусства / А. И. Косолапов. – СПб. : Изд-во Гос. Эрмитажа, 2015. – 222 с.
3. Касцёл Найсвяцейшай Тройцы (Ружаны) [Электронны рэсурс]. – Рэжым доступу: https://be.wikipedia.org/wiki/Касцёл_Найсвяцейшай_Тройцы_(Ружаны). – Дата доступу: 22.02. 2020.
4. Местечко Ружаны... Какие тайны истории скрывает городок? 14 октября 2014 г : виртуальная экскурсия [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://virtualbrest.by/news28829.php. – Дата доступа: 15.02. 2020.

РЕЗЮМЕ

В результате комплексных исследований живописи и художественных материалов было установлено, что авторская живопись сильно пострадала при пожаре, произведение было переписано с некоторыми изменениями деталей центральной фигуры и подписи. Однако это не воспрепятствовало раскрытию авторской живописи.

SUMMARY

As a result of comprehensive research of painting and art materials, it was found that the author's painting was badly damaged in a fire, the work was rewritten with some changes in the details of the central figure and signature. However, this did not prevent the disclosure of author's painting.

Нормантович А. М.

ВИЗАНТИЙСКИЕ ТРАДИЦИИ В БЕЛОРУССКИХ ИЗОБРАЖЕНИЯХ БОГОРОДИЧНЫХ ДВУНАДЕСЯТЫХ ПРАЗДНИКОВ XII – XVI ВВ.

Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси
(Поступила в редакцию 13.03.2020)

Формирование и становление белорусской иконописной школы связано с художественной культурой Беларуси, основные черты которой после принятия христианства в X в. во многом определяла византийская культура. «Нам не следует бояться признания огромной роли Византии в образовании славянской культуры – посредницы отдельных национальных культур славян. Славянские народы не были провинциальными самоучками, ограниченными своими местными интересами. Через Византию и другие страны они дышали воздухом мировой культуры», – писал Д. С. Лихачёв [3, с. 18].

В изобразительном искусстве Византии к X в. сформировались определённые правила изображения Христа, Богоматери, святых, а также сцен религиозного содержания, к которым относятся сюжеты богородичных двунадесятых праздников (Рождество Богоматери, Введение во храм, Благовещение, Успение). Для византийского канона была характерна монументальность; изображение следовало писать строго анфас или в три четверти. Также регламентировалась внешность святых, их одежда, позы, которые они принимали на иконах. Не допускались полутона, локальные цвета отражали символизм образа (например, синяя туника Богоматери символизировала целомудрие и небесную чистоту). Фигуры писались вытянутыми; тело, за исключением лица, рук и ступней, скрывалось под складками одежды и так далее.

Вместе с христианством византийский иконописный канон проникал на белорусские земли как непосредственно из Константинополя, так и через соседние страны, например, Русь. Многие образцы византийской иконописи стали ху-

дожественным ориентиром в становлении и развитии белорусской иконописной школы.

В соответствии с византийской православной традицией живописные изображения в храме размещались в нишах между оконными проёмами, на столбах, боковых стенах и так далее [1, с. 48].

Классическая византийская иконография сюжета Рождества Богоматери представляет собой следующее изображение: ложе праведной Анны является композиционным центром. Фигура Марии находится в нижней части иконы, где Богоматерь показана либо спелёнутой, на руках у повитухи, либо в купели в момент омовения, из воды виднеются её плечи. В данной сцене также представлены одна или две служанки, ухаживающие за новорождённой.

Сюжет Рождества Богоматери известен среди так называемых «византийско-русских» росписей в Польше, относящихся к 1-й трети XV в., в кафедральном соборе Рождества Богоматери в Сандомире и здании коллегиата в Вислице [6].

Вероятно, фреска, изображающая Рождество Богоматери, присутствовала среди росписей церкви Благовещения XII в. в Витебске, разрушенной в 1961 г. В старобелорусской книжной гравюре и рукописных миниатюрах изображение данного сюжета неизвестно.

Наиболее древняя белорусская икона названного сюжета (XV – XVI вв.) принадлежала роду князей Друцких-Любецких [6]. Композиция образа достаточно плотная. Фигура праведной Анны, сидящей на возвышении, подпирающей голову левой рукой (такая поза в иконографии означает «Рождество без страданий») [2, с. 10], не выделяется размером. У ног Анны стоит служанка с поднятым веером. В нижней части композиции две женщины купают новорождённую Марию: одна из них сидит на скамейке, вторая подливает воду из сосуда необычной формы. Вверху на балконе изображены двое неизвестных святых с золотыми нимбами вокруг голов, держащие дары (возможно, это покровители рода). Справа из-за занавески выглядывает праведный Иоаким.

Традиционная византийская композиция Введения во храм условно разделяется на две половины. Смысловым центром является фигура Богоматери. Шествие направляется в храм, который изображается в виде кивория на тонких колоннах внутри невысокой ограды. В одной половине изображения располагаются фигуры праведных Иоакима и Анны, идущих вместе с иудейскими девушками со светильниками или свечами. При этом богоотцы могут как возглавлять процессию, так и замыкать её. В другой части иконы изображаются фигуры маленькой Богоматери и первосвященника Захарии.

Изображение Введения во храм сохранилось в росписях XII в. Спасо-Преображенской церкви в Полоцке. Фреска имеет обобщённое монументальное решение. В центре композиции в пурпурных одеяниях стоит совсем юная Мария. Её поза смиренна и в то же время величественна, даже царственна. Слева в почтительном поклоне склонился первосвященник Захария с протянутыми к Марии руками. На нём традиционный для первосвященников зелёный хитон и тёмно-красный плащ. На правой половине композиции за Марией – святые Анна и

Иоаким, её мать и отец. Живопись объёмная, тщательно проработанная. Головы Анны и Иоакима чуть подчёркнуты [4, с. 105].

Композиция Благовещения построена на изображении основных действующих лиц данного события: Богоматери и архангела Гавриила в различной обстановке (в помещении, у колодца и т. д.). Возникший в византийском искусстве иконописный канон данного сюжета остался в нём и в белорусской иконописи неизменным.

В память о событии Благовещения на территории Беларуси в XII в. была возведена упоминавшаяся выше витебская церковь Благовещения Пресвятой Богородицы. Здесь находились наиболее ранние изображения данного события, воплощённые во фресках и иконах.

Также, вероятно, сюжет Благовещения был отображён на предалтарных столбах собора Святой Софии в Полоцке (XI в.), присутствовал в росписях полоцкого Борисоглебского Бельчицкого монастыря (XII в.) [5].

К XII в. относится изображение сцены Благовещения на северном и южном алтарном столбе в Спасо-Преображенской церкви в Полоцке. В данной композиции мастерам пришлось обыграть оконный проём: фигуры искусно расположены по обе его стороны. Сцена Благовещения изображена предельно лаконично и указывает на строго классический византийский образец. Справа на фоне палат с карнизами и арками – Дева Мария в красном мафории и синей тунике. Она сидит, чуть наклонившись вперёд, развернувшись вправо в три четверти к зрителю. Её правая рука с веретеном опущена, левая, поддерживающая нить, поднята чуть выше уровня плеча. Этот естественный жест, кажется, выражает удивление, недоверие и даже некоторый испуг вследствие полученного необычного известия. Проработанный объёмный лик и руки отмечены мягкой тоновой градацией оливковых и охристых цветов. Слева изображен архангел Гавриил, принесший весть. Здесь преобладает торжественное спокойствие, уверенность и праздничность всего происходящего. Правая рука архангела приподнята в призывном жесте, левая поддерживает складки зелёного плаща. Для фигуры характерна утончённая проработка красивого юного лика, изящных рук, детальный рисунок складок одежды [4, с. 104].

Сцена Благовещения также встречается в «византийско-русских росписях» Польши: предалтарной части часовни Святой Троицы в Люблине и монументальной живописи здания коллегиата в Вислице.

Например, в изображении из часовни Святой Троицы в Люблине Мария в вишнёвом мафории и синем хитоне сидит в полукруглом кресле на фоне архитектурных построек, развернувшись к архангелу. Архангел Гавриил изображён в развевающихся одеждах. Он протягивает к Марии правую руку а в левой руке вместо лилий держит жезл. Роспись выполнена в тёплой коричнево-охристой цветовой гамме.

К средневековым белорусским росписям на данный сюжет относится две фрески Супрасльского монастыря (XVI в.). Одна из них является патрональным сюжетом: действие происходит на фоне архитектурных построек, над которыми переброшен киворий. В правой части композиции на четырёхгранном возвышении стоит склонившая голову Мария, держащая в левой руке клубок ниток. Её

правая рука прижата к груди. Слева изображён архангел Гавриил, благословляющий Марию. Вторая фреска находится в цикле росписей на тему «Акафиста Богоматери», на ней Мария ничего в руках не держит [5].

Также изображение сцены Благовещения сохранилось на гравюре из «Акафиста Богородице» Франциска Скорины (1522 г., «Малая подорожная книжица»). Композиция гравюры плотная. В правой части за аналоем с лежащей на нём раскрытой книгой – Мария со сложенными на груди руками. Слева находится фигура архангела Гавриила, благословляющего Марию правой рукой. В левой руке небесный вестник держит жезл с навершием в виде цветка лилии. Действие разворачивается на фоне окна, из которого виден пейзаж. В оконном проёме изображён Святой Дух в виде парящего сияющего голубя.

Византийская иконографическая схема Успения Богоматери включает в себя изображение ложа Марии, по бокам которого стоят апостолы. Над ложем размещается фигура Христа с душой Богоматери в руках. В более широком иконографическом варианте возможно изображение фигур святителей, вознесение Богоматери в рай, сцены отсечения рук первосвященнику Афонии. В отдельный иконографический тип выделяется «облачное Успение», для которого характерно изображение апостолов, летящих на облаках, чтобы успеть к преставлению Богоматери.

Сцена Успения Богоматери сохранилась в росписях полоцкой Спасо-Преображенской церкви (XII в.). Несомненно, она присутствовала и в утраченных фресках Благовещенской церкви XII в. в Витебске. В росписи из Полоцка в центре композиции размещено ложе с усопшей Богоматерью. Мария изображена в красном мафории и тёмно-синей тунике. Её руки сложены на груди, лик бледный. За ложем – Христос в красном хитоне и синем гиматии. В левой руке он держит душу Богоматери в образе спелёнутого младенца; правая рука Христа приподнята, пальцы сложены в благословляющем жесте. По сторонам ложа стоят апостолы, оплакивающие Богоматерь.

Известна сцена Успения и в уже упоминавшихся «византийско-русских» росписях в Польше. В частности, в росписях XV в. из часовни Святой Троицы в Люблине и во фресках этого же периода из кафедрального собора Рождества Богоматери в Сандомире.

На фреске из собора в Сандомире действие происходит на фоне архитектурных построек. В центре композиции находится ложе, на котором, скрестив на груди руки, лежит Богоматерь. Со всех сторон ложе обступают апостолы, среди них – четыре святителя, а также оплакивающие Богоматерь другие мужчины и женщины. Над ложем в овальной бело-голубой мандорле возвышается фигура Христа с душой Богоматери на руках. С обеих сторон Христа окружают ангелы, два из которых держат в руках зажжённые свечи. За фигурами Христа и ангелов написана прозрачная голубая сфера, где видны лёгкие очертания ангельских силуэтов. Две сферы вокруг Христа и за его спиной объединяет изображение шестикрылого серафима. В нижней части росписи помещена сцена отсечения рук первосвященнику Афонии. Роспись выполнена в коричнево-голубых тонах.

Иконографически похож на росписи из Люблина и Сандомира образ, получивший в научной литературе название «Голубое Успение» и, вероятно, про-

исходящий из Лещинского Свято-Успенского монастыря в Пинске (1-я четверть XV в.) [7].

В нижней части композиции размещено ложе, застланное тёмно-зелёным и пурпурным покрывалами. На нём лежит Богоматерь в тёмно-коричневом мафории и синем хитоне. За ложем возвышается фигура Христа, держащего в руках спелёнатую, как младенец, душу Марии. Голубая слава вокруг Христа окутывает ложе двухсферным куполом, в котором лёгкими чертами обозначены фигуры ангелов и серафимов.

С обеих сторон к ложу наклонились закутанные в плащи охристых, голубых, зелёных и малиновых цветов апостолы. Над ними возвышаются святители Дионисий Ареопагит и Тимофей Эдесский, дальше стоят скорбящие женщины. По краям на одном уровне со славой написаны высокие башни с голубыми черепичными крышами. Золотой фон иконы заполнен светлыми облачками с контурами птиц (в них размещены поясные изображения апостолов). Ангелы направляют облачка вниз, к ложу Богоматери. В самом верху иконы два ангела поддерживают многослойную сине-голубую сферу, из которой Мария подаёт золотой пояс апостолу Фоме. В нижней части иконы отсутствует сцена покарания первосвященника Афонии.

В композиции образа прослеживается точный геометрический расчёт, стремление к равновесию и симметрии. Объёмность и пространственная глубина сочетаются с подчёркнутой графикой плавных контуров. Удлинённые фигуры апостолов показаны в сложных ракурсах, лица тонко выписаны разбеленной охрой [7]. Чем ближе расположены фигуры, тем сильнее их наклон. Стоящие впереди других апостолы припадают к ложу, возложив на него руки, но ни один из них не приближен к Марии. Она изображена в некоей духовной и пространственной обособленности. Колорит иконы завораживает гармоничностью и богатством смешанных мягких цветов.

Таким образом, на территории Беларуси практически не сохранилось памятников, несущих отпечаток византийской иконописной традиции, иллюстрирующих сюжеты богородичных двунадесятых праздников.

Однако по немногочисленным сохранившимся образцам белорусского, а также «византийско-русского» искусства можно проследить и проанализировать влияние византийского иконописного канона на изображения богородичных двунадесятых праздников в белорусской иконописи XII – XVI вв. Несмотря на то, что в данный период происходил сложный процесс формирования уникальной белорусской иконописной школы, влияние византийской иконографии оставалось достаточно сильным. В данных изображениях прослеживается сохранение византийских иконографических схем и художественных особенностей (строгость, монументальность, статичность фигур, лаконичная цветовая гамма, положение действующих лиц и т. д.), которые впоследствии начинают меняться под воздействием западноевропейского искусства.

ЛИТЕРАТУРА

1. Лазука, Б. А. Гісторыя беларускага мастацтва : у 3 т. / Б. А. Лазука. – Мінск : Беларусь, 2007. – Т. 1. Першабытны лад – XVII стагоддзе. – 254 с.

2. Липатова, С. Н. Рождество Пресвятой Богородицы / С. Н. Липатова // Лампада. – 2005. – № 5. – С. 9 – 11.
3. На перекрёстке европейских дорог: белорусские иконы : книга-календарь на 2007 год / тексты Ю. А. Пискуна. – Минск : Христианский образовательный центр имени святых Кирилла и Мефодия, 2006. – 50 с.
4. Селицкий, А. А. Фрески часовни Спасо-Преображенской церкви в Полоцке середины XII века / А. А. Селицкий. – Минск : Наука и техника, 1992. – 173 с.
5. Ярашэвіч, А. А. Сюжэты Звеставання ў беларускім мастацтве [Электронны рэсурс] / А. А. Ярашэвіч. – Рэжым доступу: http://media.catholic.by/nv/n11/art5.htm. – Дата доступу: 18.02.2020.
6. Ярашэвіч, А. А. Сюжэты Нараджэння Багародзіцы ў старабеларускім мастацтве [Электронны рэсурс] / А. А. Ярашэвіч. – Рэжым доступу: http://media.catholic.by/nv/n17/art5.htm. – Дата доступу: 18.02.2020.
7. Ярашэвіч, А. А. Унебаўзятая [Электронны рэсурс] / А. А. Ярашэвіч. – Рэжым доступу: http://media.catholic.by/nv/n13/art3.htm. – Дата доступу: 18.02.2020.

РЕЗЮМЕ

Статья посвящена византийским традициям в белорусских изображениях богородичных двунадесятых праздников XII – XVI вв.

SUMMARY

The article is devoted to the Byzantine traditions in the images of the Mother of God holidays in Belarusian icon painting XII – XVI centuries.

Соловей А. В.

ПЕДАГОГИЧЕСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ Н. А. СТОРОЖЕНКО: ИСТОРИЯ И КОНЦЕПЦИЯ МАСТЕРСКОЙ ЖИВОПИСИ И ХРАМОВОЙ КУЛЬТУРЫ

Национальная академия изобразительного искусства и архитектуры, Украина
(Поступила в редакцию 25.11.2019)

Вопросы истории создания и особенности концепции мастерской живописи и храмовой культуры профессора Н. А. Стороженко в Национальной академии изобразительного искусства и архитектуры (НАИИА) достаточно актуальны в контексте истории современного украинского искусства. Данная тема не имела до настоящего времени широкого освещения в искусствоведческой литературе, кроме публикаций, связанных, в основном, с творчеством художника. Николай Андреевич Стороженко (1928 – 2015), основатель мастерской живописи и храмовой культуры, выдающийся украинский художник, живописец, график, монументалист, творчество которого широко известно в Украине и за её пределами. Народный художник Украины, академик Национальной академии искусств Украины, профессор НАИИА, лауреат Государственной премии Украины им. Т. Г. Шевченко, Н. А. Стороженко был учеником украинских мэтров живописи Сергея Григорьева, Михаила Шаронова, Татьяны Яблонской.

Восприняв и ассимилировав знания, опыт и принципы преподавания своих наставников, Н. А. Стороженко активно их развивал в контексте создания своей школы, опираясь, прежде всего, на валёр в станковой живописи, изысканный колоризм мозаик (с палитрой более 100 оттенков), горячую энкаустику с её цвето-

вым «сиянием» нижних слоев, использование монотипий и эксперименты с абстрактными формами на плёнках.

Преподавая в Киевском государственном художественном институте (КГХИ) с 1973 г., Н. А. Стороженко вёл широкий спектр творческих дисциплин: академический рисунок, живопись и композицию. В 1970 – 1980-х годах в мастерских станковой живописи КГХИ сохранялась устойчивая тенденция к бытовому характеру академических постановок, по принципу «жизненного правдоподобия» и с возможностью дальнейшего использования в процессе создания дипломных работ и жанровых полотен в духе господствующего тогда «соцреализма». Пятый курс монументального отделения Н. А. Стороженко уже в то время фундаментально отличался от других мастерских классической ориентацией на чистую валёрную живопись: работы его студентов были своеобразными и нестандартными, пластически заострённые и выразительные по форме академические постановки по рисунку и живописи, а также самостоятельные оригинальные разработки эскизов к проектируемым или конкретным монументальным объектам.

Для Н. А. Стороженко, как руководителя пятого курса, особый статус имели студенты с практическим опытом художественных училищ и начальных курсов института, это были уже достаточно сформировавшиеся творческие личности, готовые к восприятию сокровенных знаний и опыта наставника. Им Николай Андреевич раскрывал собственные философские принципы и экспериментально-творческие наработки, хотя общался с учениками преимущественно условно-метафорическим языком, в частности касаясь проблематики религии, эзотерики, духовных практик, истории, а также творчества большинства украинских и русских авангардистов, западных модернистов и так называемых «формалистов», чьё искусство выходило за рамки «матрицы» академизма и чьи имена в советский период находились «под запретом»: Михаила Бойчука, Александра Архипенко, Владимира Татлина, Павла Филонова, Генри Мура, Руфино Тамайо и других.

Необходимость такого «конспиративного» подхода объясняется, по меньшей мере, двумя факторами. Прежде всего, политическими преследованиями Н. А. Стороженко в середине 1960-хгодов (обыск в мастерской художника по ул. Кульженко, во время которого было изъято более двух мешков «запрещённой» литературы, и пятидневное пребывание в следственном изоляторе). Необходимо учитывать и главенствующую на тот момент «идеологическую составляющую» КГХИ, ведущую роль кафедры марксизма-ленинизма в жизни института, а также наличие особого отдела КГБ при каждом ВУЗе страны.

Ещё одним из факторов можно считать традиции эзотерических школ, где сакральные знания передавались ученикам только после прохождения инициации-посвящения. Н. А. Стороженко, личность духовного и философского склада, как Учитель, формировал своеобразную инициацию для студентов, «посвящая» их в глубинную суть большого искусства. Поэтому в композициях его учеников всегда ощущался незаангажированный творческий подход и свободный эксперимент с формой, что обуславливало необычные для того периода пластические решения со сложными аллюзиями и глубокими смысловыми связями.

В начале 1990-х годов в связи с общественно-политическими изменениями в Украине, а также ростом религиозного сознания общества, возрождающегося после 70 лет притеснений, в культурных слоях Киева активно формировалась коллективная мысль о создании иконописной мастерской. В этом контексте с инициативой организации мастерской храмовой культуры к ректору Украинской академии искусств А. В. Чебыкину обратились представители Украинской Православной церкви Киевского патриархата, а также Комитет по делам религий Верховного Совета Украины.

Организовать и возглавить мастерскую с новым и достаточно неожиданным для светского учебного заведения направлением предложили Н. А. Стороженко, принимая во внимание его уникальный творческий и преподавательский опыт. Однако немедленного согласия на руководство Николай Андреевич не дал: «Практически год я работал над программой в ожидании озарения, как соединить в светском вузе “монастырский лад” в едином учебном потоке» [1].

С 1994 по 2015-й годы Н. А. Стороженко являлся бессменным руководителем учебно-творческой мастерской живописи и храмовой культуры. Его методика преподавания была полностью новаторской, базируясь на альтернативных пластических принципах, включая метафорическую подачу теоретического материала (что способствовало наработке и «активации» ассоциативных связей), широкий спектр терминологии, графические схемы как инструмент для дешифрования постановки, цветовые диаграммы, лекции по технике и технологии горячей энкаустики и мозаики.

Ренессансный универсализм личности Николая Андреевича проявлялся во всех планах, в его лекциях наряду с современными вполне естественно сосуществовали определения выдающихся художников-геометров – Пьеро делла Франческо, Леонардо да Винчи, Альбрехта Дюрера. Полифонист по своей сути, Н. А. Стороженко мог выявлять специфику живописи, рисунка или композиции, свободно оперируя широким понятийным и терминологическим аппаратом многих смежных видов искусства и различных направлений науки, мировой литературы, музыки, истории, философии, математики, физики, астрономии (метафизика, энтропия, эманация, экзистенция, инволюция, число, линейка Фибоначчи, космогония, индукция и др.).

Девиз Платоновской академии являлся таковым и для мастерской Н. А. Стороженко: «Не геометр да не войдёт!». Сам Николай Андреевич так определял основы своего метода студентам-новичкам: «Идея мастерской – посеять в ваши головы столько зёрен, чтобы образовалась хорошая смесь из несовместимых вещей, возможности человека безграничны. Сойти с ума от “чисел” может только равнодушный человек. Раньше не было концепции. Сейчас необходимо давать более сложные понятия. Тут главное найти себя, развиваться, а не быть закомплексованным на одной точке, нужно охватывать десять точек. Наш разум способен на это!» [2]. Такой «нестандартный» подход к преподаванию являлся прологом абсолютно нового опыта в переосмыслении академической школы, закладывал возможность свободного развития творческого потенциала.

Для гармоничного развития пластического видения молодых художников-монументалистов («по определению» воспитанных на принципах академизма), в контексте творческого направления мастерской Николаем Андреевичем были сформулированы модули «постулатов» – понятий, определений и практических приёмов, которые в совокупности образуют многовекторный конструкт его системы преподавания. Квинтэссенцией, главной вертикалью всей концепции мастера является понятие «метафизика плоскости». Ниже мы приводим «постулаты» методики преподавания Н. Стороженко, записанные автором статьи во время обучения в мастерской живописи и храмовой культуры.

1. Метафизика плоскости. Геометрическаяа система плоскости – «альфа» и «омега» концепции мастерской Н. А. Стороженко. Цель использования понятия «метафизики» – воспитание в молодых художниках способности целостного видения, умения ощущать и осознавать системное единство, при котором все композиционные элементы пребывают в определённой числовой гармонии. Выявление того, что лежит под формой (то есть плотью) как зримой частью картинной плоскости.

2. Число как гармония мироустройства, пространственная величина, обуславливающая возникновение пространственных фигур и их соотношения, расчёт внутренней «потайной» линейки.

3. Паузы-интервалы – модульное состояние плоскости, которое обуславливает возникновение новых дополнительных ритмов во взаимодействии нагрузки и пустот.

4. Фактура – во взаимодействии с паузой является основой композиционного мышления художника. Это пластическая нагрузка, то есть «опредмеченная» ситуация, обеспечивающая информативную составляющую вектора «автор – зритель» в контексте творческого замысла.

5. Философия складки – зримый образ фактуры, изначальная данность для плоскости, несущая двойную функцию: фактуры и завершения объёма.

6. Аксонометрия объекта – в учебном процессе как интуитивное членение формы в реальность в системах двухмерности и трёхмерности.

7. Контрформа – граничное проявление дуализма в пластическом диалоге формы: прямая – перпендикуляр, белое – чёрное, свет – тень.

8. Пятно – «живая субстанция», создающая структуры в пространственно-энергетической среде картинной плоскости («фовизм» пятна), выступает как тональный и цветовой носитель сакрального смысла.

9. Инсталяционность постановок – феномен «открытых дверей» в творчестве: а) куб – как универсальная постановочная форма, как основа взаимодействия принципа инсталляции и фигуративности; является контрастным соединением пластики человека со всеми признаками формы; б) фронтальность – неореквизит – центральная идея экспериментального поля для построения и конструирования «постановки взаимодействия»: плоскость – объект – составные ассамбляжа (грубая бумага, сморщенные гипсом драпировки, металл, деревянные щиты, цилиндрические структуры); в) инсталяционный эксперимент – общее композиционное решение темы, проявление творческого воображения в контексте действия, поиск пластического решения форескиза непосредственно на кар-

тоне студента (подручные материалы: драпировки, бумага); г) импрессионизм постановочного материала – с целью максимального усиления эмоциональной составляющей творческого замысла: соединение цветной пленки, фольги с объектом приводит к стихийному взрыву цвета, вызывающего появление отблесков и мерцания рефлексов в процессе зрительного восприятия студента.

10. Рисование объекта с разных точек предусматривает позицию художника относительно объекта в том случае, если маловыразительный узел либо перекрывание данного узла другой формой обедняет пластику. Плоскость как первооснова для воплощения замысла художника диктует композиционную суть конкретной формы, то есть она рисуется с другой позиции при соответствующем освещении, или же для изучения формы применяется принцип: рисуя прямую ногу, смотри на согнутую, чтобы расшифровать изломы формы.

11. Фасетный способ видения натуры как метод понимания действительности. Целостное восприятие объекта несфокусированным «боковым» зрением.

12. Разведение во времени работы над академической постановкой как форма незаангажированного творчества молодого художника. Это параллель главному «лучу» зрения, когда в сознании фиксируется пластический образ другого объекта (в противоположном углу мастерской), что приводит к пластическому соединению (совмещению) разных объектов в единую пространственно-энергетическую (метафизическую) структуру средствами тона, пластики и колорита.

13. «Зарядка» глаз – упражнение для развития специфического творческого видения. Базируется на визуальном отборе составляющих, которые создают мотив в процессе созерцания объектов (фактура, силуэт, тёмные-светлые, модуль, пятно, тепло-холодность).

14. «Палитра Кричевского» – метод подготовки палитры, её тональная и колористическая программа, реализующаяся на полотне согласно авторского видения замысла картины.

15. Монотипия. Цветовые диаграммы – программа для будущих картин. Этим способом познаётся образ цвета, его физическое взаимодействие с различными цветами, а также раскрывается диапазон лессировочных слоев.

16. Иконостас как наивысший синтез композиции, процесс создания не сюжетной, но духовной композиции. Это «концентрация намоленности коллективного творчества – способ отображения умозрительной к образной видимой системе» [3].

За этими сжатыми ёмкими формулами стоит значительный творческий, исследовательский и эмпирический опыт, однако специфика преподавания Н. А. Стороженко в большой мере базировалась и на таком важном факторе, как интуиция художника, которая была у мастера без преувеличения феноменальной. Николай Андреевич при случае всегда повторял ученикам: «Все законы в эфире либо находятся в вашем сердце!». В этом контексте заметим, что, согласно Платону, «в окончательных вопросах интуиция и вера, место и метафора, иррациональный порыв души могут нас так же приблизить к истине – даже более, чем строгие умствования» [4, с. 114 – 115].

Современные авторы, рассматривая вопросы философии искусства и сопоставляя роль формально логического и внелогического, то есть интуитивного, элементов, приходят к подобным выводам: «Переходя таким образом к метасистеме, мы получаем возможность увидеть в единой схеме, как по-разному, но все же неизбежно присутствуя, выступает сочетание логического с внелогическим, интуитивным в науке и искусстве» [5, с. 7]; «Искусство как явление, охватывающее деятельность художника и воспринимающего субъекта, есть постижение интуитивных истин <…> несущее критерий правильности в себе самом» [5, с. 75].

Приведённые в статье данные получены автором при непосредственном общении с мастером в процессе обучения (практические занятия, лекции, беседы) и освещают не затронутые ранее вопросы истории создания мастерской живописи и храмовой культуры НАИИА, а также основополагающие принципы методики преподавания её руководителя – профессора Н. А. Стороженко. Вышеизложенное позволяет сделать вывод, что в общей концепции своей мастерской Н. А. Стороженко объединял профессиональную и духовную составляющие как важнейшие факторы процесса становления художника; его программа направлена прежде всего на пробуждение творческого потенциала «новой генерации». Художник ориентировал студентов на активный поиск, исследования и творческую ассимиляцию классических источников и традиций, изучение философских аспектов искусства, что со временем раскрывалось в живописных и графических произведениях, монументальных росписях и театральных декорациях его учеников.

ЛИТЕРАТУРА

1. Тези по майстерні живопису та храмової культури. Керівник М. Стороженко. Рукопис. – 2007. – 3 с.
2. Запись беседы с Н. А. Стороженко от 02.10.2001.
3. Запись беседы с Н. А. Стороженко от 12.08.2008.
4. Татаркевич, В. Історія філософії : у 3 т. / В. Татаркевич. – Львів : Свічадо,1997. – Т. 1. Антична і середньовічна філософія. – 456 с.
5. Фейнберг, Е. Л. Кибернетика, логика, искусство / Е. Л. Фейнберг. – М. : Радио и связь, 1981. – 144 с.

РЕЗЮМЕ

В статье рассматриваются некоторые вопросы педагогической деятельности профессора Н. А. Стороженко, руководителя мастерской живописи и храмовой культуры НАИИА, приводятся основополагающие принципы его методики преподавания. В концепции мастерской художник объединял профессиональную и духовную составляющие как важнейшие факторы процесса становления художника.

SUMMARY

The article discusses some issues of pedagogical activity of Professor N. A. Storozhenko, the head of the workshop of painting and temple culture of National Academy of Fine Arts and Architecture, the fundamental principles of his teaching methodology are given. In the concept of the workshop, the artist combined professional and spiritual components as the most important factors in the process of becoming an artist.

Сытая О. В.

ТВОРЧЕСТВО БЕЛОРУССКИХ ИКОНОПИСЦЕВ НАЧАЛА XXI В.

Белорусская государственная академия искусств

(Поступила в редакцию 13.03.2020)

Современная белорусская иконопись переживает период активного возрождения. Растёт число иконописцев, иконописных школ и мастерских. Они появились теперь не только в каждой епархии, но почти в каждом храме. В настоящее время современная белорусская иконопись общепризнана и востребована во всём мире. Отечественных мастеров приглашают работать в Грецию, США, Францию, Бельгию, Швейцарию, Голландию, Германию, Финляндию, Израиль, Сирию и в другие страны.

Большинство известных на сегодняшний день белорусских иконописцев обратилось к написанию икон из светского искусства в конце 1980-х годов и вынуждено доводить своё мастерство до уровня профессионального искусства без явной преемственности, только на основе доступных памятников и публикаций искусствоведов и реставраторов. Многие из них учились в Белорусском государственном театрально-художественном институте (сейчас – Белорусская государственная академия искусств (БГАИ)), сегодня они составляют группу иконописцев, которая наиболее плодотворно работает на ниве возрождения церковного искусства и имеет немалый авторитет в расширяющейся церковно-иконописной среде. Их работы весьма различны стилистически, но все они отличаются высоким мастерством исполнения.

Иконописная мастерская «Ikonique» была основана в 1992 г. минским художником, выпускником БГАИ Виктором Довнаром. Мастер работает в технике «фреска по сырой штукатурке», что обеспечивает сохранность росписей, но является наиболее трудоёмким видом живописи. Помимо этого в мастерской проводятся технологические исследования и эксперименты по изучению свойств красок и штукатурок при воздействии на них тех или иных условий, что позволяет проверить долговечность выбранных материалов. Иконописцы работали в храмах Беларуси, Польши, Украины, Черногории. Наиболее масштабным проектом мастерской стали росписи кафедрального храма Воскресения Христова в Черногории (Подгорица). Выбор был осуществлён в пользу этой мастерской, так как иконописцы ориентируются на македонский стиль XIII – XIV вв., ставший главным источником образцов и для других проектов. На ранних этапах творчества Виктор Довнар интересовался древнерусской иконописью, что нашло отражение в оформлении первых храмов, например, минской церкви Марии Магдалины. В нём особое внимание привлекает орнаментальное богатство, продиктованное отчасти многоступенчатыми выступами фризов и творчески осмысленное художником как стройные ряды витиеватых древнерусских книжных орнаментов. Оригинальный иконографический подход использован и при написании сцены «Положение во гроб», аналогом для которой послужили плащаница и антиминс. Храм Петра и Павла в Семятичах (Польша) также решён автором в древнерусском стиле [1]. Необычна роспись основного объёма, где в несколько рядов изображены двунадесятые праздники и страстной цикл. Цветовая гамма и

композиционная схема идентична станковым иконам, создавая впечатление огромного иконостаса. В тандеме с Виктором Довнаром много лет работает его сын Алексей. Художники мастерской имеют множество наград, состоят в союзах художников и дизайнеров, участвуют в международных конференциях и выставках, читают лекции и проводят мастер-классы. Основное отличие этой мастерской от других заключается в выполнении больших монументальных храмовых заказов, в создании и разработке целых иконостасных композиций.

К числу наиболее значимых по уровню и масштабу выполняемых заказов относятся мозаично-стенописная и иконописная мастерские при Свято-Елизаветинском монастыре (Новинки, Минск), основанные в 1999 и 2002 гг. Основной состав мастерских – выпускники кафедры монументально-декоративного искусства БГАИ. В своей работе мастера ориентируются на образцы византийских и русских мастеров XII – XV вв. Иконописцы начинали свою деятельность с оформления храма в честь иконы Божьей Матери «Державная» в Свято-Елизаветинском монастыре. Потом выполняли заказы в Беларуси: в Бресте, Гродно, Бобруйске, Барановичах, Полоцке, потом появились заказы в России и Украине. За более чем пятнадцать лет существования сложился собственный художественный стиль мастерской. Отмечается особое внимание художников к деталям, которые не мешают восприятию образа, а обогащают его, делают особенным. Так, уже традиционным стало орнаментальное одноцветное и двухцветное декорирование нимбов Спасителя, Божьей Матери, ангелов и наиболее чтимых святых. Приём украшения нимбов над головами Богоматери и младенца Христа лепным растительным орнаментом (техника которого была широко распространена в итальянском и испанском искусстве XIV – XVI вв. и оказала влияние на белорусскую икону в XV – XVIII вв.) заимствован и переосмыслен минскими мастерами. Мозаичисты всё больше расширяют спектр используемых образцов, с одинаковой лёгкостью работая даже в рамках одного проекта с несколькими источниками. Можно видеть их обращение как к равенским мозаикам VI в., так и к реалистическим образам В. Васнецова начала XX в. [2]. С приобретением опыта повышается художественный уровень мозаик, образы становятся ярче и убедительней, палитра звонче и богаче.

Одним из ведущих иконописцев Беларуси является выпускник иконописного отделения Санкт-Петербургской академии и семинарии (СПбДА) Андрей Жаров. Он выполняет работы в различных техниках: восковой живописи, яичной темперы, а также настенной казеиновой и силикатной живописи. Они востребованы в Беларуси, России, Польше, Молдове, Финляндии, Америке, Франции. В настоящее время А. Жаров состоит в архитектурно-художественном совете при Минском епархиальном управлении, является сотрудником епархиальной иконописной школы-студии, а также преподаёт курс древних техник иконописи на иконописном отделении СПбДА. В Беларуси участвовал в воссоздании иконостасов Преображенской церкви и молельни Евфросиниевского монастыря (Полоцк), Преображенского храма (Заславль), разработал проект интерьера и написал часть икон для часовни св. пророка Илии в Национальном аэропорту Минска и другие. С 2001 г. и по сей

день трудится иконописной мастерской своего отца, Павла Жарова, одного из первых, кто начал заниматься иконописью в Беларуси ещё в 80-е годы XX в.

Для современного религиозного искусства одной из главных проблем является создание новой иконографии. Иконографические опыты включают в себя не только попытки оригинальных решений хорошо известных в иконописи устойчивых художественных тем, сюжетов и образов, но и поиски способа изображений новоканонизированных святых. Данная задача нестандартно и творчески решается в мастерской иконописи и храмовой живописи «Скиния» (иконописцы А. В. Дайнеко и Е. А. Дайнеко). Антон Дайнеко является выпускником отделения монументальной живописи БГАИ, работал в иконописной мастерской Свято-Елизаветинского монастыря, с 2009 г. работает самостоятельно. Создал иконостасы для храмов в России, Германии, Франции, Португалии, США. Среди значимых работ в Беларуси – серия икон новомучеников для интерьера кафедрального собора (г. Гродно) [3], иконостас храма св. мученика Гавриила Белостокского (г. Гродно), алтарный триптих для кафедрального собора города Гродно, иконостас храма Воскрешения праведного Лазаря (Северное кладбище, Минск), иконостас для храма в деревне Михановичи (Минский р-н), серия храмовых икон для храма св. Владимира в (г. Гродно), роспись Духовно-образовательного центра и Духовной академии города Минска.

Алексей Дмитриев – один из самых ярких иконописцев нашего времени. Его творчеству в равной степени присущи и мастерство, и глубина содержания. Это один из немногих иконописцев, считающих, что свобода творчества в иконописи шире, чем в реалистическом искусстве. По его мнению, готовые формы должны наполняться новым содержанием, ибо Церковь не создаёт какого-то особого языка для разговора с людьми, она говорит с ними на языке культуры, и икона должна быть зеркалом той эпохи, в которой она написана. В его творчестве личностное начало проявляется наиболее ярко.

Созданием точных списков с прославленных белорусских икон на серьёзном уровне занимается иконописец Алла Мельниченко, чьё творчество носит самобытный характер и отличается искусством традиционного орнамента. А. Мельниченко пишет образы для храмов Бобруйской, Витебской, Туровской епархий, частных коллекций. Разработала и выполнила сюжеты из истории Туровской епархии: «Обретение мощей Кирилла Туровского», «Явление преподобному Мартину Туровскому».

Выходец из Беларуси Георгий Панайотов – выпускник Санкт-Петербургского академического Института живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина. Ему принадлежит создание живописного убранства часовни в честь иконы «Живоносный источник» в городе Барановичи и иконостаса церкви св. Ольги в городе Гродно, а также десятки проектов, осуществлённых для храмов России. Г. Панайотов не только следует существующему канону, но и разрабатывает новые иконографические типы. Художник обратился к такому виду религиозного искусства, как книжная миниатюра, которая на сегодняшний день не находит должного отклика в работах современных художников, выбравших смыслом творчества церковную живопись. Созданные им миниатюры, иллюстрирующие акафист святому

целителю Пантелеймону, жития преподобных Исаакия Далматского и Кирилла Астраханского, святителей Феодосия и Герасима Астраханских, священномученика Василия Залесского и других святых, хранятся в собрании Государственного музея-памятника «Исаакиевский собор» (Россия).

Л. Н. Макеева и А. Я. Молчанов являются основателями иконописной мастерской «Завет». Здесь трудятся мастера различных направлений: иконописцы, реставраторы, левкасчики, позолотчики. Трудами иконописцев созданы иконостас и храмовые иконы для церкви в честь Всех святых в городе Молодечно и храма в честь Богоявления в городе Борисове, расписан храм в честь Грузинской иконы Божией Матери в городе Гомеле, храм в честь иконы «Избавительница» в городе Жодино.

Иконописная мастерская при Доме милосердия (г. Минск) основана в 1998 г. и тяготеет к древнерусской иконописной традиции. Особый многоценный опыт приобрели иконописцы в 2009 – 2011 гг., когда мастерская приняла участие в работе над декоративным убранством фасадов храма-памятника в честь Всех святых (Минск). Иконописцами была составлена концепция изображения святых на фасадах храма и разработан проект мозаичных панно – пояса из 44 фигур святых по всему периметру храма. В течение этого периода было исполнено 44 эскиза для фасадов, по которым мастерами Художественного комбината были выложены мозаичные панно. Учитывая небольшие размеры мастерской (и по площади, и по количеству работающих), создание больших иконостасов не является её спецификой. Тем не менее у иконописцев есть опыт совместной работы с другими иконописными артелями по разработке и написании иконостасов, а также самостоятельно исполненные два иконостаса, один из них написан для Свято-Троицкого храма в агрогородке Голутвин. Трудами иконописцев рождаются образы малоизвестных и новых святых: святителя Власия, преподобных Леонида Усть-Недумского и Сергия Шухтомского, мученика Вита, апостола Андроника и св. Иунии, святителей Николая Алма-Атинского, Иоанна Шанхайского и других. География работ весьма обширна. Помимо Беларуси, России, Украины иконы, написанные в мастерской, находятся в Германии, Австрии, Франции, Испании и других странах.

Работы иконописца Андрея Бодько отличаются искренней и гармоничной непосредственностью, особой выразительностью. Являясь выпускником иконописного отделения Свято-Тихоновского богословского университета (Россия), он в своём творчестве использует колорит и композиционные схемы школ русского Севера, греческих, балканских и украинских провинциальных школ [4], ему близка манера народного примитивного творчества. Мастер пока не участвует в больших проектах, в основном пишет иконы аналойного размера. Иконы хранятся в храмах и частных собраниях России, Беларуси, Украины, Прибалтики и Германии.

Процессы развития современного церковного искусства похожи на те, которые происходили во время его появления на наших землях в X в. Как в те времена повсеместно строились храмы, так и сейчас восстанавливаются старые и строятся новые, как и тогда, отсутствует церковно-культурная преемственность. И сегодня иконописцам приходится проходить тот же путь, который прошли их

предшественники после принятия христианства на Руси. Поэтому вполне естественными являются проблемы, возникающие на современном этапе развития этого вида искусства. Любая художественная школа создаётся веками, а новая иконопись вышла из небытия чуть более трёх десятилетий назад. Преодоление этих проблем приведёт к появлению новых высокохудожественных произведений. Всевозможные стили, школы, авторские манеры и почерки, составляющие богатство и разнообразие внутри единого иконописного языка, никогда не противостояли друг другу, не повторялись ранее, и сейчас никто не обязан им подражать [5, с. 22].

Анализ творчества современных иконописцев позволил выявить существующие в данный момент стили и направления. Все иконописцы, о которых идёт речь в данной статье, уже не являются только копиистами. Осмысливая древние иконописные традиции, они, оставаясь в рамках канона, пытаются говорить на своём языке. Наиболее последовательно, не меняя выбранных в начале творческого пути приоритетов, работают художники, которые не входят в состав каких-либо объединений. Этот факт не говорит о более высоком качестве их работ, а лишь о большей приверженности тем или иным традициям. В крупных иконописных мастерских язык иконописи может меняться в соответствии с поисками новых тем и приоритетов у руководителей мастерских, с работой в разных по времени и архитектуре храмах и с условиями заказчиков, с частой сменой состава художников. Пути эстетического поиска в современной белорусской иконописи обращены к историческому материалу, отличаясь лишь степенью модернизации и авторской интерпретации. Выбор того или иного направления поиска зависит от личностных качеств современного иконописца, особенностей его формирования как мастера.

ЛИТЕРАТУРА

1. Семятичи. Церковь Воскресения [Электронный ресурс.]. – Режим доступа: https://ikonique.livejournal.com/3663.html. – Дата доступа: 02.03.2020.
2. Мозаичная мастерская [Электронный ресурс.]. – Режим доступа: https://lavka-obitel.ru/mozaika. – Дата доступа: 28.02.2020.
3. Иконы новомучеников в Свято-Покровском кафедральном соборе города Гродно [Электронный ресурс.]. – Режим доступа: https://pokrovgrodno.org/ru/hram/svyatyni/novomucheniki. – Дата доступа: 25.02.2020.
4. Иконописцы Андрей Бодько и Игорь Каплун [Электронный ресурс.]. – Режим доступа: http://www.art-sobor.ru/archives/8348. – Дата доступа: 10.03.2020.
5. Чернышёв, Н. В. К вопросу о восстановлении памятников церковной культуры в наши дни / Н. В. Чернышёв // Святыни и культура : сб. ст. – М., 1992. – С. 19 – 23.

РЕЗЮМЕ

Статья посвящена исследованию творчества ведущих белорусских иконописцев и иконописных мастерских. Описаны основные стили и тенденции, существующие в современной белорусской иконописи в настоящий момент.

SUMMARY

The article is devoted to the study of the works of leading belarusian iconpainters and iconpainting workshops. The existing styles and the main trends existing in the modern belarusian iconpainting at the moment are described.

Тихонова К. А.

ВЛИЯНИЕ ТВОРЧЕСТВА ШВЕДСКИХ ХУДОЖНИКОВ НА ФОРМИРОВАНИЕ ИСКУССТВА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ВОЙЛОКА В БЕЛАРУСИ

Белорусская государственная академия искусств
(Поступила в редакцию 12.03.2020)

В создании любого художественного произведения, в том числе и войлока, важным фактором, зачастую влияющим на содержание (основную идею и форму выражения), является мировая художественная тенденция. Наряду с технологическим аспектом, который отчасти составляет основу для разработки творческой идеи, под влиянием современных течений в области художественного валяния также может сформироваться интерес к творческой самореализации в этом виде текстильного искусства. Изучение иностранного опыта, базируемого на традиционных методах работы с материалом и современных механизированных возможностях, способствует накоплению общих знаний и освоению их в практической деятельности. Поиск художественного образа может происходить под воздействием вдохновения от работ, творчества художников, мастеров зарубежного искусства. Белорусских художников привлекает технический подход обработки материала западными коллегами, свойственная конкретному автору манера и стилистика в пластике малых форм, масштабных инсталляциях, дизайне одежды.

В Беларуси в XXI в. всё более популярным становится организация международных конференций, семинаров, лекций, посвящённых современному валянию. Беларусь посещает множество иностранных деятелей из сферы культуры, а также представителей декоративно-прикладного искусства. Они знакомят белорусских специалистов со своими традиционными направлениями в текстиле и современными художественными проектами, проводят мастер-классы, участвуют в совместных выставках. Такой своеобразный обмен знаниями не только способствует повышению квалификации, степени мастерства отдельного художника, но и даёт возможность белорусскому декоративно-прикладному искусству выделяться, звучать индивидуально в рамках мирового искусства.

Главным образом белорусский войлок подвергся скандинавскому влиянию, преимущественно со стороны Швеции.

В XXI в. для Беларуси всё более актуальной становится поддержка и организация проектов на тему шведского войлочного искусства, сочетания традиционного и современного валяния. Так, на протяжении 2005 – 2010-х годов белорусские художники, работающие в технике войлочного текстиля, принимали участие в международном проекте «Традиционные ремёсла: сохранение и развитие», во время которого происходило тесное сотрудничество белорусского Республиканского молодёжного общественного объединения «Студенческое этнографическое общество» со шведскими общественными организациями «Школа для взрослых» и «Шведский ремесленнеческий путь». Проект включал разнообразные теоретические семинары, которые проводили такие шведские лидеры, как Ева Мелдал, Барбро Йохонсон, Аманда Чанфреу, и практические мастер-классы

шведской художницы по войлоку Гунилы Пэтау Шоберг и белорусских мастеров: Ирины Мазюк, Анастасии Глушко, Зинаиды Зиминой.

Для многих художников, в особенности для А. Арайс, Е. Колясниковой-Ильковец, О. Котовой, отличительными в этом проекте стали мастер-классы по валянию от Г. Шоберг: 2007 г. – бижутерия, ковры, шарфы; 2008 г. – обувь, куклы. Благодаря творчеству шведской художницы, её теоретической работе и моральной отдаче, с которой она проводила мастер-класс, у художницы Е. Колясниковой-Ильковец родился собственный проект – концептуальная авангардная коллекция «Душа доспеха», выполненная способом мокрого валяния.

В 2010 г. в рамках проекта при поддержке Стокгольмского института и Посольства Швеции в Республике Беларусь, а также «Студенческого этнографического общества» была организована выставка Г. Шоберг «Аспекты жизни». Экспозицию также можно было наблюдать в Центре современного искусства в городе Витебске и в Могилёвском краеведческом музее. В каждом из белорусских городов, где проходила выставка, художница проводила мастер-классы и выступала с лекцией «Искусство валяния: история и современность». В декабре 2012 г. состоялась международная выставка арт-объектов и инсталляций из войлока и света «НаПраСьвет», участниками которой были белорусские художники А. Арайс (рисунок 1), Л. Домненкова, Н. Аждер (рисунок 2), И. Лагуновская, И. Колесникова, А. Глушко, А. Шапошникова и другие, а также почётные гости Г. Шоберг, Я. Волкова, Н. Игнатьева (Россия) [1].

Рисунок 1. А. Арайс, «Птицы», 2009 г.,войлок

Рисунок 2. Л. Домненкова, Н. Аджер, «Перспективы жизни», 2012 г., войлок

Многие европейские художники, в том числе и белорусские, считают, что Г. Шоберг стала одной из первых в Швеции, кто возвысил это занятие до уровня искусства. Мастер в совершенстве владеет технологией валяния, создаёт множество изделий утилитарного назначения и концептуальных проектов. В городе Минске она представляла большие объёмные композиции: светильники, украшенные вязью, скульптуры; сложные плоскостные объекты (весенние зелёные листья). Художница всегда создаёт не обычные, а креативные, насыщенные художественной формой и выразительным содержанием одежду, обувь и аксессуары. Г. Шоберг родилась в 1942 г., проживает в Больсте около города Стокгольма.

Получив образование в Финляндии и Швеции, художница начала изучать местные техники валяния шерсти в Монголии, Турции, Туркменистане, Венгрии, а в 2005 г. и в Беларуси. Г. Шоберг – мастер мирового масштаба. Её выставки демонстрируются по всему миру, от Монголии до США, а работы мастера находятся в Национальном музее Швеции, Шведском национальном общественном совете по искусству и во множестве частных коллекций. Художественные работы Г. Шоберг украшают школы, церкви, библиотеки и больницы. Кроме того, за своё творчество мастер получила ряд наград и грантов. Художница стала автором книги «Войлок – новые направления старинного ремесла» («Felt – New Direction for an Ancient Craft»), которая была переведена на английский, немецкий и финский языки.

Свою выставку в городе Минске Г. Шоберг назвала «Аспекты жизни». Основу этого названия составляли два разных концепта: Комната Роста и Комната Света.

Комната Роста отождествляла пространство природы, её главенствующее положение в мире. Идея авторского проекта заключалась в том, что люди зависят от проявлений земли, живой природы, без которой не было бы жизни. Для создания художественных образов, раскрывающих разнообразие форм и сущность природных явлений, войлок был выбран неслучайно. Как говорит шведская художница, «Шерсть как материал также хороший пример новых путей в нашем мире, в устойчивом развитии. Шерсть – экологический материал, ей дают рост и силу трава, солнце, вода!» [2]. Бесспорно, шерсть удачно передаёт идею проекта в силу своей природной текстуры, с её помощью можно создать самые сложные элементы изделия: максимально точно передать характерные черты объекта, например, листвы или цветов (рисунок 3).

Рисунок 3. Г. Шоберг, «Колыбель», войлок

Комната Света символизировала помещение для света и темноты. Идейное содержание работ этой комнаты отражало своеобразное размышление художницы на тему шведской культуры, выражало её отношение к прошлому и будущему. Г. Шоберг в этих работах использовала вышивку старинных знаков и символов, обозначающих историю человечества, желания людей, значения любви, власти, религии и войны (рисунок 4): «Особенное внимание придаётся трём “религиям-сёстрам”, корни которых относят к Библии. Они основываются на любви к Богу и ближнему, но, тем не менее, могут служить источником войн и террора» [2].

Рисунок 4. Г. Шоберг. Объёмная пластика, войлок

С белорусской стороны в совместном международном проекте принимали участие А. Арайс, Е. Колясникова-Ильковец, И. Колесникова, представители «Шерстяного шкафа». Во время лекции Г. Шоберг, организованной в рамках проекта «Аспекты жизни» в 2010 г., Е. Колясникова-Ильковец при галерее Белорусской государственной академии искусств организовала показ войлочных костюмов «Душа доспеха», после которого получила премию от Стокгольмского института.

В результате приобретённого опыта, создавая творческие работы, белорусские художники преподносят свои идеи и интерпретации образов, сохраняя оттенок национальной культуры. Таким образом, белорусский войлок, оберегая традиции и используя обретённые навыки, остаётся характерным, а также находится в контексте европейского искусства.

ЛИТЕРАТУРА

1. Арт-объекты из войлока представлены на выставке «НаПраСьвет» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://belapan.by. – Дата доступа: 25.02.2020.

2. Мельник, Е. «Аспекты жизни» Гунилы Петау Шоберг [Электронный ресурс] / Е. Мельник. – Режим доступа: http://www.minchanka.by/kidsholidays/gunilla.html. – Дата доступа: 20.02.2020.

РЕЗЮМЕ

Статья посвящена межкультурным отношениям в области европейского декоративного искусства. Автором дан краткий обзор проектов, организованных в Беларуси, целью которых является поддержка и развитие национальных традиций валяния, раскрытие свойств войлока как выразительного средства художественного текстиля.

SUMMARY

The article is devoted to intercultural relations in the field of European decorative art. The author gives a brief overview of the projects organized in Belarus, which aim to support and develop national traditions of felting, revealing the aesthetic material of felt as an expressive means of artistic textiles.

Юй Болинь

МУЗЫКАЛЬНО-КОМПЬЮТЕРНЫЕ ТЕХНОЛОГИИ КАК ИННОВАЦИОННОЕ СРЕДСТВО ТВОРЧЕСКОГО РАЗВИТИЯ ДЕТЕЙ В СОВРЕМЕННОМ КИТАЕ

Белорусский государственный университет культуры и искусств
(Поступила в редакцию 16.03.2020)

Музыкально-компьютерные технологии (МКТ) – молодая, интенсивно развивающаяся область науки и образования. Находясь на грани, соединяющей музыкознание и информатику, эта область затрагивает музыкознание, педагогику, музыкальную звукорежиссуру, музыкальную акустику и музыкальную информатику. МКТ выступают как важная составляющая музыкального образования, нацеленная на формирование разносторонних интересов и широких знаний. С одной стороны, внедрение данных технологий в учебно-образовательный процесс Китайской Народной Республики на разных уровнях – от начальной школы до колледжа и вуза – уже началось и активно развивается. С другой – обучение детей предполагает применение специальных подходов, позволяющих обеспечить качество подготовки, соответствующее образовательным стандартам.

Инновационно-технологическая деятельность современного общества связана с применением новейших научных достижений. Особую роль в технологическом оснащении современной культуры выполняют образовательные технологии: логические, игровые, диалоговые, тренинговые, компьютерные и другие. Применение компьютерных технологий в системе образования не подменяет предметной области, компетентности и педагогического мастерства преподавателя, но открывает широкие возможности для овладения предметом, стимулирования и активизации познавательной деятельности и творческой активности учащихся [3, с. 3]. Избыточная технологизация жизни, профессиональной деятельности и творчества побуждает жить по-новому и приводит к порождению новых смыслов, ценностей и идеалов [3, с. 12]. Всё это ставит перед системой современного образования новые задачи, связанные с разработкой и включением в учебные планы курсов с использованием компьютерных технологий.

В данном контексте особый интерес представляет применение обучающих, развивающих компьютерных программ в таких областях, как музыкальное образование и творчество. Музыка является сферой, восприимчивой к современным технологическим инновациям, поэтому МКТ выступают динамически развивающейся областью музыкальной культуры. Они не заменяют роль преподавателя и учителя, но способствуют повышению эффективности образовательного, творческого и культурно-трансляционного процесса.

Л. Ю. Романенко определяет музыкально-компьютерные технологии как «междисциплинарную сферу профессиональной деятельности, связанную с созданием и применением специализированных музыкальных программно-аппаратных средств, требующих знаний и умений как в музыкальной сфере, так и в области информатики» [3, с.16]. Данные технологии соответствуют образовательным принципам научности, наглядности, активности, системности и последовательности, индивидуализации обучения.

МКТ являются одной из конкретных форм существования современной музыкальной культуры, отличающейся внутренним динамизмом, связанным с повсеместным внедрением инновационных технологий, а также процессами виртуализации и мультимедиизации различных сфер жизни современного общества. Роль компьютерных технологий в медиареальности исследовалась в работах В. Беньямина, С. Жижека, М. Маклюэна, Н. И. Дворко, Н. Б. Кирилловой, К. Э. Разлогова, В. В. Савчука и других [1; 3]. МКТ рассматриваются современными российскими и белорусскими исследователями как новый инструментарий творчества (работы И. М. Красильникова и С. В. Чибирева, С. В. Пучкова), определённая система деятельности преподавателя и учащегося (А. А. Апасов, И. Б. Горбунова, С. И. Коробанов, Л. Ю. Романенко, С. П. Полозов, С. А. Филатов и др.). Музыковеды придерживаются взгляда на МКТ как на обновлённые средства изучения музыкальной выразительности. В области музыкальной звукорежиссуры МКТ дают уникальные возможности создания акустического и цифрового материала. Музыкальное программирование является необходимым компонентом современного музыкального образования. Музыкальная акустика также включает элементы компьютерного моделирования.

Музыкально-компьютерные технологии являются областью пересечения технокультуры и музыки. Одновременно с этим они выступают сферой междисциплинарного знания и находятся на стыке музыки, звукорежиссуры, информатики, искусствоведения, эстетики, психологии, педагогики и других областей. Как динамически развивающаяся область знания МКТ органично связаны с музыкальной практикой и различными формами музицирования (композиторское творчество, исполнительство с помощью электронных музыкальных инструментов и т. п.); способствуют взаимодействию музыкальных традиций, направлений и жанров, создавая благоприятные условия для синтеза различных видов искусств.

Музыкально-компьютерные технологии как инновационная образовательная среда включают следующие составляющие: аппаратная (звуковые карты и интерфейсы, компьютер или мобильное устройство, микрофоны, миди-контроллеры, звуковые модули, электронные музыкальные инструменты и др.); программная (звуковые редакторы, полнофункциональные программы-секвенсоры, объединяющие основные функции работы со звуковым и музыкальным материалом, нотные редакторы, автоаранжировщики, плагины звуковых эффектов, виртуальные синтезаторы, виртуальные библиотеки семплов и др.); методическая (программы и методические разработки по развитию музыкальной грамотности, способностей и навыков музицирования; способы обучения звукорежиссуре, записи, сведению, мастерингу) [3, с. 7 – 8].

Наибольшую эффективность МКТ находят в практике музыкантов, композиторов, аранжировщиков и преподавателей музыки в КНР. Музыкальное образование является важной составной частью художественного образования в учебных заведениях современного Китая. Использование МКТ в данной сфере не только способствует формированию профессиональных навыков, но и развивает творческие и композиторские способности, мышление, память, воображение. Вместе с тем, это и важный путь осуществления эстетического воспитания.

В современном музыкальном образовании Китая актуальны два вопроса: как освободиться от монотонных, скучных традиционных форм образования и как повысить интерес учащихся к музыке? Следует признать, что сама система музыкального образования обладает определённым консерватизмом, выраженным в её устойчивости и стабильности. Многие формы и методы обучения сложились достаточно давно и образовали мощную, последовательно развивающуюся традицию [4; 7].

Традиционное преподавание музыки в силу ограниченности времени, условий обучения и прочих факторов на протяжении многих лет представляло собой нечто монотонное и скучное, что, по мнению китайского исследователя Чжао Сюэмэя, не соответствует принципу художественного образования – формировать творческие качества личности [11]. В процессе восприятия музыки психика учащихся находится под влиянием эмоций, обусловленных настроением. Поэтому в процессе обучения музыке (прослушивание, анализ произведений) необходимо создать соответствующую атмосферу, в которой, по мнению Ли Цяна, учащиеся будут легко воспринимать искусство и проявлять интерес к изучаемому материалу [8, с. 73]. Традиционные методы обучения делают акцент на усвоение материала, приобретение и закрепление определённых навыков, не принимая во внимание фактор восприятия учеников. В результате возникают такие проблемы, как устарелость содержания, однотипность методов обучения, отсутствие индивидуального подхода. Таким образом, по мнению Чжао Сюэмэя, преподаватели могут нанести вред интересу учащихся, пробудить в них негативное отношение к занятиям музыкой [11].

С введением современных образовательных МКТ в процессе обучения между педагогом и учеником возникают новые социальные отношения, что предполагает появление и новых методов обучения. Как подчёркивает Ду Сяоши, когнитивные процессы у детей, изучающих музыку, осуществляются путём полного задействования органов слуха, зрения, осязания, мышления.

Мультимедийное обучение было впервые предложено в 1991 г. на компьютерной выставке в Лас-Вегасе. Под данным явлением понимается технология, которая позволяет оцифровывать и логически сводить в общую систему различные мультимедийные данные, включая текст, изображения, анимацию, аудио и видео [8]. В XXI в. распространение мультимедийных технологий привело к их широкому применению в образовательном процессе. При таком обучении формируется особая среда, возникающая в результате взаимодействия педагога, мультимедиа и ученика. Характер этих отношений определяется, главным образом, компьютерными технологиями и цифровыми средствами, способами их включения в учебную деятельность. Современные достижения позволяют создавать произведения искусства с помощью компьютерных технологий и цифровых средств, а также культивировать художественные формы в компьютерной среде. На компьютерной основе получили развитие новые виды и формы искусства: компьютерные анимация, графика, инсталляция, фотография, электронная музыка и другие. Таким образом, мультимедийные технологии представляют собой единство видеосреды, компьютерной, графической и звуковой среды.

Использование МКТ в современной школе Китая является одним из способов модернизации образовательного процесса. Педагог, отвечающий требованиям современной школы, должен быть человеком интегральномыслящим, демонстрирующим готовность к саморазвитию, взаимодействию с учащимися и совместной деятельности. Функциональное назначение «музыкального компьютера» состоит в создании образовательной, экспериментальной, творческой среды для учащихся, обладающей возможностями прослушивания, записи, сравнения различных вариантов звучания, редактирования, аранжировки и сочинения музыкальных произведений. Овладение практикой использования МКТ на уроках музыки в школе направлено на творческое, активное изучение и осмысление музыкального наследия. Обучение осуществляется с учётом возраста учащихся.

Для детей младшего школьного возраста, вследствие синкретичного восприятия мира, игровые методики проведения музыкальных занятий являются наиболее адекватными. Среди образовательных программ широко используются развивающие и обучающие музыкальные игры, викторины, при этом каждый вид игровой деятельности решает определённые задачи. Действенной практикой являются компьютерные тренинги как одна из форм выстраивания творческого взаимодействия ребёнка с компьютером.

Ученики средней школы (подростковый возраст) склонны к познавательной деятельности, самостоятельному анализу. У них развивается волевая активность, творческое воображение, речевая культура. На занятиях музыкой ученики овладевают навыками работы с *MIDI*-клавиатурой, простейшими музыкально-компьютерными программами. Переход к активной фазе использования МКТ требует от учащихся уверенного владения базовыми компьютерными инструментами и технологиями. Занятия строятся на аудиовизуальной демонстрации музыкальных произведений, их жанрово-стилевом анализе, постигаются основы владения простейшими нотными редакторами для фиксации музыки и другое. При обучении комбинируются различные формы с использованием дидактического и визуального (изображения, анимация, аудио, видео) материала. Использование разных органов чувств обогащает психическую деятельность ребёнка, а сочетание визуального и слухового восприятия искусства в значительной степени вовлекает учащихся в активное обучение, осуществляемое в форме как презентации, так и креативной практики [9; 10]. Чаще всего на аудиторных занятиях используют мультимедийный компьютер и оптические проекционные системы с большим экраном в качестве медиатора.

В организации учебного процесса в старшей школе выделяют две основных доминанты: 1) построение целостной картины мира, культуры и человека на основе единства всего комплекса знаний; 2) специализация знания, выбор направления углублённого изучения дисциплин на пути осуществления профориентации. В рамках музыкальных дисциплин учащиеся получают знания о природе электронного звука, основных методах работы с музыкальными редакторами, приёмах создания композиций и аранжировок, компьютерной инструментовки, знакомятся с технологиями студийной работы в компьютерной студии звукозаписи, компьютерными программами, предоставляющими возможности творческой реализации. Широко используемыми среди них являются «Flash», «Power Point» и «Authorware». Для за-

писи музыкального текста используются «Sibelius», «Finale», «Overture 4.0», «Sibelius 7.5» и другие. Среди программ для редактирования аудио – «Adobe Audition», «Cool Edit Pro 2.1», «Cubase», «Pro Tools», «Nuendo 4.3» и другие [4; 8; 9]. Интеллектуальное автоматизированное программное обеспечение для музыкального сопровождения – «Band in a Box», «Jammer Pro». Эти программы позволяют при помощи компьютерного экрана одновременно отображать картинки и текст, звук и анимацию, что делает аудиторные занятия визуально привлекательными. Мультимедийные обучающие программы отличаются высокой степенью интегрированности элементов. Их эстетика выражается не только в красоте и чёткости общей картинки, но также в ощущении прекрасного и наполненности содержания обучения.

Для учащихся профильных классов с углублённым изучением музыки разработан специальный курс «Музыкальный компьютер». В его рамках можно получить знания и опыт в области композиции, звукового синтеза, звукорежиссуры, экспериментирования с применением различных эффектов и другие. В результате у учеников развивается эстетический вкус, растёт интерес к профессиональному изучению музыки.

Среди мультимедийных обучающих программ используются демонстрационные, развлекательные, программы для самостоятельного обучения и другие. Применение демонстрационных программ на групповых занятиях стало тенденцией современного образования. Данные программы реализуются при помощи мультимедийных презентаций с использованием изображений, текста, аудио- и видеоматериалов, что делает музыкальные занятия познавательными и интересными. Это наиболее продуктивная визуализированная форма для учащихся младшей и средней школы.

Таким образом, музыкально-компьютерные технологии – продукт многогранной динамично развивающейся культурной реальности. Включение МКТ в образовательный процесс средней школы Китайской Народной Республики открывает новые перспективы для изучения музыкального искусства и развития детского творчества. В силу совершенствования мультимедийных и информационных технологий, обучение как жизненно необходимая функция культуры перестраивается, обновляется. Оно вбирает в себя все технологические возможности, доступные на данный момент.

ЛИТЕРАТУРА

1. Апасов, А. А. Музыкально-компьютерные технологии как основа приобщения студентов педагогического вуза к композиции и аранжировке : автореф. дис. … канд. пед. наук : 13.00.08 / А. А. Апасов ; Ин-т художественного образлвания Российской академии образования. – М., 2015. – 26 с.

2. Коробанов, С. И. Основы компьютерного обеспечения профессиональной деятельности учителя музыки : учебное пособие / С. И. Коробанов. – Витебск : ВГУ им. П. М. Машерова, 2004. – 83 с.

3. Романенко, Л. Ю. Музыкально-компьютерные технологии как феномен современной культуры : автореф. дис. … канд. культурологии : 24.00.01 / Л.Ю. Романенко ; Российский гос. педагогический ун-т им. А.И. Герцена. – СПб., 2015. – 25 с.

4. 蔡忠德《中国音乐美学史》民族音乐，1990，- 146页 = Цай, Чжундэ. Примечания к историческим материалам по музыкальной эстетике Китая / Чжундэ Цай. – Пекин : Народная музыка, 1990. – 146 с.

5. 5.段晓军.《电脑音乐系统与中小学音乐教学实践》中国音乐教育，2006年，第26页. = Дуань, Сяоцзюнь. Система компьютерной музыки и практика преподавания музыки в младшей и средней школе / Сяоцзюнь Дуань. – Пекин : Чжунго Иньюэ Цзяоюй, 2006. – 26 с.

6. 杜晓十《多媒体技术应用于音乐教育的分析与构想》人民音乐，1999年，第37页. = Ду, Сяоши. Анализ и размышления об использовании мультимедийных технологий в музыкальном образовании / Сяоши Ду. – Пекин : Жэньминь Иньюэ, 1999. – 37 с.

7. 黄芳《浅谈电脑音乐技术在中学音乐教学中的应用》中国科教创新导刊，2010年，第260页. = Хуан, Фан. О применении технологий компьютерной музыки в преподавании музыки в младшей и средней школе / Фан Хуан. – Пекин : Чжунго Кэцзяо Чуансинь Даокань, 2010, – 260 с.

8. 李强《电脑音乐技术与中小学音乐教学整合初探》世界教育信息，2010年，第73页. = Ли, Цян. Начальные общие исследования технологий компьютерной музыки и преподавание музыки в школе / Цян Ли. – Пекин : Шицзе Цзяоюй Синьси, 2010. – 73 с.

9. 李炜《数字音乐技术在中学音乐教学中的应用研究（以烟台地区为例）》鲁东大学，2015年 = Ли, Вэй. Исследования применения цифровых музыкальных технологий в музыкальном образовании в школе (на примере региона Яньтай) / Вэй Ли. – Лудун : Изд-во университета Лудун, 2015.

10. 刘畅《试论计算机音乐与中小学音乐教学的关系》科技信息，2009年，第241页. = Лю, Чан. Связи компьютерной музыки с преподаванием музыки в младшей и средней школе / Чан, Лю. – Кэцзи Синьси, 2009. – 241 с.

11. 赵雪梅.《电脑音乐软件在小学音乐教学中的应用研究》东北师范大学，2004年. = Чжао, Сюэмэй. Исследования использования программного обеспечения компьютерной музыки для преподавания музыки в младшей и средней школе / Сюэмэй Чжао. – Пекин : Северо-Восточный педагогический университет, 2004. – 72 с.

РЕЗЮМЕ

Музыкально-компьютерные технологии представляют собой совокупность средств и методов освоения специальных музыкальных дисциплин на основе интеграции музыкальных и компьютерных знаний. Применение МКТ позволяет создать необходимые условия для развития творческих способностей детей. В статье раскрывается сущность МКТ, их широкая востребованность в современном музыкально-образовательном процессе Китая, а также перспективы развития. Особое внимание уделяется обзору мультимедийных обучающих программ.

SUMMARY

Music and computer technologies (MCT) are a combination of means and methods of mastering special musical disciplines based on the integration of music and computer knowledge. The use of MCT allows you to create the necessary conditions for the development of creative abilities of children. The article reveals the essence of MCT, the relevance of these technologies in the modern educational process in China, as well as development prospects. Particular attention is paid to the review of multimedia training programs.

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 28

Тэхнічны рэдактар *В.Р. Гаўрыленка*

Падпісана да друку 24.07.2020 Фармат 60x84 1/16 Папера афсетная
Друк лічбавы Ум.-др.арк 27,8 Ул.-выд.арк. 28,3 Наклад 90 экз. Заказ 3436
ВТАА «Права і эканоміка» 220072 Мінск Сурганава 1, корп. 2
Тэл. 8 029 684 18 66 e-mail: pravo-v@tut.by
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