

НАЦЫЯНАЛЬНАЯ АКАДЭМІЯ НАВУК БЕЛАРУСІ
Дзяржаўная навуковая ўстанова
«ЦЭНТР ДАСЛЕДАВАННЯЎ БЕЛАРУСКАЙ КУЛЬТУРЫ,
МОВЫ І ЛІТАРАТУРЫ НАН БЕЛАРУСІ»

Філіял «ІНСТЫТУТ МАСТАЦТВАЗНАЎСТВА,
ЭТНАГРАФІІ І ФАЛЬКЛОРУ ІМЯ КАНДРАТА КРАПІВЫ»

ЗБОРНІК ДАКЛАДАЎ І ТЭЗІСАЎ
VII МІЖНАРОДНАЙ НАВУКОВА-
ПРАКТЫЧНАЙ КАНФЕРЭНЦЫІ
«ТРАДЫЦЫІ І СУЧАСНЫ СТАН
КУЛЬТУРЫ І МАСТАЦТВАЎ»
(Мінск, Беларусь, 24–25 лістапада 2016 года)

Выданне ў двух тамах
Том 1

Мінск
«Права і эканоміка»
2017

УДК [008+7](06)6.09

ББК 63.5

341

Рэдакцыйная калегія:

А. І. Лакотка (галоўны рэдактар), В. А. Арловіч, М. Р. Баразна,
Ю.П. Бондар, У.Р. Гусакоў, К. М. Дулава, А. А. Каваленя, А.А.Лукашанец,
У. І. Пракапцоў, Я. М. Сахута, Б. У. Святлоў

341 **Зборнік** дакладаў і тэзісаў VII Міжнароднай навукова-практычнай канферэнцыі «Традыцыі і сучасны стан культуры і мастацтваў» (Мінск, Беларусь, 24–25 лістапада 2016 года) : у 2 т. /гал. рэд. А. І. Лакотка; Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі. – Мінск : Права і эканоміка, 2017. – Т. 1. – 504 с.

ISBN 978-985-552-669-9.

У зборніку змяшчаюцца даклады і тэзісы ўдзельнікаў Міжнароднай навукова-практычнай канферэнцыі «Традыцыі і сучасны стан культуры і мастацтваў», якая адбылася 24–25 лістапада 2016 года ў г. Мінск. Публікуюцца даследаванні ў галіне архітэктуры, выяўленчага і дэкаратыўна-прыкладнага мастацтва, тэатразнаўства, музыкі, кіно, экранных відаў мастацтва. Разглядаюцца актуальныя задачы сучаснай культуры і захавання нацыянальных культур і гістарычна-культурнай спадчыны ў сучасных умовах.

Кніга адрасуецца мастацтвазнаўцам, этнолагам, фалькларыстам, усім, хто цікавіцца традыцыйнай беларускай культурай.

УДК [008+7](06)6.09

ББК 63.5

Навуковае выданне

**ЗБОРНИК ДАКЛАДАЎ І ТЭЗИСАЎ VII МІЖНАРОДНАЙ НАВУКОВА-ПРАКТЫЧНАЙ КАНФЕРЭНЦЫІ
«ТРАДЫЦЫІ І СУЧАСНЫ СТАН КУЛЬТУРЫ І МАСТАЦТВАЎ»
(Мінск, Беларусь, 24–25 лістапада 2016 года)**

**Выданне ў двух тамах
Том 1**

Тэхнічны рэдактар *В.Р. Гаўрыленка*

ISBN 978-985-552-669-9



Падпісана да друку 19.12.2016 Фармат 60x84 1/8

Папера афсетная Гарнітура TimesNewRoman

Друк лічбавы Ум.-др.арк 63,0 Ул.-выд.арк. 63,4 Наклад 40 экз. Заказ № 2399

ВТАА «Права і эканоміка» 220072 Мінск Сурганава 1, корп. 2 Тэл. 284 18 66,

e-mail: pravo-v@tut.by; pravo642@gmail.com

Надрукавана на выдавецкай сістэме KONICA MINOLTA ў ВТАА «Права і эканоміка»

Пасведчанне аб дзяржаўнай рэгістрацыі ВВРДВ, выдадзенае

Міністэрствам інфармацыі Рэспублікі Беларусь 17 лютага 2014 г.

у якасці выдаўца друкаваных выданняў за № 1/185

ISBN 978-985-552-669-9

© ДНУ «Цэнтр даследаванняў беларускай культуры,
мовы і літаратуры НАН Беларусі», 2017
© Афармленне. ВТАА «Права і эканоміка», 2017

ТОМ I.

ПЛЕНАРНАЕ ПАСЯДЖЭННЕ 21

ПРЫВІТАЛЬНЫЯ СЛОВЫ, ДА ЁДЗЕЛЬНІКАЎ КАНФЕРЭНЦЫІ 21

Б.Ул. Святлоў, Міністр культуры Рэспублікі Беларусь 21

У.Р. Гусакоў, Старшыня Прэзідыума НАН Беларусі, акадэмік 22

А.А. Каваленя, Акадэмік-сакратар Аддзялення гуманітарных навук і мастацтваў НАН Беларусі, член-карэспандэнт 23

Габрусь Т.В.
ПАЧЫНАЛЬНІК БЕЛАРУСКАГА МАСТАЦТВАЗНАЎСТВА 25

Григорьева Р.А.
ДЕМОГРАФИЧЕСКАЯ СИТУАЦИЯ В ОБЛАСТЯХ РОССИИ, ПОГРАНИЧНЫХ С РЕСПУБЛИКОЙ БЕЛАРУСЬ (СМОЛЕНСКОЙ, ПСКОВСКОЙ, БРЯНСКОЙ) 29

Сергачоў С.А.
САМАДЗЕЙНАЯ АРХІТЭКТУРНА-ДЭКАРАТЫЎНАЯ ТВОРЧАСЦЬ: СУЧАСНЫЯ ТЭНДЭНЦЫІ 35

Хасьянова Л.С.
ОРНАМЕНТ И ЕГО ОСМЫСЛЕНИЕ В МОНУМЕНТАЛЬНОЙ ЖИВОПИСИ РУССКИХ И ПОЛЬСКИХ ХУДОЖНИКОВ КОНЦА XIX ВЕКА 39

ДАКЛАДЫ 45

ЧАСТКА I ПРАБЛЕМЫ АРХІТЭКТУРЫ, ВЫЯЎЛЕНЧАГА I ДЭКАРАТЫЎНА-ПРЫКЛАДНОГА МАСТАЦТВА 45

Баранов А.С.
АРХИТЕКТУРА И ИДЕНТИЧНОСТЬ 45

Белаш С.А.
РАЗВИТИЕ ПРОИЗВОДСТВА ХУДОЖЕСТВЕННОГО СТЕКЛА, ФАРФОРА И ФАЯНСА БЕЛАРУСИ В 1960–1970-Х ГГ. 49

Бобош Я.Н.
ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ И ТВОРЧЕСКИЕ КОНЦЕПЦИИ ЗАПАДНОУКРАИНСКИХ ХУДОЖНИКОВ КОРНИЛА УСТИЯНОВИЧА И ТЕОФИЛА КОПИСТИНСКОГО ВО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЕ XIX ВЕКА 53

Болюк О.Н.
ТИПЫ АНАЛОЕВ В ЦЕРКВЯХ ЗАПАДНОЙ УКРАИНЫ 57

Борисенко Т.В.
ОБРАЗ ПЕРПЕТУУМ МОБИЛЕ В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ВИДАХ ИСКУССТВА (НА ПРИМЕРЕ СКУЛЬПТУРЫ) 60

<i>Брэйво Н.Г.</i> ІМЯ ЎЛАСНАЕ – ЗНІЧ ПАМЯЦІ	64
<i>Бунеева Д.Ю.</i> КІЧ ЯК «КУЛЬТУРА ДЛЯ НАРОДА» (НА ПРЫКЛАДАХ СУЧАСНЫХ БЕЛАРУСКІХ ТВОРАЎ)	69
<i>Быкава Г.К.</i> ДЭКАРАТЫЎНЫЯ ЭЛЕМЕНТЫ Ў ГРАФІЧНЫМ АФАРМЛЕННІ ВУЧЭБНЫХ ВЫДАННЯЎ ВІЛЕНСКАГА ЎНІВЕРСІТЭТА (АКАДЭМІІ) КАНЦА XVI – ПЕРШАЙ ТРЭЦІ XIX СТ.	72
<i>Варабей Т.П.</i> АХОВА ПОМНІКАЎ «ВІЛЕНСКАГА БАРОКА» Ў ІІ РЭЧЫ ПАСПАЛІТАЙ (1921–1939)	76
<i>Вэнь Жань</i> ХУДОЖЕСТВЕННАЯ МЫСЛЬ «ЛЮ-БАЙ» В ЗАПАДНОЙ КУЛЬТУРЕ И ИСКУССТВЕ	80
<i>Гавриш Л.А.</i> РОЛЬ КУСТАРНОГО СКЛАДА ПОЛТАВСКОГО ГУБЕРНСКОГО ЗЕМСТВА В ОРГАНИЗАЦИИ СБЫТА ГОНЧАРНОЙ ПРОДУКЦИИ В НАЧАЛЕ XX В.	83
<i>Галимжанова А.С.</i> ТРАДИЦИИ И АКТУАЛЬНОЕ ИСКУССТВО КАЗАХСТАНА НА ПРИМЕРЕ ТВОРЧЕСТВА АЛМАГУЛЬ МЕНЛИБАЕВОЙ	85
<i>Гаўрылава С.В.</i> ЧАС У МУЗЕЙНЫМ ПРАДСТАЎЛЕННІ	88
<i>Горанская Т.Г.</i> СТАРАЯ НЕМИГА В ЖИВОПИСИ И ГРАФИКЕ 1960-Х ГОДОВ (К ВОПРОСУ ИДЕНТИЧНОСТИ ГОРОДА МИНСКА)	92
<i>Дарожка М.А.</i> ЛІНАГРАВІЮРА Ў ПРЫКЛАДНОЙ ГРАФІЦЫ БЕЛАРУСІ XX – ПАЧАТКУ XXI СТ.	96
<i>Дранкевич О.Г.</i> АРХИТЕКТУРА КАК ГРАДОСТРОИТЕЛЬНЫЙ КОМПОНЕНТ МАЛЫХ ГОРОДОВ БЕЛАРУСИ	97
<i>Ездакова Е.О.</i> ВОПРОСЫ ФОРМИРОВАНИЯ ДИЗАЙН-КОНЦЕПЦИЙ СОВРЕМЕННЫХ ИНТЕРЬЕРОВ ИСТОРИЧЕСКИХ УСАДЕБ БЕЛАРУСИ	100
<i>Жуковская Е.Н.</i> АНАЛИЗ РАЗВИТИЯ АРХИТЕКТУРНОЙ ТИПОЛОГИИ СОВРЕМЕННЫХ ОБЩЕСТВЕННЫХ ЗДАНИЙ И СООРУЖЕНИЙ: ПРОСТРАНСТВЕННАЯ И ФУНКЦИОНАЛЬНАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ, ОБРАЗНОЕ РЕШЕНИЕ	103
<i>Златкович Е.М.</i> СТЕКЛЯННАЯ СКУЛЬПТУРА КАК ФОРМА ХУДОЖЕСТВЕННОГО МЫШЛЕНИЯ В БЕЛОРУССКОМ ИСКУССТВЕ КОНЦА XX –НАЧАЛА XXI В.	106

<i>Каленова Т.С.</i> ОСОБЕННОСТИ АРХИТЕКТУРЫ КАЗАХСТАНА НА ВЕЛИКОМ ШЕЛКОВОМ ПУТИ	109
<i>Карпянкова М.Л.</i> ДЗЯРЖАЎНА-ПРЫВАТНАЕ ПАРТНЁРСТВА Ў СФЕРЫ ВЫЯЎЛЕНЧАГА МАСТАЦТВА	112
<i>Клименюк Т.М.</i> АДАПТАЦИЯ ПАМЯТНИКОВ ОБОРОННОГО ХАРАКТЕРА XIII – НАЧАЛА XVI В. В ЗАПАДНОЙ УКРАИНЕ	115
<i>Козакевич Е.Р.</i> ТРАДИЦИОННЫЕ ЖЕНСКИЕ АЖУРНЫЕ ЧЕПЦЫ БОЙКОВЩИНЫ И ПОДГОРЬЯ КОНЦА XIX – НАЧАЛА XXI В.: ТИПОЛОГИЯ И ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОСОБЕННОСТИ (НА ОСНОВЕ АВТОРСКИХ ПОЛЕВЫХ МАТЕРИАЛОВ)	120
<i>Кулагин А.Н.</i> БЕЛОРУССКО-ГУБЕРНСКОЕ ТЕАТРАЛЬНО-ЗРЕЛИЩНОЕ СТРОИТЕЛЬСТВО	123
<i>Кулаков В.И.</i> ТЕРМИН «POSTQUEM» КИРХИ В МАРЬИНО/РОДНИКИ	132
<i>Куцьяр Т.В.</i> ДЕКОР В СТРУКТУРЕ НАРОДНОГО КОСТЮМА ОПОЛЬЯ: КОМПОЗИЦИОННЫЕ ОСОБЕННОСТИ И СРЕДСТВА ДЕКОРАТИВНОЙ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ	137
<i>Ленсу Я.Ю.</i> СИММЕТРИЯ В ПРИРОДЕ И ПРЕДМЕТНОМ ФОРМООБРАЗОВАНИИ	140
<i>Лукоўская В.І.</i> ЛЬВОЎСКІ ТЭКСТЫЛЬ У КАНТЭКСЦЕ ДЭКАРАТЫЎНАГА МАСТАЦТВА УКРАІНЫ	144
<i>Медведева А.Е.</i> ДЕКОРАТИВНЫЙ ЧАЙНИК: К ВОПРОСУ ОБ УТИЛИТАРНОСТИ И ДЕКОРАТИВНОСТИ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КЕРАМИКЕ	147
<i>Никифоренко А.Н.</i> ИСТОКИ СТИЛЯ БИО-ТЕК В ДРЕВНЕЙ АРХИТЕКТУРЕ	151
<i>Осадца М.З.</i> ГОРОДСКИЕ ПЕЙЗАЖИ ХУДОЖНИКОВ ИВАНО-ФРАНКОВЩИНЫ КОНЦА XX – НАЧАЛА XXI В.: К ПРОБЛЕМЕ СОХРАНЕНИЯ ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ	154
<i>Пікулік А.М.</i> «КНІГА МАСТАКА» ЮРЬЯ ЯКАВЕНКІ	158
<i>Попело А.В.</i> ИСТОРИЧЕСКАЯ ГОРОДСКАЯ ЗАСТРОЙКА КАК РЕКРЕАЦИОННЫЙ РЕСУРС И ГЕОГРАФИЧЕСКИЙ ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНЫЙ ОБРАЗ ТЕРРИТОРИИ (НА ПРИМЕРЕ ТЕРРИТОРИИ ВЕРХНЕГО И СРЕДНЕГО ДОНА)	161
<i>Пузовикова Т.С.</i> ПЕРЕДАЧА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА ГОРОДА ЧЕРЕЗ ПРИЗМУ ФУТУРИЗМА	163

<i>Резникова Е.И.</i> ТРАНСФОРМАЦИЯ РЕАЛИЗМА В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ КАЗАХСТАНА НА ПРИМЕРЕ КОЛЛЕКЦИИ ГОСУДАРСТВЕННОГО МУЗЕЯ ИСКУССТВ РЕСПУБЛИКИ КАЗАХСТАН ИМ. А. КАСТЕЕВА	167
<i>Ротмирова Е.А.</i> ХУДОЖЕСТВЕННО-ДИДАКТИЧЕСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ В СОВРЕМЕННЫХ УСЛОВИЯХ ШКОЛЬНОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗОВАНИЯ	171
<i>Симончик А.Н.</i> ИССЛЕДОВАНИЯ ДОСОВЕТСКОГО ПЕРИОДА О РАЗВИТИИ АРХИТЕКТУРЫ БЕЛАРУСИ ВО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЕ XIX – НАЧАЛЕ XX В.	174
<i>Склярченко Н.В.</i> НАУЧНОЕ ОСМЫСЛЕНИЕ ИНТЕГРАТИВНОЙ СУЩНОСТИ POP-UP В ИСКУССТВЕ И ДИЗАЙНЕ	177
<i>Станиславская Е.И.</i> PUBLIC ART СОВРЕМЕННОГО КИЕВА	181
<i>Сулима А.Н.</i> ЭСТЕТИКА М. ШАГАЛА В ОФОРМЛЕНИИ ВИТЕБСКА К ГОДОВЩИНЕ ОКТЯБРЬСКОЙ РЕВОЛЮЦИИ	184
<i>Сяліцкая-Ткачова К.С.</i> “ЖЫВАПІС МІГЦЕННЯ” МАЦВЕЯ БАСАВА Ў КАНТЭКСЦЕ СУЧАСНАГА БЕЛАРУСКАГА МАСТАЦТВА	187
<i>Сяліцкі А.Л.</i> ФІЛАСОФСКІ ЗМЕСТ СУЧАСНАГА БЕЛАРУСКАГА ПЕЙЗАЖНАГА ЖЫВАПІСУ	189
<i>Тулегенов А.К.</i> ЮРТА – ТРАДИЦИОННОЕ ЖИЛИЩЕ КАЗАХОВ	191
<i>Чжан Юйнин</i> ТВОРЧЕСКИЕ ДОСТИЖЕНИЯ БЕЛОРУССКИХ ХУДОЖНИКОВ В КИТАЕ В СЕРЕДИНЕ XX – НАЧАЛЕ XXI В.	196
<i>Чуднивец А.С.</i> НОВАТОРСТВО ФЕДОРА ПАНКО В ПРИМЕНЕНИИ АВТОБИОГРАФИЧЕСКОГО ЖАНРА В ПЕТРИКОВСКОЙ РОСПИСИ	199
<i>Шамрук А.С.</i> АРХЕТИПЫ СОВРЕМЕННОГО ГОРОДА	203
<i>Шпак О.Д.</i> ТОРГОВИЦА – ЦЕНТР УКРАИНСКОЙ НАРОДНОЙ ЖИВОПИСИ НА СТЕКЛЕ 2-Й ПОЛОВИНЫ XX В.	207
<i>Шунейка Я.Ф.</i> ДА ПЫТАННЯ ПРА АКТУАЛЬНЫЯ ПРАБЛЕМЫ БЕЛАРУСКАГА ВЫЯЎЛЕНЧАГА МАСТАЦТВА ПЕРШАЙ ЧВЭРЦІ XXI СТАГОДДЗЯ	210
<i>Шэтак Ю.Т.</i> КАПЛІЦА У В. ПРОСЦІ – СВЕДКА ПЕРАЛОМУ ЭПОХАЎ. АСПЕКТЫ РЭКАНСТРУКЦЫІ	213

<i>Юр М.В.</i> МИРОВОЗЗРЕНЧЕСКИЕ ХРИСТИАНСКИЕ ИДЕИ В СОВРЕМЕННОЙ УКРАИНСКОЙ ЖИВОПИСИ	216
<i>Яхненко Е.В.</i> САДОВО-ПАРКОВОЕ ИСКУССТВО 2-Й ПОЛОВИНЫ XVIII В. В БЕЛАРУСИ И РОССИИ (ФРАНЦУЗСКИЕ РЕГУЛЯРНЫЕ САДЫ И ПАРКИ)	220
ЧАСТКА 2 ПРАБЛЕМЫ ТЭАТРАЛЬНАГА, ЭКРАННАГА І МУЗЫЧНАГА МАСТАЦТВА	224
<i>Агафонова Н.А.</i> ТЕЛЕВИЗИОННАЯ АДАПТАЦИЯ ПОВЕСТИ Э. ОЖЕШКО «ХАМ»: КОМПАРАТИВНЫЙ АНАЛИЗ ЛИТЕРАТУРНОГО И ЭКРАННОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ	224
<i>Антонова И.В.</i> КУКОЛЬНЫЙ СПЕКТАКЛЬ КАК ОБЪЕКТ ИССЛЕДОВАНИЯ СОВРЕМЕННОГО УЛИЧНОГО ИСКУССТВА ФРАНЦИИ	226
<i>Арпентьева М.Р.</i> ТЕАТРАЛЬНЫЙ РЕМЕЙК: КРИЗИС ТВОРЧЕСТВА	230
<i>Ассуил М.А.</i> ВОСТОЧНЫЙ ТЕМАТИЗМ В ТВОРЧЕСТВЕ КОМПОЗИТОРОВ БЕЛАРУСИ	233
<i>Афоница Е.С.</i> ФЕНОМЕН «ДВОЙНОГО КОДИРОВАНИЯ» В ПОСТМОДЕРНИСТСКИХ БАЛЕТАХ	237
<i>Барановская Т.Г.</i> ОСОБЕННОСТИ ТРАНСФОРМАЦИИ РИТМА В ИСТОРИЧЕСКОМ РАЗВИТИИ ЗАПАДНОЙ КУЛЬТУРЫ	240
<i>Безручко А.В.</i> В.Г. ГОРПЕНКО: КИНОРЕЖИССЁР, КИНОВЕД, ПЕДАГОГ ЭКРАННЫХ ИСКУССТВ (К 75-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ)	243
<i>Белокая М.А.</i> ОБРАЗ ВРАГА В БЕЛОРУССКОЙ ЭКРАННОЙ КУЛЬТУРЕ	247
<i>Березуцкая М.С.</i> АНСАМБЛЬ БАНДУРИСТОВ КАК ПОПУЛЯРИЗАТОР НАЦИОНАЛЬНОГО КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ	249
<i>Бочкарева О.В.</i> С. П. ДЯГИЛЕВ И ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КРИТИКА: ПРОБЛЕМА ДИАЛОГА	253
<i>Вавренюк И.И.</i> ПРОКАТ ЕВРЕЙСКИХ ФИЛЬМОВ НА ТЕРРИТОРИИ ЗАПАДНОЙ БЕЛАРУСИ (1921–1939 ГГ.)	256
<i>Ван Цихэн</i> РАЗВИТИЕ МЫШЛЕНИЯ ПЕДАГОГА-МУЗЫКАНТА – АКТУАЛЬНАЯ ПРОБЛЕМА СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ ПЕДАГОГИКИ	259
<i>Вахтина Е.Ю.</i> ЭСТЕТИКА ПАРАДОКСА В БАЛЕТЕ «ПАРАД» Э. САТИ	262

<i>Гао Юнь</i> ФЕНОМЕН ДЕТСТВА В ВОКАЛЬНОМ ТВОРЧЕСТВЕ М. П. МУСОРГСКОГО	267
<i>Голікава-Пошка Я.У.</i> ВІДЭАРЭКЛАМА ЯК СРОДАК МАСТАЦКАЙ ВЫРАЗНАСЦІ	270
<i>Гордеев С.И.</i> ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ УСЛОВИЯ ФОРМИРОВАНИЯ ЛИЧНОСТНЫХ И ПРОФЕССИОНАЛЬНЫХ КАЧЕСТВ СТУДЕНТОВ ВЫСШИХ ТЕАТРАЛЬНЫХ УЧЕБНЫХ ЗАВЕДЕНИЙ	273
<i>Горина Л.И.</i> ТРАДИЦИЯ СОРЕВНОВАНИЙ В ИСТОРИИ НАРОДНОГО ИНСТРУМЕНТАЛЬНОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА	276
<i>Дадзіёмава В.У.</i> ДАСЛЕДАВАННЕ ГІСТОРЫІ МУЗЫЧНАЙ КУЛЬТУРЫ БЕЛАРУСІ ЯК ФАКТАР РАЗВІЦЦЯ БЕЛАРУСКАГА МАСТАЦТВАЗНАЎСТВА	280
<i>Дубоўская К.М.</i> УВАСАБЛЕННЕ НАЦЫЯНАЛЬнай ТЭМАТЫКІ НА СЦЭНЕ ТЭАТРА ІМЯ ЯКУБА КОЛАСА 1920–1970-Х ГГ.	283
<i>Иванченко Е.А.</i> ЖАНРОВАЯ АКЦЕНТУАЛІЗАЦІЯ ВОСПРІЯТІЯ МУЗЫКІ МЛАДШІМІ ШКОЛЬНІКАМІ	288
<i>Кілюшына Т.А.</i> ПРОБЛЕМЫ РАЗВІТТЯ СОВРЕМЕННОГО РЕПЕРТУАРА ДЛЯ ОРКЕСТРА РУССКИХ НАРОДНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ	289
<i>Ковш Н.А.</i> КАДР И РАМКА КАК ИНСТРУМЕНТЫ МОДЕЛИРОВАНИЯ ПЛАСТИЧЕСКОГО УРОВНЯ ВИЗУАЛЬНОГО СООБЩЕНИЯ	292
<i>Комінч Г.А.</i> АКТУАЛЬНЫЯ ПЫТАННІ МЕТАДАЛОГІІ ВЫВУЧЭННЯ МУЗЫЧНАГА МАСТАЦТВА БЕЛАРУСІ ХVІІ СТ.: ТЭРМІНЫ «БАРОКА», «МУЗЫЧНАЕ БАРОКА», «БЕЛАРУСКАЕ МУЗЫЧНАЕ БАРОКА»	296
<i>Коновалова А.В.</i> МЕТАМОРФОЗЫ ТЕМЫ СТРАШНОГО СУДА В КВАРТЕТЕ №1 ДЬЕРДЯ ЛИГЕТИ «METAMORPHOSES NOCTURNES»: СТРУКТУРНО-СЕМАНТИЧЕСКИЙ АСПЕКТ	301
<i>Копытько Н.А.</i> ПУ СУН-ЛИН В БЕЛОРУССКОЙ МУЗЫКЕ	307
<i>Костюкович М.Г.</i> ДЕТСКИЙ МИР В БЕЛОРУССКИХ ДЕТСКИХ ФИЛЬМАХ 2010-Х ГОДОВ	311
<i>Кравченко А.И.</i> СЕМИОТИКА КОМПОЗИТОРСКОГО ТВОРЧЕСТВА В КАМЕРНО- ИНСТРУМЕНТАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ УКРАИНЫ НА РУБЕЖЕ ХХ–ХХІ ВВ.	317
<i>Лазутская Н.Ф.</i> ПРОФЕССИОНАЛЬНАЯ ДОМРОВАЯ ИСПОЛНИТЕЛЬСКАЯ ТРАДИЦИЯ В БЕЛАРУСІ: О ПРЕЕМСТВЕННОСТИ ПЕДАГОГИЧЕСКИХ СВЯЗЕЙ	320

<i>Лукьянова М.Н.</i> ОБРАЗ СЕМЬИ В СОВРЕМЕННОМ ТЕЛЕВЕЩАНИИ КАК СИСТЕМА ТРАНСЛИРУЕМЫХ ЦЕННОСТЕЙ СЕМЕЙНОГО ПОВЕДЕНИЯ	324
<i>Лю Сяоцянь</i> БЕЛОРУССКИЙ И КИТАЙСКИЙ НАРОДНЫЙ ТАНЕЦ: ОСНОВНЫЕ АСПЕКТЫ СРАВНЕНИЯ	326
<i>Мантуш А.С.</i> ПОЛИМЕДИАЛЬНОСТЬ В ПОСТАНОВКАХ ДРАМАТИЧЕСКОГО ТЕАТРА БЕЛАРУСИ НАЧАЛА XXI В.: НА ПРИМЕРЕ РАСШИРЕННЫХ ЧИТОК ДРАМАТУРГИИ	328
<i>Машковская Е.В.</i> ПРОИЗВЕДЕНИЯ ДЛЯ ФЛЕЙТЫ СОЛО В ТВОРЧЕСТВЕ БЕЛОРУССКИХ КОМПОЗИТОРОВ РУБЕЖА XX–XXI ВВ.: ЖАНРОВО-СТИЛЕВЫЕ ОСОБЕННОСТИ	331
<i>Мельникова Н.О.</i> СОВРЕМЕННЫЙ ДРАМАТИЧЕСКИЙ ТЕАТР И АНИМАЛИСТИЧЕСКИЙ ОБРАЗ В НЕМ: ВОЗНИКНОВЕНИЕ ФЕНОМЕНА, АКТУАЛЬНОСТЬ РАЗВИТИЯ	336
<i>Морунов А.А.</i> ЮЗЕФ ШИМАНЧИК – НЕРАВНОДУШНЫЙ ФОТОГРАФ ПОЛЕСЬЯ	338
<i>Не Вэй</i> ЗНАЧЕНИЕ ПЕРИОДА НЕМОГО КИНО ДЛЯ СТАНОВЛЕНИЯ КИНОМУЗЫКИ	342
<i>Нестерова М.А.; Воронова А.В.</i> «ЭФФЕКТ ВОЗРОЖДЕНИЯ»: РОЛЬ МЕДИА В ПОПУЛЯРИЗАЦИИ ИТАЛЬЯНСКОЙ МОДЫ 1950-Х ГОДОВ	344
<i>Олейникова Э.А.</i> В ПОИСКАХ НАЦИОНАЛЬНОГО ИНТОНАЦИОННОГО СЛОВАРЯ В ВОКАЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ БЕЛОРУССКИХ КОМПОЗИТОРОВ (НА МАТЕРИАЛЕ ТВОРЧЕСТВА А.ТУРЕНКОВА)	347
<i>Оношко И.Ю.</i> ВИРТУОЗНОСТЬ КАК ОТРАЖЕНИЕ ВЗАИМОУСЛОВЛЕННОСТИ КОМПОЗИТОРСКОГО ТВОРЧЕСТВА И МУЗЫКАЛЬНОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА	351
<i>Пасечник А.Ю.</i> ОДЕССКАЯ КИНОФАБРИКА. НАЧАЛО ПРОИЗВОДСТВЕННОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ (1923 – ОКТЯБРЬ 1926 Г.)	355
<i>Перепич Н.В.</i> ОБ УСТОЙЧИВЫХ ПРИЁМАХ ВОЗДЕЙСТВИЯ НА АУДИТОРИЮ В СОВЕТСКОЙ СЛАВИЛЬНОЙ МУЗЫКЕ	358
<i>Проконова Н.Л.; Прокопов В.Л.</i> ПЕРЕВОД НА НОВЫЕ УСЛОВИЯ ОРГАНИЗАЦИОННО-ТВОРЧЕСКОЙ И ЭКОНОМИЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ КАК ОСНОВНОЕ СОБЫТИЕ 1990-Х ГОДОВ В ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ТЕАТРОВ КУЗБАССА	362

<i>Рузаева Н.Г.</i> КАРНАВАЛ КАК СОЦИАЛЬНО-ЭСТЕТИЧЕСКОЕ ЯВЛЕНИЕ: ТРАДИЦИИ И СОВРЕМЕННОСТЬ	365
<i>Руткевич С.А.</i> ВЛИЯНИЕ ПРОСТРАНСТВЕННОЙ ТЕХНИКИ КОМПОЗИЦИИ НА ОБРАЗНО- ХУДОЖЕСТВЕННУЮ ИНТЕРПРЕТАЦИЮ ДУХОВЫХ ИНСТРУМЕНТОВ	371
<i>Скачков Д.С.</i> ТВОРЧЕСТВО ТЕАТРА «MUMMENSCHANZ» В КОНТЕКСТЕ СТАНОВЛЕНИЯ СОВРЕМЕННОГО ЕВРОПЕЙСКОГО ПЛАСТИЧЕСКОГО ТЕАТРА	373
<i>Смольскі Р.Б.</i> АБ НЕКАТОРЫХ ПРАБЛЕМАХ ДЗЯРЖАЎНА-ПРЫВАТНАГА ПАРТНЁРСТВА Ў СУЧАСНЫМ ТЭАТРАЛЬНЫМ МАСТАЦТВЕ	377
<i>Смольская С.Ю.</i> ПОЭТИКА СЮРРЕАЛИЗМА В ФОТОИСКУССТВЕ XX–XXI ВВ.	381
<i>Сорока-Скиба Г.И.</i> МУЗЫКОВЕДЕНИЕ КАК ОБЛАСТЬ ИСТОРИЧЕСКОГО И ТЕОРЕТИЧЕСКОГО ИССЛЕДОВАНИЯ В КОНТЕКСТЕ АНАЛИЗА ПЕДАГОГИЧЕСКОГО МАСТЕРСТВА И СОХРАНЕНИЯ КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ	385
<i>Сорока-Скиба Г.И.; Рояк К.А.</i> КЛАССИЧЕСКОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ НАСЛЕДИЕ В ДИАЛОГЕ ВРЕМЕН И ПОКОЛЕНИЙ	387
<i>Сушко Е.О.</i> ПЕРВЫЕ МУЗЫКАЛЬНЫЕ ТЕЛЕПРОГРАММЫ БЕЛОРУССКОГО ТЕЛЕВИДЕНИЯ: ЖАНРОВЫЙ АСПЕКТ	389
<i>Трофимчук Т.Ю.</i> САКРАЛЬНЫЕ ИНТЕНЦИИ ЭПОХИ СРЕДНЕВЕКОВЬЯ В ТВОРЧЕСТВЕ БЕЛОРУССКИХ КОМПОЗИТОРОВ 1970-2000-Х ГГ.	392
<i>Фёдорова Е.С.</i> ОСОБЕННОСТИ ИНДИВИДУАЛЬНО-СТИЛИСТИЧЕСКОЙ ТРАКТОВКИ ЛИТУРГИИ ОР.42 П. ЧЕСНОКОВА	394
<i>Федотова О.О.</i> НАРОДНЫЙ ТЕАТР В СОВЕТСКОЙ УКРАИНЕ КАК СРЕДСТВО ИДЕОЛОГИЧЕСКОГО ВОЗДЕЙСТВИЯ НА МАССЫ (1920–1930-Е ГГ. XX ВЕКА)	397
<i>Фінберг М.Я.</i> АСВЕТНІЦКІЯ ПРАЕКТЫ НАЦЫЯНАЛЬНАГА АКАДЭМІЧНАГА АРКЕСТРА БЕЛАРУСІ ЯК ФАКТАР РАЗВІЦЦЯ НАВУКОВАГА, ТВОРЧАГА І ПАТРЫЯТЫЧНАГА РУХУ БЕЛАРУСКАГА ГРАМАДСТВА	400
<i>Хань Кай</i> КАМЕРНЫЙ ВОКАЛЬНЫЙ АНСАМБЛЬ: ИСТОРИЧЕСКИЙ АСПЕКТ	403
<i>Цмыг Г.П.</i> СОВРЕМЕННОЕ ХОРОВОЕ СЦЕНИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО БЕЛАРУСИ В КОНТЕКСТЕ МИРОВОЙ КУЛЬТУРЫ	406

<i>Чарнова К.А.</i> ПРАВАСЛАЎНЫЯ ПЕСНАПЕННІ Ў НАРОДНА-МУЗЫЧНЫХ ТРАДЫЦЫЯХ БЕЛАРУСІ І ПОЛЬШЧЫ: ВОПЫТ ПАРАЎНАЎЛЬНАГА АНАЛІЗУ	410
<i>Чепурина В.В.</i> ИСКУССТВО СПЕКТАКЛЯ XXI В.: РЕВИЗИИ И ТРАНСФОРМАЦИИ (НА МАТЕРИАЛЕ ТЕАТРАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ КУЗБАССА)	414
<i>Чжао Акань</i> ОБРАЗ КИТАЙСКОГО ГОРОДА В СОВРЕМЕННЫХ ВИДЕОКЛИПАХ	417
<i>Чжу Гэлимэн</i> ТРАУРНЫЕ ПЕСНИ И ТАНЦЫ В КИТАЙСКОМ ПОГРЕБАЛЬНОМ ОБРЯДЕ	420
<i>Шейко Е.А.</i> ФОРМИРОВАНИЕ СТИЛИСТИЧЕСКИХ И ЖАНРОВЫХ ОСОБЕННОСТЕЙ ПЕСЕННОЙ ТРАДИЦИИ ФЛАМЕНКО	424
<i>Шнайдер В.А.</i> ОРГАН В КАНТАТНО-ОРАТОРИАЛЬНЫХ СОЧИНЕНИЯХ ПРИБАЛТИЙСКИХ КОМПОЗИТОРОВ 2-Й ПОЛОВИНЫ XX В. (К ПРОБЛЕМЕ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ ОРГАННОЙ И ХОРОВОЙ ЗВУЧНОСТЕЙ)	427
<i>Шэйта С.І.</i> ІНТАНАЦЫЙНЫЯ ВЫТОКІ МЕЛОДЫКІ ФАРТЭПІЯННЫХ П'ЕС ЮЗАФА ГРЫМА	430
<i>Щербакова М.А.</i> ОСОБЕННОСТИ МОТИВАЦИИ ОБУЧАЮЩИХСЯ В ХОРОВОМ КЛАССЕ ДМШ, ДШИ (НА ПРИМЕРЕ ХОРА МАЛЬЧИКОВ СРЕДНЕГО ШКОЛЬНОГО ВОЗРАСТА)	436
<i>Ювченко Н.А.</i> О НАПРАВЛЕННОСТИ МУЗЫКАЛЬНЫХ ПЕРСОНИФИКАЦИЙ НА ТЕАТРАЛЬНОЙ СЦЕНЕ: К ИСТОРИИ ВОПРОСА	439
<i>Яроміна К.П.</i> МІЖНАРОДНЫ ФЕСТИВАЛЬ ТЭАТРАЎ ЛЯЛЕК У МІНСКУ: СУЧАСНЫ БЕЛАРУСКІ ТЭАТР І СУСВЕТНЫ КАНТЭКСТ	441
ТОМ II.	449
ЧАСТКА 3 ПРАБЛЕМЫ ЭТНАЛОГІІ, АНТРАПАЛОГІІ, ФАЛЬКЛАРЫСТЫКІ І СЛАВІСТЫКІ	449
<i>Алфёрова Е.Г.</i> ОБРАЗ ДОЛИ (СУДЬБЫ) В БЕЛОРУССКОМ И РУМЫНСКОМ ФОЛЬКЛОРЕ	449
<i>Ануфриев О.Н.</i> ОСОБЕННОСТИ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ КУЛЬТУР В ПОЛИЭТНИЧЕСКОЙ СРЕДЕ	452
<i>Арпентьева М.Р.</i> ТРАДИЦИИ ЖЕРТВОПРИНОШЕНИЯ В РАЗВИТИИ СООБЩЕСТВ	456

<i>Аўсейчык У.Я.</i> ГІСТОРЫЯ ВЫВУЧЭННЯ СТАРАВЕРАЎ ПАДЗВІННЯ Ў XIX – ПАЧАТКУ XXI СТ.	461
<i>Баранова А.С.</i> АНТРОПОЛОГИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ФОРМИРОВАНИЯ КУЛЬТУРЫ ПЕДАГОГИЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ: ИСТОРИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ	465
<i>Батяев В.Ф.</i> КОСТЮМ ЕВРЕЕВ БЕЛАРУСИ VIII–XX ВВ.	469
<i>Беляева Н.Ф.; Кишнякин Е.В.</i> ТРАНСЛЯЦИЯ ЭТНИЧЕСКОЙ КУЛЬТУРЫ МОРДВЫ В СОВРЕМЕННЫХ УСЛОВИЯХ	472
<i>Бестолков Д.А.</i> ПСИХОЛОГИЗМ МАЛОЙ ПРОЗЫ ИВАНА МЕЛЕЖА	475
<i>Беценко Т.П.</i> ЯЗЫК ФОЛЬКЛОРА: КАНОНЫ НАРОДНОПЕСЕННОГО ТВОРЧЕСТВА	479
<i>Бут-Гусаім С.Ф.</i> МЯНУШКА ЯК СРОДАК АБ’ЕКТЫВУЮЧАГА АДЧУЖЭННЯ ПЕРСАНАЖА Ў ГІСТАРЫЧНАЙ ПРОЗЕ СУЧАСНЫХ БЕЛАРУСКІХ АЎТАРАЎ	481
<i>Васюк Г.В.</i> ПРАВОСЛАВНЫЕ ТРАДИЦИИ НА ГРОДНЕНЩИНЕ: ИСТОРИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ	485
<i>Вінакураў В.Ф.; Дучыц Л.У.; Клімковіч І.Я.</i> «ЛЫСЫЯ ГОРЫ» Ў МІФАПАЭТЫЧНЫМ СВЕТАПОГЛЯДЗЕ БЕЛАРУСАЎ	489
<i>Водясова Л.П.</i> ОТРАЖЕНИЕ НАЦИОНАЛЬНОГО ХАРАКТЕРА МОРДОВСКОГО НАРОДА В ПОСЛОВИЦАХ	493
<i>Волкова М.С.</i> СЕМАНТИКА ВЕНИКА В КУЛЬТУРЕ МОРДВЫ	497
<i>Гавришина В.В.; Михайлова А.А.</i> В СТИЛЕ IN-COGNITUS: ЭТНОГРАФ В ОБЪЕКТИВЕ СВОЕЙ ФОТОКАМЕРЫ	500
<i>Гайкин В.А.</i> ЗАПАД И ВОСТОК В ЗЕРКАЛЕ ИСКУССТВА	504
<i>Гасанов Э.Л.</i> ОБ ИССЛЕДОВАНИИ ИСТОРИКО-КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИХ ОСНОВ ПРОБЛЕМЫ ЖЕНСКОЙ СВОБОДЫ (НА ОСНОВЕ ПОЭМЫ НИЗАМИ ГЯНДЖЕВИ «СЕМЬ КРАСАВИЦ»)	507
<i>Гребень Н.Ф.</i> АНАЛИЗ ОСОБЕННОСТЕЙ ТРАНСЛЯЦИИ ОБРАЗА И ТВОРЧЕСТВА Я. КУПАЛЫ ПОДРАСТАЮЩЕМУ ПОКОЛЕНИЮ	510
<i>Гронская О.Ю.</i> ОБРАЗ КУКА В ВОСТОЧНОСЛАВЯНСКОЙ «НАРОДНОЙ БИБЛИИ»	512

<i>Гужалоўскі А.А.</i> КАНСТРУЯВАННЕ «НОВАГА БЫТУ» У БССР НА ПРАЦЯГУ 1920-Х ГГ.: ПАМІЖ ІДЭЯЙ І ЎВАСАБЛЕННЕМ	514
<i>Деметер Н.Г.</i> ЦЫГАНЕ КАК СУБЪЕКТ МЕЖЭТНИЧЕСКИХ ОТНОШЕНИЙ (ПО МАТЕРИАЛАМ ОПРОСА СТУДЕНТОВ В СМОЛЕНСКЕ)	521
<i>Дьячкова Е.Н.</i> СОХРАНЕНИЕ МОРДОВСКОГО ФОЛЬКЛОРА КАК ЧАСТИ НАЦИОНАЛЬНОГО БОГАТСТВА В ПОЭЗИИ РАИ ОРЛОВОЙ	525
<i>Жуманазаров Х.С.</i> ТЕРМИНЫ НАРОДНОЙ МЕДИЦИНЫ, ПЕРЕВЕДЕННЫЕ В ПРОИЗВЕДЕНИИ М. КОШГАРИ «ДЕВОНУ ЛУГАТИТ ТУРК»	528
<i>Касперович Г.И.</i> ТРАДИЦИИ ПТИЦЕВОДСТВА В РЕСПУБЛИКЕ БЕЛАРУСЬ	530
<i>Ковалева Р.М.</i> ИНТЕГРАТИВНАЯ ФОЛЬКЛОРИСТИКА: СОДЕРЖАНИЕ, ЦЕЛИ, ЗАДАЧИ	533
<i>Конобеева Н.Л.</i> НАСИЛИЕ И ЖЕСТОКОСТЬ ВО ВНЕОБРЯДОВОМ ТРАДИЦИОННОМ ФОЛЬКЛОРЕ И ЛЮБОВНОМ РОМАНЕ	537
<i>Коновалов И.М.</i> МИФОПОЭТИЧЕСКАЯ МОДЕЛЬ САРМАТИЗМА И ЕЕ РЕАЛИЗАЦИЯ В СОВРЕМЕННОМ ДИЗАЙНЕ	541
<i>Крюкова С.С.</i> «ЗЕМЕЛЬНЫЙ ВОПРОС» В СОВРЕМЕННОЙ ДЕРЕВНЕ БЕЛОРУССКО- РОССИЙСКОГО ПОГРАНИЧЬЯ: К ПРОБЛЕМЕ ТРАНСФОРМАЦИИ СОЦИОКУЛЬТУРНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ СЕЛЬСКОГО ЖИТЕЛЯ	545
<i>Кудинова А.Г.</i> БЫТ ТОРГОВЦЕВ И ГОСТЕЙ НА УКРАИНСКИХ ЯРМАРКАХ XIX – НАЧАЛА XXI В. (ПО МАТЕРИАЛАМ ПОЛЕВЫХ ЭТНОГРАФИЧЕСКИХ ИССЛЕДОВАНИЙ ПОДОЛЬЯ, СРЕДНЕЙ НАДДНЕПРЯНЩИНЫ И СЛОБОДСКОЙ УКРАИНЫ)	550
<i>Кузнецова Ж.В.; Лебедев М.А.</i> СЛАВЯНСКИЕ ОБРЯДОВЫЕ КУКЛЫ КАК ПРОЯВЛЕНИЕ ЭТНИЧЕСКОЙ МЕНТАЛЬНОСТИ	554
<i>Кузнецова Ж.В.; Лебедев М.А.</i> ПРЕДСТАВЛЕНИЯ О СМЕРТИ И УМИРАНИИ, СУЩЕСТВОВАНИИ В ТРАДИЦИОННОЙ И СОВРЕМЕННОЙ КУЛЬТУРЕ	557
<i>Кузнецова В.С.</i> РАССКАЗЫ СЛАВЯНСКОЙ ФОЛЬКЛОРНОЙ БИБЛИИ О ХРИСТЕ В ГОСТЯХ У МАРКО БОГАТОГО: УСТНЫЕ И КНИЖНЫЕ ИСТОЧНИКИ	561
<i>Кухаронак Т.І.</i> ТРАНСФАРМАЦЫЯ КАЛЕКТЫЎНАЙ АБРАДАВАЙ КАМУНІКАЦЫІ Ў ПОСТСАВЕЦКІ ПЕРЫЯД: СВЯТА «СВЯЧА»	565

<i>Лапко В.В.</i> АНАЛИЗ ОСОБЕННОСТЕЙ МЕЖНАЦИОНАЛЬНОГО И МЕЖКОНФЕССИОНАЛЬНОГО ДИАЛОГА КАК УНИВЕРСАЛЬНОГО ПРИНЦИПА ВЗАИМОПРОНИКНОВЕНИЯ И ИНТЕГРАЦИИ КУЛЬТУР	569
<i>Лясовіч С.М.</i> КАНЦЭПТ «ЖОНКА» Ў БЕЛАРУСКІХ ПАРЭМІЯХ	572
<i>Листова Т.А.</i> СТЕПЕНЬ СОХРАНЕНИЯ И АКТУАЛИЗАЦИИ СОЦИАЛЬНЫХ ВЗАИМОСВЯЗЕЙ В ОБРЯДОВО-ПРАЗДНИЧНОЙ КУЛЬТУРЕ СЕЛЬСКОГО НАСЕЛЕНИЯ НА РОССИЙСКО-БЕЛОРУССКОМ ПОГРАНИЧЬЕ	575
<i>Маликов А.М.</i> КУЛЬТ ЖЕНСКОЙ «СВЯТОЙ» – БИБИ СЕШАНБА В ДОЛИНЕ СРЕДНЕГО ЗЕРАФШАНА	581
<i>Матиев М.А.</i> ДУХОВНЫЕ ПЕСНИ ИНГУШЕЙ: ТРАДИЦИИ И СОВРЕМЕННОСТЬ	583
<i>Матковский А.Н.</i> БЕЛОРУССКИЙ СВАДЕБНЫЙ ФОЛЬКЛОР КАК ЯВЛЕНИЕ НАЦИОНАЛЬНОЙ ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ	585
<i>Мілаш Я.А.</i> ДА ПЫТАННЯ АБ АСАБЛІВАСЦЯХ ЗАХАВАННЯ І РАЗВІЦЦЯ ПРАТЭСТАНЦКІХ ТРАДЫЦЫЙ НА БЕЛАРУСІ Ў 1945–1991 ГАДАХ	587
<i>Мирошкин В.В.</i> РОЛЬ ПРАЗДНИЧНО-ОБРЯДОВОЙ КУЛЬТУРЫ В ВЫСТРАИВАНИИ МЕЖКУЛЬТУРНОГО ДИАЛОГА НА СОВРЕМЕННОМ ЭТАПЕ	591
<i>Михайлова О.Н.</i> ПОВЫШЕНИЕ УРОВНЯ ПОДГОТОВКИ СТУДЕНТОВ СРЕДСТВАМИ ФОЛЬКЛОРА	595
<i>Міхалевіч А.Г.; Мордас Н.Р.</i> ПРЫНЦЫПЫ І АСАБЛІВАСЦІ РУСКА-БЕЛАРУСКАГА ПЕРАКЛАДУ НАВУКОВЫХ ТЭКСТАЎ	598
<i>Михно Л.П.</i> ЯЫКОВОЙ МИР БЕЛОРУССКИХ НАРОДНЫХ ВЕСЕННИХ ПЕСЕН	600
<i>Мішына В.І.</i> АБРАДАВАЯ ВЫПЕЧКА Ў ТРАДЫЦЫЙНЫМ ВЯСЕЛЬНЫМ АБРАДЗЕ ПСКОЎСКА-ВІЦЕБСКАГА І СМАЛЕНСКА-ВІЦЕБСКАГА ПАМЕЖЖА	602
<i>Морозов И.А.; Слепцова И.С.; Чеснокова Е.Г.</i> ТРАДИЦИОННЫЕ ОБРЯДОВЫЕ ПРАКТИКИ В СОВРЕМЕННЫХ ИНТЕРПРЕТАЦИЯХ (ПО МАТЕРИАЛАМ ПОЛЕВЫХ ИССЛЕДОВАНИЙ В КОСТРОМСКОЙ ОБЛАСТИ)	606
<i>Муллер Л.А.</i> КОГНИТИВНЫЙ ПОТЕНЦИАЛ ФОЛЬКЛОРА	611
<i>Налдеева О.И.; Тараканова А.Ф.</i> СПЕЦИФИКА МИРОВОСПРИЯТИЯ В ЛИРИКЕ К. ТАНГАЛЫЧЕВА	614

<i>Немина В.Н.; Терехова В.И.</i> ТРАДИЦИИ ГОСТЕПРИИМСТВА В НАРОДНОЙ КУЛЬТУРЕ БЕЛАРУСИ	616
<i>Паўлава А.П.</i> СЕМАНТЫКА І СІМВОЛКА КОЛЕРАЎ У ВЯСЕЛЬНАЙ АБРАДАВАЙ ПАЭЗІІ БЕЛАРУСАЎ	617
<i>Плисов Е.В.</i> МЕЖДУ ГЛОБАЛИЗАЦИЕЙ И ЭТНОКУЛЬТУРНОЙ ИДЕНТИЧНОСТЬЮ: ИНТЕГРАТИВНЫЕ ПРОЦЕССЫ В НЕМЕЦКОЙ БОГОСЛУЖЕБНОЙ ПРАКТИКЕ	623
<i>Рахно К.Ю.</i> ГОНЧАР В БЕЛОРУССКОЙ ЛЕГЕНДЕ О МУДРОМ РЕБЁНКЕ	626
<i>Самусевіч В.М.</i> БЕЛАРУСКАЯ МОВА Ў НАЦЫЯНАЛЬНАЙ МЕДЫЙНАЙ ПРАСТОРЫ	629
<i>Соболева Н.Н.</i> ЭПОС «МАСТОРАВА» КАК ИСТОЧНИК ДУХОВНОЙ КУЛЬТУРЫ МОРДОВСКОГО НАРОДА	633
<i>Трацяк З.І.</i> ФАЛЬКЛОРНАЯ ТРАДЫЦЫЯ Ў БЕЛАРУСКАЙ ПРОЗЕ ПРА ПЕРШУЮ СУСВЕТНУЮ ВАЙНУ (НА ПРЫКЛАДЗЕ ТВОРАЎ М. ГАРЭЦКАГА)	635
<i>Филюта Н.М.</i> ПЕРЕСЕЛЕНЧЕСКАЯ ГРУППА ЧЕХОВ-КОЛОНИСТОВ БЕЛАРУСИ: МЕТОДОЛОГИЯ АВТОЭТНОГРАФИЧЕСКОГО ИССЛЕДОВАНИЯ	637
<i>Чекулаева А.С.</i> СЕМАНТИКА ЦВЕТА В КУЛЬТУРЕ ВОСТОЧНЫХ СЛАВЯН (НА ПРИМЕРЕ ТРИАДЫ ОСНОВНЫХ ЦВЕТОВ «БЕЛЫЙ – КРАСНЫЙ – ЧЕРНЫЙ»)	640
<i>Чарнякевіч І.С.</i> «ПОЛЬСКІ МАДАГАСКАР»: МЕДЫЙНЫ ВОБРАЗ ПАЛЕССЯ І ПАЛІТЫКА ВАЯВОДСКАЙ АДМІНІСТРАЦЫІ (ПА СТАРОНКАХ «DZIENNIKA URZĘDOWEGO WOJEWÓDZTWA POLESKIEGO»)	642
<i>Черноокая Ю.М.</i> МОТИВ «ДЕВСТВЕННОСТИ – НЕДЕВСТВЕННОСТИ» В ФОЛЬКЛОРЕ СОЛДАТ (НА МАТЕРИАЛЕ АЛЬБОМОВ БРЕСТЧИНЫ)	646
<i>Шаўрук К.С.</i> ПРАЯВЫ ГАРАДСКОГА ФАЛЬКЛОРУ Ў САКРАЛЬНЫМ МАСТАЦТВЕ (НА ПРЫКЛАДЗЕ РОСПІСАЎ КАСЦЁЛА СВЯТОГА СТАНІСЛАВА Ў МАГІЛЁВЕ)	649
<i>Швед И.А.</i> О МОТИВАХ ПРОИСХОЖДЕНИЯ ПТИЦ ОТ ЛЮДЕЙ В СОВРЕМЕННЫХ ФОЛЬКЛОРНЫХ МАТЕРИАЛАХ БРЕСТЧИНЫ	652
<i>Шейбак В.В.</i> ЭВОЛЮЦИЯ ТРАДИЦИЙ ПАЛОМНИЧЕСТВА В ПРАВОСЛАВНЫЕ МОНАСТЫРИ У БЕЛОРУСОВ (1950–1980-Е ГГ.)	655

**ЧАСТКА 4 ПРАБЛЕМЫ ЗАХАВАННЯ І ПАПУЛЯРЫЗАЦЫІ
КУЛЬТУРНАЙ СПАДЧЫНЫ 659**

- Абдрахманова Г.С.*
ИСТОРИЧЕСКОЕ И КУЛЬТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ
ВЕЛИКОГО ШЕЛКОВОГО ПУТИ 659
- Агеева Л.Е.*
СИМВОЛИКА ПРОСТОЙ И СЛОЖНОЙ СЕТКИ В НАРОДНОМ ОРНАМЕНТЕ 662
- Адула Т.І.*
НАЦЫЯНАЛЬНАЯ ФІЛАСОФІЯ ЯК АБ'ЕКТ ДАСЛЕДАВАННЯ БЕЛАРУСКІХ
ВУЧОНЫХ (2-Я ПАЛОВА ХХ СТ.) 666
- Азарова Ю.О.*
ФИЛОСОФИЯ ИСКУССТВА М. ВЕЙЦА 670
- Анохина Н.К.*
К ВОПРОСУ ИННОВАЦИОННЫХ
ИССЛЕДОВАНИЙ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВА 674
- Белько О.А.*
ЭКОНОМИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ПОДДЕРЖКИ ГОНЧАРНОГО ПРОМЫСЛА
ПОЛТАВСКИМ ГУБЕРНСКИМ ЗЕМСТВОМ (1878–1919) 677
- Богданович Е.Н.; Кашуба К.А.*
ОФОРМЛЕНИЕ И ИЛЛЮСТРИРОВАНИЕ ИЗДАНИЙ ДЛЯ ДЕТЕЙ СРЕДНЕГО
И СТАРШЕГО ШКОЛЬНОГО ВОЗРАСТА НА ПРИМЕРЕ ОТЕЧЕСТВЕННЫХ
ИЗДАНИЙ 681
- Богунова Е.С.*
КНИГА В СТРУКТУРЕ ПОВСЕДНЕВНОСТИ
СОВЕТСКОГО ЧЕЛОВЕКА (1980–1990-Е ГГ.) 685
- Волковичер Т.М.*
«ПОД КРЕСТОМ МОЯ МОГИЛА, НА КРЕСТЕ МОЯ ЛЮБОВЬ...»:
МНОГОЗНАЧНОСТЬ ВЫШИТЫХ НАДПИСЕЙ, ИЛИ СЮЖЕТНО-ЭПИГРАФИЧЕСКИЕ
РУШНИКИ – НОВАЯ ТРАДИЦИЯ ХХІ ВЕКА В УСЛОВИЯХ ГЛОБАЛИЗАЦИИ 688
- Горбунов И.В.*
МУЗЕЙНЫЕ ЭКСПОЗИЦИИ БЕЛАРУСИ В ПЕРИОД РЕФОРМИРОВАНИЯ И
МОДЕРНИЗАЦИИ 2001–2016 690
- Грушенко Э.Б.*
ТУРИЗМ КАК СПОСОБ ВОЗРОЖДЕНИЯ И СОХРАНЕНИЯ ЭТНОКУЛЬТУРНОГО И
ПРИРОДНОГО НАСЛЕДИЯ РУССКОГО СЕВЕРА 693
- Давлатова С.Т.*
СИМВОЛЫ В УКРАШЕНИЯХ В УЗБЕКСКОМ ТРАДИЦИОННОМ РЕМЕСЛЕННОМ
ПРОИЗВОДСТВЕ 696
- Денисенко Е.П.*
КНИГА И. И. ЛЕМАНА «ГРАВИЮРА И ЛИТОГРАФИЯ» В БИБЛИОТЕКЕ
П. Ф. ГЛЕБКИ: ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ОФОРМЛЕНИЕ, БУМАГА, БЫТОВАНИЕ
ЭКЗЕМПЛЯРА 702

<i>Дидух А.С.</i> ОДЕЖДА С АППЛИКАЦИЕЙ 20–90-Х ГОДОВ ХХ ВЕКА	706
<i>Диченская Е.А.</i> АКТУАЛЬНЫЕ ТЕНДЕНЦИИ В СОВРЕМЕННОМ ХУДОЖЕСТВЕННО-ПЕДАГОГИЧЕСКОМ ОБРАЗОВАНИИ	710
<i>Довгань А.В.</i> ВИЗУАЛИЗАЦИЯ СМЫСЛА В КОНТЕКСТЕ КУЛЬТУРЫ	713
<i>Змитрович И.О.</i> ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ НАЦИОНАЛЬНЫХ ОБЩЕСТВЕННЫХ ОБЪЕДИНЕНИЙ ГРОДНЕНСКОЙ ОБЛАСТИ ПО СОХРАНЕНИЮ И ПОПУЛЯРИЗАЦИИ КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ	716
<i>Игнатович П.Г.</i> ТРАНСФОРМАЦИЯ ПРОЦЕССА САМОИДЕНТИФИКАЦИИ БЕЛОРУСОВ В КОНТЕКСТЕ СОВРЕМЕННОГО СОЦИОКУЛЬТУРНОГО ПРОСТРАНСТВА	719
<i>Ионесов В.И.</i> ПАРАДИГМЫ ИЗМЕНЕНИЙ И ИМПЕРАТИВЫ ИДЕНТИФИКАЦИИ В КУЛЬТУРНОМ ПРОЦЕССЕ	723
<i>Кавалевіч М.С.</i> ЗБЕРАЖЭННЕ ГІСТОРЫКА-КУЛЬТУРНАЙ СПАДЧЫНЫ БРЭСТЧЫНЫ Ў ПЕСЕННАЙ ТВОРЧАСЦІ СРОДКАМІ І МЕТАДАМІ НАРОДНАЙ ПЕДАГОГКІ	727
<i>Капаев М.А.</i> ХАРАКТЕРИСТИКА И ОЦЕНКА ФАКТОРОВ ФОРМИРОВАНИЯ ИСТОРИЧЕСКОГО СОЗНАНИЯ СОВРЕМЕННОЙ РОССИЙСКОЙ УЧАЩЕЙСЯ МОЛОДЕЖИ	730
<i>Карэлін У.Р., Мельнікаў М.П.</i> ІЗВОДЫ ЦУДАЗЕЙНЫХ АБРАЗОЎ МАЦІ БОЖАЙ У КАЛЕКЦЫІ МУЗЕЯ СТАРАЖЫТНАБЕЛАРУСКАЙ КУЛЬТУРЫ	734
<i>Кенигсберг Е.Я.</i> СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО – АКТУАЛЬНОЕ ИСКУССТВО – CONTEMPORARY ART	737
<i>Корнишина Г.А.</i> МЕСТО МУЗЕЕВ РЕСПУБЛИКИ МОРДОВИЯ В СИСТЕМЕ СОХРАНЕНИЯ И ПОПУЛЯРИЗАЦИИ КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ МОРДОВСКОГО НАРОДА	741
<i>Королева Е.В.</i> РЕСПУБЛИКАНСКИЙ МЕТОДИЧЕСКИЙ КЛАСТЕР КАК РЕСУРС РАЗВИТИЯ СИСТЕМЫ ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ ДЕТЕЙ И МОЛОДЕЖИ	744
<i>Кузнецова Т.П.</i> МУЗЕЙ КАК СРЕДСТВО РАЗВИТИЯ ЭТНОКУЛЬТУРНОЙ КОМПЕТЕНТНОСТИ ШКОЛЬНИКОВ	748
<i>Куличкова О.О.</i> ОБ ЭТАПАХ ФОРМИРОВАНИЯ ИНТЕРЕСА К ИЗУЧЕНИЮ КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ У ДЕТЕЙ ЧЕРЕЗ ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО	750
<i>Куруленко Э.А.; Ионесов В.И.</i>	

УНИВЕРСАЛИИ И САМОБЫТНОСТЬ В МЕНЯЮЩЕМСЯ МИРЕ: ВЫЗОВЫ ГЛОБАЛИЗАЦИИ	751
<i>Лойко А.И.</i> БЕЛАРУСЬ В ПРОСТРАНСТВЕ КРОССКУЛЬТУРНЫХ ВЗАИМОДЕЙСТВИЙ: ЦЕННОСТИ СЛАВЯНСКОЙ ОБЩНОСТИ	754
<i>Лойко Л.Е.</i> РОЛЬ ТОЛЕРАНТНОСТИ В ФОРМИРОВАНИИ НАЦИОНАЛЬНЫХ ОСОБЕННОСТЕЙ ФИЛОСОФСКОЙ МЫСЛИ БЕЛАРУСИ	757
<i>Луговая Е.К.</i> ИСКУССТВО В УСЛОВИЯХ ГЛОБАЛЬНОЙ ТРАНСПАРЕНТНОСТИ	759
<i>Лыкова О.Г.</i> КЛЮЧЕВЫЕ МОМЕНТЫ В ПРОЦЕССЕ ФОРМИРОВАНИЯ МУЗЕЙНОЙ КЕРАМОЛОГИЧЕСКОЙ КОЛЛЕКЦИИ В УКРАИНЕ	762
<i>Малахова Н.Н.</i> ИСКУССТВО КАК САМОСОЗНАНИЕ ИННОВАЦИОННОЙ КУЛЬТУРЫ	767
<i>Мальшаў А.А.</i> АКАДЭМІЯ НАВУК У ПОМНІКААХОЎНЫМ ЗАКАНАДАЎСТВЕ БЕЛАРУСІ І УКРАЇНЫ	770
<i>Машедо М.С.</i> ТРАНСФОРМАЦИЯ БЕЛОРУССКОГО ОРНАМЕНТА В СОВРЕМЕННОЙ FASHION-ИНДУСТРИИ	774
<i>Маццілько О.В.</i> ЭСТЕТИЗАЦИЯ КАК СПОСОБ ДЕВАЛЬВАЦИИ ТРАНСЦЕНДЕНТНОСТИ В ПОСТСЕКУЛЯРНОЙ РЕЛИГИОЗНОЙ ИДЕОЛОГИИ	777
<i>Мотыль Р.Я.</i> ТВОРЧЕСКАЯ МАСТЕРСКАЯ «ПОКУТСКАЯ КЕРАМИКА»: ТРАДИЦИИ И НОВАТОРСТВО	781
<i>Нестерович Ю.В.</i> К ВОПРОСУ ОБ ОПРЕДЕЛЕНИИ ОСНОВНЫХ НАПРАВЛЕНИЙ ОХРАНЫ ПАМЯТНИКОВ ИСТОРИИ И КУЛЬТУРЫ (НА ОСНОВЕ МЕЖДИСЦИПЛИНАРНОЙ ПРОЕКЦИИ)	784
<i>Новаш О.В.</i> КУЛЬТУРНОЕ ДОСТОЯНИЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЙ КОМИССИИ	791
<i>Ноговицын Н.О.</i> ПРОИЗВЕДЕНИЕ ИСКУССТВА В АКТЕ КОММУНИКАЦИИ: МЕЖДУ ВОСПРИЯТИЕМ И ЗНАКОМ	793
<i>Романенко Д.Ю.</i> ПРОИЗВЕДЕНИЯ БЕЛОРУССКОГО ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА 1940–1960-Х ГГ. В ПУХОВИЧСКОМ РАЙОННОМ КРАЕВЕДЧЕСКОМ МУЗЕЕ	798
<i>Салееў В.А.</i> БЕЛАРУСЬ: ФАРМІРАВАННЕ НАЦЫЯНАЛЬнай МАСТАЦКАй КУЛЬТУРЫ	801

<i>Сапотько П.М.</i> АКТУАЛЬНОСТЬ И СПЕЦИФИКА ПОПУЛЯРИЗАЦИИ ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ БЕЛОРУССКОГО ЗАРУБЕЖЬЯ	805
<i>Свидинский О.Э.</i> СОХРАНЕНИЕ И ПОПУЛЯРИЗАЦИЯ ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ БЕЛАРУСИ СРЕДСТВАМИ ИНФОРМАЦИОННЫХ ТЕХНОЛОГИЙ ЧЕРЕЗ РЕАЛИЗАЦИЮ АВТОРСКОГО ТЕМАТИЧЕСКОГО ПРОЕКТА «ИНТЕРНЕТ - ЛАБОРАТОРИЯ «КЛИО» (ИЗ ОПЫТА РАБОТЫ)	809
<i>Сиволап Т.Е.; Шелепанова Т.В.</i> МУЗЕЕФИКАЦИЯ КАК СПОСОБ СОХРАНЕНИЯ ПАМЯТИ	812
<i>Сиволап Т.Е.</i> ИСКУССТВО И РОЛЬ ГОСУДАРСТВЕННОЙ КУЛЬТУРНОЙ ПОЛИТИКИ В ЕГО РАЗВИТИИ	814
<i>Сорока-Скиба Г.И.; Коренко О.А.</i> СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО КАК МЕСТО ВСТРЕЧИ КУЛЬТУР И ЦИВИЛИЗАЦИЙ	817
<i>Спирина М.Ю.</i> ИСКУССТВО И ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ В СОВРЕМЕННОМ КУЛЬТУРНОМ ТЕКСТЕ	820
<i>Сташэўская С.К.</i> КЛЮЧАВЫЯ ЭТАПЫ СТАНАЎЛЕННЯ ПАНЯЦЦЯ «НЕМАТЭРЫЯЛЬНАЯ КУЛЬТУРНАЯ СПАДЧЫНА»	824
<i>Титовец Т.Е.</i> СОДЕРЖАНИЕ ОБРАЗОВАНИЯ КАК ФАКТОР ЭТНОКУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДОВАНИЯ	830
<i>Толысбаева Ж.Ж.</i> ИДЕЯ ЛЮБВИ В РАССКАЗЕ Ж.КУСАИНОВОЙ «МОЙ ПАПА КУРИТ ТОЛЬКО «БЕЛОМОР»»	831
<i>Троцкая В.И.</i> ИССЛЕДОВАНИЕ ДРЕВНЕЙ КЕРАМИКИ В УКРАИНСКИХ АРХЕОЛОГИЧЕСКИХ СТУДИЯХ (1986–1990 ГГ.)	835
<i>Тучина О.Р.</i> ИСТОРИЧЕСКИЙ ОПЫТ НАРОДА И НАЦИОНАЛЬНАЯ ИДЕНТИЧНОСТЬ МОЛОДЕЖИ	838
<i>Улейчик Н.Л.</i> СОХРАНЕНИЕ КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ В ДЕЯТЕЛЬНОСТИ НАЦИОНАЛЬНЫХ ШКОЛ ГРОДНЕНСКОЙ ОБЛАСТИ	841
<i>Федорчук Е.С.</i> ОБРАЗЦЫ ГЕРДАНОВ ИЗ КОЛЛЕКЦИИ ГЕРОНИМЫ ОЗАРКЕВИЧ-ВЕЛИЧКО	845
<i>Чараўко В.У.</i> КЕРАМІКА ПОЗНЕСЯРЭДНЯВЕЧНЫХ МОГІЛАК ЯК СВЕДЧАННЕ ПАМІНАЛЬнай АБРАДНАСЦІ ВЯСКОВАГА НАСЕЛЬНІЦТВА БЕЛАРУСКАГА ПАДЗВІННЯ	849

<i>Черниговец Т.И.</i> ИНФОРМАЦИОННО-ПРОСВЕТИТЕЛЬСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ РОВЕНСКОГО ОБЛАСТНОГО ЦЕНТРА НАРОДНОГО ТВОРЧЕСТВА КАК ВАЖНЫЙ ФАКТОР СОХРАНЕНИЯ И ПОПУЛЯРИЗАЦИИ ТРАДИЦИОННОЙ КУЛЬТУРЫ РЕГИОНА	850
<i>Чечель Ж.А.</i> ОПОШНЯНСКИЙ ГОНЧАРНЫЙ ЦЕНТР В УКРАИНСКИХ КЕРАМОЛОГИЧЕСКИХ ИССЛЕДОВАНИЯХ 1970-Х ГОДОВ	854
<i>Шалабаева Г.К.</i> ГОСУДАРСТВЕННЫЙ МУЗЕЙ ИСКУССТВ РЕСПУБЛИКИ КАЗАХСТАН ИМ. А.КАСТЕЕВА: СТРАТЕГИЯ И ПЕРСПЕКТИВЫ РАЗВИТИЯ	857
<i>Шаяхметова И.З.</i> КОНЦЕПЦИЯ РАЗВИТИЯ МУЗЕЯ ГОРОДА УФЫ КАК ОСНОВА ПРИ РЕАЛИЗАЦИИ МОДЕЛИ МУЗЕЯ НА ПРАКТИКЕ	862
<i>Шумакова С.Н.</i> НЕТРИВИАЛЬНЫЕ ЯВЛЕНИЯ ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ – ИСКУССТВА «ЖИВОЙ ТКАНИ» – ТЕАТРАЛЬНОЕ И ЦИРКОВОЕ: КОРРЕЛИРУЮЩИЕ ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВАНИЯ	865

ТОМ I.

ПЛЕНАРНАЕ ПАСЯДЖЭННЕ

ПРЫВІТАЛЬНЫЯ СЛОВЫ, ДА ЎДЗЕЛЬНІКАЎ КАНФЕРЭНЦЫІ

Б.Ул. Святлоў
Міністр культуры Рэспублікі Беларусь

Паважаныя арганізатары, удзельнікі і госці канферэнцыі!

Ад імя Міністэрства культуры Рэспублікі Беларусь сардэчна вітаю ўсіх, хто мае дачыненне да сённяшняга ўрачыстага мерапрыемства – адкрыцця VII Міжнароднай навуковай канферэнцыі «Традыцыі і сучасны стан культуры і мастацтваў», якая штогод збірае ў сталіцы нашай краіны вядучых айчынных і хамежных навукоўцаў-гуманітарыяў, чыя спецыялізацыя – даследаванне культуры як фундаментальнай асновы эвалюцыі чалавечага грамадства, нацыянальнай матэрыяльнай і духоўнай спадчыны. У час глабалізацыі, новых тэхналогій, пашырэнне камунікацый паміж супольнасцямі, наяўнасці міграцыйных хваляў сусвет відавочна імкнецца да культурнай уніфікацыі. У гэтым кантэксце надзвычай важнай уяўляецца роля навукі, прадстаўнікі якой вывучаюць родную мову, культуру і дапамагаюць грамадству зразумець іх ролю ў фарміраванні самасвядомасці, пачуцця патрыятызму, зберажэння культурных каштоўнасцей, іх трансляцыі будучым пакаленням.

Мы павінны адзначыць, што падаецца асабліва сімвалічным правядзенне канферэнцыі, праблематыка якой ахоплівае сапраўды шырокі спектр пытанняў развіцця традыцыйнай і сучаснай культуры, амаль што ў канцы 2016 года, бо ён вызначаны і праходзіць у Беларусі як Год культуры. Наша незалежная дзяржава – Рэспубліка Беларусь – існуе ўжо чвэрць стагоддзя. За гэты час намаганнямі дзяржаўных устаноў і грамадскіх арганізацый, творчай інтэлігенцыі і, вядома ж, навуковай супольнасці, шмат зроблена для таго, каб беларусы ганарыліся сваёй культурнай спадчынай, мовай, ушаноўвалі свае традыцыі, каб сучасны беларускі культурны ландшафт выклікаў зацікаўленасць і ў карэнных жыхароў, і ўгасцей нашай краіны. Але, безумоўна, эвалюцыя культуры – гэта несупынны рух і, падсумоўваючы станоўчыя вынікі і памятаючы аб панесеных стратах, мы бачым перспектывы развіцця дзяржавы і грамадства, распрацоўваем новыя планы і рыхтуем працаваць натхнёна. Каб было што перадаць нашчадкам, патрабуецца не толькі захаванне, але і памнажанне, дадаць свой уклад да разнастайнага культурнага багацця нашых продкаў.

Цудоўна, што ў Беларусі гуманітарная навука не страчвае пазіцыі ў высакароднай справе вывучэння праблем культуры, сведчаннем чаго з'яўляецца вялікая колькасць арганізаваных і праведзеных Цэнтрам даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры навуковых мерапрыемстваў, годнае месца сярод якіх, спадзяемся, зойме і сённяшні форум.

Упэўнены, што выступленні і абмен вопытам падчас канферэнцыі паспрыяюць далейшаму развіццю супрацоўніцтва паміж беларускімі і замежнымі прадстаўнікамі навукі і культуры.

Жадаю ўсім удзельнікам плённай працы, канструктыўных дыскусій, новых узаемна карысных кантактаў і значных навуковых дасягненняў!

*У.Р. Гусакоў,
Старшыня Прэзідыума НАН Беларусі,
акадэмік*

Шаноўныя ўдзельнікі і госці канферэнцыі, калегі!

Рады вітаць вас у Нацыянальнай акадэміі навук Беларусі на VII Міжнароднай навуковай канферэнцыі “Традыцыі і сучасны стан культуры і мастацтваў”. Канферэнцыя стала знакавай падзеяй і сведчаннем плённай таленавітай працы супрацоўнікаў Цэнтра даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры. Штогод яны збіраюць у сценах сваёй установы даследчыкаў і практыкаў з навуковых, навукова-практычных інстытутаў і цэнтраў, а таксама з навучальных і адукацыйных устаноў не толькі СНД, але і краін далёкага замежжа.

Аб знакавых дасягненнях у галіне айчынай навукі сведчаць апошнія працы, выдадзеныя навукоўцамі Цэнтра. Гэта кніга-альбом “Слуцкія паясы: мастацтва, асобы, эпоха”, шматтомныя працы “Нарысы гісторыі беларускай культуры” і “Гарады і вёскі Беларусі”, серыя шматтомных выданняў класікаў беларускай літаратуры і г.д. Штогод даследаванні ў галіне культуры адлюстроўваюцца на старонках навуковага альманаха “Пытанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі”. Сёлета выйшаў 20-ты юбілейны выпуск. Музеем старажытнабеларускай культуры праведзены ў краіне і замежжы выставы, якія маюць шырокі грамадскі рэзананс. Таксама ў Цэнтры створаны кластар “Міжнародны цэнтр беларускай культуры”, які кансалідуе вядучыя навуковыя сілы акадэмічнай, вузаўскай і галіновай навукі ў дадзенай сферы.

Інтэграцыя на розных узроўнях і арганізацыйных формах тэарэтычнай і практычнай навукі – вось тэндэнцыя, якая паступова ахоплівае ўсе краіны свету, у тым ліку Беларусь. Таму невыпадкова ў апошнія гады шмат гаворыцца аб стварэнні форм, якія могуць аб’яднаць і ўзмацніць навуковы патэнцыял. Важна ўсвядоміць, што падрыхтоўка высокакваліфікаваных спецыялістаў у розных галінах тэарэтычнай і практычнай навукі – задача ўсяго навуковага грамадства. Нацыянальная акадэмія навук Беларусі заклікана аб’ядноўваць навукоўцаў, ствараючы поле для супрацоўніцтва.

Сярод удзельнікаў канферэнцыі не толькі айчыныя і замежныя вучоныя, але і прадстаўнікі ВНУ і грамадскіх арганізацый Беларусі, Расіі, краін блізкага і далёкага замежжа, якія на працягу двух дзён будуць абмяркоўваць актуальныя праблемы і перспектывы развіцця навукі, адукацыі і культуры, абменьваюцца навуковымі поглядамі, ідэямі і думкамі, выяўляць шляхі і спосабы стымулявання навукова-даследчай дзейнасці, а гэта асабліва важна ў 2016 годзе, які аб’яўлены годам культуры. Прэзідэнт Рэспублікі Беларусь А.Р. Лукашэнка адзначыў: “Культура з’яўляецца важным стратэгічным рэсурсам соцыума, аказваючы значны ўплыў на ўсе сферы грамадскага жыцця, спрыяючы фарміраванню светапогляду чалавека, яго шкалы маральных крытэрыяў”.

Культура, як міжнародная мова зносін, аб’ядноўвае народы і краіны імкненнем да гармоніі, прыгажосці і ведаў. Хай гэтыя краевугольныя паняцці, якія складаюць аснову культуры, уваходзяць у жыццё нашых народаў.

Акадэмія навук Беларусі надае асаблівую ўвагу падрыхтоўцы навуковых кадраў краіны, распрацоўцы механізмаў інтэграцыі навукі ў іншыя сферы грамадскага жыцця, павышэнню інтэлектуальнага патэнцыялу нацыі.

Нацыянальная акадэмія навук Беларусі выказвае Вам удзячнасць за Вашу высакародную справу – прымнажэнне сусветных ведаў у навучы, літаратуры, мастацтве, у навукова-практычных і гуманітарных даследаваннях. Канферэнцыя “Традыцыі і сучасны стан культуры і мастацтваў” унікальная: гэтае афіцыйнае маштабнае мерапрыемства насычана добразычліvasцю, гарачай дыскусійнасцю, творчым натхненнем. Тэмы сёлетняй канферэнцыі сведчаць аб пашыранасці кола навуковых пытанняў, праграма абяцае быць насычанай, пазнавальнай і цікавай.

Калегі, дзякую вам за навукова-асветніцкую дзейнасць! Жадаю навуковага росту і росквіту, грандыёзных і ашаламляльных навуковых дасягненняў і адкрыццяў, творчага поспеху!

Плэннай працы, калегі!

А.А. Каваленя
Акадэмік-сакратар АДДЗЯЛЕННЯ ГУМАНІТАРНЫХ НАУК І МАСТАЦТВАЎ
НАН БЕЛАРУСІ, ЧЛЕН-КАРЭСПАНДЭНТ

Уважаемые участники и гости Международной научной конференции «Традиции и современное состояние культуры и искусств»!

Искренне рад приветствовать вас от имени Отделения гуманитарных наук и искусств Национальной академии наук Беларуси!

Дорогие друзья! В науке, как, пожалуй, и в любом другом деле, качественная стабильность достигаемых результатов является важным показателем профессионализма. Данная конференция проходит уже в седьмой раз в Центре исследований белорусской культуры, языка и литературы Национальной академии наук Беларуси. За это время, сколько проходит данная конференция, от года к году, многие молодые ученые успели защитить свои диссертации, многого достичь, каждый в своей специальности.

Полгода назад в Центре исследований прошло весьма масштабное мероприятие – «Международный научный конгресс белорусской культуры», который, в определенной степени дублируя традиционную ноябрьскую конференцию, мог ее потеснить по количеству участников, их представительности, спектру обсуждаемых тем. Однако этого не произошло. Сейчас мы видим, что ученым-гуманитариям всегда есть что исследовать, о чем писать и что обсудить с коллегами. Каждый настоящий ученый, следуя Сократической логике, в процессе своей деятельности, постоянно только расширяет для себя круг еще непознанного, вместе с увеличением багажа знаний ставит перед собой новые цели, задачи, открывает новые проблемы к исследованиям. И вместе с тем, культура – наш фундаментальный, общий объект интереса, отнюдь не является чем-то застывшим и неизменным. Постоянно происходящие изменения бросают науке новые вызовы. Вот почему мы можем не только надеяться, но быть твердо уверенными, что гуманитарная наука никогда не потеряет своей актуальности. Напротив, эта актуальность может даже возрасти. Так, разработчик одной из IT-компаний (AnyPerks) Лорен Мендоза написала заметку о том, что востребованность программистов, работающих с кодом, уже можно считать несколько преувеличенной. Со временем же профессия программиста может уйти в историю, как это произошло с профессией телеграфиста. Дело в том, что развитие программного обеспечения делает его во многом самовоспроизводимым. Мы уже не обращаемся к программисту, чтобы создать блог или страничку в соцсети. Но чтобы сделать сайт привлекательным, трудно обойтись без дизайнера. Машина может просчитать код программы, но она не в

состоянии заменить человеческое творчество. Творчество имманентно самому человеку, оно живет и питается от общей культурной среды, включающей все виды искусства, мировоззрение и т.д. И здесь, как мы видим, происходит взаимодействие культуры как творчества и науки, как его познания. Все это неотъемлемые составляющие целой системы. И мы также можем наблюдать, более того участвовать в том, что наша культурная среда обогащается, становится все сложнее и разнообразнее. Близкий нам пример – город Минск. Казалось бы, еще недавно, граффити на стенах зданий воспринималось в целом негативно, как проявление чего-то маргинального, хулиганского. А теперь достаточно прогуляться по улице Октябрьской и заметить, что рисунки на стенах могут быть настоящими произведениями искусства, которые не портят вид улицы, а наоборот – украшают. Или, к примеру, инсталляции, как зеркала на стене по улице Интернациональной – они взаимодействуют с улицей, в чем-то театрализируют ее. Таких примеров в одном только Минске можно привести достаточно много. То, что 2016 год в Беларуси был провозглашен годом культуры – это в значительной степени констатация того, что происходит и, в свою очередь, ждет своего исследователя.

Конференция, которую мы с вами открываем, тоже существует в этом контексте, становясь не только строго научным, но и культурным событием. Помимо традиционных докладом и секционных обсуждений, в ее программу входят уже кинопоказ, выставка фотографий, презентация альбома и публичная лекция. Здесь и популяризация проводимых научных исследований, и, более того, создание предпосылок, самого предмета для дальнейшего изучения. Мы участвуем в открытом взаимодействии науки, культуры, всего общества, и, я полагаю – это правильный и перспективный путь к дальнейшему развитию.

А потому, рад пожелать всем участникам, будь то ученые или люди искусства, чтобы эта конференция стала еще одним поводом, возможно, каким-то ранее недостающим звеном в вашем личностном, творческом и профессиональном росте, чтобы энергия каждого участника вместе образовывала бы синергию науки и культуры!

ПАЧЫНАЛЬНІК БЕЛАРУСКАГА МАСТАЦТВАЗНАЎСТВА

Вывучэнне своеасаблівых форм беларускай архітэктуры ў цэлым, а тым больш іх мастацтвазнаўчая ацэнка, распачаліся з вялікім спазненнем ў параўнанні з суседнімі народамі. У Расійскай імперыі навуковае вывучэнне нацыянальнай рускай культурнай спадчыны пачалося на мяжы XVIII–XIX стст. Гісторыя рускай архітэктуры стала аб’ектам пільнай увагі грамадства і грунтам для фарміравання адметных напрамкаў у кантэксце ідэалогій заападнацтва і славянафільства [1]. Галоўная ўвага надавалася вывучэнню пісьмовых гістарычных крыніц і археалагічным даследаванням. Вядомымі расійскімі вучонымі А. С. Уваравым, Н. П. Кандаковым, А. М. Паўлінавым былі зроблены першыя спробы натурнага вывучэння і графічнай фіксацыі збудаванняў, распрацаваны метады даціроўкі старажытных помнікаў на падставе аналізу асаблівасцей муроўкі. У 2-й палове XIX – пачатку XX ст. аб’ектам цікавасці расійскіх гісторыкаў рэлігіі, археолагаў і мастацтвазнаўцаў сталі таксама помнікі ўкраінскага дойлідства. Адначасова пачала фарміравацца ўласна ўкраінская архітэктурназнаўчая школа. Але беларуская мастацкая культура па-ранейшаму заставалася “белай плямай” альбо “чорнай дзіркай” расійскай дарэвалюцыйнай навукі.

Улады Расійскай імперыі ў XIX – пачатку XX ст. праводзілі на Беларусі рэакцыйную шавіністычную палітыку, адным з сродкаў якой было прыніжэнне культурных каштоўнасцей беларускага народа і нават мэтанакіраванае іх знішчэнне. Пратакты паседжанняў Імператарскай Археалагічнай Камісіі па пытаннях рэстаўрацыі сведчаць пра тое, што не толькі мураваныя, але і больш традыцыйныя драўляныя храмы Беларусі XVI–XVIII стст. абвешчаліся “польскімі” альбо не “істинно-рускімі” [2]. На гэтай падставе рабілася выснова пра іх нізкую мастацкую каштоўнасць. Беларусь стабільна і тэндэнцыйна ўспрымалася толькі як паўночна-заходні рэгіён рассялення “рускай народнасці”. З гэтай прычыны ацалеўшыя помнікі старажытнасці Беларусі разглядаліся толькі як этнаграфічны дыялект. Першыя звесткі пра іх з’яўляюцца ў этнаграфічных і краязнаўчых працах А. Кіркора, П. Шпілеўскага, А. Дзембавецкага, Я. Раманава, М. Без-Карніловіча, выданнях матэрыялаў па географіі і статыстыцы Расіі, што ўключалі губерні Паўночна-Заходняга края, і інш. У даволі значнай колькасці прац гісторыка-краязнаўчага і клерыкальнага характару разглядалася галоўным чынам рэлігійная гісторыя асобных сакральных помнікаў і манастырскіх ансамбляў. У гэтых працах не закраналіся ўласна архітэктурна-мастацтвазнаўчыя пытанні. Да таго ж падача матэрыялаў у іх (як на рускай, так і на польскай мовах) вызначаецца тэндэнцыйнасцю, двухвектарным шавінізмам, праваслаўным альбо каталіцкім клерыкалізмам (П. Бацюшкоў, Ф. Стаўровіч, Л. Пaeўскі, А. Тавараў, Ф. Цітоў, Я. Арлоўскі, І. Мітрашэнка, Ф. Жудро). Для станаўлення айчыннага мастацтвазнаўства ў галіне гісторыі архітэктуры істотнае значэнне мелі толькі тыя крыніцы, што ўтрымлівалі багаты гістарычны матэрыял – гэта працы А. Сапунова, М. Пятрова, Д. Даўгяла, А. Семянтоўскага, Н. Нікіфароўскага, У. Краснянскага.

Фундаментальнае значэнне мелі два артыкулы акадэміка архітэктуры А. Паўлінава, надрукаваныя ў Працах IX Археалагічнага з’езда ў Вільне 1893 г. [3]. Гэтыя працы ўпершыню прысвечаныя разгляду ўжо не рэлігійнай гісторыі храмаў, як у папярэднікаў, а ўласна іх архітэктуры, з вызначэннем яе своеасаблівых рысаў. Але сапраўдны падмурак айчыннага мастацтвазнаўства быў закладзены шматгаліновай дзейнасцю Інстытута беларускай культуры. У 1920-я гг. у БССР зараджаецца навуковае мастацтвазнаўства, узнікае цікавасць да асаблівасцей нацыянальнай мовы беларускай архітэктуры. Аснову айчыннага архітэктурназнаўства склалі працы даследчыкаў пераважна расійскай гісторыка-археалагічнай і мастацтвазнаўчай школ: М. Брунова, М. Шчакаціхіна, І. Хозерава, а таксама беларускіх: М. Каспяровіча, У. Краснянскага, П. Красавіцкага.

Своеасаблівым краевугольным каменем у падмурку гісторыі архітэктуры Беларусі і нават усяго беларускага мастацтвазнаўства стаў выдатны вучоны, пакутнік за ідэю айчыннага нацыянальнага мастацтва Мікола Шчакаціхін (1896–1940), “вуснамі якога гаварыла само

мастацкае мінулае Беларусі, гаварыла яскрава, пераканаўча, незабыўна” [4]. Будучы вучоны нарадзіўся 1 кастрычніка (па старому стылю) 1896 г. у Санкт-Пецярбургу ў заможнай інтэлігентнай сям’і “сярэбранага веку” (вядома, што яго бацька паходзіў з Магілёўскай губерні), класічную адукацыю атрымаў маскоўскай гімназіі імя А. Флёрава, мастацтвазнаўчую – у Маскоўскім універсітэце (1914–1918), пасля працаваў у музеях Масквы, Арла, Харкава. Ведаў некалькі еўрапейскіх моваў, пісаў вершы. У 1922 г. М. Шчакаціхін стаў асістэнтам кафедры гісторыі і тэорыі беларускага мастацтва БДУ і распрацаваў першы грунтоўны курс лекцый па гэтай тэме. М. Шчакаціхін распачаў сістэматызаванае даследаванне беларускай мастацкай культуры. Ён адзначаў, што патрэбна ўвесь час імкнуцца да больш глыбокага разумення беларускасці, не абмяжоўвачы сябе вузкім этнаграфізмам: “нацыянальны кірунак у мастацтве, у першую чаргу, можа даць цэлы шэраг вельмі цікаўных сюжэтаў, у якіх выяўляецца агульнае аблічча краіны з самых розных бакоў і пунктаў гледжання” [5]. Яго працы вызначае гарманічнае спалучэнне глыбокага прафесійнага мастацтвазнаўчага аналізу, грунтоўнага валодання гісторыяй і эмацыянальнай вобразнай беларускай мовы.

У адрозненне ад папярэднікаў, расійскіх і польскіх даследчыкаў, М. Шчакаціхін упершыню разглядае айчынную архітэктурную вынік мастацкай творчасці беларускага народа, акцэнтуючы ўвагу на нацыянальных каранях з’явы. Ён уведзена перыядызацыя гісторыі беларускага мастацтва, сфармуляваны адметныя характарыстыкі мясцовых школ дойлідства старажытнарускага перыяда, акрэслены паняцці “беларускай царкоўнай готыкі” і “беларускага барока” [6]. Першы том ягоных “Нарысаў з гісторыі беларускага мастацтва” ахопліваў перыяд ад глыбокай старажытнасці да сярэдзіны XVI ст. Гісторыі архітэктурны ім прысвечаны тры раздзелы, у якіх аўтар разглядаў манументальныя помнікі XI–XII ст., замкавае будаўніцтва XII–XVI стст., абарончыя гатычныя храмы XV–XVI ст. Найбольш цікавымі гісторыка-тэарэтычнымі пытаннямі, якія былі закрануты даследчыкам, з’яўляюцца фарміраванне аднаасіднасці, уплыў драўлянага дойлідства на мураванае, генезіс і своеасаблівасць формаў еўрапейскай готыкі і рэнесанса ў беларускай архітэктурнай.

М. Шчакаціхін меркаваў ажыццявіць шэраг далейшых мастацтвазнаўчых даследаванняў, прысвечаных помнікам барочнай архітэктурнай XVII–XVIII ст., архітэктурным формам драўлянага будаўніцтва, помнікам малярства, разьбярства, гравюры. Пра беларускую архітэктурную эпохі барока ён паспеў зрабіць толькі першыя накіды, часам даволі спрэчныя (напрыклад, гіпотэза пра паходжанне двюхвежавасці беларускіх барочных храмаў), але вялікая заслуга даследчыка ў тым, што ён упершыню гаворыць пра беларускае барока як цэласную і самастойную архітэктурна-мастацкую сістэму ў еўрапейскім кантэксце.

У 1928 г. выйшаў першы том прац Камісіі па гісторыі мастацтва, створанай па ініцыятыве М. Шчакаціхіна [7]. Выданне прадстаўляе шырокае кола навуковых пытанняў беларускага мастацтвазнаўства таго часу, якія пачалі ўздымацца і распрацоўвацца шматлікімі даследчыкамі. У яго ўвайшлі працы М. Шчакаціхіна, І. Хозерава, Т. Ржавускай, П. Красавіцкага, У. Краснянскага. Тры апошнія даследчыкі грунтоўна разглядалі помнікі беларускага драўлянага дойлідства XVII–XVIII ст. Зборнік прац Інстытута беларускай культуры меў на мэце паказаць значнасць і арыгінальнасць унёску беларускага мастацтва ў сусветную культурную скарбніцу.

Аднак дзейнасць Камісіі па гісторыі мастацтва была абмежавана ў той час дзяржаўна-палітычным падзелам Беларусі на Усходнюю і Заходнюю. Нягледзячы на палітычны ўціск і матэрыяльныя цяжкасці, з Інстытутам беларускай культуры шчыльныя сувязі падтрымліваў выдатны мастак і краязнаўца Язэп Драздовіч, у графіцы якога зафіксаваны тагачасны стан шматлікіх помнікаў дойлідства Заходняй Беларусі, шмат гаспадарчых этнаграфічных пабудов і прадметаў побыту. Падчас экспедыцыі на Піншчыну ім замалёваны каля 30 драўляных цэркваў Беларускага Палесся, многіх з якіх не было ўжо пры падрыхтоўцы “Збора помнікаў гісторыі і культуры Беларусі” у 1970–1980-я гады. Захаваліся унікальныя арыгіналы экспедыцыйных матэрыялаў па Случчыне Вацлава Ластоўскага, які ўзначальваў кафедру этнаграфіі Інбелкульту. На іх прадстаўлены фотаздымкі драўляных цэркваў цэнтральна-палескага рэгіёна, большасць з якіх на сённяшні дзень ужо не існуе. У наш час старажытныя драўляныя храмы

працягваюць імкліва знікаць. Гэтая каштоўная частка нашай гісторыка-культурнай спадчыны сёння патрабуе асабліва ашчадных адносін з боку грамадства і пільнай навуковай увагі.

М. Шчакаціхін уважліва ставіўся і да праблем сучаснага яму мастацтва, якое, на яго думку, павінна выцякаць з айчыннай гісторыі: “нацыянальны стыль не прыдуманецца: а расце арганічна, складваючыся ў новых сацыяльных умовах, ён паступова перарабляе ў сябе старыя формы згодна з выдзяненнямі эканамічнага палітычнага і грамадскага жыцця, яго нельга зрабіць адразу, нельга стварыць прымусова і штучна. Патрэбна доўгая праца, за якую як найхутчэй трэба ўзяцца” [8]. Ён быў прапанавана арганізацыя рэспубліканскай сістэмы мастацкага выхавання і адукацыі, стварэнне прафесійнай асацыяцыі мастацкіх сіл Беларусі, укаранення дасягненняў нацыянальнай мастацкай творчасці ў архітэктурную і прамыслова-вытворчую сферу, падтрыманне на дзяржаўным узроўні народных промыслаў, фарміраванне сеткі спецыялізаваных мастацкіх школ ад пачатковых да вышэйшых – інстытута ў Мінску, стварэнне дзяржаўнага органа па кіраванню праблемамі культуры і г.д. – у цэлым ім быў акрэслены кірунак дзейнасці будучага Міністэрства культуры.

Але, як кажуць, ініцыятыва караецца і патрыятызм таксама. 18 ліпеня 1930 г., ва ўзросце няпоўных 34 гадоў, даследчык быў арыштаваны па даносу па сфабрыкаванай справе “Саюза вызвалення Беларусі” і па прысуду асланы на 5 гадоў ў горад Белебей ў Башкірыі. Там ён з марай пра навуковую работу, але пазбаўлены яе, працаваў на розных дробных службовых пасадах. У 1937 г. зноў быў арыштаваны, і зноў, і зноў, амаль на кожнае рэвалюцыйнае свята. Шчакаціхін памёр ад сухотаў у Белебеі 1 красавіка 1940 г., у 1956 г. рэабілітаваны. Трагічны, аднак, тыповы лёс нацыянальна свядомага беларускага вучонага сталінскага часу. Калі я нарадзілася, яму магло б быць усяго 49 гадоў, але цень яго трагічнага лёсу выразна падаў на мае юначае захапленне гісторыяй беларускага мастацтва. У 1968 г. яго працы для вывучэння можна было атрымаць толькі праз так званы 1-ы адзел. Здавалася, гісторыя пільна сцірае ўсе сляды. Але ў 1996 г. на Навуковых чытаннях, прысвечаных 100-гадоваму юбілею М. Шчакаціхіна, у Нацыянальным мастацкім музеі Беларусі мы радысна сустрэліся з 22 нашчадкамі вучонага, з гонарам адчулі сябе яго духоўнымі спадчыннікамі [9].

У пасляваенным беларускім мастацтвазнаўстве даследчыкі звярнуліся да больш паглыбленага вывучэння праблем некалі закранутых М. Шчакаціхіным. Найбольш ранняя праца М. Кацара абугульняе вынікі перадаваўшага мастацтвазнаўства ў галіне гісторыі архітэктурны і фіксуе страты гісторыка-культурных каштоўнасцей падчас Вялікай Айчыннай вайны [10]. Манаграфія “Градостроительство Белоруссии” Ю. Ягорава, выдадзеная ў 1954 г., вызначаецца характэрнай для таго часу ідэалагізаванасцю, непрыняццем многіх нацыянальных гісторыка-культурных каштоўнасцей [11]. На мяжы 1950–1960-х гадоў пэўную ролю ў папулярызацыі гісторыі беларускага дойлідства пачалі адыгрывалі “Зборнікі навуковых прац” Інстытута будаўніцтва і архітэктурны АН БССР, дзе друкаваліся артыкулы В. Кудрашова, А. Міцяніна, М. Вараксіна, І. Рудэнка, У. Чантурыя. У вывучэнні манументальнага беларускага дойлідства часоў Вялікага Княства Літоўскага і Рэчы Паспалітай у 1960-я гг. шмат зроблена маскоўскай даследчыцай А. Квіціцкай, членам рэдакцыйнай калегіі агульнасаюзнага альманаха “Архитектурное наследие”, дзе на працягу многіх гадоў друкаваліся яе змястоўныя артыкулы. Даследаванні А. Квіціцкай вызначаліся вялікай колькасцю архіўнага матэрыялу, які ўпершыню ўводзіўся ў навуковы ўжытак.

У 1966 г. у СССР набыў афіцыйны статус грамадскі рух па ахове помнікаў гісторыі і культуры, што з’явілася вынікам беспрэцэдэнтнага сацыяльнага вандалізму ў адносінах да культурнай спадчыны падчас так званай “хрушчоўскай адлігі”, якую невыпадкова іншы раз называюць “эпохай хрушчоўскага вандалізма”. Чыноўныя манкурты нанеслі цяжкія страты архітэктурнай спадчыне Беларусі ў цэлым, у разы павялічылі тыя страты, што нанеслі фашысцкія захопнікі. Акрамя Дабравешчанскай царквы, у Віцебску, былі знішчаны сапраўдныя шэдэўры архітэктурны ў стылі віленскага барока: Успенскі сабор, Васкрасенская царква (адноўлены), касцёл св. Антонія і кляштар бернардынцаў, узарваны велічныя комплексы касцёлаў і калегіумаў езуітаў а ў цэлым на Віцебшчыне знішчаны шматлікія архітэктурныя ансамблі Оршы, Сянно, Ушач, Друі, Глыбокім. Многія помнікі манументальнага дойлідства,

напрыклад, касцёлы дамініканцаў у Смалянах, бернардынцаў у Селішчы былі даведзены да стану руін. Гэта далёка няпоўны спіс толькі мураваных зруйнаваных святынь рэгіёна Беларускага Паазер'я.

Прынамсі ў канцы 1960-х гадоў адбыўся пазітыўны паварот у развіцці беларускага архітэктурнага аховы помнікаў айчыннага дойлідства. Амаль адначасова свет убачылі 6-ы том 12-томнай “Всеобщей истории архитектуры”, прысвечаны манументальнаму дойлідству Расіі, Украіны і Беларусі перыяду феадалізма, дзе архітэктурна-рацыяналістычным прадстаўлялі А. Квітніцкая і У. Чантурыя [12], а таксама манаграфія апошняга “История архитектуры Белоруссии: дооктябрьский период” [13]. Аднак гэтыя працы не сталі глыбокім тэарэтычным сінтэзам папярэдніх даследаванняў з прычыны пэўнай сацыяльна-ідэалагічнай ангажыраванасці савецкага мастацтвазнаўства таго часу. Аўтары не адыходзілі ад разгляду асобных помнікаў у гісторыка-археалагічным і архітэктурна-рацыяналістычным кантэксце, без тэарэтычнага мастацтвазнаўчага асэнсавання. Да таго ж, ім, як навуковым выданням, бракавала бібліяграфіі. Тым не менш, гэта быў істотны крок наперад, што даваў старт далейшым даследаванням.

У 1969 г., Вярхоўным Саветам БССР была прынята дзяржаўная праграма стварэння шматтомнага “Збору помнікаў гісторыі і культуры Беларусі” у рамках адпаведнай агульнасаюзнай праграмы “Свод памятников истории и культуры СССР”. Для яе рэалізацыі быў створаны спецыялізаваны сектар у Інстытуце мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору АН БССР. Шмат гадоў вялося татальнае абследаванне (фотафіксацыя, абмеры, апісанне, пашпартызацыя) помнікаў ваеннай гісторыі, археалагічных аб’ектаў, памятных мясцін, разнастайнай архітэктурнай спадчыны, шла выпрацоўка канцэпцыі выдання, падрыхтоўка унікальных графічных матэрыялаў, выкананых і апублікаваных упершыню. На гэтай падставе ў 1984–1988 гг. ажыццёўлена 7-томнае (у 8 кнігах) выданне “Збору помнікаў гісторыі і культуры Беларусі” [14].

Падчас распрацоўкі дзяржаўнай праграмы “Збор помнікаў гісторыі і культуры Беларусі” фундаментальнай акадэмічнай навукай зроблена вельмі шмат у галіне вывучэння беларускай архітэктурнай і яе гісторыка-тэарэтычнага асэнсавання. Пры ўсеагульным натурным абследаванні і вывучэнні помнікаў гісторыі і культуры ўсіх рэгіёнаў Беларусі групай даследчыкаў (У. Алісейчык, С. Багласаў, А. Кулагін, А. Пятросава, Т. Хадыка-Габрусь, Т. Чарняўская, Ю. Якімовіч і інш.), прадстаўнікоў уласна беларускай школы архітэктурнай, адкрыты зусім новыя старонкі яе гісторыі, даследаваны важныя этапы развіцця, сабраны грунтоўныя архіўныя звесткі па помніках дойлідства разнастайнай тыпалогіі: замкаў, палацаў, сядзібаў, паркаў, цэркваў і касцёлаў, іх будаўніцтву і гісторыі існавання. Пры падрыхтоўцы “Збору помнікаў” шэрагам супрацоўнікаў былі ажыццёўлены спецыялізаваныя даследаванні, выкананы кандыдацкія дысертацыі і манаграфіі па асобных праблемах беларускага архітэктурнага аховы, якія ахоплівалі пераважна перыяд позняга феадалізму.

“Збор помнікаў гісторыі і культуры Беларусі” на пэўны час стаў заканадаўчай базай іх дзяржаўнай аховы. Нягледзячы на пэўныя пазітыўныя зрухі, за прайшоўшыя 40 гадоў з прычыны безгаспадарнасці, нядбайнасці і непрафесійнасці бюракратаў ад дзяржаўнай аховы і рэстаўрацыі, страчана вельмі многа унікальных гісторыка-культурных каштоўнасцей, а грамадскі рух па іх ахове зведзены амаль дашчэнт.

Навуковыя вынікі доўгатэрмінавай і найважнейшай дзяржаўнай праграмы “Збор помнікаў гісторыі і культуры Беларусі” у далейшым знайшлі выйсце ў шматлікіх энцыклапедычных выданнях як агульнага характару, так і спецыялізаваных гісторыка-культурных, а таксама шэрагу калектыўных навуковых выданняў і манаграфій. Адзначым, аднак, што ў канцэпцыі “Збору помнікаў” і наступных шматлікіх энцыклапедычных і турыстычных даведнікаў, пабудаваных на яго аснове, пераважаў і пераважае тэрытарыяльна-адміністрацыйны прынцып прадстаўлення архітэктурных помнікаў, абумоўлены, у першую чаргу, дакладнай прывязкай аб’екта да канкрэтнага геаграфічнага месца, без уліку яго адметнай сацыяльна-культурнай гісторыі.

На падставе былога сектара “Збора помнікаў гісторыі і культуры Беларусі” ў першым дзесяцігоддзі трэцяга тысячагоддзя ажыццёўлена падрыхтоўка і выданне капітальнай працы “Архітэктура Беларусі: Нарысы эвалюцыі ва усходнеславянскім і еўрапейскім кантэксце” у 4-х тамах (6-ці кнігах) [15]. У шматтомніку на новым больш высокім навуковым узроўні разгледжаны этапы фарміравання горадабудаўнічых утварэнняў на тэрыторыі сучаснай Беларусі, гістарычныя шляхі развіцця айчыннай манументальнай ваеннай, цывільнай і сакральнай архітэктуры, эвалюцыя культурных уплываў, пашырэнне шляхоў зносін, этнаграфічныя і стылявыя аспекты драўлянага дойлідства, радыкальныя зрухі ў архітэктурнай стратэгіі Навейшага часу. Дзеля гэтага былі задзейнічаны спецыялісты рознай тыпалігічнай накіраванасці ў галіне архітэктуры, што дазволіла стварыць дастаткова аб’ёмную панараму гісторыі беларускага дойлідства (А. Лакотка, Т. Габрусь, А. Кулагін, В. Марозаў, Ю. Чантурыя, А. Шамрук і інш). Усё гэта бяспрэчныя дасягненні сучаснага беларускага мастацтвазнаўства, якое, як і ўсе мы, “родам” з навуковых ідэй Міколы Шчакаціхіна.

Літаратура

1. Славина, Т. А. Исследователи русского зодчества: Русская историко-архитектурная наука XVIII— начала XX века / Т. А. Славина. – Л. : Изд-во ГЛУ, 1984. – 192 с.
2. Хадыка, Т. В. Крытычны агляд літаратуры па гісторыі архітэктуры Беларусі эпохі феадалізму / Т. В. Хадыка // Книга, библиотечное дело и библиография в Белоруссии. – Минск : Наука и техника, 1974. – С. 195–209.
3. Труды IX Археологического съезда в Вильне в 1893 г. – Т.1. – М., 1895: Павлинов, А.М. Древние храмы Витебска и Полоцка. – С. 19–26; Павлинов, А.М. Деревянные церкви г. Витебска. – С. 27–36
4. Ліс, А. Мікола Шчакаціхін: характэрнае непазнанай зямлі / А. Ліс. – Мінск : Навука і тэхніка, 1968. – 128 с.
5. Шчакаціхін, М. Сучаснае мастацтва Беларусі / М. Шчакаціхін // Польшча, 1926. – № 6. – С. 130–148.
6. Шчакаціхін, М. Нарысы з гісторыі беларускага мастацтва – Т.1 – Менск : Інбелкульт, 1928. – 278 с.
7. Запіскі аддзела гуманітарных навук Інбелкульту. – Кн. 6. Працы камісіі гісторыі мастацтва. – Менск., 1928. – Т.1 – Сш.2: Шчакаціхін, М. Помнікі старадаўняе архітэктуры XVII–XVIII стагоддзяў у Менску. – С.1–38.
8. Шчакаціхін, М. Наша сучаснае мастацтва і нацыянальны стыль / М.Шчакаціхін // Трибуна искусства, 1925. – №3. – С. 2
9. Габрусь, Т. Мікола Шчакаціхін і пытанні генезісу беларускай готыкі ў культывым дойлідстве // Матэрыялы да 100-годдзя з дня нараджэння Міколы Шчакаціхіна. 1896–1940 / Нац. Маст. Музей Рэсп. Беларусь. – Мінск, 1996. – С. 1–2.
10. Кацер, М.С. Белорусская архитектура: Исторический очерк / М. С. Кацер. – Минск : Госиздат, 1956. – 126 с.
11. Егоров, Ю. А. Градостроительство Белоруссии / Ю. А. Егоров. – М. : Госстройиздат, 1954. – 282 с.
12. Всеобщая история архитектуры: в 12 т. – Т.6. Архитектура России, Украины и Белоруссии. XIV – первой половины XIX вв. – М. : Стройиздат, 1968. – 567 с.
13. Чантурыя В. А. История архитектуры Белоруссии: Дооктябрьский период / В. А. Чантурия. – Минск : Вышэйшая школа, 1969. – 287 с.
14. Збор помнікаў гісторыі і культуры Беларусі: ТТ. 1–6, у 7 кнігах. – Мінск : Беларуская Савецкая Энцыклапедыя, 1984–1988.
15. Архітэктура Беларусі: Нарысы эвалюцыі ва ўсходнеславянскім і еўрапейскім кантэксце. ТТ.1–4, у 6 кнігах / пад навук. рэд. А.І.Лакотка. – Мінск : Беларуская навука, 2005–2009.

Григорьева Р.А.

(Российская Федерация, г. Москва)

ДЕМОГРАФИЧЕСКАЯ СИТУАЦИЯ В ОБЛАСТЯХ РОССИИ, ПОГРАНИЧНЫХ С РЕСПУБЛИКОЙ БЕЛАРУСЬ (СМОЛЕНСКОЙ, ПСКОВСКОЙ, БРЯНСКОЙ)

В течение последних 15 лет в рамках совместных российско-белорусских Проектов исследовались различные проблемы на пограничных территориях Беларуси с Россией и пограничных областей со странами ЕС – Гродненской области Республики Беларусь и Калининградской области Российской Федерации. Изучались миграционные процессы и адаптация мигрантов, этнокультурная ситуация, этнокультурная стратегия молодежи. В этом году заканчивается наш пятый Проект, который посвящен изучению крестьянской культуры и ее трансформации

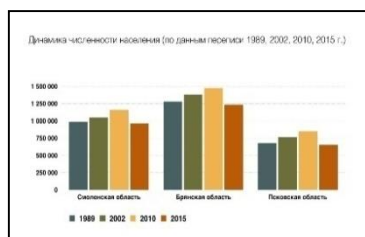
по обе стороны границы Беларуси с Россией. В рамках этого Проекта изучался широкий спектр вопросов. Один из них – демографическая ситуация. В данном исследовании нас интересовал демографический потенциал на пограничных территориях, перспективы воспроизводства населения и, в связи с этим, воспроизводства элементов традиционного образа жизни. В своей статье я попыталась представить некоторые стороны демографической ситуации в трех областях России, на территории которых проводились наши исследования и которые имеют общие границы с областями Республики Беларусь: Псковская область – с Витебской, Смоленская – с Витебской и Могилевской, Брянская – с Гомельской и Могилевской областями (рис. 1).



Рис. 1. Численность населения.

Рис. 1. Численность населения.

Одним из факторов и индикаторов регионального развития демографических процессов – это динамика численности населения. Согласно данным переписей населения из трех областей, расположенных на границе с Беларусью, наиболее многочисленной является Брянская область. По данным Всесоюзной переписи населения 2010 года только в Брянской области численность населения превысила 1 млн. и составила 1 278 217 человек, тогда как в Смоленской области численность населения составила 985 537 человек, а в Псковской области 673 423 человек. Отмечая существенные различия в численности населения в областях, следует отметить общую тенденцию сокращения жителей во всех трех областях (рис.2).



Так между переписями населения 2002 и 2010 годов число жителей в Смоленской области сократилось на 70,3 тысячи человек [1], Псковской на 87,4 тысячи [2], Брянской – на 100,7 тысячи человек [3]. При этом около 20% в Смоленской области и около 13% в Псковской области сокращение численности населения происходило за счет пограничных с Беларусью районов. Опираясь на оценки статистики, можно утверждать, что сокращение численности населения продолжается. Так, к 1 января 2015 года численность населения Брянской области с 2010 года сократилась на 45 тысяч человек [3], Смоленской на 28 тысяч [1], Псковской на 22 тысячи [2]. По темпам сокращения населения лидирует Псковская область – между переписями населения численность сократилась на 11,5 %, в Смоленской – на 6,6%, в Брянской на 7,3%.

Динамика численности населения отражает поведение системы показателей, которая включает особенности расселения и половозрастного состава населения, уровень рождаемости и смертности, естественный прирост или убыль, внешние миграции.

Естественная убыль населения.

Потери численности населения исследуемых областей в значительной степени объясняются естественной убылью и незначительным миграционным приростом, который не компенсирует естественные потери. В Псковской области за период с 2011 по 2015 год суммарная естественная убыль составила 26,2 тысячи человек [4], в Смоленской –28,6 тысячи человек [5], в Брянской – 30,3 тысячи [6]. По статистическим данным в 2010 году в расчете на 1 000 человек смертность превышала рождаемость в Псковской области в 2 раза [4], в Брянской области в 1,5 раза [6], в Смоленской – 1,8 раза [5]. Хотя рождаемость в последующие годы несколько увеличилась, а смертность незначительно сократилась, разница между этими показателями сохраняется, составляя в 2015 году – в Псковской и Смоленской областях в 1,6 раза, в Брянской области смертность превышала рождаемость в 1,4 раза. Естественная убыль из расчета на 1 000 человек в 2015 году составила – в Брянской области – 4,4 [6], в Смоленской – 5,8 [5], а в Псковской – 7,2 [4]. Понятно, что в такой ситуации для стабилизации численности населения областей необходимым условием являются значительные внешние миграции.

Миграции.

Однако миграционный прирост на протяжении 2000 х годов колебался от положительно-

го до отрицательного, но и будучи положительным миграционный прирост восполнял естественные потери лишь частично.

Во всех трех областях доминируют внутрirosсийские перемещения. Но за счет этих миграций области теряли значительную часть населения. Миграционные потери за счет других регионов России только за три года – с 2007 по 2009 год в Псковской области составили 4 389 человек [7], в Брянской области 5 816 человек, а к 2011 году – 14222 человека [8], в Смоленской области потери за счет миграционного обмена с другими территориями России с 2007 года по 2011 год составили 11 276 человек [9]. Наиболее выражен отток населения в Москву, Московскую и Калужскую области, Санкт-Петербург и Ленинградскую область. Слабый приток населения прослеживается из регионов Севера и Дальнего Востока. В Брянской области важным фактором перемещений населения в другие регионы России стали последствия Чернобыльской аварии. Миграционный прирост во всех трех областях формируется только за счет международных миграций, преимущественно за счет стран СНГ (более 80%). География участников международных миграций довольно широкая, но, в основном, это бывшие республики СССР – Беларусь, Украина, Казахстан, Молдова, Армения, Азербайджан, Узбекистан, Таджикистан, Грузия. В 1990-е годы Псковская область была привлекательна для русских, покинувших Латвию и Эстонию, но в 2000-е годы приток переселенцев из стран Балтии стал затихать. Хотя международные миграции имеют положительное сальдо, они лишь частично компенсируют потери за счет миграций в пределах России. Суммарные миграционные потери населения в Псковской области с 2007 по 2009 год составили 1 455 человек [10]. В Брянской области за период с 2007 по 2011 год миграционные потери составили 5 749 человек [8]. Только в Смоленской области число жителей за этот же период увеличилось на 1 750 человек [9]. С 2012 по 2014 год миграционные потери были лишь в Брянской области (-13 182 человека) [11]. Несмотря на то, что в отдельные годы (2013 году в Смоленской и 2014 году в Псковской области) сальдо миграций было отрицательным, за период с 2012 по 2014 год суммарный миграционный прирост составил: в Смоленской области 1157 и Псковской – 231 человек [11]. Миграции способствовали не только некоторому сдерживанию депопуляционных процессов, но и изменению в расселении и национальном составе населения областей.

Соотношение женщин и мужчин.

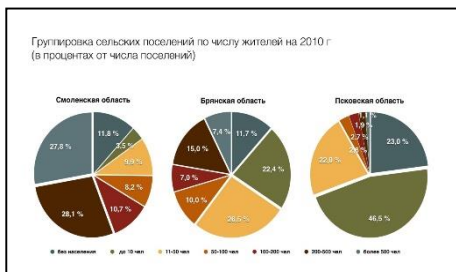
Важным демографическим фактором является соотношение женщин и мужчин в составе населения. По данным переписи населения 2010 года во всех пограничных российских областях сохранилась характерная для России гендерная диспропорция: численное превосходство женщин над численностью мужчин. На рассматриваемой территории соотношение полов в областях практически не различаются. В Псковской области – 45,9% мужчин и 54,1% женщин, в Смоленской – 45,5% мужчин и 54,5% женщин, в Брянской области соответственно 45,6% и 54,4%. Незначительные различия и со средними цифрами по России – 46,2 и 53,8. В среднем на 1 000 мужчин приходится в Смоленской области 1 198 женщин, в Брянской области – 1 194 и Псковской – 1 182 (ср. в России 1 163). Наиболее заметна диспропорция между числом женщин и мужчин у белорусов и поляков, где на 1 000 мужчин приходится соответственно 1 354 и 1 386 женщин. Вместе с этим, у недавних мигрантов отмечается преобладание числа мужчин над числом женщин. Например, в Смоленской области в 2010 году [12] на 1 000 мужчин приходилось женщин: у армян – 841, у молдаван – 870, у азербайджанцев – 613, у грузин – 546, у узбеков – 519, и у таджиков – 553.

Расселение.

Одной из причин, определяющих образ жизни людей – это характер их расселения. По данным 2010 года большинство населения во всех трех областях живут в городах. По степени урбанизированности лидирует Смоленская область, где в 15 городах и 12 поселках городского типа живет 73% всех жителей области, на втором месте Псковская область – горожане (жители 14 городов и 14 поселков городского типа) составляют 70,5% населения, из которых 67% сосредоточены в двух городах – Пскове и Великих Луках. Замыкает Брянская область, где в 16 городах и 23 поселках городского типа живет 69,8% жителей. Рост городского населения продолжается. Но в тоже время, хотя численность и доля сельских жителей уменьшается, они со-

ставляют заметный демографический потенциал и, что важно для наших исследований, сельские жители являются хранителями и трансляторами традиционной культуры.

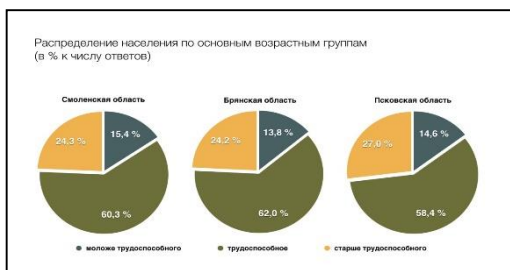
По числу сельских населенных пунктов лидирует Псковская область, она занимает после Тверской области второе место в России и второе место по доле сельского населения среди трех пограничных областей. Она находится в тройке областей России (после Тверской и Вологодской) по числу населенных пунктов без постоянных жителей – в 2002 году – 1 073, в 2010 году – 1 923 [13]. В Псковской области самый низкий показатель в России лютности населенных пунктов – в 2002 году 31 человек, в 2010 году – 24 человека. В пограничных районах этой области лютность сельских населенных пунктов ниже средних – в Невельском районе 21 человек, в Себежском – 17,6 человек. Лишь в Усвятском районе средняя лютность населенных пунктов составляет 25 человек, что выше средней. В сельской местности во всех областях преобладают мелкие населенные пункты (рис.3).



Сельские поселения с населением до 50 человек составляют 56% – в Смоленской области, 49% – в Брянской области и 77% – в Псковской области, но от 75 до 85% всех сельских жителей живут в населенных пунктах с численностью населения более 50 человек.

Возрастной состав.

В условиях естественной убыли населения для понимания перспектив дальнейшего развития региона важным звеном является возрастная структура населения. Деформация в возрастном составе всех трех областей очевидна и формировалась она в течении всего послевоенного времени. В период между переписями населения 2002 и 2010 годов эти деформации усилились. Продолжились процессы старения населения – сокращение молодого поколения и увеличение числа и доли лиц пенсионного возраста.



По данным переписи населения 2010 года разница между этими возрастными группами составляла более 10%. При этом несколько увеличилась доля тех, кто был в трудоспособном возрасте, и это давало надежду на сдерживание процессов депопуляции. Как видно из рисунка (рис. 4), эти процессы более ощутимы в Псковской области, где лиц пенсионного возраста почти в 2 раза больше, чем молодых людей. В Псковской области и самый высокий средний возраст населения – 41,5 лет. Это на 2,5 года больше, чем в целом по стране. В Смоленской области средний возраст жителей – 41 год. Как видно из рисунка 4, более благоприятная ситуация сложилась в Брянской области, где разница между долей жителей в возрасте 15 лет и моложе и жителей пенсионного возраста составила около 9%. Из трех пограничных областей в Брянской области также самый низкий средний возраст жителей – 40,4 лет, но он выше, чем в целом по России (39,1 год).

Возрастная диспропорция и старение населения особенно ощутимы в районах, расположенных непосредственно на границе с Республикой Беларусь. По данным переписи населения 2010 года в Невельском и Усвятском районах Псковской области и Монастырщинском, Шумячском и Руднянском районах Смоленской области жители пенсионного возраста составляют более 30%. Во всех пограничных районах Брянской области доля пенсионеров составляет от 21,9% в Гордеевском районе до 27,3% в Красногорском районе. В Смоленской области – от 22,4% в Ершичском районе до 28,3% – в Велижском районе. Эти показатели почти во всех районах выше, чем в целом по области. Имеются различия и по доле молодых людей. Эта возрастная группа (младше трудоспособного возраста) более всего представлена в пограничных районах Брянской области- Красногорском – 16,6%, в Гордеевском – 18,6%, в Злынковском – 17,3%, в Суражском – 16,7%. (Всего по области – 15,4%) [14]. В пограничных районах Смоленской области эти показатели ниже: в Велижском – 14,5%, в Ершичском – 13,6%, Краснинском – 13,8%, Монастырщинском – 12,1%, Руднянском – 12,2%, Шумячском – 13,7%, Хиславичском –

13,7% (в целом по области 13,8%) [15]. Из трех пограничных районов Псковской области в двух – Себежском и Усвятском [16] доля молодых людей младше трудоспособного возраста составила 14,3% и 14,1%, что близко к средней по области (14,6%). Наиболее заметна возрастная деформация в Невельском районе, где число пенсионеров более чем на 5 000 или на 20% больше, чем молодых людей (младше трудоспособного возраста).

Национальный состав населения.

Единственным источником имеющихся сведений о национальном составе населения дают переписи населения. Изменения в национальном составе населения обусловлены действием трех факторов. Первый фактор связан с различием в естественном воспроизводстве групп населения и возрастом. Второй – с процессами смены этнического самосознания под влиянием смешанных браков и других факторов. Третий фактор – это внешняя миграция.

В 2010 г. в областях жили представители около 30 национальностей, из них по девять в Смоленской области и в Брянской областях и семь – в Псковской области с численностью более 1 000 человек [17]. Это: русские, украинцы, белорусы, армяне, азербайджанцы, цыгане, а в Псковской и Смоленской областях в эту группу этнических общностей входили также татары, в Смоленской и Брянской областях – молдаване и узбеки, в Брянской области – евреи. Следует отметить, что молдаване, узбеки, таджики, грузины живут во всех областях, но численность их различна.

В пограничную с Эстонией и Латвией Псковскую область в разные годы переселялись жители соседних территорий. В 1959 году численность эстонцев в Псковской области составляла почти 8 тысяч, а латышей – более 2 тысяч. Сокращение их численности шло постоянно и к 2010 году только 625 человек идентифицировали себя с эстонцами и 442 человека – с латышами. Такое сокращение произошло по многим причинам – часть из них возвратились в Эстонию и Латвию, часть переехали в другие регионы России, часть ассимилировались, а дети из национально-смешанных семей идентифицировали себя с русским народом. В составе мигрантов из Эстонии и Латвии в 1990-е годы были преимущественно русские, которые переселялись в соседние области России в связи с ограничениями прав русского населения в этих странах.

Во всех изучаемых нами областях русское население является самым многочисленным (893,7 тыс. человек – в Смоленской области, 1 210,1 тысяч – в Брянской области и 616,4 тысяч – в Псковской области [18]) и составляли от числа указавших свою национальность, соответственно в Смоленской области – 94,7%, Брянской – 96,6% и Псковской – 95% (рис.5).

Динамика численности отдельных национальностей (данные переписей населения 1989, 2002 и 2010 г) - в тысячах человек

		русские	украинцы	белорусы	армяне	евреи	азербайджанцы	грузины	узбеки
Смоленская	1989	1080,6	21,8	22,4	1,1	3,5	2,2	0,4	0,5
	2002	980,1	17,4	16,2	3,9	1,4	2,4	0,8	0,5
	2010	893,7	12,2	12,0	4,8	1,0	2,7	0,7	1
Брянская	1989	1410,0	27,1	11,3	0,8	6,7	1,2	0,4	0,5
	2002	1380,0	20,2	7,7	3,6	2,3	2,4	0,7	0,4
	2010	1210,0	13,8	5,5	4,6	1,4	2,6	0,6	1,0
Псковская	1989	797,4	15,4	12,5	0,5	1,4	0,9	1	2,3
	2002	717,1	12,5	9,7	2,3	0,6	1,3	0,8	1,1
	2010	616,4	8,6	6,8	2,4	0,3	1,3	0,7	0,6

По сравнению с 2002 годом, численность жителей, ассоциировавших себя с русским, белорусским, украинским, еврейским народами значительно сократилась [19]. Так численность русских сократилась в Псковской области на 14% (более чем на 100 тысяч человек), а в Брянской и Смоленской –

на 9% (соответственно на 26 тысяч и на 86 тысяч). Существенно сократилось во всех областях число белорусов (на 30% – в Псковской области, на 29% – в Брянской области и на 26% – в Смоленской области) и украинцев (на 31% – в Псковской области, на 32% – в Брянской и на 30% – в Смоленской областях). Почти на 40% сократилось число евреев в Брянской области и на 32% – в Смоленской области. Но увеличилось число армян (в Смоленской – на 23% и Брянской – на 27%), увеличилось число азербайджанцев (в Псковской и Смоленской областях – на 4% и 12%), в Смоленской области в 2 раза увеличилось число узбеков и таджиков и на 30% число молдаван в Смоленской области. Однако, доля практически всех национальностей за исключением украинцев, а в Смоленской и Псковской и белорусов составляет менее 1%, а многие и менее 0,5%.

Диспропорция возрастного состава по-разному проявляется у разных этнических общностей и дает представление о дальнейших их судьбах. Наиболее ярко обозначена возрастная деформация у белорусов и украинцев, где превосходство численности лиц пенсионного возраста

над численностью молодых людей (до 15 лет) составляет в Смоленской области по 4 000 человек и у белорусов и у украинцев. В Брянской области эта разница у украинцев более 5 000, а у белорусов 2 000 человек, в Псковской – у украинцев – более 3 000, у белорусов – 2 200 [19]. Если рассматривать в процентах, то разница между этими показателями составляет 35–38%, что и отражается на среднем возрасте. Среди четырех рассматриваемых национальностей наиболее молодыми являются армяне (средний возраст 36,2 года – в Смоленской области, 34% – в Брянской и 35 лет – в Псковской). У русских средний возраст 41 год. У украинцев и белорусов средний возраст 50 лет и старше (50 лет у белорусов Смоленской области и 52 года у белорусов и украинцев в Псковской и Брянской областях). Численность молодых возрастов у украинцев и белорусов незначительна и не способна заместить старшее поколение. Этот факт ставит под сомнение возможность воспроизводства этих национальных общностей уже в ближайшем будущем.

Уровень образования.

Между переписями населения в трех областях увеличилось число лиц имеющих высшее и не законченное высшее образование и сократилось число жителей с начальным образованием. По данным переписи населения 2010 года среди лиц старше 15 лет и ответивших на вопрос о своем образовании имели послевузовское, высшее и неполное высшее образование [20] в Брянской области – 26,6%, в Смоленской – 23,2%, в Псковской – 21,4%. Однако есть различия по уровню образования у народов, проживающих в областях. Среди наиболее многочисленных этнических общностей по уровню образования несколько опережают украинцы, у которых доля лиц, получивших послевузовское, высшее и незаконченное высшее образование составляет: в Брянской области – 25,8%, в Смоленской – 27,9% и Псковской – 28,8%. На втором месте белорусы: 24,3% – в Брянской, 27,4% – в Псковской и 27,4% – в Смоленской областях. Среди русских доля лиц по этим показателям несколько ниже, чем у украинцев и белорусов и составляет: в Брянской области – 21,6%, в Смоленской – 23,3%, в Псковской – 21,4%. Эти показатели в Смоленской и Псковской областях приближены к средним по областям.

Подводя итоги, следует подтвердить уже общеизвестный факт, что наибольшая деформация всех значимых для демографической ситуации факторов – в Псковской области, где депопуляционные процессы наиболее глубокие. Демографические процессы в Брянской и Смоленской областях несколько мягче, но тем не менее, деформации очевидны и демографическая ситуация требует постоянного внимания и учета при формировании демографической политики. Как видно, участие миграций в стабилизации численности населения в настоящее время не достаточны. Особенно мощный отток населения из пограничных областей идет в районы крупных мегаполисов – Москву, Санкт-Петербург и пригородные зоны. Пограничные области не стали привлекательны для мигрантов из других территорий России, а поток мигрантов из других стран очень мал и не компенсирует миграционные потери за счет других районов России.

Литература

1. Численность населения Смоленской области [Электронный ресурс]. – Смоленскстат. – Режим доступа: http://sml.gks.ru/wps/wcm/connect/rosstat_ts/sml/resources/7aae32804c5801b4b7ecbf052efb10e3/chnas.htm.
2. Численность постоянного населения Псковской области [Электронный ресурс]. – Псковстат. – Режим доступа: http://pskovstat.gks.ru/wps/wcm/connect/rosstat_ts/pskovstat/resources/0b40ca00413696a78d68ef367ccd0f13/nas160929_4.pdf
3. Численность и распределение населения по основным возрастным группам [Электронный ресурс]. – Брянскстат. – Режим доступа: http://bryansk.gks.ru/wps/wcm/connect/rosstat_ts/bryansk/resources.
4. Родившиеся, умершие и естественный прирост (убыль) населения. [Электронный ресурс]. – Псковстат. – Режим доступа: http://pskovstat.gks.ru/wps/wcm/connect/rosstat_ts/pskovstat/resources/a566e200413693368d0bef367ccd0f13/nas160929_5.pdf.
5. Рождаемость, смертность и естественная убыль населения Смоленской области [Электронный ресурс]. – Смоленскстат. – Режим доступа: http://sml.gks.ru/wps/wcm/connect/rosstat_ts/sml/resources/baf081004c57bfc896a5be052efb10e3/tris.htm.
6. Естественное движение население Брянской области [Электронный ресурс]. – Брянскстат. – Режим доступа: http://bryansk.gks.ru/wps/wcm/connect/rosstat_ts/bryansk/resources/44b275804c48d5f29dd09fa94df4cce0/tab12.htm.
7. Демографические показатели Псковской области // Статистический сборник. – Псков, 2010. – С. 86.
8. Миграция населения Брянской области [Электронный ресурс]. – Брянскстат. – Режим доступа: http://bryansk.gks.ru/wps/wcm/connect/rosstat_ts/bryansk/resources/d89681004c48d913a568bfa94df4cce0/tab13.htm.

9. Миграция населения Смоленской области [Электронный ресурс]. – Смоленскстат. – Режим доступа: http://sml.gks.ru/wps/wcm/connect/rosstat_ts/sml/resources/3b40d3804c57dfc4a57fad052efb10e3/migr.htm.
10. Демографические показатели Псковской области // Статистический сборник. – Псков, 2010. – С. 86.
11. Общие итоги миграции населения по субъектам Российской Федерации [Электронный ресурс]. – Университетская система. – Режим доступа: https://uisrussia.msu.ru/stat/Publications/Ejeg2015/Ejeg2015_04_/Ejeg2015_04_310.htm.
12. О демографических и социально-экономических характеристиках населения отдельных национальностей Смоленской области (по данным Всероссийской переписи населения 2010 года) [Электронный ресурс]. – Смоленскстат. – Режим доступа: http://sml.gks.ru/wps/wcm/connect/rosstat_ts/sml/resources/6357f2004edf21fcb21db33467c8ff84/doklad2012.htm.
13. Группировка сельских поселений по числу населения [Электронный ресурс]. – Псковстат: Итоги Всесоюзной переписи населения 2010 года. – Режим доступа: http://pskovstat.gks.ru/wps/wcm/connect/rosstat_ts/pskovstat/resources/9e9a95804d46cdee8d078d87c712ef8b/t1_pub-01-01_%D0%A2%D0%B5%D1%80%D1%80%3D58000000.pdf.
14. Распределение численности населения Брянской области по основным возрастным группам [Электронный ресурс]. – Брянскстат: Итоги переписи населения Всесоюзной переписи населения 2010 года. – Режим доступа: http://bryansk.gks.ru/wps/wcm/connect/rosstat_ts/bryansk/ru/census_and_researching/census/national_census_2010/score_2010/tom11.
15. Численность населения по основным возрастным группам Смоленской области [Электронный ресурс]. – Смоленскстат. – Режим доступа: http://sml.gks.ru/wps/wcm/connect/rosstat_ts/sml/resources/7aae32804c5801b4b7ecbf052efb10e3/chnas.htm.
16. Распределение численности постоянного населения Псковской области по основным возрастным группам [Электронный ресурс]. – Псковстат. – Режим доступа: http://pskovstat.gks.ru/wps/wcm/connect/rosstat_ts/pskovstat/resources/b92d87004e6a16d98e6dff0d534aab22/nas160929_9.pdf.
17. Население по национальности и владению русским языком по субъектам Российской Федерации. АМ8186. Л.142-152Брянская область; Л.1559-1685. Смоленская область; Л. 3476-3597. Псковская область.
18. Численность населения наиболее многочисленных национальностей по субъектам Российской Федерации // Социально-демографический портрет России по итогам Всесоюзной переписи населения 2010 года. – Москва, 2012.
19. О демографических и социально-экономических характеристиках населения отдельных национальностей Смоленской области...Национальный состав и владение языками. Брянскстат; Население Псковской области наиболее многочисленных национальностей
20. Население наиболее многочисленных национальностей по уровню образования по субъектам Российской Федерации. Росстат. Итоги Всероссийской переписи населения 2010 года. Л.28 Брянская область, Л.225 Смоленская область, Л.559 Псковская область.

*Сергачоў С.А.
(Рэспубліка Беларусь, г. Мінск)*

САМАДЗЕЙНАЯ АРХІТЭКТУРНА-ДЭКАРАТЫЎНАЯ ТВОРЧАСЦЬ: СУЧАСНЫЯ ТЭНДЭНЦЫ

Дэкаратыўныя ўпрыгожанні будынкаў з'яўляліся і застаюцца сферай архітэктуры, якая заўсёды прыцягвала ўвагу як звычайнага глядача, так і навукоўцаў. Дэкор у аб'ектах прафесійнай архітэктуры быў вынікам праектавання і развіваўся ў агульнай плыні мастацкіх стылёвых накірункаў і таму меў шмат агульнага з сусветнымі прыёмамі дэкарацыі. Дэкаратыўнае аздабленне ў народным дойлідстве мела больш самадзейны характар і, па большасці, на сваіх пабудовах, звычайна на хаце, рабілася гаспадаром. Хаця ўдзел майстра, які мог выканаць такую працу на заказ, а гэта мог быць проста аднавясковец ці жыхар суседняй вёсцы, таксама меў месца.

Найбольш распаўсюджаныя элементы архітэктурнага дэкару беларускага народнага дойлідства, мастацкія матывы, што клаліся ў аснову іх стварэння, сімволіка архітэктурнай дэкарацыі неаднарозова асвятляліся ў асобных выданнях і артыкулах, як ранейшых, так і сучасных [1]. Менш увагі аддавалася зменам, якія, пачынаючы з 1940-х гг., непазбежна суправаджалі будаўнічую дзейнасць пад уплывам сацыяльна-эканамічных працэсаў. У пасляваенны час доля дзяржаўнага будаўніцтва ў сельскай мясцовасці павялічвалася, узрасла

значнасць тыпавых праектаў. Найважнейшым у будаўніцтве было прытрымлівацца эканамічных паказчыкаў, а таму вынік будаўнічай справы шмат у чым залежыў ад зацверджаных нарматываў, якіх неабходна было трымацца. Архітэктурнаму дэкору ў тыпавых праектах вясковых жылых дамоў месца не знайшлося. Іх мастацкая выразнасць стваралася сродкамі архітэктурнай кампазіцыі – сіметрыя ці асіметрыя, кантраст ці падабенства і г.д. Будаўнічыя матэрыялы сваімі эстэтычнымі характарыстыкамі – колер і параметры, фатура, тэкстура, не маглі дапамагчы ў справе стварэння мастацкага вобраза будынкаў, бо былі аднолькавымі практычна па ўсёй рэспубліцы.

З сярэдзіны 1950-х гг. тэма архітэктурнага дэкору ў гарадскім і сельскім асяроддзі пачынае развівацца ў розных накірунках. У архітэктуры горада, як правіла мураванай і афіцыйнай, пачалася барацьба з празмернасцю, і яна не проста не мінула такі значны сегмент архітэктуры любой пабудовы, як дэкор, а проста зніштожыла яго, дацягнуўшыся да самай малой архітэктурнай дэталі. Але на перыферыйнай сялібнай тэрыторыі, нават у Мінску, дзе захавалася будаўніцтва прыватных драўляных жылых дамоў, традыцыі дэкаратыўнага ўпрыгожання працягвалі сваё існаванне. І ў вёсцы, калі прайшлі часы, у якія людзі вырашалі пасля ваенных зруйнаванняў найпрасцейшую праблему, – проста “атрымаць дах над галавой”, звярнуліся да эстэтыкі. Да таго ж прамысловасць пачала вырабляць значна больш будаўнічых матэрыялаў, якія стала магчымым выкарыстоўваць для аздаблення хаты, – дошкі на шалёўку, фарбы і інш. Палепшылася эканамічнае становішча насельніцтва. Паступова павялічвалася колькасць вольнага часу, у тым ліку і ў вяскоўцаў, які людзі маглі аддаць і на ўпрыгожанне асяроддзя сваёй жыццядзейнасці.

У другой палове 1950–1970-я гг. беларускія вёскі, якія мінулі мерапрыемствы па ўдасканаленню сельскага рассялення, перажылі своеасаблівы “Рэнесанс”. Шмат якія жылыя будынкi мінулых гадоў будаўніцтва атрымалі шалёўку і веранды, новыя вокны, былі пафарбаваны. Гэта амаль усюды рабілася не механічна. Вядома, абавязкова прытрымліваліся прынцыпаў прагматычнага выкарыстання матэрыялаў, але адчувалася паўсюдна імкненне не толькі абнавіць сваю хату, але і зрабіць яе прыгожай. Пры гэтым, усё ж, заметным было і выкарыстанне спрошчаных рашэнняў, і замена традыцыйных сюжэтаў запазычанымі аднекуль



выявамі. Напрыклад, спрошчанасць прыметна ў замене выгнутай лініі шэрагам кароткіх прамых ліній, якія імітавалі выгіб. А сюжэты разной дэкарацыі пачалі ўключаць выявы жывёл, якія не былі вядомы ў ранейшых аналагічных формах архітэктурнага дэкора, – алень, заяц, тыгр, паўлін, рыба і інш. На фарбаванай паверхні сцен ці прывезеных каменяў сталі рабіць роспісы, якія па-большасці былі запазычаны з сюжэтаў паштовак (Мал. 1).

Як рэакцыя на нізкі эстэтычны ўзровень забудовы сельскіх паселішч сталі з’яўляцца роспісы і на сценах тыпавых жылых будынкаў з сілікатнай цэглы, пабудаваных сельскагаспадарчымі прадпрыемствамі для сваіх работнікаў. Звычайна таксама перабольшвалі сюжэты з паштовак ці стварэнне падабенства арнамента праз сістэмную афарбоўку асобных цаглін.

Захавалася роля інфарматыўнай функцыі дэкаратыўнага ўпрыгожання. З яго дапамогай, як і раней, дэманстравалася заможнасць гаспадара сядзібы. Такім спосабам грамадства інфармавалася, што гаспадар мае магчымасць мець адпаведны інструмент для выканання розных работ, ці наняць спецыялістаў, каб яны выканалі такую працу. Праз дэкаратыўнае ўпрыгожанне па-ранейшаму перадавалася інфармацыя пра прыхільнасць жыхароў сядзібы да мастацтва і духоўнасці, пра іх уяўленні аб прыгажосці. Пры гэтым амаль зніклі са сцен і фасадаў хат лічбы, – звычайна год будаўніцтва. Адчувалася імкненне прадэманстраваць навізну хаты ці яе перабудовы. Светапоглядная пазіцыя беларусоў заўсёды арыентавалася на патрэбнасць павышэння якасці асяроддзя і рэчаў, якія абкружалі чалавека. Новая рэч заўсёды прыцягвала ўвагу. І замацаваць у грамадскім усведамленні час з’яўлення новай хаты, увесці гэтую дату ў своеасаблівы летапіс сям’і, лічылася неабходным. Да таго ж гэта была і

інфармацыя аб паляпшэнні становішча сям’і, эканамічным і сацыяльным. Таму, мабыць, размяшчэнне даты ў інтэр’еры, хаця і вядома, але выкарыстоўвалася вельмі рэдка, бо тады становілася як бы толькі для ўнутрысямейнага карыстання. Але зараз, калі новае будаўніцтва не з’яўляецца рэдкасцю, асабліва ва ўмовах маштабнай рэалізацыі дзяржавай праграмы жыллёвага будаўніцтва на вёсцы, з’яўленне даты на франтоне якога-небудзь аднаго з шэрагу дамоў, можа ўспрымацца, як недарэчнасць. Бо адначасова будуюцца некалькі дамоў, якія, звычайна, стаяць побач.

Прыкладна такімі ж былі і прычыны з’яўлення на франтонах даху рэлігійных сімвалаў, якія сведчылі аб імкненні жыхароў хаты заявіць пра сваю канфесійную прыналежнасць. Гэта лічылася важным, напрыклад, у Заходнім Палессі ў 1920–1930-я гг., ва ўмовах вострай палітычнай барацьбы, што тады ахапіла ўсходнія ваяводства Рэчы Паспалітай. У гэтым рэгіёне Беларусі, асабліва ў Камянецкім, Кобрынскім і суседніх раёнах і сёння маюцца жыллыя дамы з датамі тых часоў на франтонах. Ды і потым, калі перакананні вернікаў не паважаліся, многія захоўвалі гэтыя, калісьці зробленыя сімвалы, якія ўвайшлі ў сістэму дэкаратыўнага ўпрыгожання жылога дома. Зараз, калі свабода веравызнання стала нормай, знікла і патрэба дэманстратыўна заяўляць аб гэтым. З другога боку, колькасць насельніцтва ў сельскіх паселішчах і малых гарадах змяншаецца, таму, вобразна кажучы, усе пра ўсіх і так усё ведаюць. Таму лічбы і рэлігійныя сімвалы з фасадаў жылых дамоў, амаль што зніклі.



Больш вольным тэрытарыяльна стала выкарыстанне архітэктурнага дэкору, без уліку традыцый канкрэтных гісторыка-этнаграфічных рэгіёнаў і лакальных мясцовасцей (Мал. 2).

Шматлікія выданні па мастацтву, перыядычныя выданні распаўсюджваюць інфармацыю, якая выкарыстоўваецца майстрамі ў адпаведнасці са сваім густам.

Прыёмы выкарыстання колера ў афарбоўцы фасадаў значна пашырыліся, больш разнастайнай становіцца і колеравая палітра. Сустрэкаюцца розныя падыходы, заснаваныя на пошуку гармоніі ў каларыстыцы, на імкненні да класічных прыёмаў з падзелам паверхні сцен на фасадзе на фон і дэталі, што дазваляла заўсёды вылучаць галоўнае і дапаможнае і ствараць кампазіцыйныя акцэнтны. Калі раней колер па большасці падкрэсліваў традыцыйны падзел фасада на тры часткі (надваконная, прасценкі, падаконная), то зараз гэтага не заўсёды дамагаюцца. Шмат прыкладаў, калі афарбоўка фасада не ўлічвае наяўнасць дэталей (аканіцы, розныя ліштвы і карнізы і г. д.), якія звычайна рабілі святлейшымі за колер паверхні сцен.

Трэба ўлічваць, што апошні час у побыце з’явіліся новыя матэрыялы, якія маюць выдатныя характарыстыкі, напрыклад большая трываласць – пластычныя, алюмініевыя і сталёвыя бляха і фальга, разнастайныя лакафарбавыя матэрыялы і інш. Яны лепш супрацьстаяць уздзеянню прыродных фактараў, лёгкія да апрацоўкі і прыдатныя да камбінавання паміж сабой і з іншымі матэрыяламі. За апошнія дзесяцігоддзі ў побыце, на вытворчасці, у тым ліку і ў будаўніцтве, выключна шырока сталі выкарыстоўваць пластычныя на аснове сінтэтычных палімераў. Яны ўстойлівыя да ўздзеяння вільгаці, сонца, а многія з іх – і да нізкіх тэмператур. Такія матэрыялы, альбо адходы ад іх, магчыма выкарыстоўваць паўторна. Гэта істотна ўплывае на набор сродкаў да самадзейнай творчай дзейнасці, да дэманстрацыі актыўнага ўключэння яе ў сучасны мастацкі і, наогул, грамадскія працэсы.

Пытанне аб калектыўных асновах народнага мастацтва ў навуковай тэорыі распрацавана ўсебакова, і, па большасці, сканцэнтравана на аспектах творчага працэсу, які вынікае з калектыўных форм вытворчай дзейнасці [2, с. 33]. Менш увагі аддавалася аналізу камунікацыйнай функцыі народнай творчасці. У народным дойдстве, напрыклад, у асноўным, даследавалася сімволіка дэкаратыўнага ўпрыгожвання. Але камунікацыйная функцыя, звязаная і з трансляцыяй інфармацыі: аб гістарычным перыядзе будаўніцтва, аб мастацкіх інтарэсах і гарамадскіх перавагах сям’і, аб яе эканамічных магчымасцях, аб выкарыстаных матэрыялах і

інструментах і г. д. Гэтая інфармацыя заўсёды была прызначана для ўспрымання грамадствам, што пашырае паняцце калектыўнасці народнай творчасці.

Нешта падобнае назіраецца і зараз у сучаснай самадзейнай творчасці, звязанай з архітэктурным працэсам. Хуткія змены, уласцівыя сучаснасці, закранаюць эканамічныя, сацыяльныя, культурныя асновы як грамадства, так і асобных грамадзян. Жаданне данесці да суседзей і, наогул, да аднавяскоўцаў інфармацыю аб зменах аўтар імкнецца як мага хутчэй, выкарыстоўваючы менавіта камунікацыйную функцыю народнай творчасці. Прычым, інфармацыя павінна быць доўгачасовага ўздзеяння. А няма нічога больш трывалага, як стены жыллага дома ці гаспадарчых пабудов, малыя архітэктурныя формы (альтаны, агароджы, вароты, лавы, шпакоўні і інш.) і новыя матэрыялы.

Распаўсюджаным сюжэтам на прасценках, на палотнах дзвярэй сталі выявы кветак, зробленыя з прыбітых да сцяны рознакаляровых донцаў і накрывак пластыкавых бутэлек (Расонскі раён). Па ўяўленню аўтара, аб яго актыўным і паспяховым уваходжанні ў сутнасць сучаснага жыцця, можа сведчыць тая вялікая колькасць пластыкавых бутэлек ці ,нават накрывак ад іх, якія пасля выкарыстання змесціва бутэльцы, выкарыстаны яшчэ і на іншыя мэты, напрыклад на стварэнне мастацкага твору. Таму і з'яўляюцца, часам, побач з дамамі выявы дзівосных раслін (пальмы, вялізныя кветкі і інш.), якія пры добрым тэхнічным выкананні становяцца славуцасцю горада ці вёскі (Рагачоў). Тым больш, што матэрыял прыдатны і дазваляе ствараць мастацкі твор з успамінамі аб традыцыйнай арнаментыцы (Мал. 3).

Некаторыя тэхнагенныя рэчы, абумоўленыя развіццём тэхнікі, – керамічныя ізалятары ці дыскі колаў аўтамабіляў, выкарыстоўваюцца як сведчанне абавязкова паспаховай прыналежнасці аўтара да тэхнічнага прагрэсу ці, напрыклад, да аўтамабільнага бізнесу.

Але пры аналізе гэтых працэсаў трэба ўлічваць і тэндэнцыі развіцця прафесійнага мастацтва. Агульнадаступнае мастацтва (“поп-арт”) як раз і імкнецца зрабіць банальнае, – тую ж пластыкавую бутэльку, аб’ектам мастацкай творчасці. Як толькі пустая бутэлька ці накрывка ад яе атрымліваюць новую функцыю – камунікацыйную (інфармацыйную), яны з улікам прынцыпаў сучаснага мастацтва, страчваюць сваю банальнасць [3, с. 154] і становяцца своеасаблівымі знакамі, які можна ўключаць ў сістэму эстэтычнай арганізацыі асяроддзя, у тым ліку і ў архітэктурны дэкор. Выкарыстоўваюць для гэтага і ўсялякія іншыя прадметы побыту, што выйшлі з выкарыстання, напрыклад стары тэлевізар ці ўжо непатрэбны посуд (Мал. 4).

У мностве творах архітэктурнай дэкарацыі адчуваецца разуменне аўтарам як бы несур’ёзнасці сваёй працы, імкненне стварыць вобразы з гумарным падтэкстам (Мал. 5).

Магчыма сказаецца страта ведаў пра сімвалічнае значэнне сюжэтаў традыцыйнага дэкару, магчыма, – тая ўседазволенасць тэматыкі сучаснага прафесійнага мастацтва, якая прапаноўваецца глядачу.

Літаратура

1. Беларуская народная жыллё / пад рэд. В. К. Бандарчыка. – Мінск : Навука і тэхніка, 1973. – 128 с.
2. Малчанава, Л. А. Беларуская народная архітэктурная разьба / Л. А. Малчанава. – Мінск : Дзярж. выд-ва Беларусі, 1958. – 48 с.
3. Сахута, Я. М. Народная разьба па дрэву / Я. М. Сахута. – Мінск : Выш. шк., 1978. – 96 с.
4. Локотко, А. И. Белорусское народное зодчество / А. И. Локотко. – Минск : Навука і тэхніка, 1991. – 287 с.
5. Канцедикас, А. Искусство и ремесло (К вопросу о природе народного искусства) / А. Канцедикас. – М. : Изобразительное искусство, 1977. – 120 с.



6. Бодрийяр, Ж.. Общество потребления. Его мифы и структуры / Ж. Бодийяр. – М. : Культурная революция; Республика, 2006. – С. 150–158.

Спис ілюстрацій. 1.Гараж у Горках па вул. Папаніна. 2.Жылы дом у Задубенні Мядзельскага раёна. 3.Лесвіца ў Наваздах Дзяржынскага раёна. 4.Жылы дом у Свяціцы Бярэзінскага раёна. 5.Жылы дом у Вялікіх Жухавічах Карэліцкага раёна.

*Хасьянова Л.С.
(Российская Федерация, г. Москва)*

ОРНАМЕНТ И ЕГО ОСМЫСЛЕНИЕ В МОНУМЕНТАЛЬНОЙ ЖИВОПИСИ РУССКИХ И ПОЛЬСКИХ ХУДОЖНИКОВ КОНЦА XIX ВЕКА

*Некоторые вещи – это просто вещи, а некоторые в то же время являются еще и знаками [...]. Среди этих знаков есть просто сигналы, есть пометы и атрибуты, а есть – символы.
Святой Августин.*

В России монументальная живопись 60–80 гг. XIX века испытывала кризис, что было связано с интересом творческой интеллигенции к народной жизни и проявилось в небывалом расцвете станковой картины. С началом 1890-х гг. ситуация изменилась: начали проводиться работы во Владимирском соборе (илл. 1) и Кирилловской церкви в Киеве, строились и украшались церкви в Талашкино, Абрамцево, над живописным убранством которых трудились выдающиеся художники того времени – В. М. Васнецов, М. А. Врубель, М. В. Нестеров, Н. К. Рерих и др.

Традиции монументальной живописи, непосредственно связанные с архитектурой, были к этому времени утрачены, поэтому задачи, которые встали перед художниками, начиная с подготовки стен под живопись, и заканчивая отсутствием знаний ее техники и технологии, они были не в состоянии решить. Как следствие, они перенесли в монументальную живопись свои навыки станковистов, но **одной из основных проблем для них оставалось стилевое решение росписей.**



Идея создания нового христианского искусства привлекла талантливых художников, которые прекрасно понимали, что овладеть пространством стены, имея за плечами только опыт станковиста невозможно, поэтому их обращение к образцам древней иконографии стало закономерным явлением. В процессе изучения которых были выявлены ценнейшие качества монументального искусства прошлого – плоскостно-орнаментальный характер и декоративность. Художники обратились к **основному назначению искусства – украшать**, а, как мы знаем, с латинского языка слово «орнамент» «*ornamentum*» переводится как «украшение». Ведь в своем стремлении соединить древнюю иконографию своих композиционных решений с реалистически написанными персонажами, художники-станковисты неизбежно сталкивались с решением пространства в монументальной картине, и только с помощью орнамента им удалось ввести в предметно-пространственную среду храма свои реалистически написанные церковные образы. Став обрамлением святых, ангелов, мучеников, орнамент создавал настроение, выражал глубокие смыслы, помогал художникам конца XIX в. возродить утраченный язык высокого реализма прошлого, который был отточен до символа – этого «указательного пальца образа в сторону смысла» [4, с. 217]. Знание языка символов стало необходимым еще и потому, что монументальная живопись, как и монументально-декоративная скульптура, на протяжении веков использовала символические и аллегорические изображения, которые концентрировали смысл, сокращая расстояние между идеей и образами. Вынуждая художников в поисках большой содержательности, философской глубины и образной обобщенности быть на грани абстракции и живой достоверности, орнамент помог им обогатить свои росписи символикой, а, так как хри-

стианский символизм образа заострен особым значением, то орнамент стал осмысляться живописцами в религиозном контексте. Таким образом, поиски художниками-станковистами изобразительного языка монументальной живописи увенчались созданием новой художественной и предметно-пространственной среды, которая способствовала зарождению стиля модерн и его проникновению в сакральное искусство.

В России яркими образцами монументальной живописи считались храм Христа Спасителя в Москве и Владимирский собор в Киеве (илл. 2). Росписи в московском храме проводились



в 1860–1870-х гг., в киевском в 1885 г., почти в это же время были начаты работы над полихромией Марицкого собора в Кракове. Для польских художников «[...] это был замысел рискованный, так как традиции этого рода живописи, непосредственно связанного с архитектурой были утрачены в течение XIX столетия» [15, с. 248].

В росписях храма Христа Спасителя еще сложно было говорить о каком-нибудь целостном живописном ансамбле: циклы картин, объединенные заданной идеологией, в художественно-образной сфере были разобщены. Каждый художник опирался на традиции, которые ему были близки, но там выявилась интересная закономерность: не смотря на то, что в художественной жизни России этого периода передвижничество и академизм продолжали вести напряженную борьбу за право первенства в русском искусстве, художники разных направлений, работая в храме, мирно сосуществовали.

Артель живописцев, трудившихся во Владимирском соборе, также была очень пестрой по составу: рядом с В. М. Васнецовым, работал ученик В. Г. Перова М. В. Нестеров, М. А. Врубель, были приглашены из Рима братья П. А. и А. А. Сведомские и В. А. Котарбинский – представители позднего академизма. В Марицком костеле Матейко привлек к работе над полихромией своих учеников, среди которых были в будущем выдающиеся мастера – С. Выспаньский и Ю. Мехоффер, творчество которых, в особенности Мехоффера, было во многом созвучно творчеству М. А. Врубеля.

В этой связи, интересно проследить пути решения проблем, которые встали перед русскими и польскими художниками-станковистами, пришедшими в монументальную живопись.

Тематическая система росписей Владимирского собора хотя и была предложена А. В. Праховым, который получил подряд на живописные работы, но в их осуществлении определяющей стала творческая воля и видение В. М. Васнецова. Для Матейко работа в Марицком костеле стала большим испытанием: «[...] я с трудом добился, чтобы мне позволили расписывать костел Девы Марии. Прихожу как-то я на заседание реставрационного комитета костела и говорю, пусть они не мучаются, какую полихромия сделать на стенах, у меня есть проект написания литании к Деве Марии. Вместо того, чтобы принять мое предложение, ну, хотя бы из вежливости, начали недоверчиво насмехаться» [16, с. 406–407]. В. М. Васнецову не пришлось изнурять свои силы в борьбе за заказ, А. В. Прахов, считал его «человеком, обладающим



гениальным дарованием, [...], **глубоко русским, [...] искренне религиозным**» [5, с. 264]. В феврале 1885 г. он писал художнику: «Забудьте всякие опасения насчет гнета нравственного: я желаю Васнецова не для того, чтобы его переделывать, а именно таким как он есть» [13, ед.хр. 53]. Это принесло свои плоды, и «еще так недавно безнадежно гибнувшее церковное искусство стало неожиданно возрождаться с такой силой и мощью на стенах Владимирского собора» [6, с. 130].

Готовясь к работе в соборе, В. М. Васнецов изучил мозаики Равенны (илл. 3), «темные золотые своды» Святого Марка в Венеции, древние интерьеры Софии Киевской. Как сын священника он знал и любил церковную живопись, понимал, что «внутренность Византийского храма есть символ души христианина, населенной священными чувствами и затонувшими в

них образами» [1, с. 72–73], что ему соответствует живопись орнаментальная, которая может срастаться в одно целое с архитектурой. Художник тонко чувствовал, что в орнаментальности стиля кроется музыкальное начало, и композиции византийцев «представляют собой как бы гигантский и слаженный орнамент, и самые фигуры святых, подчиняясь его торжественному ритму, поистине населяют царство стены» [2, с. 232]. Подтверждая значение музыкального ритма для орнамента, Васнецов пишет в одном из своих писем: «[...] во время своего предкиевского путешествия в Италию все ее искусство воспринимал через музыку. [...] весь итальянский Рафаэль мной воспринимался, как музыка Моцарта, а Микеланджело был, без сомнения, чистейшей воды Бетховен» [7, с. 115-116]. Художник благодарил А. В. Прахова «за то, что [...] часто звучавшая по вечерам в его доме музыка [...] одобряла меня и расшевелила мою фантазию» [7, с. 115-116]. То же можно сказать и о Яне Матейко, которого музыка окружала с самого детства (отец был музыкантом), будущий художник играл гаммы, этюды. Точно и емко выразил Станислав Виткевич, впечатление от полихромии великого мастера: «Эта чудесная литания, которую Матейко воспел на стенах пресвитериума [...] Этот костел – это как бы дыхание веков, дыхание груди, слитой из миллионов человеческих судеб. Он живет в этой зачарованной музыке хейналов, как бы собирающих в один момент все прошлое и будущее в одном чувстве, в одной мысли, в одном возгласе» [19, с. 256].



Для Матейко всегда неиссякаемым источником вдохновения было творчество Вита Ствоша. Перед его гениальным произведением – алтарем Мариакского костела в Кракове (илл. 4) – он с юных лет просиживал часами, изучая и зарисовывая. Художник стремился к тому, чтобы его полихромия гармонировала «[...] с духом Средневековья: с готической архитектурой костела, с алтарем и тремя старыми витражами в пресвитериуме» [12, с. 80], создавал картоны декоративных композиций, на которых «[...] ангелы легкие и прозрачные, стебли и листья растений

прорисованы плоскостно и мягко, линии гибкие, переплетенные ритмично, полные очарования» [12, с. 79–80]. Художник опирался на Средневековье, религиозное искусство которого не допускало вымысла, поскольку истина и красота в нем существовали нераздельно, а эстетическая красота ценилась настолько, насколько приближала человека к Богу. С тем только отличием, что, если прежде, истина порождала красоту, то в конце XIX в. уже красота стала порождать истину. Становясь эстетическим откровением личности художника, это приводило к подчеркнутому усилению экзальтированной психологизации образов и их символического значения.

Эта иносказательная, тревожно-фантастическая нота матейковской полихромии, сама тема литании были созвучны артистической атмосфере зарождающегося символизма с его культом музыки, пристрастием к мистическим настроениям и трагическим предчувствиям. Что также особенно заметно проявилось в последний период работы В. М. Васнецова над росписями собора, выражаясь в некоторой условности и экзальтированности в выражении чувств, переживаемых его героями, в самом характере орнаментальных решений.

Художнику удалось внести в религиозную живопись не только новое содержание, но и новые формы, остальные художники, за исключением М. А. Врубеля, шли проторенными путями, используя испытанные средства позднего академизма в создании религиозных композиций, в образах святых.

П. А. Сведомский, работавший бок о бок с В. М. Васнецовым во Владимирском соборе, признавался А. В. Прахову: «[...] совсем не дается мне сочинение орнаментов, - где мне тягаться с Васнецовым! С трудом приспособил к плафонам орнамент вроде тех, что видел в римских катакомбах, а к «Голгофе» и «Воскрешению Лазаря» написал одноцветный, черный орнамент на красном «помпеянском» фоне. Вот и все» [8, с. 187]. Виктор Михайлович же покрыл стены Владимирского собора причудливыми орнаментальными узорами, в которых затейливо переплетены красочные фантастические цветы и диковинные звери, созданный орнамент был уникален, его сюжетные группы и отдельные фигуры были искусно обрамлены орнаментально-

ковровой оправой. Созданные им орнаменты можно разделить на несколько групп. К первой группе относятся орнаменты, в которых цветы, ягоды и листья переданы совершенно точно; во второй растения слегка стилизованы в духе окружающего их геометрического орнамента, но сохраняют свои естественные черты, узнаваемы и, наконец, орнаменты чисто декоративного, условного характера, в которых Васнецов дает волю своей великолепной фантазии. Из-под его кисти начинают появляться сказочные растения, лишь отдаленно напоминающие пальмы, ананасы, виноград, а также «элементы теремов и церковок, искусно вплетенные в затейливую вязь геометрического и растительного орнамента» [5, с. 281].

Сам Васнецов сообщал об орнаментах Стасову: «Главная забота [...] чтобы они были церковны» [3 с. 78]. Его эскизы приобрел П. М. Третьяков и когда великий писатель Лев Толстой, узнав о покупке, написал ему гневное письмо, чтобы тот лучше купил картину художника Ге «Что есть истина», Павел Михайлович ответил, что Васнецова и его орнаменты он любит, а картину Ге нет.

Оба художника, и В. М. Васнецов, и Я. Матейко были убеждены в особом религиозном смысле красоты, объявляя ее абсолютной ценностью, считая тем созидающим началом, которое могло преображать окружающую реальность. Как писал И. Э. Грабарь: «Васнецов мечтал о воскрешении духа, а не примитивных только приемов, хотел не нового обмана, а нового религиозного экстаза, выраженного современными художественными средствами» [10, с. 25]. Стилевой итог их росписей можно определить, как преддверие «модерна». Что еще объединяет Я. Матейко и В. М. Васнецова? В созданном ими монументальных росписях традиционалисты увидели бунт против традиции старого церковного искусства, утратившего к этому времени эмоциональность и духовную силу, творчество обоих художников было понято далеко не всеми. В. М. Васнецова критиковали и Киево-Печерская лавра, и критики, и художники. По воспоминаниям И. Е. Репина, «к нему и комиссия и духовенство относились очень скептически» [3, с. 39], Ге писал о том, что «[...] Васнецов славянофилит настоящих зверей» [3, с. 75]. Из критиков, только А. Н. Бенуа увидел в колористическом решении росписей «Сродство с чудесными красочными симфониями древней церковной русской и византийской живописи» [3, с. 77]. Проф. Николай Петров писал: «[...] вопрос о том, насколько отдельные сюжеты росписания Владимирского собора соответствует иконографическим преданиям византийской и русской православных церквей, предрешался уже подбором четырех главных художников для этого дела, а именно: Васнецова, Нестерова, Сведомского и Котарбинского, из коих почти ни один, за исключением разве Нестерова, не занимался дотоле религиозной живописью; а **Сведомский и Котарбинский совершенно были чужды не только религиозному, но и вообще русскому художественному образованию**» [9, с. 318].



Неприятие и непонимание современниками постигло и полихромную Матейко, которая стала, как писала Попшенцкая, «прекрасной цезурой между эпохой, в которой доминировал старый мастер, и искусством, которое само себя назвало «молодым» - Молодой Польшей» [11, с. 29]. Сколько же сил и здоровья стоили мастеру поспешные и недоброжелательные суждения «знатоков» и «торговок»!

Конечно, объединяющим элементом в росписях Владимирского собора и Мариакского костела, явилось и единство задачи, поставленной самим интерьером храма, - этой гранью между небесным и земным, где каждая деталь должна быть наделена глубоким символическим смыслом и давать полное представление об устройстве мира. Наиболее яркое свое воплощение, как символ христианского мироустройства и иерархии, собор находит в готике, основная задача которой состоит в подъеме сознания вверх. Этой «антигравитационной» задаче подчинено в готике все: система распределения веса, система арок и контрфорсов и всей статики. Воображение Матейко вдохновлялось величием готики, и главным для него было стремление вернуть Мариакскому костелу первоначальный готический стиль. В европейской культуре сохранилась традиция изучения символа и его визуализации, учитывая то, что понимание символа в рассматриваемый период стало более содержательным и многозначным, чем в средневековой художественной культуре,

можно с уверенностью утверждать, что символика орнаментов полихромии Матейко была продуманной, глубокой по смыслу. Он свободно владел языком символов, поэтому вся полихромия выглядит цельной и написанной свободно на одном дыхании. Для отстроенного в нео-византийском стиле Владимирского собора в Киеве Васнецов взял в качестве образцов византийские и русские сюжетные и иконографические мотивы, но реалистическая основа и декоративность его стиля не могли раскрыть всю глубину и догматический смысл религиозных образов и понятий. Это художник стремился компенсировать усложнением содержания росписей и введением в образы внешнего психологизма, напряженности и страстности, которые были чужды древнерусскому искусству, но так свойственны искусству модерна (илл. 5).

В. М. Васнецову, в отличие от Матейко, не удалось добиться такого мощного художественного обобщения в своих декоративных росписях. Об этом свидетельствуют и прямые заимствования из древних византийских памятников. Такие, как: изображение главного алтаря евангелистов в виде агнцев и Креста на фоне звездного неба (точная копия мозаики в *basilica di Sant'Apollinare in Classe*), а также несогласованность архитектурной конструкции и декоративного оформления, противоречие в организации внутреннего пространства и внешнего облика здания.

Польский мастер создал целостный, продуманный ансамбль. Во многом потому, что его душа оказалась «пропорциональна поставленной задаче, которую он взял на себя, [...] его творения находятся в согласии со всем тем, чем является Матейковский костел, как памятник истории и архитектуры и с тем, что в нем живет национальный и религиозный дух» [18, с. 258].

Свой титанический труд во Владимирском соборе В. М. Васнецов охарактеризовал знаменитой фразой: «Я поставил свечку Богу» [14, с. 11]. Полихромия же Матейко стала литанией – «[...] чудесный гимн в честь Божьей Матери, пропетый глубоко верующим художником посредством орнамента и цвета. Это возвышенная литания и Пресвятой Деве Марии, переливающаяся радугой цвета, которую ангелы, стоящие на коленях на стеблях цветов, возносят под своды собора и в небеса. [...] Среди отдельных орнаментальных мотивов, состоящих из геометрических, растительных и фигурных элементов, гербов Речи Посполитой, университетов, городов и провинций, гербов и знаков мещан, шляхты и старых цехов, фигурок ангелов и головок херувимов. В этом особое очарование и не встречающаяся у нас до сих пор никогда свежесть. Они напоминают ангелов с алтаря Вита Ствоша, особенно волнистостью своих одеяний, однако отличаются от них, прежде всего, отчетливой индивидуализацией очертаний лиц» [17, с. 472–473].

Монументальная живопись представителей эпохи «историзма» Яна Матейко и В. М. Васнецова стала своего рода связующей нитью между XIX в. и временем Сецессии – символизмом и ранним модернизмом. Как писал критик С. К. Маковский: «Васнецов создал стиль. Пусть даже непрочный и нежизненный. [...] он бесконечно ближе к народной красоте, милее, интимнее, правдивее, чем «петушинный» стиль, воспетый Стасовым» [3, с. 80]. К сожалению, в исследованиях творчества Яна Матейко не встречается понятие «матейковский стиль», а ведь он его создал.

Иллюстрации

1. Владимирский собор в Киеве. 1900-е гг.
2. Интерьер Владимирского собора.
3. Базилика Сант-Аполлинаре-ин-Класе (VI в.)
4. Алтарь Вита Ствоша.
5. В. М. Васнецов. Эскиз.

Литература

1. Васнецов, В. М. Письма. Дневники. Воспоминания. Суждения современников / В. М. Васнецов. – М., 1987.
2. Иванов, А. Врубель (опыт биографии) / А. Иванов // Искусство и печатное дело. – № 4. – 1910.
3. Лазуко, А. Виктор Михайлович Васнецов / А. Лазуко. – Л., 1990.
4. Михайлова, А. О художественной условности / А. Михайлова. – М., 1970.
5. Моргунов, Н. Виктор Михайлович Васнецов. Жизнь и творчество / Н. Моргунов, Н. Моргунова-Рудницкая. – М.: Искусство, 1962.
6. Нестеров, М. Воспоминания / М. Нестеров. – М., 1985.

7. Осокин, В. Васнецов / В. Осокин. – Киев, 1989.
8. Прахов, Н. Страницы прошлого / Н. Прахов. – Киев, 1958.
9. Труды Киевской духовной академии. – Киев, 1899.
10. Тарасов, О. Русская икона в Серебряном веке / О. Тарасов // Искусствознание. – № 3–4. – 2010.
11. Попшенцкая, М. "Счастлирое время". Польская живопись около 1900 г. / М. Попшенцкая // Национальные и международные аспекты искусства Польской Сецессии : Материалы междунар. конференции. – М., 2003.
12. Уразова, Л. Сакральное искусство Кракова в период модерна (Матейко, Выспяньский, Дуниковский) / Л. Уразова // Национальные и международные аспекты искусства Польской Сецессии : Материалы международной конференции. – М., 2003.
13. РГАЛИ. Ф 807. Моргунов Николай Сергеевич. Оп. №4, ед. хр. 53. Копии писем Прахова Адриана Викторовича, л. 2. 12 февраля 1885 г.
14. Рукописный отдел Института русской литературы (Пушкинский Дом) Российской Академии наук (ИРЛИ) Ф 294, оп. 1, № 235.
15. Bogucki, J. Matejko. Państwowe wydawnictwo popularno-naukowe «Wiedza Powszechna» / J. Bogucki. – Warszawa, 1955.
16. Szypowska, M. Jan Matejko wszystkim znany. PaństwowyInstytut Wydawniczy / M. Szypowska. – Warszawa, 1977.
17. Treter, M. Matejko. Osobowość artysty.Twórczość. Forma i styl. Książnica-Atlas. Lwów / M. Treter. – Warszawa, 1939.
18. Wietkiewicz, S. Matejko. Skład główny w księgarni H. Altenberga we Lwowie / S. Wietkiewicz. – Warszawa : E. Wende i Spółka, 1908.
19. Nauka i sztuka. t. IX. Lwów-Warszawa.

ДАКЛАДЫ

ЧАСТКА 1

ПРАБЛЕМЫ АРХІТЭКТУРЫ, ВЫЯЎЛЕНЧАГА І ДЭКАРАТЫЎНА-ПРЫКЛАДНОГА МАСТАЦТВА

Баранов А.С.

(Республика Беларусь, г. Минск)

АРХИТЕКТУРА И ИДЕНТИЧНОСТЬ

Понятие идентичности само по себе очень сложное, а в привязке к архитектуре раскрываются его новые интересные и неоднозначные стороны. Символы, материализующиеся в архитектурных элементах, – это метафоры накопленных представлений народа об окружающем мире и принципах, в соответствии с которыми он функционирует. Каждый отдельный человек, принадлежащий к данной культуре, соотносит себя с ней через воспринимаемые символы. Архитектор же комбинирует их, руководствуясь своими внутренними ощущениями, отражая собственную идентичность. Архитектурное окружение имеет огромное влияние на развитие и воспитание человека. Кроме того, архитектура – это область государственной культуры, которую следует отличать от народного зодчества. Поэтому государство может использовать архитектуру в качестве одного из средств формирования мировоззрения граждан, раскрывая тонкий психологический аспект связи личностной идентичности и архитектуры [1, с. 4].

Какова взаимосвязь между архитектурой и идентичностью? В ответ приведем несколько строк из текста «Hebel – Der Hausfreund» (1957) Мартина Хайдеггера, в которых он определяет понятие жилья следующим образом: «Если мы рассмотрим понятие "жить" достаточно широко и попытаемся понять его суть, если мы сопоставим понятие с назначением пути, которое люди проходят здесь, на земле, под сводом небес, пути, от рождения и до смерти, мы осознаем, что это путешествие имеет различные лица и подвергается значительным изменениям. Но оно всегда воспроизводит основное желание жить как человеческий способ бытия между небом и землей, между рождением и смертью, между радостью и болью, между делом и словом. Если мы называем это многообразие "между" миром, он станет домом для всех смертных. Только архитектура способна стереть грань между землей и человеком, как субъектом обитаемого пейзажа, и в то же время архитектура открывает близость человека с покровительственным небом. Только если человек населяет мир как смертный, ему предоставляется возможность построить дом на небесных началах для себя» [2, с. 143].

В своей книге «Genius loci», опубликованной в 1979 году, Норвежский историк и архитектурный теоретик Кристиан Норберг-Шульц (1926–2000) удачно дополняет определение жилья Хайдеггера и определяет степень, в которой индивидуальная идентичность является результатом принадлежности к месту. Он также показывает, как люди создают объекты идентификации в процессе строительства, и как они относятся к открытию идентичности. Норберг-Шульц формирует идею, которая позволяет подойти к решению проблемы взаимосвязи между архитектурой и идентичностью напрямую. Автор рассматривает преобразования, которые происходят в городе, как исторические объекты приспособляются к новым функциям, в том числе институциональные роли. Норберг-Шульц считает, что городское пространство и его характер позволяет человеку идентифицировать себя как личность в сложившейся политической системе, получить подтверждение или опровержение своих догм касательно обстановки в обществе [3, с. 109].

Идентичность тесно связана с памятью. В своих исследованиях Морис Хальбвакс (1877–1945), утверждает, что индивидуальная память формируется посредством социализации. Отдельные воспоминания организуются и преобразовываются в социальную структуру. Воспоминания просачиваются в социальную группу через общение и взаимодействие. Содержимое памяти является основой коллективной памяти. Коллективная память всегда конкретна в пространстве и времени, связана с формами общения, учитывает социальную группу, восстанавливается в ней, реорганизуется и упорядочивается в настоящем времени [4, с. 107].

Ян Ассман, немецкий египтолог и эксперт по культуре, в своих исследованиях теории культурной памяти, объясняет, что коллективная память не только реконструирует прошлое, но и организует чувство настоящего и будущего [5, с. 58]. Для Хальбвакса социальная группа трансформирует свое прошлое и будущее, тем самым лишая их какой-либо изменчивости. Коллективная память работает для поддержания непрерывности и формирует будущее. Социальная группа воссоздает свое собственное прошлое и таким образом дифференцирует себя от других групп. Существует много коллективных воспоминаний, но есть только одна история, которая стремится остаться объективной.

Какова же роль архитектуры в формировании коллективной памяти? Морис Хальбвакс в своей книге «*La mémoire collective*» пишет: «Когда группа людей находится в определенном пространстве, она преобразует его по своему образу, но также приспосабливается к материальным составляющим, которые создают пространство» [6, с. 132].

Ян Ассман базирует свою мысль на основе заповеди теории Хальбвакса: «Прошлое рассматривает не продукт природы, а продукт культуры». Ассман проводит различие между коммуникативной памятью и памятью культурной жизни. Индивид сохраняет воспоминания о недавнем прошлом, которыми люди делятся со своими сверстниками, потому что эти воспоминания также являются частью прошлого народа. Память исчезает вместе с ее носителями, что создает пространство для новой памяти. Культурная память ориентирована на фиксированные моменты в прошлом. Это не может сохранить прошлое как таковое, а в отместку трансформирует его в символические фигуры, отстаивающие прошлое [5, с. 63].

Кристиан Норберг-Шульц пишет: «Из новых жилых кварталов люди идут в сохранившуюся историческую часть города для получения подтверждения их идентичности. Без старого центра города сегодня приобретают стерильный облик, отрицающий любые устои общества» [3, с. 110]. Здесь исторические здания берут на себя роль символических фигур, на которых культурная память основана, и контакт с историческим прошлым есть акт ритуального общения.

Отношение общественности к архитектуре является чувственным индикатором его сопричастности к современности. Современная архитектура может подменять восприятие нынешней политической и экономической ситуации, гражданского сознания и качества жизни. Если настоящее враждебно по отношению к индивиду, то и отношение к архитектуре будет враждебно. Прошлое же является идеальным пространством, в котором стоит искать убежище от настоящего. Исторические здания в данном контексте призваны примирить настоящее с прошлым.

Защита исторических мест и памятников архитектуры является также способом примирить прошлое с будущим: люди предпринимают усилия для защиты от разрушения исторических зданий и сохранения их для будущего.

В послевоенной Беларуси наблюдался процесс создания новой идентичности согласно социалистическим канонам. Новая архитектура в неоклассическом стиле была призвана подчеркнуть величие нового строя. Историческая застройка намеренно находилась в упадке для демонстрации обветшания и застоя периода, в который она была возведена. Культовые здания ликвидировались для замены их новой архитектурой, призванной пробудить в населении новую идеологию.

В настоящее время появляются попытки восстановления исторической застройки. Если историческое здание восстановлено, оно передает отношение настоящего времени к современности. Реконструкция исторической застройки в конечном счете является реконструкцией

смыслов, переводом на современный язык. Это также является источником идентичности. Кроме того, во время этой операции горизонты прошлого и будущего размыты, так как реконструкция исторического здания направлена на текущий оборот средств, превращение его в источник дохода. С одной стороны, все виды строительных инициатив, финансируемых правительством, несомненно, являются привлекательными, с другой стороны, остается проблема эксплуатации исторических мест туристической промышленностью. Может ли памятник архитектуры после реконструкции по-прежнему быть источником идентичности? Подлинность имеет решающее значение для защиты и сохранения исторической среды. Однако в Беларуси институциональная защита памятников архитектуры не является «заметной» и на практике ограничивается выдачей разрешений или запретов относительно будущих взаимодействий с памятником архитектуры.

Сейчас мы живем в то время, когда историческая среда наших городов – наша идентичность – находится под угрозой. Реальность такова, что исторической архитектуре было доверено множество функций, которые не по силам взять на себя современной архитектуре, особенно с учетом развития глобализации. Дом всегда являлся частным представлением семьи об архитектуре, принадлежности к строению, к месту, в котором он располагается, своего рода источников индивидуальной идентичности. Таким образом, можно утверждать, что дом, принадлежащий определенной местности, выражает связь между индивидуальной идентичностью и идентичностью коллектива.

Особое значение несут в себе здания, которые являются координаторами местной идентичности, к которым можно отнести ратуши. Прекрасным примером является восстановление здания ратуши на площади Свободы в Минске. Была предпринята попытка возрождения памяти и идентичности данного места с приобретением дополнительного современного значения: отражение надежды на возвращение символа предшествующего процветания в условиях самоуправления города. Объектом идентификации может быть здание, которое не вступает в диалог с традициями данного места, или лишенное любой локальной идентичности. Реакцию ответственности на архитектуру невозможно предвидеть с абсолютной точностью, кроме того, она меняется с течением времени.

Мы вправе ожидать от архитектуры создания условий, в которых может быть найдена коллективная идентичность. Тем не менее, мы не можем винить архитектуру за потерю национальной идентичности или требовать, чтобы государство создало ее для нас. Это то, что архитектура, как субъект, не может сделать сама по себе. Там, где отсутствует ответственность человека по отношению к окружающей среде, идентичность, полученная в результате взаимодействия с данной уникальной местностью, неизбежно исчезает.

В начале XXI в. возникла проблема теоретического объяснения существования множества национальных культур, экономик, всего того многообразия, которое называется мировым сообществом. По мнению болгарского исследователя П. Нешева, именно культурная идентичность может стать одним из возможных ключей к шифру и прогнозированию процесса глобализации в будущем [7, с. 2].

К. Фремpton выдвинул аргументы в пользу более гибкой архитектуры, которая включает в себя не только современные технологии, но и принадлежит к ее области. Фремpton спрашивает: «Как стать современным и вернуться к истокам; как оживить старую, дремлющую цивилизацию и принять участие в мировой цивилизации?» [8, с. 20].

Поль Рикер выражает озабоченность: «С одной стороны, культура должна укореняется в почве своего прошлого, сформировать национальный дух и разворачивать эту духовную и культурную идентичность перед личностью. Но для того, чтобы принять участие в современной цивилизации, необходимо в то же время принять участие в научно-технической и политической рациональности, то, что очень часто требует отказаться от целого культурного прошлого». Поль Рикер утверждает далее, что часто существует давление, направленное на отрицание всего культурного прошлого с целью принять участие в современной цивилизации. Вместо того чтобы уничтожать все и начинать с чистого листа, он выступает за модель, которая включает в себя исторические темы в качестве основы для будущего развития [9, с. 103].

Некоторые белорусские архитекторы мыслят в противоположном направлении. Заслуженный архитектор Беларуси, руководитель персональной творческой мастерской О. А. Воробьев уверен, что архитектура должна быть интернациональной: «Пытаясь спрогнозировать будущее архитектуры, в т. ч. Беларуси, я как практикующий архитектор неизменно стремлюсь соотнести мировые тенденции с собственным методом проектирования. Основные человеческие потребности, особенности восприятия пространства, формы и цвета не так уж сильно отличаются у разных народов мира. Глобализация с огромной скоростью стирает эти границы. Исчезают они и в архитектуре», – обращает внимание архитектор [10, с. 1].

Сегодня архитектура становится еще более в значительной степени интернациональной, чем это было в XX веке. «Скорость передачи информации, в т. ч. о тенденциях в архитектуре, молниеносна. Любая идея, попавшая в глобальное информационное пространство, способна одновременно переосмысливаться зодчими в разных уголках планеты. Благодаря возникновению принципиально нового пути коммуникации – сети интернет – человечество в настоящее время находится на пути формирования коллективного сознания. Во всем мире зодчие сегодня работают практически с одними и теми же профессиональными компьютерными программами, черпают свое вдохновение из одних и тех же источников. Сложно сказать, хорошо это или плохо, но это – неоспоримый факт. Одновременно во многих развитых странах происходит развитие передовых строительных технологий, позволяющих воплощать в жизнь уникальные проектные решения. Сегодня можно говорить о реальной возможности возведения практически любого сооружения...» [10, с. 1].

По мнению О. А. Воробьева, отход от традиционных, региональных методов проектирования с каждым днем невероятно ускоряется. Архитектура стремится окончательно вырваться из привычных представлений о тектонике и законах гравитации. Предпочтение начинает отдаваться таким характеристикам архитектурного пространства, экстерьера и интерьера, которые позволяют формировать у человека – зрителя архитектуры – определенное настроение и психологическое состояние. Но для этого, как оказывается, необязательно создавать однозначный художественный образ. Борьба со сложившимися стереотипами мышления и принципами проектирования сопровождается созданием принципиально новой нелинейной архитектуры, зародившейся в 1990-х гг. XX ст. Архитектурное творчество, получило мощный импульс к эволюции формы [10, с. 1].

«Технологическое, функциональное, пропорциональное здание будет хорошим и в Минске, и в Нью-Йорке. В то же время можно искать приемы, показывающие, что то или иное здание – именно белорусское» – говорит Воробьев [10].

А. Н. Петров считает, что в данный период времени сложилась тенденция, при которой именно заказчик навязывает идеологию в архитектуре: «Сколько бы мы не рассуждали о высокой миссии архитектуры, это все же услуга, которая не может жить без реального заказчика. Только он может дать жизнь той или иной постройке» [10, с. 1].

Л. Я. Линевиц в свою очередь полагает: «Что касается вопроса о национальном, то я бы здесь все же поддержал интернациональность в архитектуре. Но при этом она должна быть индивидуальной!» [10, с. 1].

Если 20–30 лет назад большинство теоретиков утверждали, что глобализация низводит роль национальных государств до нуля, делает их «виртуальными» и ненужными в современном обществе, то сегодня признана важность данной общности. Национальное государство не исчерпало своего потенциала. Вполне закономерно, что и национальная идентичность не исчезает, не «размывается» под натиском глобальной идентичности: эти типы идентичности развиваются параллельно, причем во всех странах пока что превалирует национальная идентичность. В условиях современных глобализационных процессов и продолжающейся трансформации постсоветского общества в Беларуси (как и других постсоветских странах) происходит процесс изменения идентичности и социокультурных ценностей населения. Необходимо исследовать, в каком направлении идет процесс трансформации идентичности белорусов по сравнению с советским периодом. Для более глубокого понимания процессов трансформации белорусской идентичности важно раскрыть их исторический генезис [11, с. 9].

Актуальная проблема современности – сохранение и развитие культурной идентичности каждой конкретной общности; при этом каждая общность должна остаться участником процесса глобализации, охватывающего архитектуру, экономику, политику, право, экологию. Особенно драматична данная проблема для небольших государств и их национальных культур, которые хранят историческую память, идущую из глубины веков [7, с. 1].

Таким образом можно сделать вывод, что сегодня белорусская архитектура представляет собой гибрид не только текущих глобальных тенденций, но и заложенных ранее наработок. Идеи, которые определяют архитектурный характер региона, могут быть либо давними, либо импортируемыми, когда иностранные идеи признаются выше родных.

Беларусь имеет богатое и разнообразное архитектурное наследие. В своем развитии архитектуры Беларусь испытала на себе многие влияния Западной и Восточной Европы. Однако есть архитектурные формы, характерные исключительно для Беларуси. Их можно найти в традиционной архитектуре в разных регионах страны. Они представлены как в деревянной, так и в каменной архитектуре.

Важной частью культуры Беларуси является ее архитектура, и, если Беларусь желает сохранить свою идентичность, она должна ограничить строительство зданий, не несущих в себе никакого духовного осмысления.

Литература

1. Международный междисциплинарный образовательный проект «Архитектура и идентичность» [Электронный ресурс]. – Режим доступа <http://refdb.ru/look/2234629.html>. – Дата доступа: 15.10.2016.
2. Heidegger, M. *Básnický bydlí člověk* / M. Heidegger. – Praha: Oikoymenh, 1993. – 185 s.
3. Norberg-Schulz, Ch. *Genius Loci: Towards a Phenomenology of Architecture* / Ch. Norberg-Schulz. – London: Rizzoli, 1979. – 216 p.
4. Halbwachs, M. *The collective memory* / M. Halbwachs. – New York: Harper & Row Colophon Books, 1980. – 182 p.
5. Assmann, J. *Pamięć kulturowa. Pismo, zapamiętywanie i tożsamość polityczna w cywilizacjach starożytnych* / J. Assmann. – Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2008. – 362 s.
6. Halbwachs, M. *La mémoire collective* / M. Halbwachs. – Paris: Les Presses universitaires de France, 1950. – 204 p.
7. Алексеев, В. Н. Проблема сохранения национальной культуры и самоидентичности болгар в условиях глобализации (конец XX начало XXI) [Электронный ресурс] / В. Н. Алексеев // Научные проблемы гуманитарных исследований. – 2008. – № 13. – Режим доступа: <http://cyberleninka.ru/article/n/problema-sohraneniya-natsionalnoy-kultury-i-samoidentichnosti-bolgar-v-usloviyah-globalizatsii-konets-xx-nachalo-xxi>. – Дата доступа: 25.10.2016.
8. Frampton, K. *Towards a Critical Regionalism: Six Points for an Architecture of Resistance* / K. Frampton // *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture* / ed. H. Foster. – London, 1983. – P. 16–30.
9. Ricoeur, P. *History and Truth* / P. Ricoeur. – Evanston: Northwestern University Press, 1965. – 333 p.
10. Современная национальная архитектура Беларуси [Электронный ресурс]. – Режим доступа <https://www.bsc.by/story/sovremennaya-nacionalnaya-arhitektura-belarusi>. – Дата доступа: 25.10.2016.
14. Титаренко, Л. Г. Модели национальной идентичности населения Беларуси и перспективы их развития / Л. Г. Титаренко // *Философия и социальные науки: Научный журнал*. – 2009. – № 1/2. – С. 9–14.

Белаш С.А.

(Республика Беларусь, г. Минск)

РАЗВИТИЕ ПРОИЗВОДСТВА ХУДОЖЕСТВЕННОГО СТЕКЛА, ФАРФОРА И ФАЯНСА БЕЛАРУСИ В 1960–1970-Х ГГ.

На рубеже 60-х годов под влиянием научно-технического прогресса и последовавших за ним социально-бытовых перемен в художественной культуре страны произошли важные изменения. Возникла проблема повышения не только материального уровня жизни людей, но и эстетического уровня окружающей человека искусственно созданной среды с таким расчетом, чтобы эта эстетическая среда соответствовала сложившемуся к 60-м годам социалистическому образу жизни [5, с. 28]. Опять функциональность стала главным критерием при определении

художественной ценности вещей. Украшательству в архитектуре и декоративно-прикладном искусстве был объявлен бой.

Стекольная промышленность была той благодатной почвой, где эти новшества могли быстро внедриться. Именно в этот период на белорусских стекольных заводах появились молодые выпускники ЛВХПУ (Ленинградское Высшее художественно-промышленное училище имени В.И. Мухиной).

В традиционную атмосферу устоявшегося массового производства они принесли свое понимание функции и красоты создаваемой вещи. Опираясь на принципы формообразования, действующие в архитектуре и мебели, молодые художники Белоруссии начали создавать технологичные изделия ясных конструктивных форм, обходясь минимальными декоративными средствами, призванными выявлять красоту самого материала. Эти принципы были основополагающими при сложении стиля массового белорусского стекла в 60-е годы [5, с. 29].

Изделия из хрусталя этого периода отличались простотой и ясностью классических форм – цилиндрических, конических, шарообразных и реже каплеобразных. В декорах вместо «мальцевской грани» применялись легкие порезки хрусталя, свободно размещенных на плоскости, выявляющие блеск и красочности колера самого не ограненного хрусталя. Среди узоров алмазной грани преобладали линзы, ямки, несложные двухгранные декоры. Основная поверхность хрусталя оставалась неорнаментированной. В тонкостенных изделиях первой половины 60-х годов проявилась тенденция к неорнаментированным, гладким изделиям (так называемому «гладью»). Художники разрабатывали формы для гладких тонкостенных изделий из бесцветного и дымчатого стекла десяти различных пастельных оттенков на основе использования элементарных геометрических форм цилиндра, конуса, шара [5, с. 30].

Молодые специалисты предлагали для тиражирования не только ясные формы, но и лаконичные немногословные декоры – отводка золотом и красками, простейшие элементы геометрического орнамента в росписях, в номерном гранении, которые органично подчеркивали формы изделия [5, с. 31].

Учитывая исторически сложившиеся условия, белорусская школа художественного стекла представляла собой своеобразный симбиоз московской, ленинградской, таллиннской и минской школ стеклоделия, получивших новую интерпретацию и взаимопроникновение на базе богатых местных традиций гутного и прессованного стекла, развивавшихся на «Немане» и Борисовском заводе еще до революции. Без наличия высокой профессиональной подготовки всех заводских кадров – инженеров, технологов и химиков, виртуозных мастеров гутного, ограненного и гравированного стекла – эстетические концепции художников не могли бы осуществиться в материале. В данном случае творческие идеи художников упали на благодатную почву, давшую хорошие всходы. Молодые художники плодотворно использовали эту возможность. Учась у мастеров художественным возможностям различных техник формообразования и декорирования, они учили мастеров новому пониманию красоты современного стекла. Союз художников и мастеров дал свои положительные результаты при сложении и формировании белорусской школы художественного стекла. В разные периоды формирования белорусской школы преобладали черты разных школ [5, с. 60-61].

Высокий профессиональный уровень знаний приводил к тому, что выполненная в заводских условиях работа вызывала восхищение коллег, а затем и желание попробовать свои силы и способности в предпочитаемых ими приемах и техниках создания произведений из стекла.

В начале 60-х годов в стеклоделии начали увлекаться функциональностью вещи, ее технологичностью, отказываясь при этом от усложненной архитектоники форм, от перегруженности их орнаментальным и тематическим декором. Именно в этот период молодые художники Белоруссии принесли на производство новые представления об эстетической ценности бытовой утилитарной вещи, соответствующие демократизму современного советского образа жизни, который был продиктован стандартной планировкой малогабаритных квартир, миллионами возводимых методами индустриального строительства в жилых микрорайонах наших городов. В этих условиях художники поставили перед собой четкую эстетическую задачу – полностью обновить ассортимент сортовой посуды, заменив его изделиями, которые бы полностью

соответствовали новым условиям быта и органично вписывались в современный жилой интерьер [5, с. 62].

Однако главную роль в формировании белорусской школы художественного стекла все же сыграло личное отношение художников к своему творчеству и долгу художника, его задачам, роли на стекольном заводе [5, с. 63].

До 1960 г. на заводах варили в основном стекло ярких локальных цветов: красное, синее, зеленое, фиолетовое, желто, бесцветное, молочное. Его накладывали на бесцветное стекло и декорировали преимущественно орнаментальной алмазной гранью. Но художников привлекала пастельная тональность стекла таллинской школы. В 50-е годы на «Немане» уже варили дымчатое стекло, однако его художественные достоинства были оценены только в 60-е годы. Молодые художники начали экспериментировать с данным материалом, а после поездки инженеров-технологов в ЧССР начали варить даже дымчатый хрусталь. На Борисовском заводе получили стекломассу пастельных тонов за счет разработки рецептур люстровых покрытий для гладкостенных изделий для тонкостенных изделий для бесцветного стекла (1964) и окрашивания стекломассы окислами редкоземельных элементов (1965). Таким образом, стеклянные изделия массового производства пастельных тонов стали «визитной карточкой» обоих заводов в 60-е годы [5, с. 64].

Несмотря на все усилия художников, право массового производства изделий из дымчатого стекла получили на «Немане» только в 1963 г., после того как английская фирма заказала приборы для воды и рюмки для коньяка из дымчатого стекла [5, с. 64].

В результате усилий всех коллективов художников уже с середины 60-х годов удалось внедрить в производство лаконичные и конструктивно технологические формы сортовой посуды, в особенности рюмок, бокалов, фужеров, стаканов, кувшинов, графинов, целых столовых комплектов для кафе и ресторанов, светильников, декоративных предметов и мелкой пластики, подчеркивая при этом естественную красоту самого стекла как материала, его цвет и пластичность, светоносность.

Основное направление было взято на разработку ясной логики форм изделий из дымчатого, бесцветного и стекла, окрашенного окислами редкоземельных элементов. На «Немане» дымчатое стекло сочетали с бесцветным и цветным, а бесцветное декорировали люстровым покрытием, цветной крошкой, марблитовым, т.е. глушеным, черным стеклом. Марблитовое стекло употребляли для декоративных ваз, где в качестве декоров использовали нити из креолитового стекла [5, с. 66].

На формирование белорусской школы художественного стекла 60-е оказали влияние не только художники, но и мастера, в особенности А. Федорков. Он разработал совершенно своеобразную технику декорирования цветного и бесцветного свободно сформированного стекла сульфидно-цинковыми нитями, назвав этот декор «неманская нить», которой мастер как кружевами покрывал изделия [5, с. 66]. Когда в конце 50-х годов было изобретено цинкосульфидное стекло (его добавка в хрусталь придает изделию опаловый цвет), Анатолий Федорович попробовал применить его в другом качестве: использовать способность стекла давать четко читаемый рисунок. Тонкими горизонтальными нитями нанес цинкосульфидное стекло на горячую хрустальную вазу и, пока нити не застыли, специально заготовленным крючком оттянул их в задуманном порядке. На остывшей вазе вырисовались ниспадающие бело-голубые гирлянды. «Неманская нить» близка египетской технике расплавленного нитяного узора [4, с. 81], но отличается особым эффектом, неповторимостью рисунка, как бы движущегося в массе стекла.

В области формотворчества мастер почти не экспериментировал, обыгрывая хорошо известные формы традиционной гончарной посуды – мисок, тарелок, кувшинчиков [1, с. 228]. Изделия мастера просты по форме, спокойной, благородной окраски, но вдруг вспыхивают, словно искрами, серебристыми нитями, очень декоративны. Простота и естественность произведений Федоркова покорили японцев на выставке советского стекла в Японии. Его настенное блюдо, украшенное «неманской нитью», оценили они наибольшим количеством шариков,

опущенных в понравившееся изделие. Японцы, для которых красота и естественность – понятия тождественные, выразили желание приобрести это блюдо для своего музея [4, с. 84].

Существенно дополняет «портрет» белорусской школы изготовление стеклянной анималистической скульптуры. Первая бригада скульптурной пластики была создана в 60-е годы во главе с мастером Г. Линкевичем. Подобных бригад не было ни на одном крупном заводе.

С конца 60-х годов в русле белорусской школы стекла развивается и дизайнерское направление, особенно в прессованных и тонкостенных выдувных изделиях. Однако уже во второй половине 60-х годов начала исподволь появляться неудовлетворенность стандартностью жилых интерьеров, мебели. Функционально-рационалистичной утварью, т.е. тем, к чему начали стремиться с середины 50-х годов. Это обстоятельство способствовало развитию в конце 60-х годов образного декоративизма, пришедшего на смену аскетичному функционализму [4, с. 66–67].

Достигнув успехов в механизированном производстве, наводнив современные интерьеры соответствующими индустриальному стандартному жилью стандартными предметами быта, стилистически едиными и в целом гармоничными, художники чуть раньше потребителей ощутили тягу к вещам рукотворным, несущим в себе теплоту человеческих рук и эмоций человеческих сердец. Эту рукотворность они стремились донести до потребителя, но сделать это было возможно только за счет поиска новых технологий из арсенала старых, но забытых в XXв. или за счет изобретения собственных [4, с. 67–68].

В последующие 70-е годы художники «Немана» начали много экспериментировать с тиходувным стеклом. Художественный уровень этих изделий был настолько высок, что завод поставлял свою продукцию во многие страны Западной Европы и США [4, с. 68].

Белорусские художники-керамисты также внесли свой вклад в развитие советского прикладного искусства. В конце 1950-х гг. в связи со стремительным развитием керамической промышленности возникает проблема подготовки национальных кадров художников-керамистов. Значительный подъем в развитии художественного направления относится к 1960-м гг. На предприятия пришли профессиональные художники – керамисты В. Гаврилов, В. Леонтович, В. Кириленко, Л. Богданов и др.

В 1961 г. в Минске при Белорусском государственном театральном-художественном институте открывается кафедра декоративно-прикладного искусства, которую возглавил известный керамист, выпускник Московского института прикладного и декоративного искусства М.В. Беляев [2, с. 7].

Фарфоровая промышленность республики рождена на базе фаянсового производства. Явление это всё-таки новое. Поэтому перед молодыми специалистами стояла нелёгкая задача по формированию новых традиций фарфорового искусства.

Художникам (мастерам) завода необходимо было расчистить дорогу новому современному направлению, освободить его от эклектики, мещанской безвкусицы. За короткий период они смогли заменить весь ассортимент массовой продукции новыми формами и росписью фарфоровой посуды, избавились от салонного направления и сейчас работают в поисках новых форм сервизов, наборов и интересных форм бытового ассортимента, опираясь на лучшие традиции классического наследия и современного художественного фарфора. В формообразовании предметов ведущим становится художественное конструирование.

Художники используют и развивают все виды и способы декорирования фарфоровых изделий, которые не уступают лучшим европейским образцам [2, с. 8].

Развитие приобрел жанр мелкой пластики, преимущественно в технике фарфора, предназначенной для массового тиражирования на Минском фарфоровом заводе. В произведениях И. Кравченко «Покати - горошек» (1963), «Диспут» (1963), М. Беляева «Припевки» (1964) чувствуется тесная связь с белорусским фольклором, хотя временами художники злоупотребляют сплошной цветовой заливкой или тонированием поверхности, не учитывая натуральную красоту самого фарфора [1, с. 80].

Наиболее удавшаяся работа М. Беляева «На камушке» (1963). Естественность позы, обобщенность формы, деликатный, сдержанный декор делают изделие живым и интересным.

Диагональ построения придает композиции динамику. Автор не злоупотребляет росписями, материал сохраняет свои качества. Это же характерно и для статуэтки В. Юдицкого «Угадайка!» (1964), где отчетливо проявляется характерный для первой половины 60-х годов интерес к материалу. Так, роспись скульптуры «Угадайка!» весьма лаконична: незатейливые точки-горошинки на платочке девочки, едва тронутые кистью носочки туфель. Платье покрыто прозрачным люстром, что создает ощущение воздушности и легкости. Аналогичный подход и в скульптурах В. Гаврилова «Лошадка», «Золотой рожок». Статуэтки выразительны по силуэту, и роспись лишь отдельными штрихами дополняет верно найденную пластическую форму [3, с. 46]. Работы такого плана органично включались в интерьер того времени.

Распространение приобрела также фарфоровая пластика анималистического характера. Руководствуясь задачами декоративной условности и обобщенности форм, художники акцентируют внимание на выразительности силуэта, передачи характерных особенностей того или иного животного (М. Рыженков «Пантера», 1960, «Баран», 1960; М. Беляев «Куницы», 1961 и др.) [1, с. 78].

В фарфоре расширяются современные механизированные методы декорирования. Вместе с петрографом используется сдвижная шелкографическая деколь, что дало возможность массово декорировать фарфоровые изделия рисунками любой сложности. Этим способом декорируются вазы, сервизы, комплекты. Часто деколь сочетается с крытьем или с допиской подглазурными красками и золотом [1, с. 80].

Важной тенденцией в развитии белорусского декоративно-прикладного искусства в 60-е годы явилось повышение интереса к национальной тематике, традициям и принципам народного искусства. Знакомство с культурой прошлого и народным творчеством создало основу для появления произведений по-настоящему национально своеобразных [3, с. 51].

Литература

1. Беларусы. Т. 8. Дэкаратыўна-прыкладное мастацтва / Я. М. Сахута ; рэдкал.: А. І. Лакотка [і інш.] ; Нац. Акад. Беларусі, Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору імя К. Крапівы. – Мінск : Бел. Навука, 2005. – 351 с.
2. Гаврилов, В. Г. Белорусская керамика / В. Г. Гаврилов. – Минск : Беларусь, 1984. – 176 с.
3. Жук, В. И. Современная белорусская керамика: Тенденции развития / В. И. Жук. – Минск : Наука и техника, 1984. – 168 с.
4. Курманович, И. С. Мастерство, фантазия, щедрость / И. С. Курманович. – Минск : Полымя, 1984. – 144 с.
5. Яницкая, М. М. Художественное стекло Советской Белоруссии / М. М. Яницкая. – Минск : Наука и техника, 1989. – 208 с.

Бобош Я.Н.
(Украина, г.Львов)

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ И ТВОРЧЕСКИЕ КОНЦЕПЦИИ ЗАПАДНОУКРАИНСКИХ ХУДОЖНИКОВ КОРНИЛА УСТИЯНОВИЧА И ТЕОФИЛА КОПИСТИНСКОГО ВО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЕ XIX ВЕКА

Усиление национального демократического движения во второй половине XIX века не только способствовало формированию в Галичине основ художественной школы, но и появлению плеяды выдающихся художников. Мы остановимся лишь на отдельных представителях украинского художественного движения, которые внесли наибольший вклад в отечественное искусство не только на западноукраинских землях, но и в Украине в целом.

В этот период разворачивают свою художественную деятельность Корнило Устианович (1839–1903) и Теофил Копистинский (1844–1916) [8]. Понятно, что выступая по сути в роли первопроходцев, художники полагались на собственное ощущение. Поэтому немало произведений из их наследия носит экспериментальный характер. С другой стороны, обоих художников нельзя упрекнуть в неискренности или проявлениях псевдоукраинского показательства, которое появится широким потоком в восточноукраинском искусстве в конце XIX века.

К. Устиянович (1839–1903) и Т. Копистинский (1844–1916) стали украинскими художниками новой формации по сравнению с теми церковными малярами, которые работали раньше. Прежде всего, это проявлялось в том, что они получили в Венской Академии изобразительных искусств первоклассное художественное образование европейского уровня, а впоследствии стали основателями украинской галицкой школы живописи второй половины XIX века. Художники были воспитанниками одной художественной школы, но каждый из них прокладывал собственный путь в искусстве. Именно они заложили тот национальный фундамент, на котором были сформированы художественные объединения и намеченный путь украинского национального стиля, который так ярко проявился в начале XX века [6].

Художественная работа в Западной Украине среди украинцев носила героический, жертвенный характер. Отсутствие мощной национальной финансовой поддержки, несодействие государства обрекали художников на тяжелый и неблагодарный ежедневный труд.

Первым галицким художником, который решился на такое самопожертвование, был Корнило Устиянович – великий художник Украины, и, прежде всего, верный гражданин. И действительно, если проанализировать творческое наследие художника, то достойно удивления его трудолюбие и широта творческой деятельности: живопись, графика, театральные декорации, церковная живопись, художественная критика, проза и поэзия, а также общественная работа. И в любых художественных проявлениях, за которые не брался бы К. Устиянович, его работа выполнялась на высоком профессиональном уровне и на благо украинского народа [5, с.63].

Судьба отмерила мастеру недолгую и беспокойную жизнь. Родился К. Устиянович в семье сельского священника М. Л. Устияновича – известного украинского писателя, продолжателя благородных традиций знаменитой «Руської Трійци». Он принадлежал к той немногочисленной группе украинской интеллигенции в Галичине, что стояла на позициях самобытности украинской нации и территориальной независимости Украинского государства.

Художественный выбор юного Устияновича состоялся не сразу. Не окончив ни гимназии, ни реальной школы, к которым ходил во Львове и Бучаче, юноша едет в столицу Австро-Венгерской империи искать там свой путь. Именно в этом городе талантливая молодежь Галичины имела возможность получить образование. В Вене, где было большое представительство украинцев, существовала практическая возможность выучиться на художника и получить диплом, а соответственно право на труд.

Венская академия искусств (1858-1863) оставила глубокий след в его жизни и творчестве. Обучение К. Устияновича в столице империи по сути открыло путь галицким украинцам к художественному образованию на самом высоком уровне, ведь Венская академия принадлежала к выдающимся европейским культурным центрам. Во главе художественной жизни Вены в тот период стоял Йозеф Фюрх, Карло Блааз и Карл Вурцингер [5, с.63] – выдающие живописцы, а также некоторые другие, на сегодня всемирно известные личности. Здесь, в Вене К. Устиянович познакомился с протоиереем Михаилом Раевским, российским послом, и сблизился со славянофильскими идеями, даже стал считать русский язык своим родным. Однако, в письме к отцу Корнила выразил беспокойство: «Скажите мне, папа, что мы собственно есть? Мы мыслим по-немецки, говорим по-польски, а пишем как? – по-русски!» [7, с.331]. В этих словах раскрываются мысли художника, который пытается понять сложные перипетии тогдашней политики, прежде всего в панславизме. Свои тревоги и сомнения он высказал, как в исповеди, раздумье: «Однако моя искренняя любовь ко всем народам славянским не позволяла мне вполне возненавидеть поляков, тем более, что те поляки, с которыми я жил, художники Гротгер, Грабовский, Леффлер, и др. – были добрыми славянами и не отрицали русинам прав, и даже к москалям относились не очень-то враждебно» [7, с. 331].

Вернувшись по окончании учебы на родину, художник поселяется в родительском доме в с. Славское, в глухом закоулке Карпат и плодотворно, с большой творческой энергией работает в изобразительном искусстве и писательском мире: в течение двух лет расписывает церковь в Коломые, печатает первый сборник своих стихов. И все же, творческая натура Устияновича наиболее полно проявила себя в живописи. Первые его живописные работы, отмеченные чертами академизма, появились в 1860-х годах. Оказавшись на Родине, художник постепенно ме-

няет стиль. Из Коломбы Устиянович начинает малярное странствие, во время которого видим его в Холме, Варшаве, Петербурге, Киеве, Сучаве, Яссах, Вене, других городах, где он творчески работает и повышает свой профессиональный уровень.

Значительную роль в становлении таланта Устияновича сыграло его знакомство с творчеством русских и украинских художников во время поездок в Петербург и Киев [4]. Здесь он сблизился со многими выдающимися личностями, с которыми поддерживал контакт на протяжении длительного периода. Впоследствии, вернувшись в родной край, художник находится некоторое время в с. Окно в особняке Володислава Федоровича. Потом, как церковный художник, путешествует по всей Галичине [1].

Церковная живопись Корнила Устияновича составляет целостный пласт украинского искусства второй половины XIX века. И действительно, прежде всего художник известен как церковный художник и создатель религиозных образов на всех поприщах западноукраинских земель и районах Польши, где проживали украинцы. Исполнял эти творения художник как собственноручно, так и совместно со своими коллегами и друзьями.

Об огромном наследии упоминал в своих воспоминаниях и сам художник: «...Полсотни церквей имеют мои иконы, пятнадцать – иконостасы, одиннадцать – стенописи, в селах оставил, кроме декоративных картин, стоящие произведения искусства за время от 1862 до 1902 годов» [2]. Отметим, что приведенная цитата не только констатирует титанический труд Корнила Устияновича, а также свидетельствует об огромной интеллектуальной деятельности художника. Ведь каждая малейшая его работа, в отличие от работ некоторых его коллег, имела настоящее художественно-теоретическое наполнение. Понимая необходимость церковных росписей и икон для галичан, а соответственно кое-где и труда «на заработок», К. Устиянович ставит перед художниками вопрос о соответствующем художественном уровне этих работ.

Сегодня известно о семи таких работах, среди них «Крещение Руси», «Владимир Великий», «Святая Ольга» в церкви с. Вистовая (Калушина), а также львовские «Моисей», «Христос перед Пилатом» и другие.

Одной из знаковых работ художника стала картина, посвященная Т.Г. Шевченко – первая в Галичине композиция на тему из жизни Кобзаря, что воспринималось как символ единства западных и восточных украинских земель, разделенных Австрией и Россией. Это была очень важная и значительная дань глубокого уважения к украинскому гению. Произведение «Шевченко в ссылке» (1880) – одно из самых пронизательных произведений художника.

На основе печатных материалов знаем также о небольших размерах картину «Плач Ярославны», которая хранилась в частной коллекции. Обо всех упомянутых картинах, судьба которых неизвестна, существует очень мало документальных материалов, но они свидетельствуют о широте творческих замыслов художника в области исторической тематики.

В картинах бытового жанра («Бойковская пара», «Гуцулка у источника», 1890-е годы) чувствуется живая связь с поэтической традицией украинской народной живописи.

К. Устиянович рисовал также пейзажи родных ему Карпат и Прикарпатья, руины замков и монастырей («Скит Манявский», «Закат солнца» «Колокольня», «Морской пейзаж», «Черное море», «Утро» и др.).

Одной из важных черт портретного творчества Корнила Устияновича является его сознательный подход к созданию ряда изображений выдающихся деятелей украинской культуры. В портрете Анатолия Вахнянина (1895) – известного композитора, культурного и общественного деятеля видно, как уверенно К. Устиянович переходит от интимного психологизма своих ранних портретов до глубокой общественно-психологической характеристики человека. Особой поэтичностью отмечены женские образы Корнила Устияновича, среди лучших – «Портрет женщины» (1890-е годы), «Портрет Черненко» (1870–1880-е годы.). Портреты чрезвычайно просты по композиции, почти монохромные за колоритом – серовато-черный фон с золотисто-оливковым пятном лица, но отличаются индивидуальностью в воплощении характеров, которые ясно читаются в чертах красивых спокойных женских лиц.

В последний период творчества Корнило Устиянович почти полностью освободился от воздействий академической портретной живописи. Свидетельство тому – лучшие произведения

художника 1890-х годов и, в частности, великолепный портрет И. Савчинской, 1898 год) [3, с.238].

Таким образом, как справедливо отметил Ярослав Нановский – один из первых исследователей творчества К. Устияновича, автор монографии о художнике, произведения К. Устияновича на евангельские или библейские темы часто были далеки по своему содержанию от церковной идеологии. В них отразились мысли и переживания самого художника: «Устиянович принадлежал к тем художникам, которые пытались поставить монументальную живопись Галичины второй половины XIX века на высокий профессиональный и художественный уровень и придать ей общественное звучание» [3, с.53].

Младшим современником К. Устияновича был живописец Теофил Копистинский, который учился в Краковской академии изящных искусств и совершенствовал свое мастерство в Венской академии искусств. Его творческое наследие охватывает различные виды и жанры живописи. Он рисовал иконы для украинских церквей, обращался к портрету, пейзажу и жанровым и историческим композициям. В своей творческой практике он отличался стилем исполнения от предшественников и современников, особенно в произведениях на бытовую тематику.

В отличие от К. Устияновича, который главным образом разрабатывал этнографически-бытовые сюжеты в романтично-поэтической трактовке, Т. Копистинский пошел другим путем. Он глубже вникал в современную ему реальность. Его жизненные наблюдения выливались в драматических образах, которые приближались к реальному воспроизведению не очень популярных сюжетов жестокой действительности галицкого порабощенного села. В частности это касается такой работы, как «Погорельцы», созданной мастером в 1876 году. Художник с успехом создает картины на историческую тематику, среди них наиболее значительная – «Гальшка Острожская» (конец XIX века) [4, с. 155].

Важными также является обращение художника к Шевченковской тематике. Но особенно знаменательно его портретное наследие. Он создал целую галерею портретов выдающихся общественных деятелей украинской культуры и истории последней трети XIX века. Среди них портреты членов Ставропигийского братства А. Яновского, В. Ковальского, Л. Трещакивского, историка А. Петрушевича, редактора газеты «Слово» Б. Дидицкого и многих других. Своими портретами Т. Копистинский упрочил позиции украинской живописи, обогатил ее, реалистично отразив образы передовых деятелей Галичины. В этих портретах художник не скрывает своих демократических взглядов и гражданских приоритетов. Его герои – интеллектуалы, сосредоточенные, вдумчивые, исполненные самоуважения. В 1872 году Теофил Копистинский рисует картину «Далматинка».

Вернувшись во Львов в 1873 году, Копистинский активно выступает на выставках польских художественных объединений. Участие художника в этих вернисажах не было каким-то исключительно единичным явлением. Дело в том, что в 1870-х годах были только австрийские и польские юридически оформленные объединения, их членами были и украинцы.

Значительный задел в творчестве Т. Копистинского составляют иконы и церковные росписи, которые отличаются высокой техникой исполнения. Выдающимся произведением художника является монументальная икона «Преображение Господне» для Преображенской церкви во Львове [8] и портреты святых на казальнице. Иконы Т. Копистинский рисовал в течение всей своей жизни как на заказ, так и на творческой работе, по-своему интерпретируя евангельские сюжеты. О своих стилевых предпочтениях художник замечал, что писал их в «восточном стиле». Его иконы были известны не только на Галицкой Украине, но и за ее пределами. Так, для Краковского костела Девы Марии в 1894 году Т. Копистинский выполнил образ «Христос в заточении».

Следовательно, художественная жизнь украинцев во второй половине XIX века как самостоятельное явление находилось только в состоянии становления, хотя кратковременные объединения уже существовали и тогда в качестве организаторов представлений, выставок и т.п. Юридически оформлено украинское объединение художников Львова начало свою деятельность лишь с последнего десятилетия XIX века. Собственно, тогда на базе небольших

группировок возникло Общество для развития украинского искусства («Товариство для розвою руської штуки»). Появление данной структуры обязано усилиям многих деятелей культуры, среди них Т. Копистинский – один из первых организаторов и активных его участников.

Завершая анализ основных направлений творческой деятельности украинских художников К. Устияновича и Т. Копистинского, можем утверждать, что они заложили фундамент нового видения национального искусства.

Литература

1. Бурачек, М. Секрет творчості / М. Бурачек // Образотворче мистецтво. – 1941. – № 3.
2. Голубець, М. Галицьке малярство / М. Голубець. – Львів : Логос, 1926. – 88 с.
3. Жаборюк, А. А. Український живопис останньої третини ХІХ – початку ХХ століття / А. А. Жаборюк. – Київ – Одеса : Вид-во Лебідь, 1990. – 312 с.: іл.
4. Лобановський, Б. Б. Українське мистецтво другої половини ХІХ – початку ХХ століття / Б. Б. Лобановський, П. І. Говдя. – Київ : Мистецтво, 1989. – 208 с.: іл.
5. Нановський, Я. Й. Корнило Миколайович Устиянович / Я. Й. Нановський. – Київ : Мистецтво, 1963. – С. 63.
6. Нога, О. П. Український стиль в церковному мистецтві Галичини кінця ХІХ – початку ХХ століть / О. П. Нога. – Львів : Вид-во Українські технології, 1999. – 160 с.: іл.
7. Попович, М. Нарис історії культури України / М. Попович. – Київ : Вид-во АртЕк, 2001. – 728 с.: іл.
8. Свенціцький, І. Шлях розвитку українського мистецтва в Галичині / І. Свенціцький // Наші дні. – Львів, 1941. – № 3.

Болюк О.Н.
(Україна, г. Львов)

ТИПЫ АНАЛОЕВ В ЦЕРКВЯХ ЗАПАДНОЙ УКРАИНЫ

В искусствоведении изучению аналоев в сравнении, например, с иконостасами, не уделено достаточного внимания, хотя их художественные особенности не менее качественные, чем некоторые алтарные преграды. В Литургии они занимают соответствующее место, поскольку служат в храмах подставкой для богослужебных книг, икон, крестов. Такие конструкции в развитой художественной системе церковного убранства имеют существенное значение, поэтому актуальность их исследования, как разновидности сакрального искусства, не вызывает сомнений [3, с. 25–37].

Учёные прошлого столетия уже изучали отдельные вопросы, посвящённые деревянному церковному оборудованию украинских храмов. О развитии и декоре убранства церквей, особенно преграды алтаря, наиболее широко представлено в трудах Я. Константиновича [6], М. Драгана [4], Г. Логвина [7], П. Юрченка [14], Б. Ковачовичовой-Пушкарёвой, И. Пушкаря [5], С. Таранушенко [13, с. 141–170]. В последние десятилетия проблеме изучения деревянного оборудования украинских святынь посвящено ряд монографий и статей в периодических изданиях, среди которых привлекают внимание работы М. Моздира [9, с. 38–49], М. Станкевича [12], Р. Одрехивского [10].

В данной статье наведены примеры некоторых раритетов, которые были найдены автором во время комплексных искусствоведческих экспедиций 2001–2016 гг. [1; 2]. Целью предложенной статьи стало, после аналитической обработки обнаруженных артефактов, предоставить их типологию и краткий анализ, не затрагивая художественных особенностей, которые лучше рассматривать в отдельной публикации. Украинские профессиональные резчики, а иногда народные мастера, которые изготавливали предметы для оборудования храма, украшали свои изделия, в частности подставки для церковных книг, разнообразными декоративными мотивами. Сложная система украшений церковного убранства расширилась на эти предметы интерьера, но основной их особенностью остаётся тектоника, тесно связанная с функциональностью. Поэтому типологический ряд лучше всего определять за этими признаками.

Подвижная или, в отдельных случаях, неподвижная конструкция-подставка для икон, крестов, книг – аналой (с греческого *λοῦεῖον* – «читаю»; синонимы: аналогий, аналогийон, налой, поставец, стоянец) в художественной системе церковного оборудования наиболее численная группа [8; 11, с. 13–14]. Такие предметы полностью деревянные или их элементы изготовленные из других материалов (ткани, кожи). Аналой представляет одну из многочисленных типологических групп деревянного убранства богослужебно-литургийных пространств церковного интерьера.

Он напоминает специальное оборудование для переписи книг, известное в раннем средневековье, которое часто изображали в литературных источниках (Остромировое Евангелие, XI в.; Радзивилловская летопись, XIII–XVIII вв. и др.). Древние сохранённые аналои украинских церквей датируют XVII–XVIII вв.

Стационарные подставки-пульты (пульты), уже как *тип аналая*, являются частью большей по размерам неподвижной конструкции церковного интерьера. Среди них наиболее часто встречаются *аналой хора*, реже — *аналой проповедницы*. Такой подставкой может быть наклонная доска с держателем из обратной нижней стороны.

Мобильную конструкцию *типатумбы* для возложения на неё икон и их почитания верующими, различают за формой параллелепипеда и многогранной призмы. Самой простой бывает подставка-*параллелепипед* с наклонной гранью-столешницей. Аналои типа тумбы, но предназначенные исключительно для возложения икона Спаса Нерукотворного, называют проскинетарионом.

В церквях Северной Буковины, например, бытует столярная конструкция с небольшой вертикальной стенкой-ретаболо, что, соответственно, представляет его локальную разновидность (аналой церквей сс. Чунькив, Погореловка, Викно, Мосоривка, Самушин Заставновского р-на; с. Виженка Вижицкого р-на; с. Усть-Путила Путильского р-на Черновицкой обл. и др.) [1].

В церквях всей Западной Украины встречается аналой похожий предыдущему, но конструктивно сложнее: его бока составляют шестигранные плоскости. Он соответственно представляет призмовидный вариант аналая *типа тумбы*. Например, тектонически развитым аналогом есть изделие из церкви с. Селятин, на наклонной плоскости которого размещён сюжет «Рождество Богородицы», а над иконой нависает балдахин [2]. Иным примером призмовидного стоянца, но уже с восьмигранными сторонами, может быть конструкция XVIII в. из Белоцерковского краеведческого музея (Киевская обл.). Это доказывает о географически широком распространении такого типа аналая в украинских церквях.

Клиросом называют более развитую форму тумбы в виде шкафчика, но это уже иной тип аналая. Аналогичное его название – клирос, – свойственно для места в церкви, где церковнослужители читают богослужебные книги. Конструкцию клироса составляет узкий шкафчик с глухими стенками и полочкой (или полочками) для книг, который завершается двух- или четырёхскатным верхом-столешницей (пюпитром, пультом). Столешница вращается благодаря опоре-стержню. Например, во время экспедиции обнаружено шкафовидные аналои в церкви с. Яворов Турковского р-на Львовской обл. (изготовленные в 1975 г. мастером Мисьялом Михаилом Алексеевичем 1931 г. рожд.) и на колокольни церкви с. Ужок Великоберезнянского р-на Закарпатской обл. [1].

В единичных случаях встречается аналой-клирос с выдвижным подсвечником. Преимущественно шкафовидные аналои со стороны тыльного фасада имеют дверцы с полочкой (бывают без неё) для хранения книг или иного церковного инвентаря. Альтернативный вариант хранения вещей в подобных конструкциях – ёмкость в виде ящика [2].

В церковном интерьере одновременно с рассмотренными типами аналоев существует и лёгкие, удобные для передвижения – *переносные*, которые бывают *напольными* и *портативными*. Конструкция напольных переносных аналоев состоит из наклонной столешницы с держателем – дощечкой или планкой; опоры; одной или нескольких ножек; круглой или многоугольной подставкой, что, соответственно, стало возможным создать много их вариантов. Здесь

дополнительными элементами могут быть открытые полочки для книг. Для выбора оптимальной высоты поюпитра служат фиксаторы с отверстиями в опоре.

К переносным напольным аналогам относится конструкция, основой которой есть подвижные X-видные ножки, соединённые стержнем посередине. К ним внизу крепят дощатые подставки. Вверху планки соединены крепкой тканью, реже – кожей, на которую кладут священные предметы. При необходимости это даёт возможность раскладывать и складывать аналой. Столешница встречается двух разновидностей: *неизменного вида* и *трансформационная (складываемая)*, то есть способна двигаться относительно оси-стержня подобно X-видным ножкам.

Отдельным вариантом переносного неизменного по форме аналая с X-видной конструкцией ножек, соединённых проножками и наклонным неизменным поюпитром вверху, может быть изделие первой трети XX в., зафиксированное в закарпатской церкви с. Костринская Розтока. Аналогичный вариант сохранился в церкви Арх. Михаила 1909 г. с. Яворов Турковского р-на Львовской обл., на тыльной стороне поюпитра конструкции прочитывается надпись, очевидно жертвователя – местного мельника: «PochaniczJanos – MelnikRasztaka»[1].

Похожий переносной аналой из перекрещенными, но уже подвижными ножками решает выделить его как иную разновидность – складываемый, то есть с изменяемым поюпитром. Идентичной описываемому образцу можно считать зафиксированную подставку в церкви с. Гусный Воловецкого р-на Закарпатской обл. [1].

В переносных аналоях с одной опорой основание бывает в виде точеного круга или пирамидального квадрата (два такие предмета обнаружено в церкви с. Сянки: первый – 1990-ты гг., размещён в нефе; другой – вторая половина XX в., для Евангелия, размещён возле престола) или основанием служит тринога (с. Костринская Розтока, 1970-е гг., найденный на чердаке колокольни над притвором; с. Вышка, конец XX – начало XXI вв., для Евангелия, размещён возле престола (основание-тринога — металлическая); другой с этой же церкви – середина XX в., размещён в нефе) [2]. Но чаще в церквях встречаются двуножные аналои с основанием-пятой разной ширины, которые соединяют одна-три перекладины-проножки. Верхняя их часть изготовлена в виде наклонного поюпитра из планками-держателями для книг (церкви сс. Тысовица, Ботелка Нижняя Львовской обл.; с. Стужица Старая Закарпатской обл.; сс. Веренчанка, Баламутовка, Вороновица Черновицкой обл.) [1]. Разновидностью двуножных аналоев стали похожие предметы, но их разница от предыдущих в наличии *регулятора* — дощечки или планки, которая даёт возможность регулировать высоту и наклон плоскости поюпитра (церкви сс. Розлуч, Соснивка Старосамборского р-на Львовской обл.) [1]. В последние десятилетия возникли аналои, конструкцию которых составляют четыре ножки, прикреплённые по углам поюпитра, а её жёсткость обеспечивают проножки (с. Морозовичи, аналой в святилище для Евангелия).

Примером *комбинированного типа* типологической группы аналоев служит конструкция второй половины XIX в., которая хранится в колокольне-музее с. Ясеница Замковая [1]. Её основание составляет четырёхножная крестовина, которая зеркально повторяется уже как кронштейн столешницы. Особенностью последней стало единение стационарной части в виде широкой рамы из подвижной центральной, которая может трансформироваться в наклонный поюпитр или образовывать вместе с рамой сплошную горизонтальную поверхность.

Последний тип аналая имеет форму и размеры конструкции для книг относительно небольшие, поэтому его называют *портативным* или *напрестольным (лекториеумом)* [15, с. 270–273]. В основном рассматриваемый аналой служит подставкой для Евангелия на главном престоле. Негромоздкий поюпитр, наклонная плоскость которого поддерживается фиксаторами в пазах двух реек или ножек, возник в католических храмах XIII в., полностью заменив в XVI в. вышитую и украшенную бахромой подушку для литургийных книг. Алтарный аналой такого вида в церквях встречается сравнительно редко (церковь Арх. Михаила 1866 г. с. Кизлив Буского р-на Львовской обл.). Подобные переносные, но уже не аналои-складни, так называемые настольные аналои относятся к тому же *типу лекториеума*. Их используют в ризницах, на хорах, частных часовнях[1].

Таким образом, рассмотрены все типы аналоя, которые бытуют в интерьере западноукраинских церквей. Его разновидности составляют типологическую группу деревянного церковного убранства, которое в свою очередь принадлежит сложной системе сакральных, обрядово-прикладных предметов и конструкций интерьера церкви. Упорядочение их типов разрешит рассмотреть всю структуру деревянного убранства церкви уже на уровне художественного анализа. Это позволит продемонстрировать универсальность и уникальность церковного искусства Украины в целом.

Литература.

1. Архів ІН НАНУ. — Ф.~1. — Оп.~2. — Од.~зб.~523.
2. Архів ІН НАНУ. — Ф.~1. — Оп.~2. — Од.~зб.~581а.
3. Болюк, О. Аналої і тетраподи українських церков (за матеріалами мистецтвознавчої експедиції на Бойківщину 2005 року) / О. Болюк // Мистецтвознавство '06. — Львів : СКІМ, 2006. — С. 25–37.
4. Драган, М. Українська декоративна різьба XVI–XVIII ст. / М. Драган. — Київ : Наукова думка, 1970. — 159 с.
5. Ковачовичова-Пушкарьова, Б. Дерев'яні церкви східного обряду на Словаччині / Б. Ковачовичова-Пушкарьова, І. Пушкар. — Братіслава : Педагогічне товариство, відділ української літератури в Пряшеві 1971 // Науковий збірник музею української культури у Свиднику. — № 5–6. — Пряшів, 1972. — 518 с.
6. Константинович, Я. Б. Иконостас : Студії і дослідження : У 2 т. — Т. 1. — Львів : Наукове товариство імені Т.Шевченка, 1939. / Konstantynowicz J.B. Ikonostasis. Studien und Forschungen. — Lemberg, 1939. — Bd.1. / Переклад М.Д. Дутки і Р.М. Дутки. Рукопис.
7. Логвин, Г. По Україні: Стародавні мистецькі пам'ятки / Г. Логвин. — Київ : Мистецтво, 1968. — 463 с.
8. Любачівський, М. І. Літургіка: храм-посуди-ризи, дзвони-мощі-образи, книги церковні-церковний спів / М. І. Любачівський. — В 2-х ч. — Ч. I. — Рим, 1990. — 89 с.
9. Моздир, М. Експедиція на Закарпаття 1995 року / М. Моздир // Народознавчі зошити. — 1998. — № 1. — С. 38–49.
10. Одрехівський, Р. Сакральна різьба по дереву в Галичині XIX – першої половини XX століть: Історія та художні особливості / Роман Васильович Одрехівський. — Львів : Афіша, 2006. — 287 с.
11. Словник українського сакрального мистецтва. — Львів, 2006. — 287 с.
12. Станкевич, М. Українське художнє дерево XVI–XX ст. / М. Станкевич. — Львів : Інститут народознавства Національної академії наук України, 2002. — 479 с.
13. Таранушенко, С. Український іконостас / С. Таранушенко // Записки Наукового товариства імені Т. Шевченка. — Т. ССХХVII. Праці секції мистецтвознавства. — Львів : Атлас, 1991. — С. 141–170.
14. Юрченко, П. Архітектура / П. Юрченко // Історія українського мистецтва: В 6 т. — Т. 3. — С. 39–41.
15. Montevocchi, B. Vasco Rocca S. // Suppellettile ecclesiastica I. 4. Dizionari terminologici. — Centro Di, 1988. — 493 p.

***Борисенко Т.В.**
(Україна, г. Київ)*

ОБРАЗ ПЕРПЕТУУМ МОБИЛЕ В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ВИДАХ ИСКУССТВА (НА ПРИМЕРЕ СКУЛЬПТУРЫ)

Идея «Перпетуум мобиле» (Вечное движение, в дальнейшем – П.М.) и попытки ее воплощения в механике, физике и других науках связаны с поисками альтернативных источников энергии во все времена. Эта актуальная тема для человечества обусловлена сохранением природных запасов Земли, которые постоянно уничтожаются. Магнитные П.М., изобретения Н. Тесла, работы В. Вернадского ищут практическую возможность существования П.М. Дискуссии по этому вопросу и эксперименты проводятся до сих пор и волнуют всех. В то же время, кроме прямого значения П.М., как механизма, устройства, созданного человеком, который может двигаться или работать сам по себе неограниченное количество времени, существует символическое понимание этой идеи. Имеется в виду движение, как явление космического масштаба, круговорот в природе. В древних рукописях этот символ толкуется в двух смыслах:

- «Perpetuum mobile naturae» – «природное вечное движение» существующее объективно, независимо от желания человека, созданное Природой, или Творцом (в зависимости от религиозного или философского взгляда). Колесо (или мандала, то есть круг в пер. с санскрита) счита-

лось универсальным символом целостности, гармонии и бесконечного преобразования, то есть символом природного вечного движения» [1, с. 76];

- «Perpetuum mobile artificae» – «искусственное вечное движение», или то, которое создано людьми. Считалось, что благодаря существованию первого «р.м.п.», его можно искусственно воспроизвести» [1, с. 76].

Искусство как средство познания и отражения мира с помощью специфических средств выразительности не могло остаться в стороне идеи П.М. В разных видах искусства мы встречаем образцы воплощения этого образа. Идея «Перпетуум мобиле» волновала не только ученых, но и творцов. Перпетуум мобиле в музыке и других видах искусства имеет множество воплощений на протяжении всего развития культуры. Изучение этого вопроса в музыкальной теории, а также в искусствоведении не имело последовательного и обобщающего характера. Поэтому возникла необходимость исследовать генезис этого явления, определить особенности, когезию и взаимовлияние воплощений идеи П.М. в музыке и других видах художественного творчества. Поскольку сама идея связана с временной доминантой, искусства, существующие во времени (например, музыка, кино) имеют некоторые преимущества. Но они не являются монополистами в воплощении идеи П.М. Цель данной статьи в первичном обзоре и исследовании образов П.М., воплощенных в скульптуре. В статье будут рассмотрены некоторые коннотации этого образа П.М. в скульптуре XIX–XXI в.

С древнейших времен различные виды изображений как на плоскости в виде рисунков (живописных, графики или орнаментики), так и в объеме (как скульптурные или архитектурные объекты) становились знаковыми и символическими кодами. Применение их было разное – от культово-обрядового до коммуникативного. Любой выразительный жест, звук, предмет, событие может превратиться в символ. Например, в музыке быстрые пассажи или повторяющиеся арпеджио становятся семантическими признаками движения как такового. Что совпадает с определением знака, который «указывает на другое вне самого себя, но он не причастен к той реальности, на которую указывает» [2, с. 267]. Знаки создают люди и «могут их произвольно менять, и этим они отличаются от символов, которые органичны, причастны к духовной реальности и не изобретаются людьми, а рождаются из глубины их духовной жизни. Знаки никоим образом не участвуют в реальности и силе того, на что они указывают. Символы, хотя и отличаются от того, что они символизируют, участвуют в его понимании и силе» [2, с. 267]. П.М., как собирательный символ и художественный образ встречается в разных видах искусства, в том числе и скульптуре.

Специфика скульптуры связана с трехмерностью и динамическим способом постижения скульптурного произведения, при котором зритель движется, обходя произведение, осязает его руками, представляет себе действия скульптора по созданию, конструированию и воодушевлению материала. Это дает больше возможностей, чем в живописи для воплощения образа П.М. Одним из художников, который отразил в своих произведениях образы вечного движения является французский скульптор Огюст Роден (1840–1917 гг.)

Творчество Огюста Родена относят к стилю модерн, хотя искусствоведы отмечают романтические черты и реалистичность его работ. Для модерна характерен отказ от прямых линий и углов, зато используются более естественные натуральные линии. Для скульптуры модерна присуща динамика и текучесть формы. Родену, как никому до него, удалось создать скульптуры, в которых нет статики, они как бы движутся в воздухе, создают впечатление абсолютно живых, динамичных. Так же как импрессионисты, художник стремился преодолеть устойчивость в изображении фигур и портретов. Как говорил сам о себе Роден, передать «внутреннее чувство игрой мускулов». Такие произведения скульптора как «Поцелуй», «Вечная весна», «Любовь, убегает» и др. воплощения интимной любовной лирики, тонко передают чувство, переносят его в сферу вечной любви, которое является источником всего круга жизни на земле, поэтому их можно отнести к одним из коннотаций П.М.

Российский скульптор, ученица Родена Анна Голубкина (1864–1927 гг.) также создала образ П.М. Ее работы пронзительны, впечатляют экспрессией, глубиной психологизма. Произведение «Старость» было создано скульптором в Париже в 1898 году. Для работы над ним бы-

ла приглашена натурщица, ранее позировавшая Родену для создания скульптуры «Та, что была прекрасной Ольмьер». Портрет Родена безжалостный, открыто натуралистический. Фигура с опущенной головой, словно в отчаянии или растерянности, вызывает жалость. У Голубкиной портрет той же модели имеет совсем другую психологическую и философскую окраску. Дуалистична сама фигура старой женщины, сидящей в позе ребенка-эмбриона. Детство и старость, объединенные таким образом, создают образ кругооборота жизни и смерти. Матушка-земля, которая служит здесь пьедесталом, сама по себе является архетипом, первоисточником всего сущего и местом, куда все возвращается. Лицо женщины спокойно, глаза закрыты, взгляд будто направлен внутрь себя, с внешнего увядания на внутреннее обновление, возрождение.

Традиционной темой для садово-парковых скульптур и фонтанов является Дева с кувшином, из которого вытекает вода. Дева с кувшином или вазой (амфорой, чашей) является символом Женского божества – Великой Матери, что несет воды жизни всему миру. Наиболее известная дева – это фонтан «Молочница» в Екатерининском парку г. Пушкина (Царское Село) (скульптор П. Соколов, 1816 г.). Несмотря на то, что образы дев в разных фонтанах созданы с разным эмоциональным наполнением, все они являются воплощениями одного и того же архетипа. Швейцарский ученый Карл Густав Юнг описывает чашу (вазу) как символ стремления человека найти свой центр, свою сущность, как женский символ, который принимает и отдает, тем самым продолжая бесконечное вращение круга жизни [3, с.367].

Венцом симфоний в скульптуре можно назвать парк скульптур Густава Вигеланда (1869–1943 гг.), расположенный в Осло. Тут можно увидеть более 200 скульптур из бронзы, гранита и кованого железа. Это самое большое собрание скульптур одного автора под открытым небом в мире. Масштаб замысла художника поражает и угнетает одновременно. Скульптуры выполнены так искусно реалистично, что количество обнаженных тел, что смеются, плачут, капризничают, рождаются и умирают, смущает зрителя. Среди скульптур парка древнейшую историю имеет фонтан. Идея о строительстве монументального бронзового сооружения появилась у Густава Вигеланда в самом начале XX века. Эскиз в гипсе, по которому и был построен фонтан, вызвал огромный интерес в 1906 году. 20 бронзовых деревьев, расположенных по периметру фонтана, создавались в период между 1906 и 1914 годами. Вигеланд интерпретирует этапы жизни человека от колыбели до самой смерти. Время человека на земле – часть вечного цикла движения времени без начала и конца. Так, например, рядом со скульптурной группой, изображающей дерево со скелетом, что рассыпается, установлена скульптура дерева, под пологом которого играют дети. Конец плавно перетекает в начало. Внешняя массивная бронзовая окантовка фонтана также состоит из небольших изображений вечного цикла жизни человечества, но здесь он показан подробнее, с большим количеством деталей. Мастеру понадобилось очень много времени, чтобы завершить это невероятное произведение. Он постоянно дорабатывал проект, стремясь довести его до совершенства. Окончательный монтаж фонтана был закончен уже после смерти художника в 1947 г. В центре парка скульптурная композиция с фаллическим символом в центре «Монолит». В самом конце экспозиции скульптур парка находится группа «Колесо Жизни». По замыслу художника, – это символ вечности, воплощенный здесь в гирлянде из четырех тел женщины, мужчины и детей, которые держатся друг за друга, выражая бесконечное счастье. В определенном смысле, эта скульптура подводит итог темы, которая является лейтмотивом всего парка – движение человека от рождения до конца, через счастья и печали, из фантазий и надежд в вечность.

Еще один парк скульптуры на открытом воздухе Миллесгарден находится в Стокгольме. Автор шведский скульптор Карл Миллес (1875-1955 гг.) является художником с своеобразным творческим почерком. Ученик Родена, в начале своей карьеры он находился под большим влиянием Мастера. Впоследствии, выработал свой неповторимый стиль. Фигуры Миллеса, непропорционально удлиненные, как будто под воздействием воздуха, в котором они летят. Стремление скульптуры XX-го века отойти от конкретного в сторону абстрактного нашло отражение в творчестве Миллеса. Парк еще называют «водной феерией» из-за количества фонтанов. Каждая скульптура или композиция благодаря уникальному ощущению пространства Миллеса гармонично влилась в природный ландшафт. Своеобразно, с мягким юмором воплощены сю-

жеты античности. Ангелы и сам Господь Бог, герои шведского эпоса живут в этом счастливом волшебном месте, объединены аллегорическим замыслом художника. Скульптурная группа «Блик солнца» отображает безудержное, неистовое движение. Она установлена на нижней террасе в бассейне фонтана «Похищение Европы». Преодолевая сопротивление морских волн, летит Наяда на дельфине. Волосы трепещут, острый взгляд руководит. Рот приоткрыт, как от прерывистого дыхания. Одной рукой она направляет дельфина, другую свободно забросила за голову. Струи воды из фонтана заставляют сиять эту бронзовую композицию. Восторг от неудержимого движения выражает это произведение. Еще одна скульптурная композиция, является воплощением П.М. – это «Летучий ангел и Пегас». Вдаль летит крылатый конь, на его крыле, тоже в стремительном полете – поэт. Символизирует бесконечность вдохновения и творчества, необъятную свободу художника в Вечном движении созидания.

Немецкий скульптор, художник, график, литератор Эрнст Барлах является еще одним автором, воплотившим идею П.М. В своем творчестве Барлах создал свой неповторимый мир, основанный на больших традициях немецкого гуманизма. Героями Барлаха были реальные люди, но созданные им образы настолько напряжены, полны экспрессии, динамики, что выпадают из обыденности. Они подняты до общечеловеческой символичности. С 1925 г в творчестве Барлаха становится все более заметной связь со средневековой скульптурой Германии. Обращение к христианским ценностям, великому наследию прошлых веков, средневековья было для художника смыслом и способом выразительности, который при своей лаконичности, создавал контраст между относительно спокойной плоскостью и наполненной стремительным движением формой, что придавало скульптурам экспрессионистское напряжение. Мастеру было запрещено работать при фашистском режиме, произведения уничтожались. Скульптура «Мститель» (1914) создана в манере экспрессионизма XX века, названа самим автором «Меланхолический берсерк». В этом названии сочетаются два противоположных по психологическим состояниям понятия. Берсерк (со сканд. berserkr) в древнегерманском и древнескандинавском обществе воин, посвятивший себя служению богу Одину. Известно, что они отличались агрессивностью, сверхскоростными реакциями и нечувствительностью к боли. С другой стороны, меланхолия-подавленность, депрессия, печаль с ощущением поражения. Дуалистичность, противоречивость заложена автором в названии. Она воплощает трагический символизм XX века, который летит пулей, как этот воин, в лицо человечества своими войнами и бедствиями. Это еще и боль автора о судьбе Германии, ее роли во Второй мировой войне.

Среди современных образов П.М. в скульптуре хотелось бы отметить яркое воплощение неразрывной цепи бытия, которым является памятник «Вера. Надежда. Любовь» украинских скульпторов Николая и Богдана Мазуров, который расположен в г. Хмельницке. Высота памятника 9 метров, в центре композиции – три украинские берегини Вера, Надежда и Любовь. Троица размещена на большом символическом круге. Здесь также фигуры аистов, калина, гроздь винограда-символы наследования поколений, плодородия, единства. Кобзарь, как символ голося народа, его совести, сопровождает скульптурную композицию. Другой современный скульптор Тамар Квеситадзе создала скульптуру «Любовь» в начале XXI в. История любви из романа Курбан Саида «Али и Нино» вдохновила автора на создание динамической скульптуры на берегу моря, при въезде в город Батуми. Две 7-метровые статуи из стали медленно движутся навстречу друг другу до полного слияния. Затем идет обратное движение. Произведение символизирует вечное движение, любовь и единство. Другая работа Тамар Квеситадзе под названием «Ротация», что находится напротив Дома юстиции в Батуми, создана из стекла и металла. Она представляет собой круг из женского тела, которое вращается вокруг своей оси. В середине него в свою очередь постоянно вращается маленькая мужская (или детская) фигура. В плоском измерении две траектории образуя крест. Маленькая фигура как входит через голову женской фигуры, затем рождается. Вечный круг жизни. По словам автора, скульптура является символом постоянного течения времени.

Таким образом, рассмотрев некоторые коннотации образа П.М. в скульптуре, можно отметить, что образ претерпевал изменения с XIX в от романтического пантеизма у Родена, через экспрессию и психологизм Голубкиной, в монументализм Вигеланда, экспрессионизм Барлаха,

импрессионизм Миллеса в XX в. Находим воплощения этого образа среди современных скульптур, созданных уже по новым технологиям, но так же воплотивших символику П.М., которая, как мы видим, является сквозной темой, не теряющей актуальность для европейских творцов и зрителей от XIX века до наших дней.

Літэратура

1. Петрунин, Ю. Ю. Призрак Царьграда: неразрешимые задачи в русской и европейской культуре / Ю. Ю. Петрунин. – М. : КДУ, 2006. – 224с.
2. Тиллих, П. Теология культуры / П. Тиллих. – М. : Юрист, 1995. – 479 с.
3. Юнг, К. Г. Либи́до, его метаморфозы и символы / К. Г. Юнг. – СПб. : Восточно-Европейский Институт Психологии, 1994. – 416 с.

Брэйво Н.Г.

(Рэспубліка Беларусь, г. Мінск)

ІМЯ ЁЛАСНАЕ – ЗНІЧ ПАМЯЦІ

Апошнім часам усё часцей можна пачуць, што тая ці іншая вёска адышла ў нябыт. Такі лёс найверагодней напаткае і вёску Русакі Ёўеўскага раёна Гродзенскай вобласці.

Ад якога часу яна бярэ пачатак дакладна не вядома, але ёсць звесткі, што ў XVIII ст. у складзе маёнтка Ліпнішкі яна ўваходзіла ў Ашмянскі павет Віленскага ваяводства. На працягу стагоддзяў паветы неаднаразова змяняліся, вёска расла і развівалася. У 1861 г. яна налічвала 108 жыхароў, у 1909 г. – 56 двароў, 376 жыхароў, у 1940 г. – 86 двароў, 394 жыхары. У 1999 г. сітуацыя выглядала іншым чынам: 38 двароў, 72 жыхары. Па адных толькі лічбах, прыведзеных у кнізе “Памяць” [1, с. 473] немагчыма зразумець, чаму за 50-60 гадоў колькасць жыхароў скарацілася ў разы. Для гэтага трэба зазірнуць глыбей у гісторыю апошніх дзесяцігоддзяў в. Русакі, прыгадаць пачутае ад непасрэдных яе ўдзельнікаў.

Ранней у вёсцы былі: крама, бібліятэка, пачатковая школа, клуб. У клубе ладзіліся вячоркі з песнямі і танцамі пад гармонік, скрыпку, бубен. Рэгулярна прывозілі кіно.

У пачатку 50-х распачалася масавая (прымусовая) калектывізацыя. Гаспадарку сялян перапісалі, абмежавалі колькасць хатніх жывёл і птушак, пазабіралі коней. Жыхары вёскі працавалі на калгасных палях ці мясцовай ферме, доўгі час за палачкі-працадні і толькі значна пазней – за грошы. Надзелаў на сенажацях для ўтрымання ўласнай гаспадаркі не давалі. Людзі вымушаны былі нарыхтоўваць сена на лясных палянах і забалочаных лугах. За скошанае ржышча і сабраныя каласкі пасля ўборкі калгаснага поля можна было атрымаць немалы штраф. Бачачы такое жыццё, малодшае пакаленне пасля заканчэння школы імкнулася паступаць у розныя навучальныя ўстановы Гродна ці Мінска і не вяртацца ў вёску.

Хтосьці ў гэты час падаўся за “доўгім рублём” у Амерыку, на Поўнач ці ўзнімаць цаліну.

Некаторая частка жыхароў выехала падчас палітычнай адлігі і масавай рэпатрыяцыі палякаў з СССР у Польшчу ў 1955–1959 гг. Выезджалі цэлымі сем’ямі да сваякоў, што пражывалі там пастаянна, ці да тых, хто паспеў выехаць раней і ўладкавацца на новых месцах. (Тут варта адзначыць, што хоць жыхары вёскі пераважна лічылі сябе палякамі, ведалі польскую мову, але ў паўсядзённым жыцці карысталіся практычна чыстай беларускай мовай. У вёсцы не ўхвалялася выкарыстанне польскай ці рускай мовы без асаблівай нагоды.)

Калі вакол Русакоў асушылі балоты, павыкопвалі кар’еры, каб здабываць пясок, гліну і жвір, у вёсцы пачалі перасыхаць студні, а падворкі і палі заносіла пяском. Тады таксама вёска страціла значную частку жыхароў. Яны перабраліся ў Ліду, Ёўе ці на чыгуначную станцыю Гаўя, а пазней і бацькоў перавезлі.

На дадзены момант у Русаках налічваецца 8 двароў, 9 жыхароў вельмі сталага ўзросту. Летам вёска быццам крыху ажывае, бо на кароткі час прязджаюць “дачнікі”, пахадзіць у грыбы і ягады, падыхаць паветрам. Яны не памятаюць ці не ведаюць людзей, якія жылі ў

вёсцы, назвы тых лясоў і лугоў, якімі захапляюцца, і называюць іх па-свойму, як хто прыдумае. Таму часам між імі ўзнікаюць непаразуменні, калі не могуць разабрацца, пра каго ці пра якое месца ідзе гаворка.

Не сакрэт, што з адыходам старэйшага пакалення яшчэ адзін населены пункт можа знікнуць з мапы Беларусі, а з ім канчаткова забудуцца традыцыі, імёны, мянушкі, назвы месцаў, прылад працы, адзення, ежы і г.д. – тое, што на працягу многіх гадоў існавала і перадавалася з пакалення ў пакаленне, што звязвала мінулае з сучасным. На шчасце, засталіся нататкі з імёнамі, мянушкамі, мікратапонімамі вёскі Русакі і тлумачэнне іх паходжання, якія аўтар зрабіў са слоў жыхароў вёскі. Без падобных запісаў складана ўявіць сабе вывучэнне беларускай мовы, гісторыі, этнаграфіі і культуры, паколькі ў іх яўна ці ўскосна адлюстроўваюцца адметнасці сістэмы наймення, асаблівасці мясцовага рэльефу, уласцівасці глебы, расліннага і жывёльнага свету; указваюцца былыя гаспадары хутароў і маёнткаў; характарызуецца сістэма земляробства, землекарыстання і прафесійнай прыналежнасці.

Мікратапонімы вёскі Русакі

Мікратапонімы вёскі Русакі служылі для называння і адрознівання шматлікіх балот, хмызнякоў, лясоў і іх частак, пашаў, палёў, сенажацей, гаспадарчых пабудоў, частак рэчкі Гаўя, дарог і напрамкаў. Нават калі знікала прыкмета, па якой мясцовасць атрымала найменне (балота асушвалі, поле засаджвалі лесам, змяняўся гаспадар маёмасці і г.д.), назва часта аказвалася больш жывучай і пераносілася на новы аб'ект.

Па аб'екце наймення можна вылучыць некалькі груп мікратапонімаў.

Назвы ўрочышчаў, у якіх адлюстраваліся рэльеф мясцовасці (балоты, кусты, хмызнякі, узгоркі).

ВЫВЁІ, мн. Месца, дзе праз доўгія гады быў суцэльны, глыбокі пясок.

ГАЛЁШНІК, м. Кусты. Галлё (мясц. голле) алешніка збіралі ці высякалі і падсушвалі для распальвання ў печы. Хоць у вёсцы гаварылі *альха*, *алешына*, *альховы*, форму з прыстаўной літарай *г* можна было пачуць яшчэ і ў прыказцы "Хоць гальхова, абы нова" (гаварылася пра занадта частую змену вопраткі).

ГЛІНШЧА, н. Кусты. Раней там бралі гліну.

ЗАСЦЁНАК / У ЗАСЦЁНКУ, м. Урочышча. Раней зямля належала Ластоўскаму.

КАЛІЯ ЛЯТУНА, м. Урочышча, дзе раней была сядзіба лёгчыка Ластоўскага; лятун = лёгчык.

КАПАЊЦЫ, мн. Балота, дзе раней капалі торф.

КРУГЛАЕ, н. Урочышча; сухая сярэдзіна з хмызняком пасярод балота.

ЛЫСАЯ ГАРА, ж. Пясчаная гара між кустоў.

ПАД ЛАСТОЎСКАГА, м. Урочышча; раней зямля належала Ластоўскаму.

ПАД ЛАШЧЫНКАЙ, ж. Урочышча; лагчына з азярцом сярод кустоў.

ПАД ЛУЖАЙ, ж. Урочышча; пераўвільготненае месца.

ПРАГОЊ, м. Хмызьяк са шматлікімі сцежкамі, пратаптанымі каровамі ў напрамку да пашы.

РОЙСТА, ж. Забалочанае месца, кусты.

СТУДЗЯНЕЦ, м. Балота, ускрай якога білі крыніцы. Вада ў іх была вельмі халодная.

СУХАДОЊ, м. Нізкае балоцістае месца, якое летам перасыхала і выгарала.

Назвы лясоў і іх частак.

БАРКІ, мн. Лес. Невялікія рэшткі некалі вялікага бору.

БЯРЭЗНІК, мн. Бярозавы лес сярод поля.

ВОЎЧА ЯМА, ж. Месца ў лесе, дзе была вялікая яма, якая пазней асыпалася і зраўнавалася.

ВЫГАРЫНЫ, мн. Малады лес на месцы вялікага бору, згарэўшага ў 1990-х гг.

ГРУДОК, м. Невялікі лес на ўзгорку.

ГУШЧАРНІК, м. Густы непразны лес каля р. Гаўя.

ЗА КАРОЎНІКАМ, м. Лес за фермай.

КАЛІЯ ШЫМАНА, м. Лес і сенажаць, дзе калісьці быў хутар, які належаў Шыману.

МІНОВІЧА, м. Лес і паша, дзе раней быў хутар, які належаў Міновічу.
НА ПАДОЎЖНЫХ, мн. Лес і поле. Некалі там былі поле і паша. Пашу загаралі, за кошт чаго было падоўжана поле. Лес знаходзіўся каля падоўжаных надзелаў.
НА ЎЗГОРКУ, м. Хвойнік на ўзвышшы, дзе звычайна расло шмат грыбоў.
ПАПЯРÓЧКІ, мн. Раней было доўгае па форме поле, якое засадзілі лесам не ўдоўж, а ўпоперак.

ПÓДЛУЖ / НА ПÓДЛУЖЫ, ж. Лес пад / перад лугам.
ПЯСКІ, мн. Месца каля лесу з пясчанай глебай.
У ЛУКАХ, мн. Лес каля р. Гаўя ў месцы яе выгібу.
ЦАГЁЛЬНЯ, ж. Лес і поле. Раней быў кар'ер, дзе бралі гліну для вырабу цэгля.
ШАЎЦÓЎ МАЛАДНЯК, м. Малады лес, пасаджаны на надзелах, якія раней належалі Шаўцовым.

Назвы, якія характарызуюць сістэму земляробства і землекарыстання. Аб'екты характарызуюцца паводле формы і памераў, уласцівасцей глебы, рэльефу мясцовасці.

Пашы.

БАЛАЦІНА, ж. Паша і сенажаць, дзе раней было гразкае балота.
ВЫГАН, м. Раней там была паша адразу за вёскай, пазней стаў працяг вёскі.
ЗА ГАЎЁЙ, ж. Паша і сенажаць за р. Гаўя.
ЧВЕРТКІ, мн. Паша на месцы былога поля. Дадатковыя надзелы зямлі, якія складалі 1/4 частку ад ужо выдзеленых.

Палі.

АНЕРАЛАЎ ГРУНТ, м. Поле, якое належала гаспадару з мянушкай Анерал.
АСІННІК, м. Поле, дзе раней раслі асіны.
БОР, м. Поле, дзе раней быў сасновы лес.
ВУЗЕНЬКІЯ, мн. Поле, якое раней было падзелена на вузенькія палоскі.
ГАРÓДЫ, мн. Поле каля вёскі для вырошчвання агародніны.
ЖАРСТВІНА, ж. Поле са жвірыстай глебай.
КАЛЯ КРУШНІ, ж. Поле, дзе ляжала куча сабранага камення.
МАРКАВЫЯ НАВÓЗЫ, мн. Поле, якое належала Марку. Яно было тарфяным і балоцістым. Каб палепшыць якасць глебы, гаспадар навазіў зямлі з іншага месца.
НАВІНА, ж. Поле, дзе раней быў лес.
НА ВУЗЕНЬКІХ, мн. Поле, якое раней было падзелена на вузенькія палосы.
НА ДАЛЫШЫ, мн. Поле, якое знаходзілася далёка ад вёскі.
НА ЗАГУМЁНЯХ, мн. Калгаснае поле за вёскай, дзе давалі соткі.
НА ЗАЛЁСІ, н. Вялікае поле за лесам.
НА ШЫРÓКІХ, мн. Поле, якое раней было падзелена на шырокія палосы.
ПАДБРАДÓК, м. Поле, якое знаходзілася пад невялікім бродам р. Гаўя.
ПАД КРЫЖАМ, м. Поле каля скрыжавання дарог, дзе раней стаяў крыж.
ПРЫДАТКІ, мн. Поле, якое дабаўлялі да зямельных надзелаў.
У КУЦЁ, м. Поле, якое знаходзілася пад лесам у месцы яго выгібу.

Сенажаці

АЗЯРЬШЧА, н. Сенажаць, дзе раней было возера.
БРАДÓК, м. Сенажаць каля неглыбокага месца р. Гаўя.
ЗА РÓВАМ, м. Раней там былі хмызнякі і балота, пазней – сенажаць.
КАВАЛЁВА, ж. Сенажаць, якая належала Кавалёвым.
КАЛЯ ЖАЛЁЗНАГА МÓСТУ, м. Сенажаць, каля вялікага чыгуначнага моста праз рэчку Гаўя.
ПЯРЭРВА, ж. Невялікая сенажаць, якую р. Гаўя, змяніўшы рэчышча, адрэзала ад астатняй часткі.

У КЛІНОХ, мн. Кавалкі сенажаці ў выглядзе кліноў.

Назвы пабудоў і абсталяваных месц гаспадарчага прызначэння.

ГУМНО, м. Будынак, у якім складвалі сена, салому. Самы вялікі будынак у вёсцы.

НА ЯМАХ, мн. Выкапанья ямы, у якіх захоўвалі бульбу, буракі зімой.

СУШНЯ, ж. Будыкак, дзе сушылі лён.

Назвы, звязаныя з рэчкай Гаўя і меліярацыйным каналам.

БРОД, м. Неглыбокае месца з адносна цвёрдым пясчана-жвірыстым дном р. Гаўя, цераз якое пераганялі кароў і коней, перапраўляліся на калёсах.

ГАТКА, ж. Мост праз роў (меліярацыйны канал). Раней там была грэбля.

КАСА, ж. Доўгая пясчаная паласа на р. Гаўя ў выглядзе паўвострава.

КЛАДКА, ж. Альховае вецце, прыстасаванае для пераходу цераз роў.

КРУЧАЛЬНИЦА, ж. Частка р. Гаўя са шматлікімі вірамі.

ПЛЁС, м. Частка р. Гаўя з больш спакойнай плыню і роўным дном; паша.

ШВЁЦКІ БРОД, м. Неглыбокая частка р. Гаўя, дзе падчас вайны са шведамі, мяркуецца, перапраўляўся шведскі атрад.

Назвы дарог, напрамкаў.

ВУЛІЦАЙ, ж. Дарога праз вёску; ісці вуліцай.

ГАРОДАМІ, мн. Дарога за гарадамі; ісці гарадамі.

ЗАГУМЕНЯМІ / ЗАГУМЕНЬМІ, мн. Дарога ўздоўж вёскі з процілеглага ад гарадаў боку была за гумнамі; ісці загуменямі / загуменьмі, ісці па загуменях.

МЛЫНАВАЯ ДАРОГА, ж. Дарога, якая раней вяла да млына.

НА ГАЎЮ, ж. Дарога да чыгуначнай станцыі Гаўя.

НА ГАЎЮ / ДА ГОЎІ, ж. Дарога да р. Гаўя.

НА ЛОСЯВУ СЦЯНУ ж. Дарога да вялікага лесу, які стаяў роўны, як сцяна, і ў якім вадзіліся ласі.

НА ТРУБІНУ, ж. Самая кароткая дарога да вёскі Ліпнішкі. Трубіна – вялікая труба, пракладзеная пад чыгункай, праз якую магла праехаць грузавае машына.

ШЫРОКАЯ ДАРОГА, ж. Дарога да вёскі Дзешавічы.

Прозвішчы, імёны і мянушкі жыхароў вёскі Русакі

Самымі пашыранымі прозвішчамі ў Русаках былі *Гірчыц, Лянецвіч, Муліца*. У сувязі з тым, што носьбітамі аднаго і таго ж прозвішча была значная колькасць людзей, якія нават сваякамі не з'яўляліся, у паўсядзённых размовах прозвішчы практычна не ўжываліся. Іх функцыю выконвалі варыянты імёнаў, што замацоўваліся за іх носьбітамі: Марыя: *Марыя, Марыля, Марыся, Марылька, Мэрачка, Маня, Манька, Манячка*; Ганна: *Ганна, Ганначка, Ганця, Ганцячка, Ганулька*; Віктар: *Віктусь, Віцік*; Станіслаў: *Стась, Стаська*; Ян: *Янак, Ясь, Яська, Ясюк* і г.д. Звычайна імёны ўжываліся асобна, але маглі ўдакладняцца ўзгаданнем прафесій, рысаў характару, знешніх рысаў (вельмі высокі / вельмі нізкі рост, прывабная / непрывабная знешнасць), індыўідуальных асаблівасцей мовы, абставін з'яўлення ў сям'і, месца паходжання, месца пражывання, імён і мянушак сваякоў, зрэдку ўласных прозвішчаў. Спецыфічная памяншальна-ласкальная форма імені і трапная мянушка дазвалялі беспамылкова вызначыць асобу ў асяроддзі прадстаўнікоў аднолькавых імён і прозвішчаў: *Ядзя Доўгая – Ядзянька Малая; Віктусь Ядзін – Віктусь Яняччын*).

БРОНКІ, мн. Тры сястры (Бронка, Ганначка і Міхаліна), якія не выйшлі замуж і ўсё жыццё пражылі разам; Бронка < Браніслава.

ГАНІХА, ж. Ганіха < Ганава < Ган – мянушка бацькі. Калі была маладой, звалася Стася Ганава. З часам стала Ганіхай.

ГАНЦЯЧКА ДАГІЛЁВА, ж. Дагіль – прозвішча бацькі.

ГЕНЯЧКА ЯНКАВА, ж. Янак < Ян – імя бацькі; Генячка < Геня < Яўгенія.

МАНЯ КАТАРЫНЧЫНА, ж. Катарына – імя свякрукі.

РЭНЯ БАЛЬШАВІКОВА / БАЛЬШАВІЧКА, ж. Жонка БАЛЬШАВІКА.

ЮЗЭФА ФЛЁРЧЫСІНА / ФЛЁРЧЫХА, ж. Флёр < Фларьян – імя бацькі.

ВІКТУСЬ ЯДЗІН, м. Ядзя < Ядвіга – імя жонкі; Віктусь < Віктар.

ВІКТУСЬ ЯНЯЧЧЫН, м. Янячка < Яніна – імя жонкі.

ГЕНЮСЬ ЦЫПРУКОЎ / БАЛЬШАВІК, м. Цыпрук < Цыпрыян – імя дзедка.

ГЭДЗІК ЯЎХІМАЎ, м. Яўхім – імя дзедка; Гэдзік < Эдуард.

СТАСЬ ВЭРЦІН, м. Вэрця < Вераніка – імя жонкі.

У аснове сабраных мянушак, якія выдзялялі пэўную асобу сярод жыхароў вёскі, ляжалі розныя прыкметы.

Прафесія.

ГАНУЛЬКА ШАЎЦОВА, ж. Сваяк быў шаўцом.

ЯДЗЯ КРАЎЦОВА, ж. Сваяк быў краўцом.

(А)ЛЯКСАНДРА КАВАЛЁЎ, м. Дзед быў кавалём.

ЯСЬКА КАВАЛЁЎ, м. Дзед быў кавалём; Яська < Ян.

Рысы характару.

ЗАДЗІРЫХА, ж. Жонка ЗАДЗІРЫ. Па характары падобная да яго.

КАПЕЙКА, ж. Вельмі беражлівая, трохі сквапная жанчына.

ВІЦІК ЖАГАЛІН, м. Бацька быў вельмі з'едлівым, любіў пакпіць з іншых.

ЗАДЗІРА, м. У маладосці быў вельмі гарачы і ганарлівы, задзіраў нос.

Знешнія рысы.

МЭРАЧКА, ж. Як была маладой, то сярод усіх Марый у вёсцы была самай фарсістай, моднай, "як амерыканка"; Мэрачка < Мэры < Марыя.

ЮЗЭФКА АНЕРАЛАВА, ж. Па мянушцы дзеда, які быў высокім, плячыстым, "як анерал" (генерал).

ЯДЗЯ ДОЎГАЯ / ЯДЗЯ КУТУРОВА, ж. Высокая ростам.

ЯДЗЯНЬКА МАЛАЯ / ЯДЗЯНЬКА КУТУРОВА, ж. Малая ростам.; Ядзянька < Ядвіга.

ХАРОШАНЬКІ, м. Малога росту, кульгаваты, "на твар нябрыдкі".

Індывідуальныя асаблівасці мовы.

ЯДЗЯ КУТУРОВА / ЯДЗЯ ДОЎГАЯ, ж. Жонка брата ЯДЗЯНЬКІ МАЛОЙ. Кутурова < Кутур – мянушка бацькі, які па-польску гаварыў не kтугу, а kutyгу.

БАЛЬШАВІК / ГЕНЮСЬ ЦЫПРУКОЎ, м. Як прыйшоў з арміі, доўга размаўляў па-руску, "па-бальшавіцку"; Генюсь < Яўген.

СТАЛІН / СТАЛІНКА, м. Брат БАЛЬШАВІКА. У вёсцы амаль адначасова з'явіліся дзве мянушкі: Бальшавік і Сталін, яго брат. Хтосьці прыгадаў, што ў дзяцінстве, як памёр Сталін, ён хадзіў па вёсцы і ўсім расказваў: "А мая мама па Сталінку плакала...".

ЯСЬКА ШТУЯЎ, м. Дзед яго трохі шапялявіў, не выгаворваў польскае слова *stuj*, атрымлівалася *sztuj*.

Абставіны з'яўлення ў сям'і.

БРОНІСЬ ПРЫМАКОЎ, м. Бацька пасля жаніцьбы жыў у доме жонкі, быў прымаком; Бронісь < Браніслаў.

КАЗАК, м. Быў адзіным сынам сярод адзінаццаці дачок – казаком.

Месца паходжання.

БАКУНКА, ж. Паходзіла з вёскі Бакуны.

БУРДУКОЎ АДАМ, м. Маці паходзіла з вёскі Бурдукі, звалася Бурдучыха.

ЮЗУК ДАРАШОЎЧЫН, м. Маці паходзіла з вёскі Дарашы; Юзук < Іосіф.

Месца пражывання.

МАНЯЧКА КАНЦАВАЯ, ж. Яе хата знаходзілася ў канцы вёскі.

Збор, сістэматызацыя і вызначэнне падстаў утварэння мікратапонімаў, а таксама мянушак жыхароў вёскі Русакі не можа падвесці да шырокіх высноў і абагульненняў, але такая праца дазваляе атрымаць звесткі пра грамадска-палітычнае жыццё вясцоўцаў, іх побыт, гаспадарчую дзейнасць, і, безумоўна, з'яўляецца крокам да захавання моўнай, культурнай і гістарычнай спадчыны знікаючай вёскі.

Літаратура

1. Памяць: Гіст.-дакум. Хроніка Іўеўскага раёна. – Мінск: БЕЛТА, 2002. – 510 с.

КІЧ ЯК «КУЛЬТУРА ДЛЯ НАРОДА» (НА ПРЫКЛАДАХ СУЧАСНЫХ БЕЛАРУСКІХ ТВОРАЎ)

Паняцці «культура для народа» ці «трэцяя культура» ўжываюцца ў кантэксце дадзенага даследавання ў якасці сінанімічных тэрмінаў для абазначэння прамежкавага тыпу культуры, які склаўся ва ўзаемадзеянні з фальклорам і прафесійным мастацтвам [7, с. 6, 8 с. 16]. Калі разглядаць дадзеныя паняцці з гэтых пазіцый, то яны вельмі блізка падыходзяць да паняцця кічу, які Ганна Якаўлева вызначае як «асобы тып культуры (субкультуры), які існуе побач з прафесійным і народным мастацтвам паводле сваіх уласных законаў арганізацыі і функцыянавання», «асаблівы спосаб структуравання свету ў адпаведнасці з патрэбамі штодзённай свядомасці» [9, с. 252].

У першую чаргу тут маецца на ўвазе творчасць аўтараў, якія не маюць прафесійнай адукацыі і ў меру сваіх здольнасцяў перапрацоўваюць формы народнага, прафесійнага, а на сучасным этапе і масавага мастацтва. У гэтай сваёй праяве «трэцяя культура» набліжаецца да так званага мастацкага прымітыву, інсітнага, самадзейнага ці аматарскага мастацтва – усе гэтыя тэрміны характарызуюць блізкія з’явы.

Безумоўна, творчасцю аматараў «мастацтва для народа» не вычэрпваецца. Сюды прынята ўключаць таксама вырабы рамеснікаў, якія тэхнічна могуць быць зроблены на высокім узроўні, але не маюць істотнай мастацкай каштоўнасці. Значную частку «культуры для народа» фарміруюць творцы, якіх немагчыма назваць «наіўнымі» ці «прымітыўнымі» мастакамі ў сэнсе адсутнасці ў іх акадэмічнай адукацыі. Гэтыя аўтары больш дасведчаныя ў плане бачання прапорцый ці пастаўленасці рукі. Магчыма, нехта з іх вучыўся ў мастацкіх школах, вучэльнях ці ВНУ (нават у Акадэміі мастацтваў), але яны так і не набылі высокай прафесійнай культуры, якая мае на ўвазе, апрача ўмення рэалістычна змяляваць аб’ект з натуры ці фатаграфіі, працу з кампазіцыйным строем твора, адбор галоўнага і другаснага, высокую каларыстычную культуру і, галоўнае, работу з мастацкім вобразам.

Творчасць дадзеных аўтараў часта мае відавочную камерцыйную скіраванасць, але адсутнасць густу і прафесійнасці не дазваляе ім падняцца да ўзроўню салоннага мастацтва. Яны ствараюць хуткія і недарагія творы, разлічаныя на маладасведчаную ў мастацтве публіку.

Паняцці «трэцяя культура» і «кіч», хаця шмат у чым перасякаюцца, не з’яўляюцца цалкам сінанімічнымі. Значны пласт «трэцяй культуры» (значнасць тут выражаецца не столькі ў колькасных характарыстыках, колькі ў агульным уплыве на мастацкія працэсы) прадстаўляюць інсітныя творцы, такія, як Ніко Пірасмані, Анры Русо, Алена Кіш, Іван Супрунчык ці Мікалай Тарасюк, арыгінальнасць і самабытнасць якіх не дазваляе занесці іх у разрад кічу, нават з папраўкамі на тое, што ў дадзеным даследаванні кіч не разглядаецца як з’ява выключна негатыўная.

Калі культурны кантэкст, у якім праходзіла жыццё шырока вядомых наіўных мастакоў, быў досыць багатым: Анры Русо сябраваў з французскімі мастакамі свайго часу, Ніко Пірасмані меў сувязь з братамі Зданевічамі, яны знаёміліся з арыгіналамі вядомых мастацкіх твораў, займаліся капійнай справай [6], то што тычыцца сучасных беларускіх самадзейных мастакоў, найбольш моцныя імпульсы для іх творчай дзейнасці сыходзяць ад ЖЭСаў, для якіх праца з аматарам – гэта магчымасць танна ці нават бясплатна аздобіць гарадскі двор. Натхняюцца гэтыя мастакі пераважна вобразамі масавай культуры, якая сама па сабе з’яўляецца другаснай. Такое беднае культурнае асяроддзе, безумоўна, не можа не ўплываць на якасць твораў, у якіх часта прысутнічаюць як рысы наіўнага мастацтва, так і кічу.

Прыклад такога майстра – Анатоля Ждан, у мінулым зваршчык і сантэхнік, а на сучасным этапе – самадзейны скульптар, які стварыў цэлы паноptyкум разнастайных жывёл ў мінскім двары на вуліцы Сядых, д. 30. Зайцы, панды, сланы, кенгуру, мядзведзі, бараны, пінгвіны, алені, бегемоты, буслы – гэта толькі невялікая частка жывёл і птушак, створаных аўтарам. Каркас скульптуры майстар робіць з дахавай бляхі і арматуры, а сам аб’ём фігур – з пенапласту.

Форма фігур атрымліваецца досыць абагуленая, а неабходнай дэталіроўкі аўтар дасягае з дапамогай фарбы – скульптуры расфарбоўваюцца ў яркія колеры, а дробныя элементы проста малююцца на форме. Майстар не імкнецца да рэалістычнасці выявы, абагуленасць формы прыводзіць да досыць цікавай стылізацыі, а яркая расфарбоўка не столькі імітуе натуральны колер жывёлы, колькі надае творам дэкаратыўнасць. Майстар падыходзіць да працы з гумарам, напрыклад, на шыю аленю-самцу ён «завязваў» яркі гальштук, а самцы – жаночую хустачку; мультыплікацыйны заяц дэманструе свае біцэпсы, якія, пры агульнай белай расфарбоўцы зайца, пафарбаваныя ў аранжавы колер.

Аўтар строга прытрымліваецца прынцыпу «кожнай твары па пары». Усе жывёлы мірна суіснуюць паміж сабой, ствараючы на фоне зеляніны старога мінскага двара асацыяцыю з Эдэмам. Пры гэтым, дасціпнасць аўтарскай манеры стылістычна набліжае герояў да твораў інсітнага мастацтва, нагадваючы маляваныя дываны Алены Кіш ці карціны Анры Русо.

Творчасць практычна ўсіх наіўных мастакоў у той ці іншай ступені мае ўтапічны характар. У ёй часта адлюстроўваюцца мары ці ўспаміны аб шчаслівым жыцці, адчуванне «страчанага раю». Пры гэтым, менавіта наіўная манера выканання зберагае творы ад залішняй саладжавасці.

Стылістычна такія працы маюць шэраг агульных рыс, такіх як ідэалізацыя аб'ектаў выяўлення, схематызм і ўмоўнасць кампазіцыі, плоскасная трактоўка формы, недасканалае валоданне тэхнічнымі прыёмамі, парушэнне прапорцый, яркая каларыстычная гама, любоў да дэталей, этнаграфічныя элементы [5].

Яшчэ адзін самадзейны майстар, які свой вольны час прысвячае аздобе мінскіх двароў – Сяргей Астапенка. Аўтар працуе цесляром у ЖЭУ-2 Першамайскага раёна г. Мінска [3]. Вялікую колькасць яго прац можна ўбачыць, напрыклад, у двары дома №133 на пр. Незалежнасці. Майстар робіць мноства шпакоўняў, кожная з якіх мае сваю ўнікальную і багатую аздобу ў выглядзе арнаменту, прыкручаных дзіцячых цацак і гадзіннікаў, металічных заклёпак, замкоў і іранічных надпісаў. Да адной са шпакоўняў, напрыклад, прымацавана вывеска «Казино». Большасць з элементаў дэкору аўтар знаходзіць на мясцовых сметніцах.

Значнае распаўсюджанне атрымала архітэктура з бутэлек. Так, у Столінскім раёне пенсіянер Мікалай Яршоў у двары свайго дома змайстраваў з іх альтанку з вялікім надпісам «Мечта». Паводле словаў майстра, на пабудову ён патраціў каля трох месяцаў і некалькі сотняў бутэлек, якія разам збіралі ўсе суседзі [1].

Яскравым прыкладам балансавання на мяжы кічу і наіўнага мастацтва з'яўляецца творчасць самадзейнага жывапісца Анатоля Роскача з вёскі Мартынаўка Бабруйскага раёна. Майстар натхняецца ў сваёй творчасці не толькі мясцовымі краявідамі, але і падгледжанымі ў рэпрадукцыях творах вядомых мастакоў. У яго ёсць свае інтэрпрэтацыі «Паляўнічых на прывале» Пярова, «Жыта» Шышкіна, «Італьянкі, якая збірае вінаград у наваколлі Неапаля» Брулова. Мастак не ставіць сабе задачу зрабіць дакладную копію вядомага твора, смела дадае ў яго дэталі, падгледжаныя ў штодзённым жыцці. Так, у карціне «Жыта» на першым плане з'явіліся цецярук разам з дзвюма качкамі. Жанчыну на кані, відавочна напісаную пад уздзеяннем гераіні брулоўскага парнага партрэта Яўгена і Эміліі Мюссар беларускі майстар змяшчае ў прыдуманых горных краявідах. Апрача гэтага, усе працы самадзейнага майстра вылучаюцца схільнасцю да вельмі яркіх, адкрытых колераў [2].

Тэндэнцыя стварэння аматарскіх копіяў вядомых твораў зарадзілася ў Савецкім Саюзе ў пасляваенныя гады. У канцы 1940-х – пачатку 1950-х гг. шматлікія выдавецтвы наладжвалі дзейнасць па выпуску паштовак з рэпрадукцыямі карцін рускіх мастакоў (пераважна перасоўнікаў) з мэтай папулярызацыі рускага мастацтва і ідэалагічнага супрацьстаяння шматлікай прадукцыі масавага мастацтва, якая хлынула ў СССР з Захаду пасля вайны, разам з салдатамі, якія вярталіся з фронту [4]. Рэпрадукцыямі Рэпіна, Крамскага, Брулова, Пярова і інш. аздабляліся самыя розныя арганізацыі – ад сталовых да вакзалаў і чыгуначных станцый.

Аднак рэпрадукцыі не маглі цалкам задаволіць спажывцоў, якім хацелася мець у сваёй кватэры сапраўдную карціну, напісаную алеем на палатне. Шматлікія аматары пачалі пісаць з паштовак і рэпрадукцый свае варыяцыі гэтых твораў, не стрымліваючы сябе ў змяненні

каларыстычнай і кампазіцыйнай структуры твораў, трансфармуючы сюжэт і часта падпісваючы творы сваімі імёнамі.

Калі ў савецкі час гэтымі творамі, у асноўным, аздабляліся гарадскія кватэры, у сялянскім жа асяроддзі былі больш папулярнымі маляваныя дываны. На сучасным этапе дадзеная з’ява спусцілася і ў сельскую мясцовасць.

Як і сама «трэцяя культура», кіч вельмі неаднародны паводле прафесійных якасцяў аўтараў і не абмяжоўваецца творамі, набліжанымі да наіўнага мастацтва. Пры гэтым характэрна, што цікавейшымі з мастацкага пункту гледжання часта з’яўляюцца як раз творы найменш прафесійных мастакоў. Такія прыклады кічу характарызуюцца сваёй кранальнай, бясхітраснай шчырасцю і непасрэднасцю, з якой іх аўтары спрабуюць выразіць выяўленчымі сродкамі мары аб шчаслівым, гарманічным жыцці. Таму варта адзначыць, што першапачаткова «прымітыўныя» мастакі, працягваючы сваю адукацыю, могуць страціць чароўнасць наіву, але так і не развіць высокую прафесійную культуру і густ.

Значную колькасць творцаў кічу ўтвараюць мастакі, якія атрымалі прафесійную адукацыю, але ў сваёй творчай дзейнасці відавочна арыентуюцца на не асабліва патрабавальнага масавага спажыўца, свядома зніжаючы сваю планку, і застаючыся, такім чынам, у разрадзе дылетантаў.

У адрозненне ад наіўных мастакоў аўтары гэтага тыпу часцей за ўсё арыентуюцца на матэрыяльны прыбытак, а часам маюць і сур’ёзныя мастакоўскія амбіцыі (маецца на ўвазе ўдзел у выставачнай дзейнасці, атрыманне ўзнагарод і да т.п.). Пры наяўнасці пэўных дзелавых якасцяў гэтыя амбіцыі могуць быць цалкам рэалізаваны.

Яскравым прыкладам паспяховых творцаў-паўдылетантаў з’яўляюцца мастакі з Віцебска Юрый і Тацяна Рудэнкі. У свой час яны скончылі мастацка-графічны факультэт Віцебскага педагагічнага інстытута. З дадзенай навучальнай установы выйшла значная колькасць сур’ёзных мастакоў (напрыклад, Мікалай Кірэеў ці Васіль Касцючэнка), але ў цэлым спецыфіка інстытута заключаецца ў большай скіраванасці на выпуск педагогаў, чым практыкуючых мастакоў. Відавочна, што значную колькасць дыпламаваных творцаў «мастацтва для народа» складаюць менавіта выпускнікі гэтай навучальнай установы.



Нягледзячы на яўную адсутнасць навыкаў акадэмічнага малявання, каларыстычнай культуры, мастацкага густу і элементарную пошласць іх прац, мастакі Рудэнкі не толькі паспяхова прадаюць свае творы турыстам падчас «Славянскіх базараў», але і сталі лаўрэатамі спецыяльнай прэміі Прэзідэнта Рэспублікі Беларусь дзеячам культуры і мастацтва, а таксама правялі персанальную выставу ў Нацыянальным мастацкім музеі. Безумоўна, ідэя экспанавання на самай прэстыжнай мастацкай пляцоўцы краіны яўна кічавых прац можа ацэньвацца выключна негатыўна, як дыверсія на прафесійнае мастацтва, прызваная цалкам размыць яго межы.

Падагульняючы, варта адзначыць, што аўтараў «мастацтва для народа» можна ўмоўна падзяліць на дзве катэгорыі. З аднаго боку, тыя, чья творчасць – гэта шлях уверх, спроба вырвацца з будзённасці жыцця механіка, трактарыста, зваршчыка, парадаваць блізкіх падарункам, зробленым сваімі рукамі. З другога, аўтары, што наблізіліся да прафесійнай культуры, але з нейкіх прычын не змаглі ўтрымацца ў яе межах і як бы спусціліся ўніз, у асяроддзе «трэцяй культуры».

Безумоўна, абедзве групы твораў маюць кічавыя рысы. Ім яўна не хапае мастацкасці, якая можа выражацца ў яркай індывідуальнай манеры мастака, адчуванні меры, уменні стварыць

каларыстычную і кампазіцыйную гармонію, але шчырасць і амаль дзіцячая непасрэднасць выгадна адрозніваюць інсітны кіч ад паўпрафесійнага.

У Маскве існуе Музей наіўнага мастацтва, які займаецца папулярызаваннем творчасці наіўных мастакоў, праводзіць актыўную працу з аўтарамі: для самадзейных творцаў ладзяцца лекцыі, пленэры, майстар-класы і г.д. Такая дзейнасць аказвае бяспрэчны пазітыўны эфект на творчасць аматараў, спрыяе пераадоленню кічавых тэндэнцый і дапамагае ім падняцца да ўзроўню інсітнага мастацтва. Варта выказаць пажаданне, каб у Беларусі таксама ўзніклі інстытуты падтрымкі наіўных мастакоў, накіраваныя на інтэлектуальнае і тэхнічнае развіццё аўтараў, пашырэнне культурнага кантэксту іх дзейнасці.

Літаратура

1. В Столинском районе пенсионер соорудил беседку и пальму из пластиковых бутылок [Электронный ресурс] // СТВ. – Режим доступа: <http://www.ctv.by/novosti-bresta-i-brestskoy-oblasti/v-stolinskom-rayone-pensioner-soorudil-besedku-i-palmu-iz>. – Дата доступа: 14.08.2016.

2. Головкина, С. Белорусский Нико Пиросмани. Самоучка из деревни, где живописью никто не интересуется, готовит выставку [Электронный ресурс] / С. Головкина // Tut.by : белорус. портал. – Режим доступа: <http://www.news.tut.by/culture/485949.html>. – Дата доступа: 15.08.2016.

3. Егоренкова, Л. Обычный мусор в руках мастера превращается в настоящие арт-объекты [Электронный ресурс] / Л. Егоренкова // Агентство «Минск-новости». – Режим доступа: <http://www.m.minsknews.by/sm/?sim=355630>. – Дата доступа: 13.08.2016.

4. Кашук, Л. А. Искусство принадлежит народу / Л. А. Кашук // Искусство наивных художников в контексте отечественной и мировой художественной культуры : материалы науч. конф., Москва, 27–28 нояб. 2013 г. / Музей наив. искусства ; ред.: Н. Ф. Вяткина, А. И. Фомин. – М., 2013. – С. 22–29.

5. Корсакова, Е. Е. «Художественный примитив» в искусстве. К определению термина / Е. Е. Корсакова // Вісн. Харк. держ. акад. дизайну і мистецтв. – 2008. – № 14. – С. 49–54.

6. Мусьянкова, Н. А. Культурный контекст как питательная среда для наивного, любительского и аутсайдерского творчества / Н. А. Мусьянкова // Искусство наивных художников в контексте отечественной и мировой художественной культуры : материалы науч. конф., Москва, 27–28 нояб. 2013 г. / Музей наив. искусства; ред.: Н. Ф. Вяткина, А. И. Фомин. – М., 2013. – С. 37–45.

7. Прокофьев, В. Н. О трехуровнях художественной культуры Нового и Новейшего времени / В. Н. Прокофьев // Примитив и его место в художественной культуре Нового и Новейшего времени : сб. ст. / Акад. наук СССР, Всесоюз. науч.-исслед. ин-т искусствознания М-ва культуры СССР ; отв. ред. В. Н. Прокофьев. – М., 1983. – С. 6–28.

8. Толстой, Н. И. Язык и культура / Н. И. Толстой // Язык и народная культура : очерки по слав. мифологии и этнолингвистике. – М., 1995. – С. 15–26.

9. Яковлева, А. М. Кич и паракич: рождение искусства из прозы жизни / А. М. Яковлева // Художественная жизнь России 1970-х годов как системное целое : сб. ст. / Гос. ин-т искусствознания М-ва культуры Рос. Федерации и Рос. акад. наук ; редкол.: Н. М. Зоркая (отв. ред.) [и др.]. – СПб., 2001. – С. 252–263.

Ілюстрацыі

1. С. Астапенка. Фантан у двары дома па пр. Незалежнасці, 133 (г. Мінск). Фота аўтара.

2. А. Ждан. Скульптуры ў двары па вул. Сядых, 30 (г. Мінск). Фота аўтара.

3. А. Роскач. «Палаяўнічыя на прывале». Палатно, алей. Фота са старонкі: <http://www.chuguev.by/p876444368/h65c018ac#h65c018ac>

Быкава Г.К.

(Рэспубліка Беларусь, г. Мінск)

ДЭКАРАТЫЎНЫЯ ЭЛЕМЕНТЫ Ў ГРАФІЧНЫМ АФАРМЛЕННІ ВУЧЭБНЫХ ВЫДАННЯЎ ВІЛЕНСКАГА ЎНІВЕРСІТЭТА (АКАДЭМІІ) КАНЦА XVI – ПЕРШАЙ ТРЭЦІ XIX СТ.

Непераходзячая каштоўнасць старадрукаванай кнігі глыбока ўсведамляецца айчыннымі навукоўцамі. Сёння існуе шэраг грунтоўных прац, прысвечаных розным аспектам развіцця кніжнай справы на беларускіх землях. Тым не менш гэтая цікавая з’ява вывучана яшчэ недастаткова поўна. Так, маладаследаванымі з’яўляюцца друкаваныя выданні лацінічнага пісьма. Яны складаюць значную частку культурнай спадчыны нашай краіны і, безумоўна, заслугоўваюць асобнай увагі.

Вядучым цэнтрам па выпуску кніг лацінскага пісьма ў перыяд з канца XVI – першай трэці XIX стст. была друкарня Віленскага ўніверсітэта (акадэміі)¹. З яе сцен выйшла вялікая колькасць вучэбнай літаратуры [3, с. 9–10], якая па праве лічыцца не толькі сведкай педагагічнай, навуковай думкі, але і помнікам кніжнага мастацтва.

Устойлівая традыцыя аздабляць кнігу амаль увесь час падтрымлівалася ў друкарні Віленскага ўніверсітэта. Строгі рэлігійны або навуковы характар выданняў не перашкаджаў афармленню старонак разнастайнымі дэкаратыўнымі элементамі, выкананымі ў тэхніцы ксілагафіі, часцей – разцовай гравюры.

Тытульныя лісты аздабляліся *віньеткамі*, якія размяшчалі над выхаднымі дадзенымі. Пераважную большасць выяў складалі раслінныя матывы – кветкі ў вазе, букеты, перавязаныя стужкамі, снапы каласоў, плады і інш. Зрэдку гравіраваліся антрапаморфныя выявы – пугі, антычныя багіні. Часам тут узніклі кампазіцыі, непасрэдна звязаныя са зместам кнігі. Напрыклад, табліца з лічбамі на тытуле выдання па арыфметыцы (“*Alpha matheseos arithmetica theoria et practica in usum et captum*”, 1733), чарцёжныя прылады, кнігі і іншыя атрыбуты навукі ва “Уроках элементарнай алгебры” (“*Lectiones elementares algebrae et geometriae*”, 1773).

У заходнееўрапейскай друкарскай справе, асабліва ў буйных друкарскіх цэнтрах, неад’емным элементам тытульнага ліста іх выданняў была выдавецкая марка, якая спалучала ў сабе інфармацыйную і дэкаратыўную функцыю. Універсітэцкая друкарня такой маркі не мела, аднак пры езуітах у яе якасці ўжывалася эмблема ордэна: пламянеючае сонца з манаграмай Хрыста IHS, крыжам і трыма цвікамі. Эмблема абрамлялася раслінным арнаментом, або ўпісвалася ў прамавугольную рамку. Нярэдка яна гравіравалася ў акружэнні анёлаў. Так, на тытульным лісце падручніка па грэчаскай граматыцы (“*Graecae linguae institutiones*”, 1753) эмблема размешчана на пастаменце ў выглядзе кнігі, на ім — бюст заснавальніка ордэна езуітаў Ігнація Лайолы, на галаву якому анёлы ўскладаюць вянок. Падобная гравюра сустракаецца і на тытулах кніг, выдадзеных у Антвэрпене ў 1635 г. (“*Index generalis in omnes libros instituti Societatis Iesu*”, “*Constitutiones Societatis Iesu et examen cum declarationibus*”). Паколькі кнігі прысвечаны справам ордэна, то іх асобнікі павінны былі быць і ў Віленскім універсітэце. Верагодна, яны паслужылі ўзорам для майстра віленскай друкарні.

Як пачатковая так і іншыя старонкі вучэбных выданняў упрыгожваліся *арнаментальнымі рамкамі*. Па стылістычных прыкметах іх можна падзяліць на дзве групы. Да першай адносяцца рамкі рэнесанснага характару. Яны складаліся з мініяцюрных флеронаў, тонкім спляценнем якіх стваралася ажурнае абрамленне. Камбінаванне асобных элементаў арнаменту дазваляла вар’іраваць узоры палос і іх шырыню. Такага тыпу аздабленне сустракаецца ў выданнях канца XVI і на працягу XVII стст. На змену яму ў наступным стагоддзі прыйшлі, уласцівыя мастацтву ракако, лёгкія, вытанчаныя формы: двайныя хвалістыя лініі, або тонкія рантавыя лінейкі, зрэдку перарваныя фігурнымі ўстаўкамі ці апавітыя сцяблінкамі.

Арганізацыя стылізаваных дробных дэталей у адзіны рытмічны малюнак актыўна прымянялася і для *заставак* вучэбных выданняў. Майстры размяшчалі іх традыцыйна ўверсе пачатковай паласы, значна радзей – перад новым раздзелам кнігі. Акрамя апісаных арнаментальных бардзюраў, застаўкамі служылі сіметрычныя выявы з расліннымі элементамі: над тэкстам слалася стылізаванае лісце з кветкамі, перакрываваныя лаўровыя вянкi, рогі багацця.

Геаметрычны арнамент у застаўках не атрымаў шырокага распаўсюджання. Вядомы прыклад з падручніка па медыцыне (“*Epistola medico-anatomica de methodo...*”, 1773), дзе ў абрамленай прасторы ў шахматным парадку размешчаны зоркі.

Характар заставак, у сваёй большасці, не залежаў ад зместу выдання, гэта значыць, што разнастайныя дагматы, навуковыя паняцці і іншая вучэбная тэматыка не станавіліся аб’ектамі творчага пераасэнсавання. Выключэннем з’яўляюцца толькі некалькі выданняў. У падручніку Нікала Луі дэ Лакайля (“*Lectiones elementarys algebrae*”, 1773) адна з іх адкрывае “уроки

¹Навучальная ўстанова была заснавана ў 1579 г. як Віленская езуіцкая акадэмія і ўніверсітэт, у 1781 г. перайменавана ў Галоўную школу Вялікага княства Літоўскага, у 1796 г. — у Галоўную Віленскую школу; з 1803 г. і да закрыцця (1832 г.) мела статус Імператарскага Віленскага ўніверсітэта.

элементарнай матэматыкі”. У ёй выяўлены маленькі слухач, які сядзіць сярод кніг і старанна канспектуе лекцыю. Вобразнае ўвасабленне працэсу навучання арганічна дапаўняюць стылізаваныя ракавіны і расліны, якімі ўзмацняюцца дэкаратыўныя якасці выявы. Другая застаўка змешчана ў падручніку Якуба Накцыяновіча (*“Praellectiones mathematicae ex Wolfianis elementis”*, 1759), у ракайльны малюнак якой уплецены чарцёжныя інструменты і аптычныя прыборы. Па сваім мастацкім гучанні апошняя значна прасцейшая, аднак яна дапамагае настроіць чытача на ўспрыманне пэўнага навуковага тэксту.

Важнымі дэкаратыўнымі элементамі, якія таксама прызначаліся для аздаблення пачатку тэксту, яго ўрачыстага адкрыцця, былі *ініцыялы*. Гатычныя ініцыялы ўтвараліся ўпрыгожваннем асноўнай формы літары звівістымі лініямі і завіткамі рознай таўшчыні. Яны былі пазбаўлены рэзкай вуглаватасці, уласцівай вялікім і малым літарам. Аднак іх аб’ядноўваў складаны мудрагелісты малюнак, якім ствараўся адзіны шрыфтавы ансамбль.

Ініцыялы для шрыфтоў класа антыквы ўмоўна падзяляюцца на тры групы. Першую складаюць ініцыялы рэнэсанснага тыпу – гэта белыя, абведзеныя чорным контурам літары, упісаныя ў квадратную форму з раслінным або геаметрычным арнамантам. Арнамент мог гравіравацца ў якасці фона суцэльным дываном, ці падстройвацца пад форму літары і запаўняць толькі вольныя ад яе месцы. Апошні варыянт прадугледжваў стварэнне ў прасветах незалежных арнаментальных частак, узаемазвязаных адна з адной агульным матывам. Такія ініцыялы былі вельмі папулярнымі ў друкарні Віленскага ўніверсітэта і выкарыстоўваліся тут аж да канца XVIII ст.

Да гэтай жа групы адносяцца два ініцыялы з антрапаморфнай і тэраталагічнай выявамі. Так, у выданні 1584 г. (*“Conclusiones ex universa sacra theologia decerptae...”*) літара “G” выгравіравана на фоне трох мужчын, якія быццам падтрымліваюць друкаваны знак. Другі ініцыял змешчаны ў юрыдычным выданні 1647 г. (*“Assertiones ex iurisprudencia ecclesiastica de iure non scripto, iure personarum, et immunitate ecclesiastica”*). Тут фонам для літары “C” стала птушка фенікс у раслінным арнаменце. Вядома, што гэты ініцыял быў ужыты ў “Службоўніку”, які выйшаў у 1604 г. з друкарні Фёдара Балабана (г. Страцін). Такого тыпу ініцыялаў у страцінскім выданні было шмат. Даследчык Г. Каляда адзначае, што для кірылічных кніг яны не ўласцівы, многія з іх запазычаны з заходнееўрапейскіх выданняў, у прыватнасці з “Бібліі Паліглоты” Хрыстафора Плантэна [1, с. 158–159]. Такім чынам, страцінскі ініцыял, дзякуючы сваёй адпаведнасці агульным тэндэнцыям заходнееўрапейскага кнігадрукавання, аказаўся прыдатным матэрыялам для афармлення віленскай вучэбнай літаратуры.

Другую вялікую групу складаюць ініцыялы з рамкамі, зробленымі пад уплывам мастацтва ракако. Дробныя зоркі, кветкі і іншыя элементы дапаўняліся характэрнымі S-падобнымі формамі і абрамлялі чорныя літары. Больш упэўненыя ракайльныя абрысы яны набылі ў канцы XVIII ст.

Апошняя група ініцыялаў – гэта літары, якія не мелі павялічаных памераў, а вылучаліся з дапамогай віньетак, размешчаных побач з імі. Старонку ўпрыгожвалі мініяцюрным пейзажам, кампазіцыямі з пладамі і лісцем, ракайльнымі завіткамі і інш.

У агульным арсенале дэкаратыўных сродкаў самай вялікай папулярнасцю карысталіся *канцоўкі*. Яны суправаджалі амаль кожнае вучэбнае выданне. Як і ва ўсіх вышэй апісаных упрыгожваннях, асноўным матывам канцовак былі элементы расліннага свету. Улюбёная кампазіцыя — букет кветак у вазе. Акрамя яе, гравіраваліся адзіночныя кветкі або перапляценні, пышныя барочныя гірлянды з іх, выявы дрэваў з птушкамі, званоў, абвітых галінкамі з лісцем, парасткаў з атрыбутамі мастацтваў.

У выданнях канца XVI ст. тэкст завяршаўся арнамантам, ключавую форму якога складала арабеска. Мноства яго варыянтаў было распрацавана ў Заходняй Еўропе, і некаторыя з узораў ужываліся ва ўніверсітэцкай друкарні. Так, прататыпам для адной з канцовак стаў арнамент з ліёнскай друкарні Жана дэ Турна [2, с. 94]. Цікава, што дадзеныя канцоўкі, сфарміраваныя ў эпоху Адраджэння, упрыгожвалі тэкст, набраны гатычным шрыфтам. Верагодна, падобнае спалучэнне ліній тлустага і тонкага напісання ў малюнку арнаменту і гатычных ініцыялах, схілілі віленскіх выдаўцоў да іх сумеснага размяшчэння.

Канцоўкамі для аздаблення вучэбных выданняў служылі таксама антрапаморфныя выявы. Напрыклад, падручнік па грэчаскай граматыцы (*“Graecae linguae institutiones”*, 1753) аформлены канцоўкай, якая адлюстроўвае працу друкара. Шмат гравюр у XVII-XVIII стст. з такой тэматыкай было выканана ў Заходняй Еўропе. Асабліва сцю віленскай з’яўляецца тое, што ў ёй зроблены акцэнт не на друкарскім працэсе ў цэлым, а на асобе самога майстра, намаганьнямі якога рыхтуюцца да выдання кнігі. Яшчэ адна адметнасць — форма гравюры. Паколькі яна выконвае ролю канцоўкі, то набывае выгляд, якім падкрэсліваецца завяршэнне тэксту: друкар упісаны ў створаны раслінным арнамантам перакулены трохкутнік. Такія канцоўкі дапаўнялі і фігурны тэкст, візуальна ўзмацняючы яго арыгінальную кампазіцыю.

У 1780-х гг. канцоўкі ўспрынялі асноўныя рысы стылю ракако. Характэрны элемент — стылізаваныя ракавіны — маглі быць самастойным аздабленнем старонак кніг, або ўваходзіць у кампазіцыю, пераважна з выявамі пучы. Ім уласціва тонкасць штрыха, перадача дробных дэталей, мяккая, жывапісная градацыя тону.

Некаторыя з разгледжаных гравюр мелі ўніверсальны характар: іх можна сустрэць і на тытульных лістах у якасці віньетак, і на старонках асноўнага тэксту ў ролі заставак, канцовак. Акрамя таго, яны ўпрыгожвалі кнігі, выдадзеныя ў віленскіх друкарнях ордэна піяраў, ордэна базыльянаў, у варшаўскай і люблінскай друкарнях. Меліся запазычаныя і сярод ініцыялаў. Акрамя ўгаданай балабанаўскай літары “С”, неаднойчы выкарыстоўваўся ініцыял “Р”, якім упрыгожана старонка кнігі з Амстэрдама (*“Biblia Swięta...”*, 1660). Магчыма, выкарыстанне аднолькавых клішэ, звязана з тым, што гравёры часта пераходзілі працаваць з адной друкарні ў іншую, беручы з сабой свае ўласныя загатоўкі. Як вядома, у друкарні Віленскага ўніверсітэта працавала шмат замежных майстроў, якія папаўнялі яе скарбонку новымі друкарскімі матэрыяламі.

З XIX ст. падыход да афармлення выданняў змяняецца. Паступова знікаюць са старонак застаўкі, канцоўкі, ініцыялы. Шрыфтавую кампазіцыю дапаўняюць толькі простыя лінейкі. Кнігі гэтага перыяду адрозніваюцца строгім, сціплым аздабленнем.

У цэлым, аднак, можна адзначыць, што дэкаратыўныя элементы з’яўляліся неад’емнай часткай графічнага афармлення вучэбнай літаратуры. Разнастайныя кніжныя ўпрыгожванні надавалі кнізе найбольш цэльны, выразны выгляд, дапамагалі вылучыць асобныя яе часткі, стваралі неабходную паўзу для лепшага асэнсавання тэксту, падкрэслівалі рытмічны строй старонкі.

Друкарня Віленскага ўніверсітэта мела добры набор дэкаратыўных элементаў, які папаўняўся ў тым ліку і дзякуючы сувязям з іншымі выдавецкімі прадпрыемствамі. У гравюрах увасабляліся раслінныя, геаметрычныя, радзей жывёльныя і антрапаморфныя матывы, якія ўвабралі ў сябе самыя характэрныя рысы таго ці іншага мастацкага стылю. Узровень іх выканання не аднолькавы, але многія з выяў валодаюць кампазіцыйнай прадуманасцю, завершанасцю, выразнасцю і нават вобразнасцю. Такім чынам, разгледжаныя прыклады паказваюць, што друкаванне выданні лацінскага пісьма з’яўляюцца арыгінальнымі помнікамі кніжнай культуры Беларусі, якія патрабуюць далейшага комплекснага даследавання.

Літаратура

1. Коляда, Г. И. Балабановские друкарни / Г. И. Коляда // Книга и графика. – М. : Наука, 1972. – С.152–166.
2. Оффнер, Э. Типографский орнамент эпохи Возрождения: происхождение, использование, эксперимент / Э. Оффнер // Узоры симметрии. – М. : Мир, 1980. – С. 79–112.
3. Петраускене, И. С. Типография Вильнюсской Академии (1575-1773): автореф. дисс. ... канд. ист. наук / И. С. Петраускене. – Вильнюс, 1973. – 33 с.

АХОВА ПОМНІКАЎ «ВІЛЕНСКАГА БАРОКА» Ў ІІ РЭЧЫ ПАСПАЛІТАЙ (1921–1939)

Сёння пад тэрмінам “віленскае барока” разумеюць арыгінальны кірунак познебарочнай архітэктуры, які дасягнуў росквіту на землях Вялікага княства Літоўскага, ў 1730–1760-х гг. Дадзены тэрмін (польск. *barok wileński*) быў сфармуляваны ў міжваенны час у віленскім асяродку польскіх мастацтвазнаўцаў, якія на падставе нямецкай тэорыі стыляў, метаду фармальнага аналізу, вялікага пласта палявых матэрыялаў і архіўных крыніц упершыню акрэслілі асноўныя праблемы ў даследаванні дадзенай стылістыкі (генезіс і эвалюцыя, храналагічныя і геаграфічныя межы, атрыбуцыя помнікаў і г.д.). Тэарэтычныя напрацоўкі 1920–1930-х гг. не страцілі сваёй актуальнасці, хаця і пакінулі шмат спрэчных пытанняў для наступных пакаленняў даследчыкаў. Належнай ацэнкі патрабуюць таксама тагачасныя практычныя захады па ахове архітэктурнай спадчыны “віленскага барока”.

Канчатковае ўключэнне т.зв. Сярэдняй Літвы з цэнтрам у Вільні ў склад ІІ Рэчы Паспалітай (1922) паспрыяла актывізацыі навуковага і культурнага жыцця ў дадзеным рэгіёне. Вялікае значэнне мела дзейнасць прадстаўнікоў мясцовай інтэлігенцыі (Ф. Рушчыц, Я. Булгак, Э. Лапацінскі, В. Гізберт-Студніцкі і інш.), а таксама шэрагу навукоўцаў, якія прыехалі з Варшавы і іншых гарадоў Польшчы (Е. Рэмер, С. Лоранц, П. Багдзевіч, М. Маралёўскі, Ю. Клоп). Большасць з гэтых дзеячаў з’яўляліся выкладчыкамі і прафесарамі Факультэта прыгожых мастацтваў Універсітэта Стэфана Баторыя ў Вільні (*Wydział Sztuk Pięknych na Uniwersytecie Stefana Batorego w Wilnie*), а таксама ўдзельнічалі ў пасяджэннях Секцыі мастацтвазнаўства Таварыства Сяброў Навукі (*Sekcja Historii Sztuki Towarzystwa Przyjaciół Nauk*). Менавіта ў дадзеным акадэмічным асяродку, на хвалі агульнай “рэабілітацыі” стылю барока ў еўрапейскім мастацтвазнаўстве, былі праведзены першыя даследаванні архітэктуры “віленскага барока”¹. Тыя ж асобы мелі непасрэднае дачыненне да аховы дадзеных помнікаў (інвентарызацыя, кансервацыя, рэстаўрацыя) на тэрыторыі віленскага і навагрудскага павеятаў.

Варта адзначыць, што ў Расійскай імперыі не існавала адзінай дзяржаўнай сістэмы аховы помнікаў. На тэрыторыі беларуска-літоўскіх губерняў падобныя функцыі часта ўскладалі на сябе прыватныя асобы (Ф. Рушчыц, Я. Булгак і інш.) ці грамадскія арганізацыі (Таварыства сяброў навукі ў Вільні), якія клапаціліся пра мясцовую архітэктурную спадчыну, займаліся дакументаваннем помнікаў Вільні. Пасля Першай сусветнай вайны (1919–1923) адпаведную місію выконвала створанае па ініцыятыве Ф. Рушчыца Таварыства аматараў Вільні (*Towarzystwo Miłośników Wilna*) [0, с. 93].

У ІІ Рэчы Паспалітай ахова помнікаў архітэктуры выйшла на дзяржаўны узровень і падпарадкоўвалася Міністэрству веравызнанняў і публічнай асветы (*Ministerstwo Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego, WRiOP*). Дзяржава была падзелена на кансервацыйныя акругі (*okręg konserwatorski*), у якіх функцыянавалі адпаведныя дзяржструктуры – упраўленні па кансервацыі (*urząd konserwatorski*). У Варшаве дзейнічала Рада кансерватараў (*Rada konserwatorska*), якая вырашала спрэчныя пытанні [0, с. 359–360]. Кансервацыйная служба ў ІІ Рэчы Паспалітай найчасцей не займалася непасрэдным ажыццяўленнем работ, а давала прафесійныя парады і ўказанні [0, с. 94]. Юрыдычнай асновай дзяржаўнай аховы помнікаў быў закон Рэгенцыйнай рады ад 31.10.1918 г. аб ахове помнікаў мастацтва і культуры, моц якога ў 1921 г. распаўсюдзілася на тэрыторыі, далучаныя ў выніку савецка-польскай вайны.

У 1922 г. была ўтворана Дэлегататура ўраду на Віленскую зямлю (*Delegatura Rządu na Ziemię Wileńską*), а пры ёй Адзел мастацтва, кіраўнік якога адначасова выконваў функцыі

¹ У 2 і 3 томе выдання *Prace i Materiały Sprawozdawcze Sekcji Historii Sztuki TPN w Wilnie* былі апублікаваны артыкулы *Problemy wileńskiej architektury barokowej XVII i XVIII w.* М. Маралёўскага (1935) і *O istocie i genezie baroku wileńskiego z drugiej i trzeciej ćwierci XVIII-go wieku* П. Багдзевіча (1938 – 1939). Важнае значэнне мела таксама манаграфія *Jan Krzysztof Glaubitz, architekt wileński XVIII w.* С. Лоранца (1937).

кансерватара помнікаў [0, с. 215]. На дадзеную пасаду быў прызначаны мастацтвазнаўца Ежы Рэмер, які пасля ўтварэння ў 1923 г. віленска-навагрудскай кансервацыйнай акругі стаў, адпаведна, кансерватарам Віленскай зямлі і навагрудскага ваяводства [0, с. 60]. У 1922 г. Е. Рэмер быў запрошаны на Факультэт прыгожых мастацтваў, дзе ўзначаліў кафедру мастацтвазнаўства і ўключыў у праграму лекцыі па кансервацыі [0, с. 32–33]. На дзяржаўным узроўні першаступеннай задачай была інвентарызацыя помнікаў, якая ў віленскім і навагрудскім ваяводствах разгарнулася ў большым маштабе, чым ў іншых рэгіёнах II Рэчы Паспалітай [0, с. 31]. Абмерам помнікаў займаўся архітэктар Ю. Клос, якому часта дапамагалі студэнты [0, с. 234–238], а фотаздымкі выконваў Я. Булгак, які таксама фіксаваў стан помнікаў падчас кансервацыйных работ [0, с. 446].

Тагачасная тэорыя кансервацыі грунтавалася на канцэпцыях еўрапейскіх мастацтвазнаўцаў (А. Рыгль, К. Гурліт і інш.) [0, с. 122], метадалогіі польскіх кансерватараў Т. Шыдлоўскага, Я. Вайцяхоўскага, Е. Рэмера, А. Лаўтэрбаха, рэкамендацыях міністэрскай інструкцыі *Opieka nad zabytkami i ich konserwacja*, пастулатах Афінскай хартыі (1931) і выступала за захаванне аўтэнтычнасці помнікаў [0, с. 28–30]. Аднак на практыцы гэты падыход меў пэўныя нюансы у адносінах да былых каталіцкіх і ўніяцкіх святыняў, якія ў 1830–1860-х гг. былі перабудаваны ў праваслаўныя царквы, часцей за ўсё ў псеўдавізантыйскім або псеўдарускім стылі.

Амаль адразу пасля ўключэння Віленшчыны і Навагрудчыны ў склад II Рэчы Паспалітай па ініцыятыве ці са згоды кансерватараў ажыццяўлялася ліквідацыя “візантыйска-рускіх” элементаў (іконы, роспісы, цыбулепадобныя купалы і г.д.). Напрыклад, пасля вяртання касцёла Св. Казіміра езуітам яшчэ ў 1917 г. быў разабраны іканастас, а ў 1925 г. пачалося аднаўленне познебарочнага выгляду пад кіраўніцтвам архітэктара Я. Бароўскага. Былі адрэстаўраваны алтары і хоры, аднак не ўдалося вярнуць насценных роспісаў, знішчаных падчас перабудовы ў праваслаўную царкву [0, с. 304–305]. У 1919 г. у Вільню вярнуліся візіткі і пачалі рэстаўрацыю касцёла Сэрца Езуса, які ў 1864 г. таксама быў перададзены праваслаўным і перабудаваны ў псеўдарускім стылі [0, с. 950–951].

У гэты перыяд было адрэстаўравана яшчэ некалькі познебарочных аб’ектаў: у Вільні – касцёл Узнясення Гасподняга і кляштар місіянераў (агульная кансервацыя), брама былога манастыра базыльянаў (грунтоўная рэстаўрацыя); у віленскім ваяводстве – былая ўніяцкая царква ў Барунах (капітальны рамонт даху, сцен, інтэр’ера і былога кляштара); у навагрудскім ваяводстве – палац і касцёл Ўнебаўзяцця Найсв. Дзевы Марыі ў Дзятлаве (грунтоўная рэстаўрацыя), былы касцёл Мальтыйскага ордэна ў Сталовічах (агульны рамонт без вяртання познебарочнага выгляду), былая ўніяцкая царква Узвышэння Св. Крыжа ў Жыровічах (агульны рамонт) [0, с. 302–305]. У 1926–1929 гг. на ахвяраванні ўраду і грамадства вялося аднаўленне былога езуіцкага касцёла Св. Ігнацыя ў Вільні, які ў часы Расійскай імперыі быў зачынены і пераўтвораны ў гарнізоннае казіно. Вынікі праведзенай рэстаўрацыі досыць спрэчныя: аб’ект быў пазбаўлены малакаштоўных насланняў XIX ст., аднак у сувязі з дрэннай захаванасцю познебарочнага інтэр’ера быў створаны новы дэкор, які, верагодна, канчаткова знішчыў фрэскі XVIII ст. Галоўны алтар спраектаваў архітэктар Я. Бароўскі, паліхромныя роспісы ў прэзбітэрыі выканаў мастак С. Матусяк [0, с. 275, 281].

У 1929 г. было створана Цэнтральнае бюро інвентарызацыі помнікаў (*Centralne Biuro Inwentaryzacji Zabytkow*), дзе Е. Рэмер заняў пасаду генеральнага кансерватара. На пасадзе віленска-навагрудскага кансерватара заняў Станіслаў Лоранц, які таксама ўзначаліў акруговае бюро інвентарызацыі [0, с. 121]. У 1929 г. С. Лоранц разам з Я. Булгакам і Ю. Клосам правёў пачатковую фотафіксацыю помнікаў браслаўскага павета. У 1930 г. пад кіраўніцтвам Ю. Клоса пачалася інвентарызацыя помнікаў Друі, у т.л. шэрагу познебарочных аб’ектаў (касцёл і кляштар бернардынцаў, касцёл і кляштар дамініканцаў, сінагога) [0, с. 31]. У 1931 г. у віленскім бюро інвентарызацыі захоўвалася каля 1 600 выяў помнікаў віленскага і навагрудскага ваяводстваў, абмерныя матэрыялы з Секцыі інвентарызацыі Таварыства аматараў Вільні і інш. [0, с. 263]. У 1933–1934 гг. з’явіліся рэестры помнікаў на тэрыторыі Вільні, Слоніма і ашмянскага павета. У наступныя гады аналагічная праца працягвалася ў

іншых паведах. Гэтыя матэрыялы, што захоўваюцца пераважна ў Архіве Міністэрства культуры Літоўскай Рэспублікі (літ. LR Kultūros ministerijos archyvas, Kultūros paveldo centras, F.22), могуць быць каштоўнай крыніцай для даследчыкаў “віленскага барока” [0, с. 135].

Кансервацыйныя работы праводзіліся пад кіраўніцтвам вопытных архітэктараў Я. Бароўскага, Ю. Клоса і інш. Спрэчныя пытанні вырашала спецыяльная камісія, у якую ўваходзілі прафесары Ф. Рушчыц, М. Маралёўскі, Л. Сляндзінскі, дырэктар Дзяржаўнага архіва В. Гізберт-Студніцкі, архітэктар С. Нарэмбскі і інш. [0, с. 243]. У пытаннях кансервацыі познебарочных помнікаў С. Лоранц выступаў за аўтэнтычнасць і падтрымліваў ліквідацыю неадпаведных насленняў XIX ст. („*przerobek rosyjskich*”).

Занепакоенасць выклікаў стан універсітэцкага касцёла Св. Янаў, аднак на аднаўленчыя работы пастаянна бракавала сродкаў. У 1933 г. пад кіраўніцтвам архітэктара Я. Бароўскага быў праведзены цэласны рамонт познебарочнай званіцы (пакрыццё меднай бляхай купала вежы і карніза, рамонт карнізаў і капітэляў, атынкаўка і пафарбоўка). На рамонт касцёла міністэрства прызначыла субсідыю памерам 500 злотых, хаця прыблізныя кошты ацэньваліся ў 15 000 – 20 000 злотых. У 1934 г. прызначана дадатковых 1 000 злотых на рамонт фасада, а ксёндз з уласных сродкаў правёў частковы рамонт дахаў над капліцамі [0, с. 235–236].

На працягу некалькіх год вяліся аднаўленчыя працы ў касцёле Св. Кацярыны і кляштары бенедыктынак. У 1929 г. без дазволу кансерватара дахоўка на браме кляштара была заменена на бляху. У сувязі з тым, што “будынкі кляштара ўяўляюць сабой каштоўны помнік барочнай архітэктуры”, С. Лоранц рэкамендаваў вярнуць пакрыццё дахоўкай. У 1934 г. была прызначана судзідыя памерам 300 злотых на рамонт касцёла. Скульптар П. Германовіч правёў дакладныя абследаванні і рэстаўрацыю познебарочнага франтона над апсідай (пакрыццё меднай бляхай, умацаванне мура, кампенсацыя страчаных фрагментаў, атынкаўка карнізаў). Пасля надання кляштару статусу помніка С. Лоранц выразіў згоду на прыстасаванне шэрагу будынкаў пры ўмове “захавання мастацкіх вартасцяў комплексу” [0, с. 519 – 520].

У 1929 г. па просьбе абатысы кляштара візітак, пасля зацвярджэння адпаведнага плана работ, была прызначана субсідыя каля 3 000 злотых на далейшае аднаўленне касцёла Сэрца Езуса [0, с. 133]. У 1930 г. ажыццяўляўся рамонт галоўнага фасада касцёла місіянераў, пры гэтым вежы былі пакрыты меднай бляхай [0, с. 323]. Адначасова быў вернуты францішканцам касцёл Унебаўзыхання Найсв. Дзевы Марыі, які пасля паўстання 1863–1864 гг. быў перароблены ў гарадскі архіў і страціў багаты познебарочны інтэр’ер. У 1933–1934 гг. праведзена кансервацыя франтона і інтэр’ера, у т.л. расчыстка познебарочных роспісаў [0, с. 825–826]. У 1928–1930 гг. мастак М. Сланецкі ажыццявіў рэстаўрацыю познебарочнага інтэр’ера касцёла Св. Тэрэзы ў Вільні. Важнай задачай была ліквідацыя няўдалых перамалёвак, дапушчаных падчас рамонту ў 1895 г., на карнізах, рамах, вокнах, стукавай ляпніне і алтарнай скульптуры. На сценах бакавых нефаў былі расчышчаны і ў сувязі з моцнымі пашкоджаннямі часткова рэканструяваны маляваныя алтары. У капліцы Пацеяў адпаліравалі каляровую стукавую ляпніну і расчысцілі зпад тынкаўкі фрэскі, а таксама на падставе рэштак рэканструявалі некалькі роспісаў [0, с. 212–216]. Па ініцыятыве С. Лоранца праводзілася таксама кансервацыя познебарочнай стукавай дэкарацыі ў прэзбітэрыі касцёла Усіх Святых у Вільні [0, с. 27].

Увага кансерватара была звернута і на шэраг помнікаў “віленскага барока” на перыферыі. У 1930-х гг. ажыццяўлялася, хаця і вельмі павольна, цэласная рэстаўрацыя царквы і былога кляштара базыльянаў ў Беразвеччы (роспісы сцен, галоўны алтар і г.д.) [0, с. 27–28]. Працягваліся аднаўленчыя работы і ў Барунах, на што было прызначана 10 000 злотых. У 1930 г. па праекце мастака Е. Хопэна пачалося аднаўленне інтэр’ера касцёла Св. Міхала ў Івянцы, які яшчэ ў 1920-х гг. пасля вяртання каталікам быў пазбаўлены праваслаўных элементаў дэкору [0, с. 323]. Пад кіраўніцтвам К. Квяткоўскага мастак Л. Торвірт выканаў паліхромныя фрэскавыя роспісы [0, с. 41].

Асобнага разгляду варта дзейнасць варшаўскага архітэктара Пётра Багдзевіча, які ў 1928–1937 гг. выканаў інвентарызацыю і абмеры шэрагу познебарочных помнікаў у дзісенскім павеце – царквы ў Беразвеччы, сінагогі ў Друі, касцёлаў у Глыбокім, Дзісне,

Удзеле, Германавічах, Лужках¹ [0, Ос. 302–303]. Падчас працы ва Універсітэце Стэфана Баторыя (1937–1940) архітэктар правёў інвентарызацыю касцёла францішканцаў у Івянцы. У часы II Сусветнай вайны П. Багдзевіч застаўся ў Вільні, працаваў як архітэктар-інвентарызатар (1940–1944) і інспектар па ахове помнікаў мастацтва (1944–1945), у выніку чаго выканаў абмеры 11 віленскіх касцёлаў (Св. Янаў, Св. Духа, Св. Казіміра, Св. Кацярыны, Св. Рафала і інш.)² [0, с. 9–11].

У 1935 г. пасаду віленска-навагрудскага кансерватара заняў Ксаверы Півовіч, пры якім працягваўся рамонт касцёла Св. Кацярыны [0, с. 520], была праведзена кансервацыя познебарочнай вежы кляштара бенедыктынак у Нясвіжы і выкананы новы партал у касцёле візітак у Вільні (паводле праекта Я. Бароўскага). У 1938 г. на яго месца прыйшоў Вітольд Кешкоўскі, які мала ўвагі надаваў познебарочным помнікам [0, с. 225]. У 1939 г. радыкальна змянілася палітычная і культурная сітуацыя: Вільня і ваколіцы былі перададзены Літоўскай Рэспубліцы, а землі навагрудскага, часткова віленскага, палескага і беластоцкага ваяводства ўвайшлі ў склад БССР. Падзеі II Сусветнай вайны і ідэалагічныя перашкоды пасляваеннага часу перакрэслілі многія вынікі дзейнасці па ахове помнікаў, праведзенай у 1920–1930-х гг. Аднак на сучасным этапе каштоўнасць гэтых пачынанняў усё глыбей усведамляецца ў працах беларускіх, літоўскіх і польскіх даследчыкаў.

У міжваенны перыяд былі праведзены першыя грунтоўныя работы па інвентарызацыі і кансервацыі помнікаў “віленскага барока”, хаця на іх якасці і аб’ёме значна адбіўся пастаянны недахоп фінансавання і кваліфікаваных кадраў. Важную ролю ў гэтай справе адыгралі акруговыя віленска-навагрудскія кансерватары Е. Рэмер (1922–1929) і С. Лоранц (1929–1935), фатограф Я. Булгак, архітэктары Ю. Клос, Я. Бароўскі, П. Багдзевіч, мастакі К. Квяткоўскі, Е. Хопэн і інш. У выніку інвентарызацыі быў высветлены стан захаванасці познебарочных будынкаў на тэрыторыі віленскага і навагрудскага ваяводстваў, а таксама сабраны значны аб’ём палявых матэрыялаў, які можа быць карысны для даследавання “віленскага барока” і ў нашыя дні. У сваю чаргу кансервацыйная дзейнасць дазволіла аднавіць познебарочны выгляд шэрагу аб’ектаў, спрыяла навуковым адкрыццям і захаванню гістарычнага ландшафту.

Літаратура

1. Загідулін, А. М., Рэстаўрацыя і кансервацыя помнікаў архітэктуры ў Заходняй Беларусі (1921 – 1939 гг.) / А. М. Загідулін // Гістарычная ўрбаністыка: асновы метадалогіі і крыніцазнаўчая база: Зборнік навуковых артыкулаў / ГрДУ імя Я. Купалы. – Гродна, 2011. – С. 359–363.
2. Blažiūnas, J. Kultūros paminklų apsaugos organizacijos ir paveikslų tvarkyba Vilniaus krašte nuo XX a. pradžios iki 1939 m. / J. Blažiūnas // Lietuvių katalikų mokslo akademijos metraštis. – 2012. – T. 36. – P. 119–132.
3. Bohdziewicz, P. O zabytkach monumentalnego budownictwa kościelnego w powiecie Dziśnieńskim / P. Bohdziewicz // Prace i Materiały Sprawozdawcze Sekcji Historii Sztuki Towarzystwa Przyjaciół Nauk w Wilnie. – Wilno, 1938/1939. – T. 3. – S. 302–303.
4. Drėma, V. Vilniaus Bažnyčios : il Vlado Dremos archyvu / V. Drėma ; [sudare A. Leveriene, A. Mickevičius, R. Mosiejene] ; Kultūros paveldo departamentas prie Lietuvos Respublikos kultūros ministerijos. – Vilnius : Versus aureus, 2008. – 1047 p. : il.
5. Drėma, V. Vilniaus Jėv. Jono Bažnyčia / V. Drėma. – Vilnius : R. Paknio leidykla, 1997. – 286 p., [19] p. : il.
6. Fedorovič, J. Nekilnojamojo kultūros paveldo apsauga Vilniaus krašte 1920–1939 metais: Lenkiško paveldosaugos modelio galia / J. Fedorovič // Lietuvos istorijos studijos. – 2012. – Nr. 29. – P. 84–97.
7. Kalemka, S. Dwieście lat Sztuk Pięknych na Uniwersytetach w Wilnie i Toruniu 1797 – 1997: szkice / S. Kalemka / Toruńskie Towarzystwo Kultury. – Toruń, 1998. – 80 s. : il.
8. Kowalczyk, J. Badania Piotra Bohdziewicza nad późnobarokową architekturą wileńską / J. Kowalczyk // Litwa i Polska: Dziedzictwo sztuki sakralnej / pod red. Wojciecha Boberskiego i Malgorzaty Omilanowskiej; współpr. red. Dariusz Konstantynow; Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk. – Warszawa: „DZG”, 2004. – S. 9 – 30.

¹ Па выніках гэтых работ П. Багдзевіч падрыхтаваў параўнаўчыя даследаванні *O zabytkach kościelnej architektury we Wschodniej Dziśnieńszczyźnie z XVII i XVIII w. na tle zagadnienia odrębności polskiego baroku i O zabytkach monumentalnej architektury sakralnej na Dziśnieńszczyźnie*, машынапісы якіх выяўлены польскім мастацтвазнаўцам Е. Кавальчыкам у Спецыяльных зборах Інстытута мастацтва Польскай акадэміі навук і былі апрацаваны польскім мастацтвазнаўцам Е. Кавальчыкам.

² У Архіве Міністэрства культуры Літвы захаваны адпаведны рукапіс *Kościół wileński. Opracowanie naukowe do kościołów pomierzonych przez autora w Wilnie w czasie wojny*.

9. Kowalczykowska, A. Konserwator Stanisław Lorentz na Wileńszczyźnie – Przyczynek /A. Kowalczykowska // Acta Academiae Artium Vilnensis. – 2009. – Nr. 29. – P. 129 – 138.
10. Kronika konserwatorska za r. 1929 i 1930 // Ochrona zabytków sztuki. – Warszawa, 1930–1931. – T. 2. – Z. 1–4. – s. 323 – 355.
11. Kucharska, J. Jan Bułhak – inwentaryzator Wilna / J. Kucharska // Sztuka Kresów Wschodnich. – Kraków, 1996. – T. 2. – s. 443 – 452.
12. Leonard Torwirt (1912 – 1967): Artysta malarz, konserwator zabytków / oprac. A. Rissman. – Toruń, 2012. – 99 [3] s.: il.
13. Lorentz, S. Album wileńskie / S. Lorentz. – Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1986. – 237 [3] s.
14. Lorentz, S. Konserwacja wnętrza kościoła ostrobramskiego w Wilnie / S. Lorentz // Ochrona zabytków sztuki. – Warszawa, 1930–1931. – T. 1. – Z. 1–4. – S. 212 – 216.
15. Lorentz, S. Materiały do historii architektury na ziemiach b. W.X.L / S. Lorentz // Prace i Materiały Sprawozdawcze Sekcji Historii Sztuki Towarzystwa Przyjaciół Nauk w Wilnie. – Wilno, 1935. – T. 2. – S. 259 – 263.
16. Mazurkiewicz, J. Curriculum Vitae Jerzego Ludwika Adama Remera (1888–1979) / J. Mazurkiewicz // Konserwator i zabytek: in memoriam Jerzego Remera. – Warszawa, 1991. – S. 57 – 67.
17. Poklewski, J. Polskie życie artystyczne w międzywojennym Wilnie / J. Poklewski. – Toruń : Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 1994. – 356 [1] s. : il.
18. Poklewski, J. Wileńsko-nowogródzki okręg konserwatorski w okresie międzywojennym / J. Poklewski // Acta Universitatis Nicolai Copernici: Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo. – 1991. – Nr 17 (226). – S. 215 – 230.
19. Pruszyński, J. Ochrona zabytków w II Rzeczypospolitej – zagadnienia prawne / J. Pruszyński // Konserwator i zabytek: in memoriam Jerzego Remera. – Warszawa, 1991. – S. 111 – 128.
20. Rymaszewski, B. Konserwatorzy w okresie międzywojennym – ich rola i uwarunkowania /B. Rymaszewski // Konserwator i zabytek: in memoriam Jerzego Remera. – Warszawa, 1991. – S. 93 – 97.
21. Rymaszewski, B. Polska ochrona zabytków / B. Rymaszewski. – Warszawa : Wydawnictwo Naukowe Scholar, 2005. – 206 [1] s.
22. Wojciechowski, J. Co zrobiono w Polsce w zakresie odbudowy, restauracji i konserwacji zabytków sztuki w latach 1919–1929 / J. Wojciechowski // Ochrona zabytków sztuki. – Warszawa, 1930–1931. – T. 2. – Z. 1–4. – S. 243 – 322.

Вэнь Жань
(Республика Беларусь, г. Минск)

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ МЫСЛЬ «ЛЮ-БАЙ» В ЗАПАДНОЙ КУЛЬТУРЕ И ИСКУССТВЕ

«Лю-бай», т.е. «пассивный» способ изображения пространства, является одним из основополагающих приёмов рисования в традиционной живописи Китая. Согласно принципам китайской философской мысли и художественным представлениям народа «оставление пробелов» стало определяющим эстетическим началом в создании живописного произведения. В современной эстетике и художественном творчестве «лю-бай» не только техника, но и свободная художественная мысль, которая включает широкий круг произведений изобразительного искусства, экранных искусств, дизайна, музыки, а также литературы.

В западной философии также есть близкая на китайское понятие «лю-бай» художественная идея. Она в основном воплощена в теории литературы и живописи. Благодаря различным культурным и философским традициям Востока и Запада, представления людей о мироустройстве и человечестве не совсем одинаковы. Поэтому, произведения искусства разных регионов, несомненно, имеют самобытный национальный характер.

В западной теории литературы и живописи присутствует понятие «оставления пустот», которое сформировалось на основе идей польского философа, представителя феноменологии Романа Ингардена (R. Ingarden, 1893–1970 гг.), а также взглядов одного из основателей влиятельной теоретической школы рецептивной эстетики немца Вольфганга Изера (Wolfgang Iser, 1926–2007 гг.). Оно основывается на изучении повествовательной литературы, особенно рассказов, и имеет схожую идею с китайским понятием «лю-бай», которое заключается в том, чтобы приводить в движение воображение читателя с помощью пропусков. Такое понятие оставления пропусков тесно связано с органическим холизмом Аристотеля. В своей работе «Поэтика» Аристотель дважды упоминал понятие целостности: «Так называемая завершенность имеет

голову, тело и хвост». «Сюжет, поскольку является имитацией действий, ограничен в сфере своей имитации завершенностью действия. Все внутренние обстоятельства тесно взаимосвязаны, перемещение или удаление одного из них может привести к шаткости всей конструкции» [3, с. 173]. Органический холизм оказал огромное влияние на западные идеи, особенно в сфере литературы и искусства. Прием оставления пустот является одним из основных средств обеспечения целостности структуры в искусстве, а также воплощением модернистских эстетических взглядов.

Р. Ингарден отмечал: «Ввиду того, что литературное произведение является схематизацией, состоящей из неопределенных точек, в процессе конкретизации обязательно необходимо, чтобы читатель заполнял и устанавливал неопределенные точки. Таким образом, процесс конкретизации литературного произведения станет процессом коммуникации между ним и читателем» [3, с. 270]. «Неопределенные точки» являются прямым описанием учёным «оставления пустот», они предоставляют возможность множества трактовок литературного произведения.

Возникшая в XX веке в Германии рецептивная эстетика, прежде всего, анализировала ценности и значимость текстов с точки зрения читателя. В конце 1960-х годов немецкий историк и теоретик литературы Ханс-Роберт Яусс (Hans Robert Jauss, 1921–1997 гг.) и Вольфганг Изер стали основоположниками рецептивной эстетики, чем разорвали оковы ранее существовавшей литературной теории. В своих исследованиях они впервые приняли во внимание позицию читателя, чем раскрыли недоступное классической теории литературы пространство, способствовали подъему современных литературных исследований. Рецептивная эстетика подразумевает, что литературная активность является динамичным процессом. Эта активность представляет собой объединение в одну структуру автора, текста и читателя. Ценность произведения должна основываться на мнении читателя, только тогда возможно будет постигнуть его смысл. Однако в этом динамичном процессе существуют определенные расхождения между идейным содержанием текста и требованиями читателя, что приводит к тому, что большое количество неточностей и неопределенностей в содержащемся смысле и целях текста формирует пустоты в произведении.

В. Изер различал разновидности пустот: смысловая пустота, языковая пустота, психическая пустота [3, с. 316]. Во время чтения и оценивания текста читатель заполняет, компенсирует и интерпретирует пустоты на основании своего жизненного опыта. Ингарден и Изер были близки в описании понятия оставления пустот. Они оба подчеркивали диалог между автором и читателем. Через диалог происходит взаимодействие, что позволяет читателю с помощью воображения восполнять пустоты в тексте, что приводит к его пониманию и наполняет процесс чтения позитивными впечатлениями.

«Пустоты» являются центром притяжения произведения. Активное участие читателя в произведении имеет ключевое значение для построения и приведения в действие смысла произведения. В этом заключается обновление эстетических взглядов, а также переход от центра в виде автора к центру в виде читателя. Оставление пустот является реакцией на эстетические обычаи. Эта реакция становится двигателем ответной связи читателя, способствует развитию субъективной активности и творческой инициативы читателя в произведении искусства.

В западной живописи также существует понятие «оставление пустот», оно схоже с китайским понятием «лю-бай» и исследует взаимное порождение пустого и полного. Однако это западное понятие не существовало в философском мышлении изначально, как в Китае. Оно прошло более долгий, извилистый путь в своем становлении и родилось на основе различных средств выразительности. Пустоты в картинах можно разделить на истинные и ложные. «Ложные пустоты» позволяют читателю постичь недосказанную автором основную идею произведения, в этом также заключается право на справедливость между автором и зрителем. «Истинные пустоты» представляют собой прямую зрительную оценку поверхности, цветовой палитры, формы картины и рождает у зрителей различные чувства.

Западные мыслители считали, что основным свойством искусства является подражание природе [1, с. 16]. Человек непрерывно исследовал природу, преобразовывал её, постепенно проявляя свою власть. Аристотель считал, что любая форма искусства есть имитация природы

[2, с. 35]. Например, авторы греческой архитектуры и скульптуры постоянно стремились к системности, пропорциональности, научности и гармоничности. Художники познают природу, основываясь на существующих её принципах. Научный дух увеличил уверенность деятелей искусства в необходимости поиска таинственной красоты. Изобретение законов перспективы позволило выявить истинные объемы, пространственные характеристики и цветовую палитру природных объектов. То, что спереди – полно, сзади – пусто, так можно трактовать основной закон перспективы. Однако понимание этого закона очень отличается от понятия порождения пустого и полного в китайском художественном приёме живописи «лю-бай». В вопросе разграничения пустого и полного в западной философии исследователи всегда подчеркивали важность полного. Вся картина была заполнена цветом, не оставалось ни кусочка пустоты. В труде «Государство» в беседах Сократа с Гроконом и другими мыслителями картина сравнивалась с зеркалом. Художник словно отразившийся в зеркале человек, отражает солнце, звезды, Землю и все существующие в мире вещи. Эстеты эпохи Возрождения также подчеркивали необходимость изображения полного. Итальянский живописец Джорджо Вазари (Giorgio Vasari, 1511–1574 гг.) сказал: «Реалистичность картины должна быть оценена на самом высоком уровне» [1, с. 36]. Он считал, что стоит только как можно ближе к реальности изобразить объект, вся картина тот час же восхитит людей.

Однако вслед за развитием науки и подъемом гуманизма человек постепенно увидел свою ничтожность на фоне природы и невозможность управлять ею. Наука разрушила идеалистичное восприятие, но и не смогла установить свои новые идеалы. Беспорядочность в явлениях мира принесла людям ощущение пустоты и страха. Как сказал швейцарский психиатр Карл Густав Юнг (Carl Gustav Jung, 1875–1961 гг.): «Наука уже даже разрушила душевное убежище современного человека, которое в прошлом было спасительной гаванью, а сейчас стало местом ужаса» [2, с. 390]. Деятели искусства невольно уходили от реальности, искали свой индивидуальный художественный язык в витиеватости реальности, что привело к тому, что произведения живописи перестали быть слугой природы, а стали искусством ради искусства.

В конце XIX века благодаря влиянию восточной философии и произведений живописи западные художники осознали роль «пустоты» в искусстве. Они поняли, что «пустоты» в картинах часто используются для создания контраста, иногда для воплощения основной идеи картины и передачи душевного состояния автора [1, с. 89]. В такой трактовке полностью была выражена суть понятия «лю-бай» в китайской философии. Начиная от импрессионизма, который стремился ко внешнему свету и краскам, до постимпрессионизма, представленного Гогеном и Ван Гогом, и далее к экспрессионизму, фовизму, кубизму, дадаизму, футуризму западные художники все больше отказывались от изображения границ пространства и переходили к абстрактным образам. Это понимание постепенно переходило от сознания к подсознанию, к личностному душевному состоянию. Хотя это не очень близко к идее китайской философии о единстве природы и человека, но цель выражения искусства стала тождественной. «Пустоты» с каждым днём стали занимать более важное положение в современной живописи. Это смысловые «пустоты», воплощение свободы искусства и его основной идеи.

Между китайской культурой и западной существуют различия в отражении философских идей, традиций, обычаев и нравов, эстетических взглядов. Но в плане стремления к воплощению понятия «оставления пустот» в искусстве существует множество схожих черт. Пропуски в современной западной живописи являются революцией для классических пространственных форм, высвобождением картины от механического, статичного, замкнутого состояния. Философское понятие «лю-бай» в китайском искусстве является воплощением мировоззрения, оно превосходит время и пространство, переходит из ограниченных рамок в безграничную область, от реальности переходит к основной идее. С помощью воплощения этого понятия в монохроматической живописи постигается внутренний смысл человеческого бытия.

Литература

1.[英]哈德史·奥斯本《20世纪艺术中的抽象和技巧》阎嘉, 黄欢译, 成都:四川美术出版, 1988年版, 共246页 = Осборн, Х. Абстракция и техника в искусстве XX века / Х. Осборн ; перевод Цзя Янь, ХуаньХуан. – Чэнду : Искусство Сычуани, 1988. – 246 с.

- 2.[英]罗素《西方哲学史》何兆武，李约瑟译，北京：商务印书馆，2006年版，共987页 = Рассел, Б. История западной философии / Б. Рассел ; перевод Чжаоу Хэ, Юэсэ Ли. – Пекин : Шаньу, 2006. – 987 с.
- 3.[德]H·R·姚斯, [美]R·C·霍拉勃《接受美学与接受理论》周宁，金元浦译，沈阳：辽宁人民出版社，1987年版，共464页 = Яус, Х. Р. Эстетика и теория восприятия / Х. Р. Яус, Р. Ч. Холуб ; перевод Нин Чжоу, Юаньпу Цзинь. – Шэньян : Ляонин Жэньминь, 1987. – 464 с.

*Гавриш Л.А.
(Украина, г. Опoшня)*

РОЛЬ КУСТАРНОГО СКЛАДА ПОЛТАВСКОГО ГУБЕРНСКОГО ЗЕМСТВА В ОРГАНИЗАЦИИ СБЫТА ГОНЧАРНОЙ ПРОДУКЦИИ В НАЧАЛЕ XX В.

Существенную помощь кустарные промыслы, в том числе и гончарство, в Украине начала XX века получали со стороны земств. При их содействии организовывали работу учебных мастерских, проводили статистические исследования, издавали альбомы, создавали кредитные союзы. «В целом деятельность земств <...> стала, по сути, исполнением «исторической миссии по спасению одной из форм национальной культуры» [4, с. 418]. Одной из самых активных в этом плане была работа Полтавского губернского земства. Цель данного исследования – рассмотреть работу земского Кустарного склада по организации сбыта глиняных изделий.

Информационными источниками при подготовке доклада стали публикации керамологов Олеся Пошивайла, Олега Белька и издания Полтавского губернского земства (отчеты, каталоги), в которых можно найти разрозненные материалы по интересующему нас вопросу.

В начале XX века Полтавское губернное земство продолжало работу по содействию развитию гончарства, в частности организации сбыта глиняных изделий. Роль посредника между производителями и потребителями стал исполнять Кустарный склад, созданный в 1904 году. Цель его деятельности была «в скупке от кустарей изделий изготовленных ими применительно к требованиям склада, согласованным с общєю постановкою деятельности мастерских губернского земства, в сбыте готовых изделий, как на месте в стенах склада и в пределах губернии, так и на внешних рынках до заграничных включительно; в регулировании сбыта непосредственно от кустарей; в организации подвижных отрядов для продажи кустарных изделий на сельских ярмарках...» [7, с. 122].

Для продажи сначала брали преимущественно глазированной посуду, а со временем склад стал ориентировать опoшнянских мастеров на «изготовление посуды, украшенной растительным орнаментом» [8, с. 32], «производство преимущественно художественных декоративных сравнительно дорого стоящих изделий» [5, с. 10]. То есть мастера, которые изготавливали простую посуду, остались без внимания и поддержки со стороны государственного учреждения, что было несомненно отрицательным моментом его деятельности.

В ассортименте складской посуды преобладали декоративные изделия: «вазы, кубышки, кувшины, кашпо, писанки, цветочки» (цена от 10 коп.), «куманцы» (45 коп.), «тарелки и миски» (6 коп.), «блюда большие декоративные» (80 коп.), «игрушки, писанки, мелкая игрушечная посуда» (3 коп.), «тумбы садовые и вазы» (3 руб.) [3, с. 48].

Объемы работы Полтавского Кустарного Склада постоянно увеличивались: если в первый год деятельности это было 5 201 руб., то в 1914 – 239 253 руб. [8, с. 24], в 1907 году кустари предоставили для реализации 22 542 единицы гончарной продукции [1, с. 96]. На 1911 год уже было налажено тесное сотрудничество с Петербургским, Московским, Киевским складами.

Одним из мероприятий по улучшению художественного качества изделий, что должно было повлиять на увеличение объемов продажи, стало издание Кустарным складом Полтавского Губернского Земства альбомов с лучшими образцами украинской росписи для подражания. В выпуске «Гончарные изделия» кроме иллюстративной части, была подана обобщенная информация о промысле а также указано, что «изделия гончаров Полтавской губернии не только

вполне удовлетворяют местный спрос, но имеют и массовый сбыт в губерниях: Херсонской, Екатеринославской, Харьковской, Черниговской, Курской, Области Войска Донского и даже в Крыму; причем наибольшим распространением пользуются изделия гончаров Зеньковского уезда; гончары Миргородского и Лохвицкого уездов сбывают изделия в своем и лишь нескольких соседних уездах, а изделия Роменского и Кобелякского уездов – только в своих уездах» [10, с. 25]. В другом альбоме этой же серии Кустарный склад разместил рекламное объявление о том, что он «имеет в продаже и принимает заказы на изготовление... гончарных изделий из глазурованной глины с украинским орнаментом» [9, с. 28]. Подобную рекламу размещали также в периодических изданиях, что увеличивало количество потенциальных потребителей глиняных изделий [2, с. 1]. В это же время много внимания уделяли популяризации работы Кустарного склада через издание специальных каталогов-прейскурантов, которые информировали «широкие круги с родом, характером и ценами кустарных изделий Полтавской губернии» [6, с. 159]. Например, с этой целью Главное управление землеустройства и земледелия в 1911 году выделило 1000 руб. и после подготовки нужной информации в 1912 году было издано 2500 экземпляров иллюстрированного каталога [6, с. 159].

Одним из видов работы Полтавского губернского земства по содействию сбыту кустаных изделий стала организация «ярмарочных отрядов». Они должны были «ознакомлять население Полтавской губернии на сельских ярмарках с образцами вырабатываемых местными кустарями улучшенных изделий путем их продажи, осведомлять население о мероприятиях земства по содействию производству улучшенных кустарных изделий и их сбыту...» [7, с. 129].

За лосем лет работы кустарный склад «вышел из рамок опыта, имеет в губернии своих агентов по раздаче кустарям работ и снабжению их необходимыми материалами, передает заказов на десятки тысяч рублей; высылает готовые изделия уже и оптом за пределы губернии, озабочен организацией широкого кустарного кредита...» [3, с. 14].

Работа кустарного склада по организации сбыта кустарных изделий гончаров Полтавщины в начале XX века была очень важной. Продавать посуду в этот период для мастеров ставало все проблематичней, о чем неоднократно упоминали сотрудники земства. Распорядитель кустарного отдела Полтавской сельскохозяйственной выставки 1909 года П.Калениченко в предисловии к итоговому изданию о мероприятии указывал: «Нельзя не указать на общие жалобы <...> кустарей на трудность сбыта своих изделий помимо Склада Губернского Земства и Губернских выставок» [5, с. 10].

Все вышеизложенное дает возможность сделать вывод о важности проводимых Кустарным складом Полтавского губернского земства мероприятий по содействию сбыту кустарных глиняных изделий. Организация работы «ярмарочных отрядов», издание альбомов и каталогов, скупка товара у гончаров упрощали реализацию их товара, тем самым способствуя развитию промысла в регионе.

Литература

1. Белько, О. Выставки как средство популяризации гончарных изделий в земский период (конец XIX – начало XX вв.) // Региональные и социогуманитарные исследования. История и современность: материалы III Международной научно-практической конференции 25-26 января 2013 года. Сборники конференций НИЦ Социосфера. – 2013. – №4. – С.96–103.
2. Календарь «Хуторянин». (Седьмой сборник сельскохозяйственных статей). – Полтава : Электр. типогр. Д.Н. Подземского, 1915. – 24 с.
3. Каталог изделий вырабатываемых кустарями Полтавской губернии и в земских учебных мастерских и продаваемых через земский склад. – СПб., 1912. – 48 с.: ил.
4. Клименко, О. До питання про роботу Полтавського земства з гончарями Опішні // Українське гончарство: Національний культурологічний щорічник / Науковий збірник за минулі літа. – Київ – Опішні: Молодь – Українське Народознавство, 1993. – Кн. 1. – С. 418-425.
5. Кустарный отдел на Полтавской сельско-хозяйственной выставке 1909 года. – Полтава: Электрическая типография Г.И. Маркевича, 1912. – 33 с.: ил.
6. Отчет Полтавской Губернской Земской Управы за 1911 год. Выпуск первый. – Полтава: Электрическая Типо-Литография Л.Т. Фришберга, 1912. – 181 с.
7. Отчет Полтавской Губернской Земской Управы за 1913 год. Выпуск первый. – Полтава: Электрическая Типо-Литография И.Л. Фришберга, 1914. – 257 с.

8. Пошивайло, О. З досвіду роботи по підтримці й розвитку гончарства Опішні в другій половині XIX – на початку XX століть. – Опішне: вид. Музею гончарства в Опішньому, 1989. – 61 с.

9. Украинское народное творчество. Серия IV. Древоделие. Выпуск I. Резные пряничные и кафельные формы и проч.. – М. : Т-во А.А. Левинсона, 1912. – 28 с.

10. Украинское народное творчество. Серия VI. Гончарные изделия. Выпуск I. Типы украинской гончарной посуды. – М. : Т-во А.А. Левинсона, 1913. – 28 с.

Галимжанова А.С.
(Республика Казахстан)

ТРАДИЦИИ И АКТУАЛЬНОЕ ИСКУССТВО КАЗАХСТАНА НА ПРИМЕРЕ ТВОРЧЕСТВА АЛМАГУЛЬ МЕНЛИБАЕВОЙ

В современной культуре действуют две тенденции: интеграция и дифференциация культур. Одна из важнейших задач сегодня – это противодействие идеологии глобализации, направленной на формирование усредненных, стандартизированных представлений о ценностях.

Создавая в искусстве, реконструируя в живописных полотнах посредством цвета, композиции, фактуры свое представление о мироздании, истоки которого сопряжены с традиционными ценностями, художники словно собирают в некую совокупность утерянные и разрозненные феномены своей традиции, или этнической культуры. В этом процессе активно задействована работа с формой художественных произведений. В произведениях художников, творящих в русле самых разных стилей, манер, почерков происходит интенсивное возрастание значения новых способов формообразования, которые содействовали бы усилению факторов декоративной выразительности, зачастую через отрицание устоявшихся эстетических критериев художественного творчества. Этот процесс связан с созданием и конструированием нового художественного языка, которое соответствовало бы традиционному, или скажем так, этнокультурному дискурсу. Как правило, конструирование этого языка приобретает характер игры различных метафор и символов, являющиеся базовыми для национальной ментальности.

Говоря о казахском актуальном искусстве, необходимо отметить, что оно в целом базируется на традиционном стремлении казахского изобразительного искусства к постановке существенных вопросов бытия и художественному развертыванию экзистенциальной тематики, связанной с выражением представлений художника о национальной идентичности. С этой целью казахский художник Алмагуль Менлибаева в своем творчестве сосредоточила усилия на выявлении этнической и региональной идентичности, на поисках ответа на вопросы: «Кто мы такие – казахи?». Чем мы отличаемся от людей, живущих в других регионах планеты? Другими словами, в чем наша *инаковость* и что собой представляет наше *Другое*. Её обращение к древним знакам, символам и образам, будь то в работе с войлоком, живописных полотнах или в видеоработах, отсылает к образу давно утраченной реальности, но проживаемой художником заново здесь-и-теперь.

Радикальный поворот Менлибаевой к концепту Иного как архетипу тюркского шаманизма и номадического коллективного бессознательного выразился уже в ее ранних работах, особенно в пору ее участия в алматинском авангардном неформальном художественном объединении «Зеленый треугольник» 90-х годов XX века. «Зеленый треугольник», придерживаясь общих принципов свободы выражения, стремился создать свою собственную романтическую мифологию, которая позволяла бы раскрыть «самодостаточность» творческого процесса, личности художника, становящегося проводником в иные миры, являющиеся «истинной реальностью». В этом смысле «Зеленый треугольник» представлял собой некое подобие авангардного искусства рубежа XIX и XX веков, которое делало акцент на активном и даже агрессивном воздействии на публику посредством шока, скандала, эпатажа.

Радикализм (от латинского *radix* – корень) творчества А. Менлибаевой в буквальном смысле – это обращение к культурным корням, истокам, приобретающее характер целой системы эстетических ритуалов, воссоздающих заново мир преданных забвению этнографических символов и знаков кочевой культуры казахов. Именно этот импульс, направленный вспять к культурным истокам, определил особый жанр работ А. Менлибаевой, для которых характерны следующие важные, на наш взгляд, составляющие:

- сложная символично-знаковая образная и пластическая система;
- шаманско-ритуальный характер сюжетно-композиционных решений;
- наличие ключевых знаков, образов, оперирование с которыми происходит акцентировано или спонтанно;
- серийность работ, в которых осуществляется переход при частичной образной трансформации персонажей из произведения в произведение;
- организация соотношения фона и изображения на основе негативно-позитивного принципа композиционного построения, свойственного национальным войлочным коврам, при этом строгая симметрия уступает место свободным композициям.

Следует также указать, что во многом на творчество А. Менлибаевой оказали влияние такие известные казахские художники, как А. Сыдыханов, А. Есенбаев, Б. Бапишев, А. Есдаулетов. Во многом благодаря знакомству с их творчеством в своих работах Менлибаева обращается к созданию своего собственного этно-мифологического проекта и неопределенности, постоянно экспериментируя с таким этнически знаковым для казахов материалом, каким является войлок, из которого казахский народ с глубокой древности изготавливает ковры-текеметы.

Работа над войлочными текеметами дает возможность Менлибаевой окунуться в атмосферу народного искусства и жизни народа, которые неразрывно связаны друг с другом. Она горит страстным желанием окунуться вглубь веков, погрузиться в структуру древних материалов. Занимаясь поисками новых пластических, изобразительных и эстетических возможностей, Менлибаева стремится использовать традиционную технологию изготовления текемета в создании авангардных работ. Полагаясь на свою внутреннюю интуицию, она делает акцент на элементе случайности, непредсказуемости, присутствующий в войлочной структуре, где неожиданно возникает та или иная картина, которая впоследствии изображается на поверхности войлока. Именно благодаря тому, что войлок стимулирует творческое воображение художника, «текеметы» Менлибаевой отличаются своей эмоциональной напряженностью. Собственно говоря, традиционным термином «текемет» А. Менлибаева называет сюжетные панно, наделяя их новыми образами и функциональными характеристиками. Ей удалось творчески переосмыслить и ввести инновационные моменты в традиционную технологию изготовления текеметов. Сохранена традиционная техника валяния, которая придает необыкновенную мягкость цветовым переходам отдельных фрагментов общего изобразительного пространства. Переосмысляя этнокультурный опыт работы с цветом, формой, символикой А. Менлибаева тем самым выстраивает определенную перспективу развития традиционного искусства, вводя свои текеметы в современный социокультурный оборот.

Тематика, связанная с художественным воспроизведением фигуры Иного, достаточно оригинально представлена Менлибаевой в живописных работах, их оригинальность заключается в том, что в некоторых из них определенно присутствует аллюзия на казахскую традиционную технику изготовления «курак» – лоскутного одеяла. Живописные полотна примечательны также и тем, что они обусловлены такими чертами, как лаконичный графический рисунок, ассоциирующийся с орнаментом и использованием черно-белой графики с декоративными цветовыми акцентами, что также отсылает нас к прикладному казахскому искусству.

Так называемый «панк-романтический шаманизм» нашел свое художественное воплощение в целой серии работ Менлибаевой, выполненных в технике граттографии. Она позволяет действовать автору как археолог: снимать все лишнее, чтобы слой за слоем являлась картина ушедшей цивилизации. Граттографии Менлибаевой – это некие «путевые заметки» по границе между реальным и ирреальным миром. Среди граттографических работ Менлибаевой стоит,

прежде всего, отметить работу под названием «Шаман, кочевник и птица» (1995). В ней представлена мистически-ритуальная сцена с вызывающим духов шаманом, в которую вовлечены образы кочевника, лошади, птицы, рыбы, а также персонажи ирреального мира. Общая композиция имеет геральдически уравновешенные правую и левые части, где присутствует цветовой и ритмический баланс фигур и пятен.

Видео-работа Алмагуль Менлибаевой «Апа» (2003) представляет собой синтез эстетических и архетипических форм восприятия женщиной самой себя через гендерную призму Другого, представленного окружающим снежным ландшафтом, от восприятия которого женщины получают избыток наслаждения, в буквальном смысле замораживая свою фертильную биологическую функцию и становясь иными по отношению к самим себе. На этом видео представлены обнаженные фигуры азиатских женщин, погруженных по пояс в снежные сугробы, где они жестикулируют и принимают различные прихотливые позы, простирая свои руки навстречу бескрайнему простору степного ландшафта и восходящему над горизонтом яркому солнцу. В связи с образом обнаженных женщин, присутствующим в ее работах, А. Менлибаева отметила: «Обнаженное тело – это только форма, красивый ландшафт. Это как природа, горы и ничего больше. В качестве натуры я использую людей, которым интересно принять участие в моих проектах. Я работаю с умными женщинами и создаю образ центральноазиатской женщины: сильной, мистичной, даже немного страшной, далекой от журнальной картинки и стандартов модели. Той женщины, которую невозможно представить в парандже. Потому что, когда живешь в степи и твой муж уходит с отарой, ты не можешь прятаться от всех в юрте... Вот это кочевая женщина» [1, с. 7].

Одним из наиболее ярких и технически умело выстроенных арт-проектов Менлибаевой является видео-работа «Степное барокко» (2003). Термин «барокко», в переводе с итальянского означающий «экзальтацию», она использовала с целью придать фильму мистическое, сюрреалистическое измерение. Перед зрителем представлена сцена голой и открытой степи в качестве архетипического «национального ландшафта» центральноазиатской номадической культуры. В этом природном пространстве всякое точное указание на место и время действия становится неуместным, поскольку оно происходит вне истории. Только древние мазары – погребальные сооружения, которые присутствуют на заднем плане, являются свидетельством того, что сцена находится где-то на территории Казахстана. На этом ландшафте подобно мифическим духам природы появляется семь девушек, сначала облаченные в пестрые ткани, а через некоторое время – в полностью обнаженном виде, держа в руках изваяния тотемных идолов. Да и сами женские персонажи, чем-то походя на идолов, воплощают женскую сакральность и, следовательно, магико-религиозную силу женских божеств. Известно, что «тайна», присущая женской природе, играла важную роль во многих религиях, как доисторических, так и нового времени. Многими исследователями наскальной живописи, рельефов, статуэток и каменных пластин всякий раз подчеркивается, что оппозиция «мужское – женское» в ансамбле палеолитического искусства занимает центральное место [2, с. 33].

А. Менлибаева посвятила эту работу ее семи предкам, таким образом отсылая к номадической и шаманской традиции глубокого знания и почитания своего генеалогического древа. Этот фильм представляет собой своего рода обращение к своей крови, к самому себе. Эффектным элементом в этом видео было зеркало, с помощью которого все изображения становились симметричными, в результате чего лица девушек приобретали характер иконографии.

Само название работы метафорическим образом совмещает противоположные элементы. Пустынный ландшафт противостоит полноте стиля барокко, который, являясь западным художественным стилем, представляющим цивилизацию, встречается с первозданной природой. Стилистические элементы искусства барокко приняли форму прихотливо трепещущих на ветру тканей. Для барочного стиля также характерен зрительный спектакль, представленный посредством ритуального перформанса. Разделенный с помощью зеркала надвое симметричный образ девушек создает реальный и символически совершенный визуальный ряд, постоянно изменяющий свою форму, подобно всему органическому миру. Этот видеоряд становится местом для какого-то таинственного обряда, сопровождающегося гипнотическим ритмом и приводящим в

возбуждение зрительное восприятие. «Женщины в «Степном барокко» Менлибаевой возникают, разделяются и перегруппируются до бесконечности благодаря простой и удобной технике, которая возможна только в расширяющихся и последовательных фазах видеоформата [3, с.297]», – так об этой работе отозвался итальянский искусствовед Энрико Машеллони.

Важной составляющей данной работы Менлибаевой является и музыкальное сопровождение, которое представляет собой сочетание элементов народной и современной клубной музыки. Это смешение друг с другом различных пластов времен и традиций вполне соответствует духу и стилю работ Менлибаевой, для творчества которой особое значение приобретает приращение истории, легенды и традиции в наше время. Эту работу, как, впрочем, и другие работы Менлибаевой, можно воспринимать и как некую форму феминистской полемики с традицией, которая кишит знаменитыми завоевателями и героями мужского пола. В «Степном барокко» женские фигуры, имея отношение к духовному миру, все же ограничены землей и почвой, благодаря своим плавным и медитативным движениям, в противовес дико скачущим на конях по степи древним героям-мужчинам. Удивительными оказываются не те герои, о кровавых подвигах которых повествуют истории и легенды, а женщины, приговоренные к молчанию и являющиеся фигурой Другого для этого мира.

В качестве ведущей фигуры Другого, с которым соотносит себя в своем художественном творчестве Менлибаева, является и фигура шамана. Поэтому неудивительно, что в работах Менлибаевой присутствуют элементы театральности, поскольку они также имеются и в шаманском действе, превращая его в несравнимый ни с чем спектакль на фоне повседневной рутины. Работы Менлибаевой, подобно магическим действиям шаманов, переносят зрителя в *другой мир* – «мир богов и волшебников, где, кажется, *нет невозможного*... здесь отменяются «законы природы», а высшая «свобода» прославляется и осуществляется»... [2, с. 33].

В своих работах Алмагуль Менлибаева не пытается совершать радикальных жестов с целью шокировать публику или поколебать систему общепринятых ценностей. В большей степени ее интересует то, как показать свой собственный путь достижения возможностей, свой собственный новый художественный язык, которые позволят создать современную казахскую культуру без того, чтобы поступиться ее целостностью, без того, чтобы раствориться в «Востоке» или «Западе». Работы Алмагуль Менлибаевой со свойственным им мифопоэтическим повествованием представляют собой форму для возможного «духовного возрождения» не посредством конфликта, а через гармонию.

Литература

1. Интервью с Алмагуль Менлибаевой // Газета «Время», 24 июля 2008 г. – С. 7.
2. Элиаде, М. История веры и религиозных идей. От каменного века до элевсинских мистерий / М. Элиаде. – М. : Академический проект, 2008. – С. 33.
3. Машеллони, Э. Восток от ниоткуда / Э. Машеллони // *A est di niente. Arte contemporanea dall'Asia postsovietica*. – Mappano (Torino), 2009. – С. 297.

Гаўрылава С.В.

(Рэспубліка Беларусь, г. Мінск)

ЧАС У МУЗЕЙНЫМ ПРАДСТАЎЛЕННІ

Вывучэнне феномена гістарычнай свядомасці як з’явы, якая аб’ядноўвае ў адзінае цэлае інтэрпрэтацыю мінулага з разуменнем сучаснага і вызначэннем перспектывы на будучае, прывяло да з’яўлення ў 1980-х гг. паняцця «гістарычная культура», якое суадносяць з разнастайнымі формамі стаўлення чалавечых груп да мінулага ўвогуле і ўласнага мінулага ў прыватнасці. Гістарычная культура – гэта тая частка культуры, якая звязана з часам як сутнасным элементам чалавечага жыцця [1].

Разглядаючы сувязь гістарычнай культуры і дзейнасці музеяў, А. А. Нутунен адзначае: «Основным содержанием представления об исторической культуре являются целостное, духовно осмысленное переживание нашим современником кульминаций исторического бытия, или иными словами – главные исторические и культурные факты истории в их современном осмыслении и переживании» [8, с. 41]. У працэсе фарміравання гістарычнай культуры, па яе меркаванні, музей выконвае ролю «матэрыяльнай базы», бо ў ім экспануюцца рэальныя сведчанні чалавечай цывілізацыі, якія выклікаюць важнае адчуванне, што ўсё мае гісторыю. Гэта ў сваю чаргу выходзіць густ і выклікае цікавасць да мінулага. Адной з задач, ускладзеных на музей як інструмент фарміравання гістарычнай культуры, з'яўляецца фарміраванне ў наведвальнікаў уяўлення пра гістарычны час і яго рух [8, с. 43].

Катэгорыя часу мае ўніверсальны характар і як феномен з'яўляецца аб'ектам навуковага інтарэса ў розных галінах ведаў. Найбольш поўна ўяўленне пра час распрацавана ў філасофіі (Арыстоцель, Платон, І. Кант, М. Хайдэгер). З развіццём навук з'явілася паняцце пра час у мовазнаўстве (А. Гульга, В. Мядзведзева, А. Тарасава), сацыялогіі (Дз. Ліхачоў, У. Якаўлеў, Д. Горын), біялогіі (У. Вярнадскі, Э. Бюнінг, Э. Зэрубавель), псіхалогіі (К. Левін, Ж. Піажэ, А. Ухтомскі), літаратуразнаўстве (М. Бахцін), гісторыі (А. Гурэвіч), эстэтыцы (Т. Злотнікава), культуралогіі (І. Ядошына, Н. Лёціна, Т. Якаўлева). Зварот да разгляду гэтай катэгорыі ў прасторы музеялагічнага дыскурсу (У. Дукельскі, У. Кандрацьеў, А. Кузьміна і інш.) адбыўся са зменай у 1990-х гг. метадалагічнага падыходу ў даследаванні працэсу гістарычнага развіцця, што значна паўплывала на музей як гістарычны інстытут.

У прасторы музея катэгорыя «час» набывае асобы змест, які выдзяляе яе ў шэрагу іншых праяў часу: астранамічны, сацыяльны, фізічны і інш. На асаблівасці музейнага прадстаўлення гістарычнага часу звяртае ўвагу У. Ю. Дукельскі [3], разглядаючы паняцце «музейны гістарызм». Гістарычныя падзеі ўтвараюць тканіну экспазіцыйнага аповеду ў сваіх прасторава-часавых сувязях. Рэпрэзентатыўныя факты і з'явы вызначаюцца навуковай канцэпцыяй, на іх акцэнтуюцца ўвага ў экспазіцыі музея; астатнія ж могуць сумяшчацца ці ўвогуле апускацца. Буйныя храналагічныя перыяды сціскаюцца; непрацяглыя па часе, але гістарычна значныя – расцягваюцца, тым самым задаюцца рытм гістарычнага часу. Паслядоўнасць і разгорнутасць тэм задаюць накіраванасць часу і вызначаюць сістэму яго вымярэння. Часавыя прамежкі выдзяляюцца асобым чляннем экспазіцыйнай прасторы, што робіць абраныя з'явы і падзеі контурна абведзенымі, а музейны час дыскрэтным. Галоўная роля ва ўзнаўленні часавых адносін належыць музейнаму прадмету – артэфакту, які здольны рэпрэзентаваць не проста падзею ці асобу, а цэлую эпоху, чым і тлумачыцца часавая ёмістасць музейнай экспазіцыі.

Гнуткасць экспазіцыйнага часу дазволіла А. Я. Кузьміной [6] разглядаць яго праз прызму тэорыі французскага гісторыка Ф. Брэдэля, які выдзеліў у складзе гістарычнага часу тры структуры, кожная з якіх мае свой рытм. Першая структура вызначае гістарычныя падзеі – гэта ўзаемадзеянне чалавека, зямлі і космасу, гэта працяглы глыбінны час; другая структура – цыклічны час павольных эканамічных і сацыяльных працэсаў цывілізацыі; трэцяя – хуткі час палітычнай і дыпламатычнай гісторыі. Важнай асаблівасцю экспазіцыі, якая дазваляе эмацыянальна насычана ўзнавіць падзеі кароткага часу, з'яўляецца персаніфікацыя – паказ гісторыі праз лёсы канкрэтных людзей. Аднак, як заўважае А. Я. Кузьміна, дзейнасць, напрыклад, палітыка можа толькі запавольваць ці паскараць, але не вызначаць ход гісторыі, зададзены павольным часам, таму, на думку даследчыка, асноўны акцэнт у экспазіцыі варта рабіць не на прэзентацыі біяграфій выдатных асоб, а на дэманстрацыі працэсаў павольнага часу: культуры і быту ўсіх слаёў грамадства.

У. У. Кандрацьеў [5] выдзяляе катэгорыю «музейнай час» у сувязі з абгрунтаваннем існавання катэгорыі «музейная прастора». Даследчык звязвае ўзнікненне музейнага часу, які з'яўляецца спецыфічным уяўленнем чалавека пра час, з часавымі зрушэннямі пры ўспрыманні экспазіцыі ці асобных прадметаў адрасатам музейнай інфармацыі. Ілюзорны музейны час, па меркаванні даследчыка, рэальна існуе ў апасродкаванай форме «музейнай прасторы», якая ў сваю чаргу характарызуецца некалькімі фактарамі, адзін з якіх – прадметнасць. Музейную прастору складаюць музейныя прадметы, якія ўяўляюць сабой фрагменты «затрымаўшагася

часу», а сама прастора ёсць увасоблены музейны час. З пункту погляду суб'екта музейны час і музейная прастора неаддзялімы адно ад другога і зліваюцца ў адзінае цэлае, т.я. без часу музейная прастора губляе сваю музейнасць і поўнасьцю знікае, ператвараючыся ў фізічную размешчанасць. Самае галоўнае адрозненне «музейнай прасторы – часу» ад фізічнай – гэта тое, што яна з'яўляецца суб'ектыўным уяўленнем і не існуе па-за чалавечай свядомасцю. Такі ж вывад робіць і А. М. Масцяніца, якая, разглядаючы праблему прасторава-часавай арганізацыі музея ў рамках развіцця ідэі аб магчымасцях стварэння музеямі рытуальнай формы камунікацыі, зазначае, што прасторава-часавыя мадэлі «музей актуалізуе в процессе своего формирования и функционирования, а посетитель музея воспринимает и осмысляет в рамках собственной картины мира» [7].

Такім чынам, экстрапаляцыя разгляду катэгорый часу і прасторы ў музейлагічны дыскурс прывяло да ўзнікнення такіх устойлівых паняццяў, як «музейная прастора» і «музейны час». Прадмет, з'ява, успамін, факт, якія захоўваюцца ў музейным асяроддзі і рэпрэзентуюцца ў музейнай экспазіцыі, нясуць у сабе адбітак «свайго» часу і «свайей» прасторы і набываюць новае значэнне ў працэсе музейнай інтэрпрэтацыі. Абедзве катэгорыі з'яўляюцца ўзаемаабумоўленымі: так, музейны час уплывае на арганізацыю музейнай прасторы, якая ў сваю чаргу структурыруе час у музейнай экспазіцыі [4].

Важная роля ў фарміраванні гістарычнай культуры адведзена краязнаўчым (гісторыка-краязнаўчым) музеямі, якія складаюць значную частку музейнай сеткі Беларусі. Краязнаўчы музей, з'яўляючыся сацыякультурным цэнтрам свайго рэгіёну, мае ўплыў на свядомасць наведвальнікаў і ў сувязі з тым шырокія магчымасці фарміравання гістарычнай культуры, што ажыццяўляецца сродкамі так званай «адукацыі спадчынай» [8, с. 42].

Большасць існуючых краязнаўчых музеяў нашай рэспублікі была заснавана ў пасляваенныя гады, калі экспазіцыйнае праектаванне ажыццяўлялася згодна тыповым дакументам, якія прадугледжвалі наяўнасць аднолькавых для ўсіх музеяў аддзелаў прыроды, дасавецкай гісторыі і савецкага перыяду [2, с. 22]. Час, які ахопліваў вялікі прамежак ад старажытнасці да пачатку ХХ ст., быў моцна сціснуты: рэпрэзентатыўны матэрыял па дасавецкай гісторыі займаў значна меншую экспазіцыйную плошчу, чым адводзілася на размяшчэнне экспанатаў па сучаснай гісторыі. У паказе класавай барацьбы і рэвалюцый падзейны пласт пашыраўся, а экспазіцыйны час расцягваўся, дасягаючы максімуму ў раздзеле, прысвечаным падзеям Вялікай Айчыннай вайны, пасля чаго зноў сціскаўся ў раздзеле пасляваеннага сацыялістычнага будаўніцтва. Гістарычны час уяўляўся як аднакіраваная паслядоўная змена падзей і з'яў.

Сацыяльна-палітычныя змены пачатку 1990-х гг. найбольш значны ўплыў аказалі менавіта на навукова-экспазіцыйную дзейнасць музеяў. «Многие музейные экспозиции были просто закрыты из-за несоответствия их научного содержания и художественной формы новым реалиям, часть модернизировалась, но большинство музеев так и не оправилось от кризиса по сегодняшний день» [9, с. 54]. У сучасных беларускіх краязнаўчых музеях, якія па-ранейшаму прытрымліваюцца фармацыйнага падыходу ў інтэрпрэтацыі мінулага, захаваўся той жа рытм экспазіцыйнага часу, што быў характэрны для экспазіцыі савецкага перыяду, аднак дасягненні ў навукова-даследчай дзейнасці музеяў дазволілі расцягнуць яго. Дзякуючы адраджэнню нацыянальнай свядомасці з'явіліся новыя тэмы для экспазіцыйнай інтэрпрэтацыі; назапашаныя музейныя фонды, патэнцыял якіх не быў раскрыты ў мінулыя дзесяцігоддзі, далі багаты матэрыял для экспанавання.

Адна з асаблівасцяў часу ў музейным прадстаўленні – яго ўмоўная канечнасць. Плюралізм трактовак падзей і з'яў савецкага перыяду прывёў да таго, што дэманціраваныя адпаведныя экспазіцыі ў многіх музеях так і не былі адноўлены. Звычайна да вызначанага зверху падыходу ў прэзентацыі той ці іншай тэмы, музейныя супрацоўнікі не адважваліся эксперыментавать і да гэтага часу знаходзяць выйсце ў стварэнні зменных выставак. У многіх музеях апошні раздзел экспазіцыі прысвечаны Вялікай Айчыннай вайне; экспазіцыйны час спыняе свой бег на другой палове 1940-х гг. У сувязі з гэтым актуальнай задачай, якая стаіць перад супрацоўнікамі краязнаўчых музеяў рэспублікі, з'яўляецца не толькі ўлоўванне рытму

часу, зададзенага самой гісторыяй рэгіёну, і ўнясенне змен у яго прадстаўленне, абумоўленае набыткамі ў навукова-даследчай і навукова-фондавай дзейнасці музеяў, але і павелічэнне працягласці часавага прамежку экспазіцыйнай інтэрпрэтацыі найноўшай гісторыі Беларусі.

Такім чынам, час у музеі – гэта асаблівая катэгорыя, якая побач з іншымі характарызуе паняцце «музейны гістарызм», утварае адзінае цэлае з музейнай прасторай і не існуе па-за чалавечай свядомасцю. У адрозненне ад раўнамернага астранамічнага музейны час дыскрэtnы, і гэта яго асаблівасць рэалізуецца праз асобае члянэнне экспазіцыйнай прасторы. Музей сам задае рытм і накіраванасць гістарычнага часу, адлюстраванага праз артэфакты, якія з’яўляюцца фрагментамі «затрымаўшагася часу». Прыкладнае датаванне музейнага прадмета ўмоўна спіскае экспазіцыйны час, дакладнае – расцягвае, таму ў музейным прадстаўленні гістарычны час быццам запавольвае свой бег з набліжэннем да сучаснага перыяду.

Краязнаўчы музей з’яўляецца важным інстытутам фарміравання гістарычнай культуры – падмурка нацыянальнай ідэнтычнасці беларускага грамадства. Адзін з этапаў гэтага працэсу – фарміраванне ўяўлення пра гістарычны час і яго рух. Сучасныя краязнаўчыя музеі Беларусі яшчэ далёка не ў поўнай меры пераадолелі крызіс музейнага адлюстравання пасляваеннай гісторыі рэспублікі і не здолелі стварыць паўнаважных экспазіцый азначанага перыяду, тым самым прыпыніўшы цячэнне часу на сярэдзіне XX ст. Нам падаецца, што практыка стварэння часовых выставак па асобных момантах гісторыі 2-й пал. XX – пач. XXI стст. на сённяшні дзень ужо дазваляе кожнаму краязнаўчаму музею выпрацаваць сваю канцэпцыю экспазіцыйнай інтэрпрэтацыі сучаснай гісторыі Беларусі і прадставіць на суд наведвальнікаў адпаведныя тэматычныя раздзелы.

Літаратура

1. Васильев, А. Г. Историческая культура / А. Г. Васильев // Теория и методология исторической науки. Терминологический словарь [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://ponjatija.ru/node/11415>. – Дата доступа: 24.05.2015.
2. Гужалоўскі, А. А. Музеі Беларусі (1941–1991 гг.) / А. А. Гужалоўскі. – Мінск : НАРБ, 2004. – 218 с.
3. Дукельский, В. Ю. В поисках музейной концепции истории / В. Ю. Дукельский // Музейная экспозиция: Теория и практика. Искусство экспозиции. Новые сценарии и концепции : сб. науч. ст. / редкол. М. Т. Майстровская (отв. ред.) [и др.]. – М., 1997. – С. 55–67.
4. Жгутова, М. Е. Проблема мифологизации времени и пространства современного вузовского музея провинциального города / М. Е. Жгутова // Ярославский педагогический вестник. – 2011. – № 3. – Том I. – С. 302–304.
5. Кондратьев, В. В. Музейная игра / В. В. Кондратьев // Музей и демократия : сб. ст. / Лаб. музейного проектирования, Российский институт культурологии; редкол. Н. А. Никишин (отв. ред.) [и др.]. – М., 1997. – С. 72–79.
6. Кузьмина, Е. Е. Некоторые современные концепции и проблема модернизации музеев России / Е. Е. Кузьмина // Музей и этнология : сб. ст. / Лаб. музейного проектирования, Российский институт культурологии; редкол. Е. Л. Галкина (отв. ред.) [и др.]. – М., 1997. – С. 119–139.
7. Мастеница, Е. Н. Пространственно-временная организация музея и особенности ее восприятия посетителем / Е. Н. Мастеница // Музеология. Культурология [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.bvahan.com/museologypro/muzevedenie.asp?li2=8&c_text=98. – Дата доступа: 15.08.2015.
8. Нуттунен, Е. А. Музей в системе формирования исторической культуры / Е. А. Нуттунен // Человек и образование. – 2011. – № 3. – С. 40–44.
9. Сташкевич, А. Б. Белорусские музеи на рубеже веков. Из опыта экспозиционных трансформаций / А. Б. Сташкевич // Истор. экспозиции рег. музеев в постсоциалистический период : сб. ст. / Российский институт культурологии, Тверской объединенный музей; редкол. И. В. Чувилова (отв. ред.) [и др.]. – СПб., 2009. – С. 53–58.

СТАРАЯ НЕМИГА В ЖИВОПИСИ И ГРАФИКЕ 1960-Х ГОДОВ (К ВОПРОСУ ИДЕНТИЧНОСТИ ГОРОДА МИНСКА)

Одним из приоритетных направлений в современных урбанистических исследованиях является изучение *идентичности города (места)*. *Идентичность города*¹ можно трактовать как его «индивидуальность» - «исторически сложившееся единство всех элементов, составляющих» многообразие представлений о городском пространстве: его «внешний облик», особенности истории и мифологии, культурной и социальной среды [1, с. 23].

Н. Анциферов связывал понятия «*индивидуальность*» и «*душа*» города с проявлением духовной сущности материального городского пространства, преемственностью исторической и культурной памяти. Он полагал, что «печать времени, лежащая на городе», придает своеобразие его облику и сохраняет «*воспоминания*, определяющие наше восприятие города и вносящие в него субъективный момент» [1, с. 22]. Ф. Йейтс писала о том, что «*память* состоит из *мест* и *образов...*» [3, с.18]. П. Нора отмечает существование в городском пространстве «*мест памяти*» [4, с. 40], которые создают «ощущение непрерывности» «истории» города [5, с. 28].

Стремительное изменение городского пространства Минска на протяжении XX столетия привело к утрате возможности возвращения человека к тем местам, с которыми связано его прошлое. Минск – это город, «в который невозможно вернуться», - отмечает С. Харевский [6, с. 182]. Происходил процесс *утраты* белорусским городом своей исторической и культурной памяти, традиций, памятников зодчества и, как следствие, своей *идентичности*, важной частью которой являются понятия «образ города» и «дух места».

Некоторые места в городском пространстве исчезли из действительности, но остались в памяти города и стали частью его идентичности «ретроспективно» [7]. Сегодня таким «местом памяти» в Минске является исторический район улицы Немига. Еще в конце 1960-х годов, «она была центром старого Минска, его душой и телом, руслом, в которое с севера, запада и востока вливались притоки старых предместий» [8, с. 34]. Одно- и двухэтажные дома из красного кирпича, с лавками и небольшими магазинчиками в первых этажах, кривые узкие улочки мощенные брусчаткой, создавали характер жилой среды старого города, отражали своеобразие «духа места».

По словам современников «Немигу сносили долго» [9, с. 61]. А. Клинов вспоминал: «Мне было жаль эти кварталы, от которых веяло человеческим теплом. Я долго не мог понять... Почему разрушают Немигу – этот маленький уютный мир... где находились... булочные с запахом свежее испеченного хлеба. Где в деревянных будках сидели старики-курды и за несколько копеек чистили обувь прохожим, где мамы развешивали белье в обшарпанных двориках. Где бродили стекольщики, точильщики ножей... Где стоял дурманящий аромат каминного дыма. Я не понимал, зачем... убивают Немигу... Без нее Город исчезал, становился призрачным, дробился, рассыпался на мелкие осколки предместий» [9, с. 61]. «Не могу понять...», - писал в О. Белоусов – «...зачем было уничтожить старинную улицу Немигу? Да, она была не очень приспособлена к жизни ее обитателей; да, она требовала реконструкции... Но, Боже мой, разве не стоила она того...» [10].

Воспоминания о событиях прошлого изменчивы, интерпретация их значения и смысла напрямую зависит от мироощущения дня сегодняшнего. Так в книге В. Короля, А. Воинова, Е. Заславского «Минск. Послевоенный опыт реконструкции и развития» отмечалось, что «западный дублер Ленинского проспекта (улицы Горького – Немига – Мясникова) получит полноценное развитие благодаря намечаемой пробивке к ул. Советских Пограничников (с устройством путепровода над железной дорогой), а также в результате коренной реконструкции района на ул. Немига» [11, с. 173].

¹ Исследователи различают понятия «*идентичность города*», «*идентичность с городом*» и «*городская идентичность*» [2].

В 1960-е годы облик исторической части старого Минска изменился – были построены здания «Дома моделей», института «Белпромпроект», снесена каменная Холодная (Большая) синагога¹. Велась работа над проектом нового общественного и торгового центра. Вследствие процессов урбанизации «наиболее характерной особенностью» современного города Минска «является недостаток стабильности на уровне идентичности, что приводит» к обращению к исторической и культурной *памяти*, ее проектированию «с целью создания самой идентичности» [12, с. 146]. Особое воплощение историческая и культурная *память* находит в изобразительном искусстве. Произведения художников являются важными иконографическим свидетельством прошлого города, изменения городского пространства во времени.

Многообразие представлений о городской среде Немиги спасли произведения мастеров живописи и графики 1960 – начала 1970-х годов. В толковании белорусских художников старый город предстает как *палимпсест*² – пространство с множеством культурных смыслов и значений, хранящее отпечатки следов прошлого, это – по словам И. Митина – «древняя рукопись на пергаменте, написанная по» утраченному «тексту» [14, с.14].



Рисунок 1. В. Стельмашонка. Старая Немига. 1960-е годы, бумага, карандаш.
Художественная галерея им. М. Савицкого

Небольшие деревянные дома Немиги с печными трубами, обшитые тонким тесом – шалевкой, подобные друг на друга, в трактовке В. Стельмашонка (рис. 1) определяют «физиономию» улицы и создают целостную ткань жилой застройки. Карандашный рисунок сохранил характерные особенности организации пространства старого города: брама с коваными железными воротами отделяет территорию двора с дровяными сараями и хозяйственными постройками от неширокой улицы.

Л. Дударенко представил каменные дома Немиги, «обросшие непонятными пристройками» (рис. 2) как материальное воплощение «духа места» [8, с. 35]. Они «будто проживают уже не первую жизнь и немного устали от ее навязчивого карнавала» [15, с. 94]. Теплые охристые, терракотовые и коричневые оттенки стен, покрытых «замысловатой пастелью многолетних покрасок» [8, с. 35] создают ощущение покоя, тишины, связи с прошлым и отрешенности от действительности. «Люди, которые жили здесь, были словно выброшены из обычного... коловращения миллионного города, с его троллейбусами и автобусами,... новыми микрорайонами, полными духа современности» [15, с. 94].

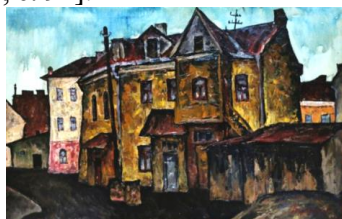


Рисунок 2. Л. Дударенко. Дома Немиги. 1967 год, картон, масло, 50x80 см.
Национальный художественный музей Республики Беларусь

Г. Скрипниченко трактует старый Минск (рис. 3), как средневековый европейский город с уютными узкими улочками, покрытыми брусчаткой, и небольшими двориками, куда выходят окна невысоких домов с кирпичными стенами и скатными черепичными крышами, на которых

¹ Облик Холодной (Большой) синагоги сохранили работы М. Данцига, А. Наливаева.

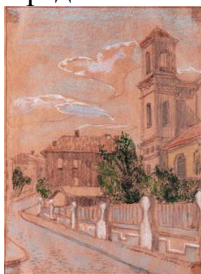
² «В теории архитектуры и в истории городов метафора палимпсеста была призвана подчеркнуть сохранение в городском ландшафте элементов утраченных архитектурных компонентов, планировочной структуры и других сугубо материальных компонентов. Следы исторических смыслов «проглядывали» сквозь современные ландшафты и сохраняли, таким образом, память о ландшафтах прошлого» [13, С.147-148].

видны трубы дымоходов. «Все здесь внушает чувство покоя, какого не бывает в жизни. Все напоминает давний забытый сон» [16, с. 13].



*Рисунок 3. Г. Скрипниченко. Немига. 1962 год, бумага, смешанная графика 8,27x11,42 дюйма.
Музей современного русского искусства. Джерси-Сити, Нью-Джерси. Коллекция В. Жильцова*

Светлые сизые и охристые тона в рисунке Екатерининской церкви, выполненном Г. Скрипниченко (рис. 4), создают ощущение патины времени, иллюзию того, что здания и улица парят и растворяются во времени и пространстве. Художник подчеркнул архитектурные особенности старой базилики – высокие многоярусные башни с арочными нишами и пилястрами, сохранил облик каменной церковной ограды.



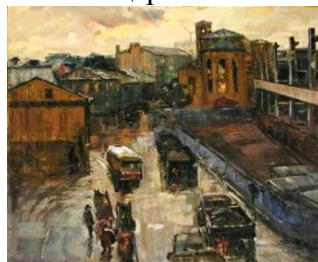
*Рисунок 4. Г. Скрипниченко. Немига Екатерининская церковь.
1963 год, бумага, смешанная графика 7,87x11,02 дюйма.*

Музей современного русского искусства. Джерси-Сити, Нью-Джерси. Коллекция В. Жильцова

С. Харевский писал: «Мне всегда казалось, что это красивейшее здание в нашем городе. ...Его не испортило... то, что в колокольнях прорезали окна и снесли древнюю стену с брамой...» [17, с. 320]. Глубокая перспектива кривой неширокой улицы, замкнутая на дальнем плане жилыми домами, превращается в историческую перспективу.

В. Варламов (рис. 5) запечатлел строительство «Дома моды», процесс изменения исторической среды старого района Немига, а также момент наводнения. «Когда-то здесь протекала река Немига, что... означает бессонница», которая часто выходила из своих берегов [8, с. 34]. В начале 1920-х годов русло реки из древних летописей было скрыто под землей, но воспоминание о ней сохранилось.

В толковании художника, гамма синих, серых и охристых оттенков создает единое перетекающее пространство. В поверхности воды проявляется небо, очертания зданий, силуэты машин и верховых. Границы зданий нечеткие, размытые, ближний план почти не проработан, состоит из цветных пятен, чем дальше в перспективу, тем более четко читаются контуры зданий и пятигранной апсиды Екатерининской церкви.



*Рисунок 5. В. Варламов. Минск. Немига. 1968 год, холст, масло, 102x122 см.
Национальный художественный музей Республики Беларусь*

Произведения изобразительного искусства раскрывают образ города определенной исторической эпохи, сохраняют фрагменты, уже изменившегося городского пространства, облик

старых зданий, улиц и площадей, создают выразительную «картину связи» мест города «с отдельными периодами» его истории [1, с. 22].

Особенности места (визуальные и т.д.) формируют целый ряд индивидуальных представлений о нем и, соответственно, разнообразие его интерпретаций. Белорусские художники трактуют старую Немигу 1960-х годов как особое пространство, состоящее из множества исторических и культурных пластов, которые создают «дух места» и выражают его своеобразие. Характерно романтическое видение старого города, который существует в гармонии с природным окружением.

Изображения района улицы Немига в живописи и графике не являются точным воспроизведением городской действительности, но в целом характерные черты городского пространства отображают со значительной долей достоверности.

Литература

1. Анциферов, Н. П. Пути изучения города, как социального организма: опыт комплексного подхода / Н. П. Анциферов. – 2-е изд., испр. и доп. – Л. : «Сеятель» Е. В. Высоцкого, 1926. – 150 с.
2. Дягилева, Н. С. Теоретические аспекты городской идентичности [Электронный ресурс] / Н. С. Дягилева. – Режим доступа: <http://elar.urfu.ru/bitstream/10995/22420/1/geobrand-2013-12.pdf>. – Дата доступа: 10.11.2016.
3. Йейтс, Ф. Искусство памяти / Ф. Йейтс. – СПб. : Фонд поддержки науки образования «Университетская книга», 1997. – 480 с.
4. Франция-память : сборник / П. Нора [и др.] ; С.-Петербург. гос. ун-т ; пер. с фр. Д. Хапаевой. – СПб. : Изд-во С.-Петербург. ун-та, 1999. – 325 с.
5. Диалоги со временем: память о прошлом в контексте истории / под ред. Л. П. Репиной. – М. : Кругъ, 2008. – 800 с.
6. Харевский, С. Умышленный город / С. Харевский // Монолог-17. – Минск : Издатель И. П. Логвинов, 2013 – С. 167–182.
7. Берк, П. Места памяти – символы коллективной идентичности / П. Берк – Режим доступа: <https://politconservatism.ru/interview/mesta-pamyati-simvoly-kollektivnoy-identichnosti>. – Дата доступа: 10.11.2016.
8. Клинов, А. Путеводитель по городу солнца (фрагменты романа, журнальная редакция) / А. Клинов // Монолог-12. – Минск : Издатель И. П. Логвинов, 2008 – С. 25–47.
9. Клинов, А. Минск: путеводитель по Городу Солнца / А. Клинов, М.: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2013. – 128 с.
10. Белоусов, О. П. Это мой город [Электронный ресурс] / О. П. Белоусов // Belousov Art: галерея искусств Олега Белоусова. – Режим доступа: http://belousovart.com/russian/liter_journal/prosa/eto_moi_gorod. – Дата доступа: 10.11.2016.
11. Король, В. А. Минск-послевоенный: опыт реконструкции и развития / В. А. Король, А. П. Воинов, Е. Л. Заславский. – М. : Издательство литературы по строительству, 1966. – 179 с.
12. Мегилл, А. Историческая эпистемология / А. Мегилл. – М. : «Канон+», РООИ «Реабилитация», 2007. – 480 с.
13. Митин, И. Место как палимпсест: мифогеографический подход в культурной географии / И. Митин // Феномен культуры в российской общественной географии: экспертные мнения, аналитика, концепты / под ред. А. Г. Дружинина и В. Н. Стрелецкого. – Ростов-н/Д. : Изд-во Южного фед. ун-та, 2014. С. 147-156.
14. Митин, И. Мифогеография: пространственные мифы и множественные реальности / И. Митин – Режим доступа: http://ecsocman.hse.ru/data/571/991/1219/3-Communitas_2_2005_Mitin.pdf. – Дата доступа: 10.11.2016.
15. Бобков, И. Портрет художника, невидимый в сумерках (отрывок из повести) / И. Бобков // Монолог-19. – Минск : Издатель И. П. Логвинов, 2015 – С. 93–107.
16. Муратов, П. Образы Италии : в 3 т. / П. Муратов. – М. : Галарт, 2008. – 1 т. – 415 с.
17. Харевский, С. Начало романа / С. Харевский // Монолог-19 – Минск : И. П. Логвинов, 2015 – С. 319–330.

ЛІНАГРАВІЮРА Ў ПРЫКЛАДНОЙ ГРАФІЦЫ БЕЛАРУСІ ХХ – ПАЧАТКУ ХХІ СТ.

Існуе два тыпы графікі прыкладны і станкавы. Да прыкладнога адносяцца творы, якіяносяць не самастойны, а практычны характар.

Разглядаючы лінагравюру, немагчыма абыйсці ўвагай і прыкладную графіку. Як частка мастацтва, прыкладная графіка вылучылася ў сярэдзіне ХІХ стагоддзя і прызначалася для стварэння твораў пэўнай мастацкай якасці, якія маюць канкрэтнае прызначэнне. Прыкладную графіку можна класіфікаваць паводле сфер яе выкарыстання: кніга – ілюстрацыя, экслібрыс, плакат, афіша, паштоўка; графіка, звязаная з вядзеннемнавуковага даследвання – да яе можна аднесці капіраванне твораў фрэскі, барэльефаў, жывапісу і г. д. [1].

Спецыфіка сродкаў мастацкай выразнасці прыкладной графікі падпарадкоўваецца яе мэтам, гэта знаходзіць адлюстраванне ў выбары пэўных пластычных форм і тэхнік для апрацоўкі матэрыялу.

Лінагравюра і кніга

Гравюра на лінолеуме звязана не толькі са станковымі аркушамі, але і з ілюстрацыяй, кніжнымі застаўкамі і экслібрысамі.

Беларуская кніжная графіка мае багатыя традыцыі, яе гісторыя і развіццё неад’емна звязаны з рукапіснай і першай друкаванай кнігай. Уражвае майстэрства старажытных аршанскіх, полацкіх, тураўскіх майстроў, якія сваімі маляўнічымі застаўкамі, мініяцюрамі і арнаментамі ўпрыгожвалі старонкі рукапісаў.

Лінагравюра з’яўляецца даволі маладой тэхнікай эстампнай графікі і першапачаткова грунтавалася на тэндэнцыях дрэварытаў паступова набываючы свае асаблівыя рысы.

Значнымі для гісторыі беларускай кніжнай графікі з’яўляюцца ілюстрацыі ў тэхніцы лінагравюры А. Лось, створаныя ў 1960-я гг. у сааўтарстве з Г. Якубенем, беларусам па нацыянальнасці, з якім мастачка знаёміцца ў 1950-я гг. у Маскве.

Па вяртанні ў Беларусь мастакі пачалі вывучаць народнае мастацтва і збіраць матэрыял для твораў. Першым вынікам сумеснай працы стала ілюстраваная дзіцячая кніжка «Казаманюка» (1961). Больш моцна назапашаны матэрыял праявіўся ў кніжцы «Залатая яблынька» і кніжцы Васіля Віткі «Дударык». Ілюстрацыі да беларускай дзіцячай песенькі «Пасу, пасу авечачкі», «Саўка ды Грышка ладзілі дуду», «А ты коця не вурчы», «Кую-кую ножку» створаны ў 1962 г.

Ілюстрацыі выкананыя ў тэхніцы лінагравюры, маюць аднолькавае стылістычнае вырашэнне. Усе яны створаны ў тры колеры і маюць дэкаратыўна-пласкасную стылізацыю – адсутнічае перспектыва і аб’ёмная мадэліроўка формаў. Прастора твора раўнамерна запоўнена фактурай і мелкімі дэталямі, ужыванне яркіх, насычаных, адкрытых колераў мае сувязі з традыцыяй лубка, ілюстрацыі галоўным чынам збудаваныя на адносінах контураў да каляровай плямы, на іх выкарыстоўваецца шрыфтавая графіка.

Плакат, афіша

Вядома, што упершыню лінолеум выкарысталі ў якасці матэрыялу для гравіроўкі мастакі нямецкага гурта «Мост» ў 1905 г., і гэта было зроблена ў сувязі з неабходнасцю друку буйнафарматных плакатаў, якія пераўзыходзілі па плошчы спіл дрэва, што ўжываецца ў кантавой ксілаграфіі.

З шэрагу беларускіх лінагравюр гэтага прызначэння знакавым творам з’яўляецца афіша А. Ахола-Вало «Балет». Ён вылучаўся сваёй кантраснасцю таноў і дынамічнасцю форм за кошт дыяганальных промняў святла, перасякаючых аркуш, асіметрычнасці кампазіцыі і імклівага развіцця формы. У плакаце «Балет» перш за ўсё ўражваюць памеры і мадэліроўка фігур у хуткім руху танца. Каларыт лінагравюры падабраны даволі дасканала, ствараючы адчуванне яркіх промняў пражэктара, якія падаюць на артыстаў – жоўтыя цёплыя плямы рампы кантрастуюць з халоднымі і пякучымі чырвонымі цэнямі.

Фігуры маюць рэалістычна адточаную трактоўку формы, пластыка руху падкрэсліваецца нахілам тулаваў, узмах рук даволі пластычны. Рытмы форм танцораў аб'яднаны пластыкай і колерам. На той момант у Еўропе «Балет» лічыўся самай вялікай лінагравюрай.

Капіраванне выяў з твораў

Менавіта для беларускай прыкладной графікі практыка «капіравання» даволі рэдкая, асабліва выкананне яе ў матэрыяле. Але ў Віцебску ў 1920 г. выдаюцца сшыткі мастакоў М. Малкіна і С. Юдовіна, створаныя Віцебскім таварыствам імя І.-Л. Перэца ў памяць яго заснавальніка Хаіма-Іерахміеля Радынсона.

У гэтыя сшыткі ўвайшоў шэраг арнаментаў, скапіраваных з арыгіналаў, размешчаных на тэрыторыях Беларусі і Украіны: надмагілле (Вінніца, 1859); надмагілле (Стара-Канстантынаў, 1850); надмагілле (Проскураў, 1794); надмагілле (Дубна, 1852); эскізы надмагілля, выкананыя майстрамі з сям'і Гекраген; эскізы надмагілля, выкананыя майстрамі, якія вучыліся ў сваіх бацькоў (Шклоў); кубак для мыцця рук перад ежай; фрагмент нагрудніка ад мантыі Торы; фрагмент мантыі Торы (Луцк); фрагмент мантыі Торы (Крэмянец); фрагмент нагрудніка ад мантыі Торы (Дубна); лічбы і літары з Сідур (Дубна); калона для трыбуны кантара (М. Шэпетаўка, Валынская губерня) і г. д.

Стылістычна з першага сшытка можна вылучыць пяць груп: абразная лінагравюра, аб'ёмная, створаная за кошт мадэліроўкі форм фактурай, белай лініяй, контур шырокі і ўтвараецца праз згущэнне фактуры; плоская, белым па чорнаму, форма ўтвараецца лініямі разнастайнай таўшчыні, часам з неаднародным краем і плямай; абразная лінагравюра, мае дэкаратыўна-плоскасны характар, форма выяўляецца з дапамогай контура рознай шырыні і мадэліруецца фактурай адвольнай формы белага колеру і дэталямі, фон запоўнены амаль аднародна фактурай-кропкай, таксама ў кампазіцыі прысутнічае шрыфт; абразная гравюра дэкаратыўна-плоская, сродкамі мастацкай выразнасці з'яўляюцца толькі лінія і пляма; абразная лінагравюра, аб'ём якой мадэліруецца дробным штрыхом лініяй і плямай з мінімальным ужываннем контура.

Літаратура

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

Дранкевич О.Г.

(Республика Беларусь, г. Минск)

АРХИТЕКТУРА КАК ГРАДОСТРОИТЕЛЬНЫЙ КОМПОНЕНТ МАЛЫХ ГОРОДОВ БЕЛАРУСИ

Образ исторического малого города Беларуси отражает как нашу сегодняшнюю реальность, так и далекое прошлое. Есть города, где прошлое почти незаметно, но есть и такие, как Мир, Несвиж, Быхов, Мстиславль и др., где четко прослеживаются черты минувших исторических эпох. В них до сих пор во многом сохранился образ жизни, социальный уклад, масштаб пространства, которые почти безвозвратно утеряны в больших городах, вовлеченных в орбиту всеобщей урбанизации. Эволюция в области архитектуры и градостроительства создали свой неповторимый образ малого города, который отличается своей аттрактивностью и представляет собой самодостаточный предмет научного интереса. Ученые отмечают, что малые исторические города характеризуются архитектурной красотой, связью его пространства с обликом человека. По мнению Н. Ф. Гуляницкого, исторический город несет в себе большую культурную ценность и востребован современностью в качестве ресурса нравственности [1]. Архитектура, являясь своеобразным культурным текстом, позволяет наладить коммуникацию с прошлым и отражать действительность в тесной связи с историей. Однако подобные примеры в архитектуре массовой застройки XXI века встречаются не часто.

С древних времён главным художественным элементом города являлся вид – система визуальных связей всех компонентов города, его отчётливая обозримость, открытость и прозрачность, благоприятные условия созерцания ландшафта, что и определяло его пространственный образ. Зодчие добивались такого вида, который открывался от городского собора, из окна жилища, от въезда в город, откуда можно было рассмотреть городские панорамы во всей их полноте.

Древние города, возникшие в XI–XIII вв. и постепенно развивающиеся под влиянием различных градообразующих факторов, имели иерархическую структуру: детинец с кромом, окольный город, укрепленный или неукрепленный посад, пригородные монастыри. Система планировки была нерегулярной, свободно сложившейся и отличалась большим разнообразием типов, что характеризует *первое направление* в градостроительстве Беларуси.

В трудах М. Ткачева [2] предоставлены сведения о наличии, времени возникновения, числе и характере городских линий укреплений, особенностях отдельных оборонительных сооружений. Исследования этого автора основаны на археологических и архивных изысканиях широкого круга поселений. М. Кацером проведено первое системное исследование, охватывающее эволюцию градостроительства, монументальной, оборонной, дворцово-парковой, народной архитектуры [3]. Проведенное Э. Клевко [4] изучение формирования общественных центров малых городов позволяет дополнить историко-генетическое исследование их градостроительного развития. Именно тем, что центр малого города начал складываться уже в период раннего феодализма. Многие нынешние малые города в эпоху Средневековья являлись крупнейшими населенными пунктами того времени, а отдельные из них были столицами княжеских уделов (Туров, Несвиж и др.) и сыграли значительную роль в истории белорусского народа. Значение этих городов как объединительных, стратегических и торговых центров, безусловно, повлияло на их становление как общественных центров. С возникновением ремесла и, как следствие, городских посадов ремесленников начинает формироваться главная доминанта города – торговая площадь с ратушей, одной или несколькими церквями.

Второе направление – готические планировочные структуры, которые создавались в XVI– первой половине XVII в. по единому геометризованному замыслу на основе композиционных и функциональных принципов архитектуры из Западной Европы XIII–XIV вв. Распространение магдебургского права положило начало появлению этих структур в устройстве белорусских городов.

Готическое планировочное искусство характеризовалось системой признаков, которые имели единый замысел пространственной организации города. При этом различают города, которые ранее обладали свободно сложившейся структурой эпох Киевской Руси или феодальной раздробленности Руси, но в итоге преобразования получили геометризованный план; города, где такая реконструкция проведена фрагментарно; поселения которые приобрели готическую схему на всей территории при своей закладке. На территории Беларуси, как отмечает В. Ревеньская [5], наиболее древние местечки могут быть отнесены к данному типу, так как площадь с касательными к ней улицами стала восприниматься как проявление готического градостроительства. Элементы площадей «готической» планировки сохранились в Ивье, Ракове, Ивенце, Свислочи и других городах. У пересечения дорог возникала треугольная планировка площади. Соединение же короткими переулками большого количества улиц дало возможность образования четырехугольной, а иногда и более сложной конфигурации площади.

Третье направление градостроительства малых городов Беларуси – связано с формированием укреплений, системы улиц и композиции главной площади. Отличительными особенностями этих городов было взаиморасположение замка и главной торговой площади. Оно отражало степень трансформации древних восточнославянских основ структуры под влиянием западноевропейского зодчества. А именно площадь сохранила первоначальное место в непосредственном соседстве с замком; сформировалась на удалении от него, что свойственно городам Западной Европы; сложилась вблизи замка без их пространственного единства, установив тем самым своеобразную черту белорусского градостроительства сравнительно с Русской и странами Запада [6].

Четвертое направление начало формироваться в конце XVI – первой половине XVII в. в контексте наследия европейского градостроительства эпохи Возрождения в Беларуси распространилось ренессансное искусство пространственной организации территорий общественного и жилого назначения. Принципом структурирования города служило использование двух основных взаимно перпендикулярных планировочных осей, составляющих крест или Т-образное пересечение. Другим ренессансным признаком была размещенная на их пересечении прямоугольная торговая и ратушная площадь в качестве прообраза имевшая форум римского поселения. Как отмечает А. Локотко «В застройке местечек Беларуси ренессансные мотивы проявились скорее в изменении стилистического облика зданий и их отдельных ансамблей, нежели в планировке» [7]. К ним относятся Жировичи, Несвиж (XVII ст.), Мир, Гольшаны и др. От готических примеров она отличалась трактовкой осей симметрии как коммуникационных и видовых коридоров, часто завершенных центрично размещенным на площади объемом. Образцами для композиций иногда служили градостроительные произведения итальянского маньеризма второй половины XVI в.

Пятое направление можно выделить в XVI–XVIII вв., в эпоху барокко на территории Беларуси, когда поселения стали частными и создавались недалеко от резиденций, замков, дворцов, усадеб магнатов (Щучин, Поставы, Ворняны и т.п.). Даже многие местечки с ренессансной застройкой получили барочную структуру ландшафтно-пространственного решения. Несвиж как местечко с торговой площадью, торговыми рядами сформировался в XVII в. рядом с замком Радзивиллов. Застройка Мира в XVII–XVIII вв. развивалась по соседству с ренессансным замком Радзивиллов. Во второй половине XVIII в. произведена перепланировка Постав королевским экономом А. Тизенгаузом. «Торговая площадь местечка формируется в непосредственном контакте с дворцом. Как правило, пространство между замком или дворцом и местечковой застройкой занималось ландшафтной рекреацией: парком, садом, посадками деревьев. В XVIII в. количественно частные местечки преобладали над королевскими, что обусловило большее разнообразие их планировочных и композиционных решений» [7. с. 55]. А. Локотко упоминает и разделяет мнение В. Ревеньской о наличии одно-, двух-, трехуличной, крестовидной естественно сложившихся и регулярных готической и барочной планировок, о распространении треугольных площадей, отмечает Т-подобную схему коммуникаций. Отдельно ими выделяются восточный и западный регионы, где последний отличается большей концентрацией местечек на территории, плотностью и капиталностью застройки центра [7].

Если в готических и ренессансных местечках существовал единый композиционный центр и площадь с торговыми рядами, церковью и костелом, корчмой, домами-лавками ремесленников, то барочные местечки имели два композиционных ядра: ансамбль застройки площади и ансамбль дворцово-замкового комплекса. В редких случаях оба центра сливались (Поставы). Как правило, центры разделялись пространствами. Но были и решения, когда оба центра связывала композиционная ось застройки (Ворняны, построенные XVIII в. Тизенгаузом). На оси, которая соединяла имение и костел расположена улица, застроенная однотипными (образцовыми) домиками, которые получили широкое распространение в XVIII в. [8].

Шестое направление градостроительства формируется в начале XIX в. местечки Беларуси, как и другие поселения, попадают в сферу государственных преобразований застройки населенных пунктов Российской империи. Для ряда белорусских уездных и заштатных городов разрабатываются «образцовые» генеральные планы (Сенно, Чаусы, Кричев, Пропойск, Быхов, Климовичи, Вилейка и др.). Согласно им застройка должна была вестись по квартальному принципу. Планировку названных местечек можно отнести к классицистической. В результате государственных мероприятий по формированию нового типа города появилось единообразие облика многих малых городов. Главным ландшафтно-планировочным центром классицистической застройки города становится площадь с административными, культовыми и торговыми зданиями. Классицистические города в XIX в. – это, как правило, уездные или волостные центры. Поэтому здания местных административных учреждений определяли эпицентр развития всего ансамбля. Зодчим приходилось учитывать расположение сакральных сооружений. По-

следние иногда оказывались в глубине кварталов или в удаленном от площади ряду застройки (Чечерск, Шклов).

Всем вышеупомянутым направлениям свойственны градостроительные схемы размещения храмов в планах городов: концентрические окружности или полуокружности с исходящими из центра лучами; накладывающиеся треугольники с выделением главного; крестообразная фигура; линейная конфигурация с зигзагообразным ритмом доминант. Кроме того, наблюдается постановка на визуальной оси, незначительно отступающих от нее высотных сооружений. При этом все доминанты объединялись умозрительными осями, по три-шесть на каждой [7].

Таким образом, малый город воспринимается современностью, прежде всего с точки зрения ценности архитектурного наследия, олицетворяющего творческую деятельность человека и концентрирующего его культурный опыт. Городская среда, хранящая следы исторического формирования является своеобразным традиционным фондом и обладает незаменимым ценностным потенциалом, способным к реализации в современной культуре.

Литература

1. Гуляницкий, Н. Ф. Особенности современного подхода к развитию городов в СССР / Н. Ф. Гуляницкий // Город и время : сб. ст. / ред. Г. И. Тимошкина. – Л. : Стройиздат, 1973. – С. 200.
2. Ткачоў, М. А. Абарончыя збудаванні заходніх зямель Беларусі XIII–XVIII стст. / М. А. Ткачоў ; АН БССР, Ін-т гісторыі. – Мінск : Навука і тэхніка, 1978. – 142 с. : іл.
3. Кацер, М. С. Белорусская архитектура. Исторический очерк / М. С. Кацер. – Минск : Госиздат БССР, 1956. – 220 с.
4. Клевко, Э. Н. Градостроительное развитие малых городов Белоруссии (обзор) / Э. Н. Клевко. – М. : ЦНТИ по граждан. стр-ву и архитектуре, 1976. – 41 с.
5. Rewieńska, W. Miasta i miasteczka w północno-wschodniej Polsce / W. Rewieńska. – Wilno : Drukarnia artystyczne “Grafika”, 1938. – 145 s.
6. Локотко, А. И. Архитектурное наследие Беларуси (развитие традиций, охрана и реставрация) / А. И. Локотко. – Минск : Право и экономика, 2004. – 346 с.
7. Локотко, А. И. Местечки (генезис и развитие малых городов) / А. И. Локотко // Нарысы гісторыі і культуры Беларусі. У 4 т. Том 2. Культура гарадоў X – пачатку XX ст. / А. И. Локотко [і інш.]. – Мінск : Беларуская навука, 2014. – 575 с : іл.
8. Квитницкая, Е. Д. Застройка Тизенгауза в Поставах / Е. Д. Квитницкая // Архитектурное наследство, 1963.

Ездакова Е.О.

(Республика Беларусь, г. Минск)

ВОПРОСЫ ФОРМИРОВАНИЯ ДИЗАЙН-КОНЦЕПЦИЙ СОВРЕМЕННЫХ ИНТЕРЬЕРОВ ИСТОРИЧЕСКИХ УСАДЕБ БЕЛАРУСИ

Сегодня в республике Беларусь насчитывается более 170 шляхетских усадеб, занесённых в список материальных историко-культурных ценностей [1]. С начала XXI века большое количество таких зданий и комплексов было передано в частную собственность с предполагаемой организацией в них культурно-туристических объектов и подписанием новыми владельцами охранных обязательств. В настоящее время актуальными являются вопросы, связанные с созданием современного функционального интерьера исторических памятников архитектуры, несущих в себе культурный опыт прошлых столетий, обладающих высокими эстетическими качествами.

Эффективная эксплуатация исторических усадебных комплексов как отелей, ресторанов и кафе, рекреационных центров сегодня подразумевает наличие в них современного технического оснащения, а также привлекательный, запоминающийся и, в то же время, гармонирующий с архитектурным комплексом, в целом, художественный образ внутреннего пространства. Обустройство современных интерьеров исторически значимых зданий требует участия высококвалифицированных специалистов не только в области реставрации и архитектуры, но и в области технической эстетики – дизайна. Являясь неотъемлемой структурной составляющей здания,

интерьер и его художественно-образное решение оказывает влияние на формирование человеком более полного впечатления от эксплуатируемого им объекта.

При подготовке молодых специалистов в области дизайна интерьеров в учреждении образования «Белорусская государственная академия искусств», на третьем курсе, типовой учебной программой предусмотрено задание по предмету «Дизайн-проектирование» – «Дизайн-проект реконструкции интерьеров старых сооружений для современных функциональных потребностей». Данный учебный проект включает разработку концепции интерьеров здания XIX века, предусматривающей «использование в интерьерах архитектурно-художественных средств, для решения колористики пространства, образного и функционального решения интерьеров» [2]. Среди дипломных работ студентов кафедры «Интерьера и оборудования» БГАИ регулярно наблюдаются проекты, посвящённые ревитализации интерьеров исторических усадеб Беларуси. Так, например, в 2013 г., был разработан дипломный дизайн-проект «Реконструкция дома-усадьбы под туристический центр в д. Грудиновка, Быховского района, Могилёвской области», автор – В. В. Шнип, руководитель проекта Ю. В. Ермакович. В 2016 г. М. Р. Балык представила на защите диплома проект «Интерьеры усадьбы «Богудинки» (конец XIX века) в деревне Порозово», руководителем дипломного проекта выступал заведующий кафедрой интерьера и оборудования Б. С. Костич. В ходе учебного дизайн-проектирования студенты БГАИ уделяют особое внимание созданию концептуальных решений интерьеров, их художественному образу и гармонизации с техническими, утилитарными аспектами формирования предметно-пространственной среды.

На территории Республики Беларусь уже введён в эксплуатацию ряд исторических усадеб, приспособленных к новым функциям – это усадьба Ваньковичей «Большая Слепянка» в г. Минске, Лошицкая усадьба, усадебный комплекс Гурских в д. Радзивилки, Ленских в д. Сула, д. Красный Берег, д. Залесье и другие. Однако, мероприятия по реконструкции и приспособлению некоторых объектов в виду отсутствия финансирования нередко приостанавливаются. Не исключением стала графская усадьба в Опсе. Здесь, в историческом **поместье графа Ф. Плятера** (в Браславском районе, а. г. Опса), стилизованном в 1904 г. архитектором Теляжинским в неоклассицистическом стиле, были начаты мероприятия по реконструкции и приспособлению под туристско-рекреационный комплекс и размещению в главном здании гостиницы на 24 номера [3]. Строительные работы приостановлены в середине 2015 г.

После завершения I Мировой войны это имение было передано государству. В нём располагалась земледельческая школа, которая продолжала существовать до 1939 г. Во время Великой Отечественной войны залы усадьбы функционировали как военный госпиталь, сначала немецкий, затем советский.

В послевоенное время в усадьбе располагалась школа-интернат для детей. В скором времени школа переехала, а здание стало стремительно приходить в упадок. Мероприятия по восстановлению старинного поместья начались только после принятия решения о размещении в нём пансионата Белорусского общества инвалидов. Несмотря на это довольно скоро начатые работы прекратились.

Со слов автора дизайн-проекта архитектора Павла Авсюкевича, в процессе составления исторической справки для данного объекта, была проанализирована информация по самой усадьбе, встретились упоминания о простых интерьерах усадьбы в стиле неоклассики. Разработка дизайн-концепции комплекса и эскизное проектирование началось в 2013 г. На этом этапе над проектом работало несколько проектных институтов, организаций и творческих мастерских, привлекались отдельные дизайнеры на объекты в составе комплекса [4].

Проектировщиками был произведен анализ архитектурных зданий и сооружений соответствующего периода. Но, по согласованию с заказчиком, поскольку фасады здания весьма сдержанные, в то время как усадьба должна притягивать к себе посетителей, чтобы «люди поехали в Опсу», было принято решение сделать акцент непосредственно на интерьерах, превратив их в привлекательную доминанту всего комплекса. По основной концепции авторов интерьеры решили создать в стиле лёгкой неоклассики, отталкиваясь от образных решений и объёмов фаса-

дов, не перегружая излишним декором, воссоздавая во внутреннем пространстве усадьбы соответствующую историческую атмосферу.

Для реализации туристических услуг целесообразно строительство дополнительных сооружений. Возможны варианты модернизации и реконструкции из фонда близко расположенных строений. Подобное наблюдается в проекте рассматриваемого усадебного комплекса. Предполагается возведение дополнительных корпусов СПА-центра в незначительном отдалении от основного здания и пивной ресторан. Проектировщики развернут СПА-центр к озеру, где будет открываться вид на естественный ландшафт. Здесь будет предоставляться полный спектр услуг, характерных для подобных заведений. В центре будет организован небольшой ресторан. В проекте предусматривается возведение нескольких бань вблизи озера, которые будут находиться на месте старой купальни.

На территории комплекса, в соседствующих со зданием усадьбы корпусах появится пивной ресторан и разместится оборудование для собственного производства этого напитка.

Концепцией проекта предусматривается также возведение новых построек исключительно на удалении от главного исторического здания, восстановление всех старинных построек с их приспособлением под новые современные функции. Во флигеле и в имеющемся на территории комплекса жилом доме разместятся еще 2 гостиничных корпуса.

В здании ледника будет создана соляная комната, криокамера, планируется восстановление оранжереи с сезонным режимом работы. На значительном удалении возведут небольшие дома для семейного отдыха и для отдыха компаниями, игровой дом. На территории парка, без нарушения общей исторической концепции, выделяют место для проведения свадебных церемоний. Планируется и площадка для проведения концертов в формате амфитеатра, вертолетная площадка, велодорожка, лодочная станция, веревочный парк. Также, на территории комплекса предусматривается организация детских спортивных площадок. В наибольшем удалении от усадьбы будет расположена территория для кемперов [4]. Поскольку изменяется функциональное назначение усадьбы, то, соответственно, полностью изменяются и все инженерные составляющие здания. Из необычных нововведений стоит отметить использование геотермальной установки для отопления здания. В подвале предполагается установить тепловой насос. Помещения будут отапливаться за счет теплого пола, под окнами не будет радиаторов, что положительно скажется на эстетике интерьеров. Никакие современные инженерные системы не будут заметны, благодаря чему планируется добиться полноты художественного образа и отсутствия стилистических противоречий.

Перспективными объектами для восстановления и адаптации являются исторические усадьбы в д. Череповщина, д. Краски, д. Стайки, д. Лынтупы, д. Подороск; единственный в Беларуси дом-крепость Нонхартов в Гайтюнишках, усадьба Котлубаев в Ястрембеле и многие другие архитектурные объекты.

Перед проектировщиками ставится задача по созданию полноценной дизайн-программы эксплуатации интерьеров памятников архитектуры в соответствии с теоретическими положениями дизайна. Процесс формирования дизайн-концепции будущего интерьера исторической усадьбы, приспособляемой к новой функции, поэтапный и многоаспектный. Поиск художественно-образного решения внутренней предметно-пространственной среды такого рода осуществляется в тесной связи с архитектурным обликом здания, его историей и первоначальным утилитарным назначением, как правило, его результат вызывает большое количество споров и противоречий среди специалистов архитекторов, реставраторов, дизайнеров и искусствоведов.

Прежде всего, встаёт вопрос о стилевой идентификации интерьеров: в какой степени художественно-образные решения отдельных помещений должны отражать общее стилевое направление архитектурного объекта? В результате анализа интерьеров (и проектной документации к ним) вышеупомянутых исторических усадеб, можно сделать вывод о стремлении авторов к стилизации и имитации «больших» стилей, ретроспективизм. Во-вторых, на сегодняшний день, является важной проблема корректного использования современных материалов и технологий в отделке и предметном наполнении внутреннего пространства исторических зданий. Комбинирование современных (визуально воспринимаемых таковыми) и аутентичных элемен-

тов интерьера требует особого внимания, для исключения их эстетически диссонансных сочетаний. В-третьих, стоит вопрос профессиональной компетентности специалистов, осуществляющих строительные и художественно-декоративные работы в интерьерах исторических зданий.

Таким образом, на сегодняшний день, формирование дизайн-концепций и художественного образа современных интерьеров исторических усадеб Беларуси является актуальной проблемой, требующей новых, впечатляющих, и одновременно, гармоничных решений и внимательного, профессионального подхода специалистов в области дизайна и архитектуры. Приспособление исторических усадеб Беларуси может стать фактором, влияющим на развитие туризма в регионах страны, а также одним из аспектов формирования национального бренда государства.

Литература

1. Горбунов, И. В. К вопросу о возрождении шляхетской усадьбы в Беларуси в контексте проектной деятельности / И. В. Горбунов // Наука – образованию, производству, экономике : материалы XX (67) Региональной научно-практической конференции преподавателей, научных сотрудников и аспирантов. – Витебск, 2014. – С. 217.
2. Дизайн-проектирование. Типовая учебная программа для высших учебных заведений по специальности 1-19 01 01 Дизайн (по направлениям) (направление специальности 1-19 01 01 – 02 Дизайн (предметно-пространственной среды)). – Минск, 2012. – С. 6.
3. Кулагин, А. Н. Архитектура дворцово-усадебных ансамблей Белоруссии: Вторая половина XVIII–начало XIX в. / А. Н. Кулагин. – Минск : Наука и техника, 1981. – 218 с.
4. На Браславских озерах старинную усадьбу начала XX века реконструируют в гостиничный комплекс с собственной пивоварней и SPA-центром / [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://realt.onliner.by/2014/08/25/opsa>. – Дата доступа 24.11.2015 г.

Жуковская Е.Н.

(Республика Беларусь, г. Минск)

АНАЛИЗ РАЗВИТИЯ АРХИТЕКТУРНОЙ ТИПОЛОГИИ СОВРЕМЕННЫХ ОБЩЕСТВЕННЫХ ЗДАНИЙ И СООРУЖЕНИЙ: ПРОСТРАНСТВЕННАЯ И ФУНКЦИОНАЛЬНАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ, ОБРАЗНОЕ РЕШЕНИЕ

Архитектура создает пространство, и в XXI в. это пространство сложное, многофункциональное, требующее детальной проработки и соответствующее современному требованию мобильности и комфорта, чему конструкция и технические характеристики здания также должны соответствовать. В связи с этим, стремление выявить тенденции развития типологии архитектурных объектов в настоящее время становится все более актуальным. Безусловно, это явление,

которое находится в постоянном развитии и претерпевает различные модификации в изменяющейся среде обитания человека.



Рисунок 1 – Эволюция жилых домов: а) типовой жилой дом серии 1-ЛГ606М (годы строительства 1967-1989 гг.); б) типовой панельный жилой дом; в) типовой жилой дом высотного строительства серии М111-90, ОАО «Матид»; г) жилой дом в жилом комплексе «Маяк Минска», 2009-2017 гг.; д) жилой дом в жилом комплексе «Маяк Минска», 2009-2017 гг.

В Беларуси группа жилых зданий, как архитектурный тип, также претерпевает некоторые изменения, однако не настолько заметные, являясь наиболее консервативным в своем развитии типом из всех, несмотря на предъявление к современному жилью целого спектра экономических, экологических, архитектурных, технических требований. Именно в этой группе зданий заметно активное продолжение использования так называемого метода массового строитель-

ства. Если в Беларуси пятиэтажные панельные дома начали массово возводиться с конца 1950-х гг., то Европа в 1960-е гг. уже полностью свернула строительство крупнопанельных домов и расселила всех нуждающихся. В Беларуси это связано с тем, что проблема жилья является самой насущной проблемой и в настоящее время, и архитектура призвана решать вопрос создания дешевого и функционального жилья. Например, в 1990-е гг. многие страны бывшего СССР, такие как Украина, Казахстан, частично Россия, ликвидировали индустриальное домостроение, и соответственно отказались от жилой застройки, основанной на единой форме зданий, применении стандартных материалов, отсутствии украшений и изысков, и перешли с конца 1990-х гг. к новому формату жилья – жилому комплексу. В Беларуси новый тип жилья появляется в последние годы в единичных экземплярах, которые планируются для формирования городского пространства с высоким уровнем комфорта и инфраструктурным решением (жилой комплекс «Маяк Минска»). Кроме этого, каркасно-панельный и каркасно-блочный типы домов не только продолжают свое существование и активное применение в массовой застройке жилых районах, но они используются в настоящее время и для строительства упомянутых жилых комплексов (рис. 1). Актуальность панельно-каркасного строительства заключается в следующих предпосылках. Во-первых, сокращение выделяемого времени на строительство обеспечивает быструю реализацию Государственной программы «Строительство жилья», целью которой является повышение уровня обеспеченности населения Республики Беларусь доступным и качественным жильем. Во-вторых, применение экономически выгодных материалов также предусматривает высокий темп строительства и является преимуществом при определении стоимости одного квадратного метра. В XXI в. применяется нетиповое колористическое решение фасадов с применением ярких и контрастных цветовых сочетаний, но, даже учитывая данный фактор, современные жилые районы остаются в своем большинстве безликими. В проектировании и строительстве жилых зданий заметна тенденция к увеличению этажности.

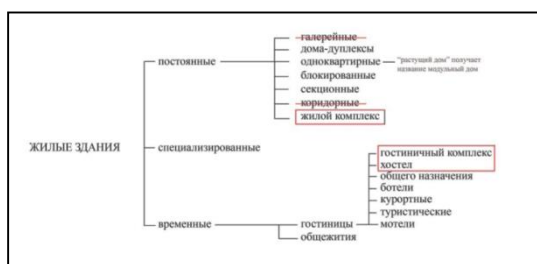


Рисунок 2 – Анализ архитектурной типологии жилых зданий

Архитектурно-художественный облик городов составляет множество зданий, в том числе и административные здания. Как правило, это центры для работы управленческого и руководящего персонала разных организаций, предприятий и учреждений. Многообразие сфер жизни предопределило

появление в XXI в. нового типа – офисные здания, – в связи с тем, что размещение различных учреждений в одном здании становилось всё более востребованным. Совершенно очевиден переход от моноструктурности к полиструктурности здания. Развитие рыночной экономики и частной предпринимательской деятельности, необходимости наличия в срочном владении помещения для самостоятельного ведения хозяйственной деятельности способствовали развитию аренды помещений. Именно офисные здания оказались способными удовлетворить требования предпринимателей и учреждений. Планировочная структура по сравнению со зданиями для органов управления в целом осталась прежней – коридорный тип с рабочими помещениями вдоль коридора (рис. 3). Наблюдается увеличение площади рабочих помещений, а иногда и использование всего этажа для одного предприятия определенного профиля. Строительство офисных зданий воплотилось в высотном строительстве. Появление комплекса небоскребов – Москва-сити, Париж-сити, Сингапур-сити – стало показателем экономического роста и сосредоточения крупных инвестиций [4]. В Минске на данный момент нет подобного комплекса, все высотные здания размещаются в планировочной структуре города рассредоточено, не формируя композиционного целого (рис. 3).

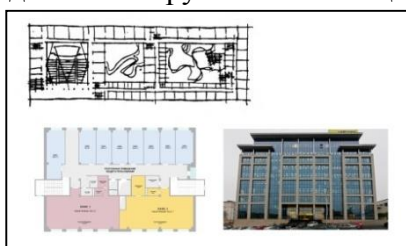


Рисунок 3 - а) Дом Советов в Томске. Арх. А. Пилихин. План этажа с конференц-залом на 600 мест; б) план типового этажа 8-этажного административного здания в г. Минске; в) офисное здание ИП «Велком» на ул.

Совершенствование и развитие объемно-планировочных решений наблюдается также в **торговых зданиях**. В предыдущем столетии основную торговую функцию выполняли универсамы, универмаги, встроенные помещения (рис. 4).

В начале XXI в. новое решение было представлено в многоэтажном торгово-культурном общественном центре «подземного города» [3]. Во всех крупных городах данный тип обрел широкую популярность. В Беларуси строительство подземного торгового центра было частью реконструкции площади Независимости и завершилось в 2006 г.

Широкое распространение в последние годы приобрело строительство супер- и гипермаркетов. Данные объекты торговли позволяют в условиях ускоряющегося темпа жизни и возрастающих жизненных потребностей сэкономить время на покупку необходимых товаров и оказание услуг вследствие размещения разнообразного ассортимента товара на единой площади торговых залов. При проектировании заметно сокращается использование художественных средств выразительности. Основными инструментами архитекторов для оформления остается использование цвета, отделочного материала. Развитие различных сетей магазинов также снизило стилистическое разнообразие торговых объектов. Отдельные сети магазинов используют официальные документы компании, в котором описываются концепция бренда, атрибуты, фирменный стиль, так называемый бренд-бук (англ. brandbook). Корпоративная культура диктует проектировщикам свои правила на разработку проектов и по художественно-стилистической направленности постройки.

Клубные здания были широко распространены в XX в. Грандиозные Дворцы культуры, Дворцы труда, сочетающие театр с помещениями для клубной работы, развитым составом кружков, ориентированные на профессиональные или групповые интересы различных слоев населения, отходят в прошлое. Первоначально это были Дворцы железнодорожников, клуб кожевников, клуб коммунальщиков, далее клуб авангардистов, клуб любителей природы и т.д. Если планировочная организация была во многом, как правило, схожа, то на внешнее оформление наличие конкретной целевой аудитории определенно накладывало отпечаток. Со временем и до настоящих дней происходит унификация подобного рода объектов и их многоцелевое назначение.

Строительство **спортивных сооружений** не потеряло своей актуальности в последние десятилетия. В первую очередь это связано с утверждением Государственной инвестиционной программы. Ледовые арены были возведены практически во всех областях республики. В г. Минске были построены два крупных многопрофильных спортивных комплекса: «Чижовка-Арена», «Минск-Арена». Основная тенденция – использование арен для различных представлений и мероприятий по сравнению с моноструктурным использованием сооружений и площадок в прошлом столетии.

Кинотеатры практически перестали существовать как отдельные обособленные здания. Они входят в состав многофункциональных комплексов и имеют гораздо меньшие масштабы и не рассчитаны на большие вместимости. Новый тип – **мультиплекс**. Это зрелищный комплекс, состоящий из нескольких кинозалов, работающих одновременно, что способствует удовлетворению потребностей человека.

В XXI в. наблюдается стремление к многофункциональности, таким образом, здание образует совокупность нескольких элементов, объединенных общей пространственной оболочкой. Также стоит отметить, что определить конкретный тип отдельного здания в XXI в. становится всё сложнее. Основным параметром, характеризующем здание, которое формируется в последние десятилетия как многофункциональное и состоящее из различных элементов, становится комплексное сочетание функций. В связи с тем, что многофункциональные здания становятся более востребованными, следует рассмотреть их подробнее и детальнее, а также классифицировать по отдельным признакам для систематизации их полиструктурности (гибридности). Перспективная потребность в развитии гибридных комплексов в Беларуси делает особо актуальной систематизацию передового мирового опыта для выявления на его основе

принципов формирования гибридных комплексов и разработки рекомендаций по их размещению в городской структуре (рис. 4).



Рисунок 4 – Анализ архитектурной типологии общественных зданий

Основные выводы:

- в связи с развитием типологии архитектурных объектов следует дополнить и откорректировать существующую типологию, а также апробировать результаты в учебном курсе;
- выявление архитектурной тектоники здания, соответствие его типологической принадлежности, выделение основных формообразующих элементов становится всё более сложным;
- понятие «тип» здания постепенно теряет свое первоначальное значение, основной характеристикой здания становится многообразие функций как единицы структуры многофункционального здания;
- все типы зданий, относящиеся к трем основным функциональным группам, стремятся к многофункциональности (основная характеристика в XXI в.), а значит к нетипичности планировочной структуры, и, как правило, уникальности внешнего облика, однако использование однообразных отделочных материалов и устарелых художественных приемов приводит к их безликости;
- необходимость более детального изучения формирования многофункциональных зданий и разработки их типологического ряда.

Литература

1. Змеул, С. Г. Архитектурная типология зданий и сооружений: учеб. для вузов / С. Г. Змеул, Б. А. Маханько. – М. : Архитектура-С, 2004. – 240 е., ил.
2. Шамрук, А. С. Архитектура Беларуси XX – начала XXI в.: Эволюция стилей и художественных концепций / А. С. Шамрук. – Минск : Белорус. наука, 2007. – 335 с.
3. Локотко, А. И. Архитектура: авангард, абсурд, фантастика / А. И. Локотко // НАН Беларуси, Ин-т искусствоведения, этнографии и фольклора им. К.Крапивы. – Минск : Беларуская навука, 2012. – 206 с.
4. Локотко, А. И. Архитектура Беларуси в европейском и мировом контексте / А. И. Локотко. – Минск : Беларуская Энцыклапедыя, 2012. – 431 с.

Златкович Е.М.
(Республика Беларусь, г. Минск)

СТЕКЛЯННАЯ СКУЛЬПТУРА КАК ФОРМА ХУДОЖЕСТВЕННОГО МЫШЛЕНИЯ В БЕЛОРУССКОМ ИСКУССТВЕ КОНЦА XX –НАЧАЛА XXI В.

Несмотря на вековые традиции стеклоделия в нашем регионе, стекольная скульптура является обширным экспериментальным медиумом для творческой реализации. Номинально расцвет декоративной стекольной скульптуры и пластики в белорусском искусстве приходится на 70-80-е годы XX века. В этот благоприятный период были созданы бесспорные шедевры белорусского художественного стекла и те самые объекты, которые можно идентифицировать как новую белорусскую стекольную скульптуру. Образно-пластическое решение предмета ДПИ трансформировалось в концептуальную идею объекта, в котором декоративная и эстетическая красота материала постулировались вторичными эффектами.

Новый этап развития стекольной скульптуры в белорусском искусстве приходится на рубеж нового тысячелетия. В новой белорусской стекольной скульптуре художники приближаются к идее универсализации материала. Традиционные формы взаимодействия человека со

стеклом как с сакральным, утилитарным объектом, декоративным предметом и техническим средством существенно расширяются.

На развитие новой стекольной скульптуры в белорусском искусстве большое влияние оказали исконные ценности национального стеклоделия: наследие гутництва, декоративная скульптура и мелкая пластика гутных мастеров, творчество В. Мурахвера, творческие методы и концепции белорусских художников стекла 1970–80-х гг. и опыт применения стекла в монументально-декоративном искусстве и архитектуре. Кроме того важной платформой формирования общего вектора развития стекольной скульптуры в Беларуси являются феноменологические идеи и различные направления философской и научной мысли XX века.

В целом, среди традиционных для скульптуры материалов (камень, металл, дерево) стекло обладает рядом совершенно уникальных свойств. Скульптура, выполненная из стекла приобретает характерную выразительность благодаря специфике визуально-концептуального кода пластического материала.

Во-первых, стекло сообщает объекту *просматриваемость* внутреннего пространства. Это свойство становится одним из ключевых в практике работы со стеклом. На протяжении развития технического, технологического, конструктивного и концептуального осмысления стекла в художественной деятельности человека, просматриваемость позиционировалась во всём спектре своих возможностей: от постулирования транспарентности как неотъемлемого и необходимого качества объекта из стекла до вызывающего отрицания данной идеи и намеренного заглушения внутренней структуры стекольной массы.

Вторым по значимости становится *философия осмысления транспарентных свойств* стекольного объекта или его составных элементов. В таком случае стекольная скульптура становится проводником ряда позиций, коррелирующих с общим вектором развития современного и актуального искусства. Важное значение в данном ключе принимает прозрачность как *феномен*.

Прозрачность субстанции стекольного материала вызывает повышенный интерес на протяжении всего своего существования. Перфекция транспарентности становится одной из метафизических тайн материала. Она становится доминирующим мотивом применения стекла в современных художественных практиках. Оболочка формы объекта одновременно ограничивает и раскрывает взаимодействие внутреннего и внешнего пространств.

После блестящей плеяды художников белорусских стекольных производств 1960–1980-х годов, в конце 1990-х – начале 2000-х гг. складываются тенденции, ставшие определяющими для последующих десятилетий:

- стекольная скульптура становится самостоятельным концептуальным объектом современного и актуального искусства, выходя за пределы предмета ДПИ;
- стекольная скульптура становится активным компонентом архитектурной урбанистической среды;
- стекольная скульптура приобретает характеристику медиума авторского концептуального высказывания, становясь визуальной формой инсталляций и концептуального искусства.

За исключением применения декоративного стекла в архитектуре в форме витража в белорусском искусстве стеклоделие периода 1990-ых гг. остаётся малоизученным. Неоднозначность социально-экономических условий коренным образом повлияла на развитие данной сферы творческой деятельности. Тем не менее, в период 1990-ых было сформировано поколение художников, творческую активность которых можно рассматривать как важный вклад в развитие национального стеклоделия. Произведения таких художников как Е. Ткачёва, С. Шетик и С. Кайдак транслируют авторское видение таких фундаментальных понятий искусства стекла, как транспарентность и пластичность.

Е. Ткачёва и С. Шетик в своём творчестве в большей степени были ограничены требованиями стекольных производств, став в 1996 г. производственными художниками с/з «Неман». Соответственно, большинство их авторских произведений было создано на основе т.наз. «посудных форм». Тем не менее, всё их творчество пронизано пониманием стекольного объекта, как скульптуры. С. Шетик получал скульптурную подготовку в Художественном училище

им. Глебова и отделении скульптуры БГАИ. Только на четвёртый год обучения Сергей перешёл на отделение стекла кафедры ДПИ БГАИ. В творчестве С. Шетика часто встречаются мотивы классической станковой скульптуры. Но уже в 2000-е гг. автор создаёт ряд произведений, обладающих отличной от реалистичной трактовки формы характеристикой: отвлечённой свободной пластикой, концентрирующей специфические свойства материала.

Для творческого метода Елены Ткачёвой особенно свойственно обострённое понимание природы формообразования стекла. Кроме того, авторские объекты становятся проводником глубокого концептуального осмысления национальных традиций, космологических теорий, общекультурных ценностей. Наряду с экспериментами с пластикой материала единичных объектов, автором создаётся ряд стекольных инсталляций, раскрывающих потенциал и специфику мышления художника в стекле. Мышление категориями «прозрачного» становится самостоятельным явлением, концентрирующим авторскую рефлексию, специфику тем, творческих методов и средств выражения, самоидентификации художника.

Кратковременным, но плодотворным и во многом определяющим был период обращения к стеклу С. Кайдака. Керамист по образованию, наряду с С. Шетиком и Е. Ткачёвой он стал одним из немногих белорусских художников, овладевшим практикой гутного выдувания стекла. Возможно, это обстоятельство приблизило его к пониманию особой функции стекла, как пластического материала. Одним из немногих сохранившихся произведений С. Кайдака данного периода является объект «Столб», выполненный автором на 5 Международном стекольном симпозиуме во Львове (2001). Объект представляет собой довольно высокую вертикаль, составленную из выдувных форм. Несмотря на очевидную простоту конструкции и применение посудных форм как составных частей скульптуры, автор достиг целостности восприятия общей пластики объекта. Модернистский приём игры с ампирическими стилизованными элементами автор использует как мотив формообразования своего стекольного столпа.

С началом нового тысячелетия в белорусском искусстве ощутимо активизируется развитие стекла: организуются международные стекольные симпозиумы, художники становятся участниками локальных и международных выставок, стекольных симпозиумов и конференций, расширяется комьюнити авторов, концентрирующих свои интересы в стекле, формируются предпосылки, объясняющие специфику мышления художника категориями прозрачного. Позитивное значение и эффективность приобретает факт вовлечения в практику работы со стеклом профессиональных скульпторов (П. Войницкий, М. Петруль). Свободные от предрассудков, сопряжённых с глубокими знаниями технологий стеклоделия, им удаётся привнести в стекольный объект особую пластическую выразительность, начисто лишённую излишнего декоративного эффекта и украшательства. Специфика скульптурного восприятия транспарентности материала, мышление формой и обострённая концентрация на концептуальной идее пластического объекта значительно обогатило белорусское стеклоделие начала XXI века. Позитивным моментом сотрудничества скульпторов и художников стекла также является включение объёмного стекольного объекта в архитектурную среду.

Среди значимых произведений, появившихся в белорусском искусстве в начале XXI в. можно назвать «Фонтан Победы» (2009–2010 гг.) М. Петруля, выполненный для Парка Победы в Минске. Стеклённые элементы корабля, венчающего фонтан, представляют собой технически несколько самонадеянную реализацию авторской идеи. Тем не менее, на контрасте с брутальностью камня стекло приобретает особое одухотворённое звучание.

Для экспозиции Государственного литературного музея Я. Купалы П. Войницким и Е. Атрашкевич была создана световая инсталляция из стекла и стали «Путь Поэта» (2014 г.) с элементами музейной коллекции. Распадающиеся стеклённые ступени лестницы, образ которой прочитывается в инсталляции, символизируют экзистенцию жизненного пути поэта, последние рассыпающиеся мгновения его жизни. Бесплотность и уязвимость стекла становятся важными мотивами концептуального решения объекта.

Одним из самых продуктивных авторов, работающих со стеклом, является П. Войницкий. Исследуя параметры пластического и эмоционального воздействия транспарентного стекольного

ного объекта, Павел нередко прибегает к форме визуального каламбура, приёмам реди-мейда, подчиняя экспрессию формы выверенной концепции.

Е. Атрашкевич с 2001г. начала работать со стеклом, часто обращается к различным видам стекла, техниками и методами творческой реализации. Мышление художника развивается в русле категорий абстрактного и прозрачного. Приоритетными темами являются феномен прозрачности, понятия пустоты, присутствия-отсутствия, дематериализации объекта.

Интерес представляет группа художников, с 2015 г. стихийно занимающихся экспериментальной деятельностью с фьюзингом стекла в печи: Ж. Морозова, А. Калининская, В. Перепелица, Л. Чепелева. Не имея должным образом налаженного технического обеспечения (инструмент, станки), авторы работают порой в «суровом стиле», создавая объекты и инсталляции с необработанными кромками, неполированными поверхностями. Тем не менее, такая независимая форма работы со стеклом больше всего напоминает легендарное международное студийное стекольное движение.

Самые младшие из новой генерации художников стекла – недавние выпускники БГАИ – создают произведения из стекла в единичных случаях, ненадолго задерживаясь на крупнейших стекольных предприятиях Беларуси. И всё же Д. Тихой (Самарской), А. Алексейчик, А. Зарубиной иногда удаётся реализовать своё понимание стекольной скульптуры.

Каленова Т.С.

(Республика Казахстан, г. Астана)

ОСОБЕННОСТИ АРХИТЕКТУРЫ КАЗАХСТАНА НА ВЕЛИКОМ ШЕЛКОВОМ ПУТИ

Издавна служивший мостом между Востоком и Западом, Казахстан был ареной постоянной борьбы могущественных соседей, за обладание щедро наделенной природными богатствами страной. Завоеватели во многом отбрасывали назад развитие народа, населявшего Казахстан, но в то же время и обогащали культуру страны. Великий Шелковый путь имеет для Казахстана очень важное значение. Изучая историю этого пути, познаем свою историю.

Великий Шелковый путь относится ко второй половине II-го века до нашей эры. Выдающую роль в соединении двух великих цивилизаций – западной и дальневосточной сыграли народы Средней Азии, которые, несомненно, являлись проводниками, как той, так и другой сторон... По торговым путям в обоих направлениях поддерживались духовные связи народов. Было бы несправедливо сводить значение Великого Шелкового пути в истории мировой цивилизации исключительно к торговле шелком. Его роль была значительно шире и разнообразнее, ибо по нему проходили караваны не только с различными восточными и западными товарами, но проникали и духовные ценности, религиозные идеи. Любой путешественник мог найти в Кашгаре, Таразе, Самарканде, храм или молитвенный дом своей веры [1, с. 7].

Великий Шелковый путь, действовавший полторы тысячи лет как самая оживленная транзитная магистраль между Востоком и Западом, – великое достижение торговой цивилизации тюркского этноса, которое по праву можно считать восьмым чудом света. Архитектура на Великом Шелковом пути является одним из важнейших разделов мировой архитектуры со свойственным им сложной историей, религией и культурой. Великий Шелковый путь – это грандиозный торговый маршрут, ставший причиной возникновения множества уникальных городов, исторических памятников, обычаев и даже государств. По легендарному Шелковому пути был организован широкий канал торговли между Европейскими и азиатскими странами. Архитектура на Великом Шелковом пути эпохи древности и средних веков мы видим на памятниках архитектуры Казахстана, что делает необходимым и актуальным понимание архитектуры, при изучении памятников, найденных на трассе Великого Шелкового пути [2, с. 184].

Древние сооружения широко распространились в связи с ростом городов и усилением транзитной караванной торговли. Эти сооружения можно рассматривать в качестве пространственно-временных ориентиров большинства караванных маршрутов. Их внутренняя структура наглядно отражает традиционную социально-экономическую систему исторических центров поселений, развитию которых способствовала караванная торговля вдоль Шелковых путей.

Запад и Восток тысячелетиями сообщались благодаря Великому Шелковому пути, отдельные ветки которого проходили и по древней казахской земле. Так называемый Тюркский караванный ход достиг своего расцвета в VIII–XII веках н.э. Это был не только торговый путь, но и канал, по которому народы, находившиеся на разных концах евразийского континента, делились достижениями своей духовной и материальной культуры. Как свидетельствуют древние исторические хроники, эта степная Дорога жизни была великолепно отлажена: тропы охранялись от набегов разбойников, по всему маршруту располагались многочисленные колодцы и караван-сарай, действовала скоростная тюркская почтовая служба. О том, насколько тщательно были разработаны маршруты движения караванов, свидетельствует тот факт, что современные дороги даже в деталях совпадают с древними тропами.

Первое письменное упоминание пути «Восток – Запад» оставил для потомков китайский дипломат князь Чжан Цянь, совершивший в 138–125 гг. до н.э. полное опасностей путешествие из столицы Китая до Афганистана. В 945 году н.э. чиновник двора багдадского эмира Муизз Ахмада Бувейхида, по имени Кураш ибн Джафар, с подозрительной тщательностью исследовал и детально описал степные отрезки Великого пути. Следом за ним служащий флорентийского торгового дома Барди Франческо Пеголотти в 1347–1355 гг. совершил коммерческий тур от Азака (Азова) до Гамалека (Ханбалыка – Пекина) [3].

Судя по описаниям этих путешественников, трансконтинентальная дорога была оживленной и прекрасно обустроенной. На всей ее протяженности существовала высокоразвитая цивилизация, оставившая нам следы своего величия.

Веками Великая степь принимала странников в оазисах своих городов и поселений, которые долгожданноими вехами встречались на Шелковом пути. Один из них – Туркестан (Ясы). Расположенный в Южном Казахстане, он возник еще в IV–VI веках н.э. Наибольшего расцвета город достиг в XII веке. В ту пору он был пестр и многолюден, его базары обильны, череда караванов бесконечна. Слава города простиралась по всему мусульманскому миру. С XVI века Ясы получает свое современное название – Туркестан.

Являясь первой столицей Казахского ханства, город сегодня более известен как духовный центр тюркоязычных народов. Здесь в XII веке жил и проповедовал легендарный суфий Ходжа Ахмед Яссауи, здесь же захоронен и его священный прах. С этого времени о Ясах начинают говорить как о второй Мекке. Среди тюрков была распространена поговорка: «В Мекке – Мухаммед, в Туркестане – Ходжа Ахмед». Паломничество к праху Ходжи Ахмеда признается как «малый хадж» – трехкратное посещение мавзолея святого приравнивается к хаджу в Мекку.

Мавзолей Ходжи Ахмета Яссауи, расположенный в городе Туркестан на юге Казахстана – удивительный комплекс дворцов и храмов, шедевр архитектуры, построенный в период с 1385 по 1405 гг. Современный мавзолей был построен на месте погребения суфийского поэта Ходжи Ахмета Яссауи, имевшего большой авторитет среди мусульман региона и оказавшего значительное влияние на ислам в Средней Азии. Он умер в 1166 (1167) и был похоронен с большой честью в маленьком мавзолее. Ныне существующий мавзолей был возведен спустя 233 года после его смерти по приказу Тамерлана. В 1398 году Тамерлан разрушил Золотую Орду хана Тохтамыша и сжёг её столицу город Сарай-Берке. В честь этой победы полководец решил построить новый, грандиозный мемориальный комплекс на месте старого мавзолея Ходжи Ахмета Яссауи, который к тому времени стал очень ветхим. В этом решении Тамерлан руководствовался как религиозными убеждениями, так и политическими целями. Возводя мавзолей на могиле уважаемого человека, он утверждал свою власть и укреплял свой авторитет среди кочевников степи. Некоторые историки считают, что Тамерлан сам принял личное участие в составлении проекта для будущего мавзолея и давал инструкции его строителям.

Мемориальный комплекс помимо самого мавзолея Ходжи Ахмета Яссауи включает в себя множества других сооружений построенных рядом с ним в разные годы, а именно средневековую баню (монша), хильвет (келья) где жил Яссауи после исполнения ему 63 лет, мавзолеем правнучки Тамерлана и дочери астронома Улугбека Рабии — Султан Бегим, мавзолеем казахского хана Есима, шильдехана и другие памятники старины, среди которых чудом сохранившийся подземный дом для размышлений Кумшик-ата. В целом весь комплекс объектов иногда именуется как историко-культурная резервация.

Мавзолей Яссауи состоит из огромного, прямоугольного здания (46,5x65,5 метров) с порталами и куполами. Высота арочного портала 37,5 метров, высота главного купола 44 метра, диаметр 22 метра. Толщина внешних стен — почти 2 метра, стены центрального зала — 3 метра толщиной. Здание имеет огромный входной портал и множество куполов. Вокруг центрального зала расположено более чем 35 помещений. Дверь усыпальницы украшена прекрасной резьбой по слоновой кости и дереву.

Мавзолей состоит из восьми помещений различного характера, которые группируются вокруг центрального, самого большого в комплексе зала — казандыка. Это мавзолей Ходжи Ахмета Яссауи, мечеть, дворцовые залы – большой и малый аксарай, библиотека (китапхана) и хозяйственный комплекс, в который входят колодезная (кудукхана), столовая (асхана), жилые помещения (худжры) и другие.

Одной из главных достопримечательностей этого мавзолея является – Тай Казан – самая большая по всему восточному мусульманскому миру – чаша для воды. Она была по преданиям, отлита из сплава семи редких благородных металлов в селе Карнак, в 25 километрах от города Туркестана. Поверхность тайказана украшена тремя поясами рельефных надписей на фоне растительного орнамента. Верхняя гласит, что этот казан для воды – дар Тимура сооружению, воздвигнутому в память о Ходже Ахмете Яссауи. В средней – слова: «Будь благословен», год изготовления казана – 1399 и имя мастера – Абдильгазиз ибн Шарафутдин из Тебриза. В нижней сказано: «Царство аллаху». Ручки котла имеют вид цветков лотоса и чередуются с круглыми выступами. С 1934 года эта чаша экспонировалась в Санкт-Петербурге в Государственном Эрмитаже. В 1988 году Тай казан был возвращен в мавзолей.

Внешняя красота памятника гармонирует с его внутренним изяществом. Не менее привлекательна идея и философия, заключенная в проекте мавзолея. Количество комнат в ней соответствует количеству дней в году. Они расположены в семи различных уровнях, что олицетворяет семь ярусов неба. Голубизна куполов свидетельствует о вечности и единстве, поскольку голубое небо едино всем народам. Центральный купол, имеющий астрономический маятник, несет идейную нагрузку – раскрытие сложности и значимости солнечной системы. Вокруг большого котла-казана расположены 9 планет солнечной системы, отлитые из разных металлов. Например, золото олицетворяет солнце, серебро – луну и т.д. Сам казан создан из сложного сплава металла, требующего минимум тепла для изготовления пищи, несмотря на его большой объем.

В июне 2004 года мавзолей Ходжа Ахмеда Яссауи был внесен в Список всемирного наследия ЮНЕСКО. Ежегодно его посещают до 350 тысяч туристов из разных стран мира.

Президент Турции Реджеп Тайип Эрдоган 17 апреля 2015 года в ходе рабочего визита в Казахстан совместно с президентом Казахстана Нурсултаном Абишевичем Назарбаевым посетил священный город Туркестан. В рамках государственного визита в город Туркестан Реджеп Эрдоган и Нурсултан Назарбаев почтили дань предков, посетив мавзолей Ходжи Ахмеда Яссауи. В ходе посещения комплекса лидеры двух стран нанесли визит в культурно-исторический музей «Хазрет Султан». Там им были представлены уникальные экспонаты, повествующие об истории становления Казахского ханства. После посещения мавзолея Ходжи Ахмеда Яссауи президенты Казахстана и Турции побывали на торжественном открытии новой мечети, приуроченном к 1500-летию города Туркестан. Средства на ее строительство были выделены турецкой стороной. Также в рамках государственного визита в Туркестан лидеры двух государств посетили Международный казахско-турецкий университет имени Ходжи Ахмеда Яссауи. Президентом был представлен макет университетского городка. Н. А. Назарбаев и Р. Т. Эрдоган

посетили музей вуза. Реджеп Тайип Эрдоган был удостоен звания «почетный профессор Международного казахско-турецкого университета». После торжественного присвоения звания президент Турции провел выступление перед профессорско-преподавательским составом вуза. В ходе своего выступления Реджеп Тайип Эрдоган отметил особую роль Казахстана для каждого жителя Турции.

Десятки древних городов, поселений и религиозных сооружений украшают окрестности Туркестана, и каждый памятник по-своему неповторим. Значение Великого Шелкового пути не преходяще. Великий Шелковый путь и его уникальная роль в истории народов Евразии общепризнанна. Обращения мировой науки к изучению Великого Шелкового пути – это поистине отсчет времени назад, вглубь веков, попытка проследить вехи истории и «смену поколений».

Литература

1. Насыров, Р. По древним торговым путям. – Алматы : Балауса, 1998. – 80 с.
2. Абдыкаримова, Ш. Т. Архитектура Казахстана на рубеже тысячелетий // Вестник науки КазАТУ им. С. Сейфуллина. – Астана. – 2010. – №1 (58). – С. 184–189.
3. Нурмуханбетов, А. По Великому Шелковому пути: сокровища степной архитектуры // KAZAKHSTAN. – №4. – 2005.

Карпянкова М.Л.

(Республика Беларусь, г. Минск)

ДЗЯРЖАЎНА-ПРЫВАТНАЕ ПАРТНЁРСТВА Ў СФЕРЫ ВЫЯЎЛЕНЧАГА МАСТАЦТВА

Разглядаючы магчымасці дзяржаўна-прыватнага партнёрства (далей ДПП) у сферы выяўленчага мастацтва, мэтазгодна трактаваць яго шырока, як форму канструктыўнага ўзаемадзеяння ўлады і бізнеса. Сітуацыя з выяўленчым мастацтвам ускладняецца тым, што ў якасці звяна “бізнес” можна разглядаць два варыянты: 1) сам мастак, які займаецца рэалізацыяй і папулярызацыяй сваіх твораў; 2) прыватная асоба (фірма, арганізацыя, каманда і інш.), які працуе з творамі мастацтва. На дадзены момант у кожным з выпадкаў партнёрства існуюць свае складанасці і нюансы.

У трактоўцы гэтага паняцця некаторымі спецыялістамі (Е. Рыбчынская, П. Сапацько), у межы ДПП у сферы культуры не ўваходзяць: дабрачыннасць, мецэнатства, спонсарства, субсыды дзяржавы прыватанаму бізнесу, конкурснае размеркаванне бюджэту, сацыяльнае партнёрства дзяржавы і бізнеса, закупкі для дзяржаўных патрэб. Такім чынам атрымоўваецца назвычай вузкае кола выпадкаў ДПП у сферы выяўленчага мастацтва, стан і праблемы якіх магчыма прааналізаваць.

Аднак, улічваючы сацыяльна-культурную і эканамічную сітуацыю ў краіне, больш слушным падаецца ўжываць тэрміналогію Арганізацыі Аб’яднаных Нацый па якой ДПП вызначаецца ў якасці добраахвотнага супрацоўніцтва прадстаўнікоў дзяржаўнага і недзяржаўнага сектараў, у працэсе якога ўсе ўдзельнікі пагадняюцца пра ўзаемадзеянне для дасягнення агульнай мэты або рашэння пэўных задач. Такім чынам, можна ўключыць для аналізу дастаткова шырокае кола з’яў, праектаў і ініцыятыў у сферы выяўленчага мастацтва ў выніку якіх кожны з удзельнікаў атрымоўвае запланаваны эфект – рэкламу, папулярызацыю твораў, грашовыя рэсурсы.

Прыведзеныя ніжэй прыклады дэманструюць асноўныя тэндэнцыі, поспехі і праблемы ДПП ў сферы выяўленчага мастацтва.

1. Праекты, якія садзейнічаюць ўзаемадзеянню мастака з гарадской прасторай.

Гарадскі творчы праект “Мастак і горад”, Мінск, пл. Я. Коласа.

Выстаўка рэпрадукцый твораў мастацтва, размешчаная ў прасторы горада. З 2012 па 2016 гг. было арганізавана 5 выстаў: М. Шагала, К. Малевіча, мастакоў праекта “Avant-gARTe. От

квадрата к объекту”, М. Селяшчука, В. Губарава. Праект прадугледжвае партнёрскае ўзаемадзеянне Міністэрства культуры Рэспублікі Беларусь, Мінскага гарадскога выканаўчага камітэта, Нацыянальнага цэнтра сучасных мастацтваў, агенства сацыяльнага маркетынгу GrandBS, банк ВТБ.

Адной з галоўных мэтаў праекта магчыма лічыць папулярызацыю творчасці беларускіх масткоў як часткі брэнда горада.

Арт-праект “ZABOR”.

Выстаўка рэпрадукцый твораў сучасных беларускіх мастакоў, размешчаная ў прасторы горада, які стартваў у 2012 г. Прыклад супрацоўніцтва прыватнай ініцыятывы з дзяржаўнымі ўстановамі. Прыватны бок — УК “Зубр Капітал”. Склад работ першай выстаўкі – рэпрадукцыі твораў жывапісу з калекцыі генеральнага дырэктара УК “Зубр Капітал” А. Хусаёнава. Першы праект – выстаўка ў 2012 г. у Мінску на плошчы парка культуры і адпачынку імя Чалюскінцаў. Праект атрымоўвае развіццё: выстаўкі на платах паркаў і садоў ў беларускіх абласных гарадах, а таксама ў Варшаве і Парыжы (кастрычнік 2014 г.). Было арганізавана кола мерапрыемстваў у Нацыянальным мастацкім музеі Рэспублікі Беларусь (верасень 2014 г.), які ўключалі лекцыі і майстар-класы, кінапрагляды (уваход платны).

Арт-праект “Арт-остова”: Мінск, парк Перамогі.

Інсталіцыі ў прасторы акваторыі Камсамольскага возера. Арганізатары: Нацыянальны цэнтр сучасных мастацтваў Рэспублікі Беларусь, Міністэрства культуры Рэспублікі Беларусь, Мінгаріспалакам, фінансавая падтрымка банка — Альфа-банк. Праводзіўся ў 2015-2016 гг. два разы. Калектыў аўтараў: К. Селіханаў, Д. Сурскі, М. Шыкаў, П. Вайніцкі, В. Цімашоў, П. Пірагова і інш.) У 2015 г. прыняло удзел 14 аўтараў, у 2016 г. – 16 чалавек. Галоўныя мэты – спрыяць сустрэчы мастака з аўдыторыяй, бясплатная пляцоўка для ўвасаблення творчых ініцыятыў мастакоў, праект садзейнічае ўкараненню арт-аб’ектаў у звыклы гарадскі асяродак.

Фестываль Vulica Brasil: Мінск (вул. Кастрычніцкая, Няміга, Калініна, Кальварыйскага, Энгельса, Фабрычная).

Распачаты ў 2014 г., у 2016 г. адбываецца ўжо ў трэці раз. Фестываль урбан-арту, які прадугледжвае роспіс сцен будынкаў творамі выяўленчага мастацтва. Ініцыятар – Пасольства Бразіліі ў Мінску. Прадугледжвае міжнародны склад удзельнікаў – мастакі з Бразіліі і Беларусі.

Да ўдзелу ў ажыццяўленні праект было заахвочана кола спонсараў: генеральны спонсар авіякампанія “Белавія”, а таксама ААТ “Керамін”, ЗТАА “Condor”, ПТКК “Атлант-тэлекам” і інш.

Інстытуцыянальная падтрымка: Міністэрства культуры Рэспублікі Беларусь, Мінскі гарадскі выканаўчы камітэт, Адміністрацыя Ленінскага раёна г. Мінска, Міністэрства транспарту і камунікацый Рэспублікі Беларусь, Мінсктранс, ПРААН. Мэта: папулярызацыя бразільскай культуры, змяненне гарадскога асяроддзя пры дапамозе твораў выяўленчага мастацтва.

2. Прыклады фандрайзінга.

Галоўная мэта фандрайзінга – падтрымка сацыяльна важных праектаў, распрацоўка і ўжыванне разнастайных тэхналогій па прыцягненню інвестыцый. Ажыццяўляецца пераважна аўтарам для свайго ўласнага праекту.

Платформа Talaka.by. У 2016 г. перамагла ў намінацыі “Сацыяльна адказны брэнд” конкурса “Брэнд года Беларусі”.

Трэба адзначыць, што ў ліку праектаў для якіх вядзецца збор сродкаў, тых што звязаны менавіта з падтрымкай выяўленчага мастацтва не шмат. З праектаў 2016 г. магчыма адзначыць наступныя:

“Я ствараю гісторыю” – арганізацыя конкурсу дзіцячага малюнка-рэканструкцыі, дзе кожны ўдзельнік можа прапанаваць свай варыянт рэстаўрацыі і рэканструкцыі помнікаў гістарычнай спадчыны. Мэта — паўплываць на ўсведамленне дзецьмі каштоўнасці гісторыі і спадчыны “маленькай радзімы”, пачуцця асабістай адказнасці за захаванне гістарычнай памяці шляхам стварэння ўласных малюнкаў-рэканструкцый абранага аб’екта мінуўшчыны свайго краю;

#цэх #hudzilin #kandensat — праект падтрымкі маладых беларускіх мастакоў. Мэта – арганізацыя выставак у прасторы ЦЭХ.

3. Прыклады краўндфандзінга.

Краўндфандзінг – калектыўнае супрацоўніцтва людзей, якія добраахвотна аб’ядноўваюць свае грошы, каб падтрымаць намаганні іншых людзей або арганізацый. Часцей за ўсё збор сродкаў ідзе для творчага калектыву.

Платформа ulej.by.

Трэба адзначыць, што на пляцоўцы ulej.by было заяўлена вельмі мала праектаў, звязаных з выяўленчым мастацтваў. Сярод нешматлікіх, але ўдалых прыкладаў магчыма ўгадаць праект “Карціна на сцяне” Д. Післяка – ён стварыў роспіс на сцяне дома (вул. Карла Маркса, 45) – чорна-белая варыяцыя карціны І. Хруцкага “Партрэт жонкі з кветкамі і садавінай”. Былі атрыманы дазволы Міністэрства культуры Рэспублікі Беларусь, гарвыканкама, Гарадскога мастацкага савета і згода ЖЭСа і ЖРЭа. Праект ажыццявіўся ў 2015 г. на сабраныя грошы (больш за палову сумы атрымана ад Прыёрбанку).

4. Доўгатэрміновае супрацоўніцтва дзяржаўных арганізацый і мастакоў з банкамі і прыватнымі кампаніямі.

Нацыянальны мастацкі музей Рэспублікі Беларусь і ЗУП “Брыטיш-Амерыкан Тобакко Трейдінг Компани”.

Спіс арганізаваных праектаў пры дапамозе ЗУП “Брыטיш-Амерыкан Тобакко Трейдінг Компани” за перыяд каля 10 год налічвае больш за 40 выстаў і маерапрыемстваў. Акрымя супрацоўніцтва з НММРБ кампанія ініцыявала і ажыццявіла падтрымку шэрагу праектаў, звязаных з выяўленчым мастацтвам для Магілёўскага абласнога мастацкага музея імя П.В.Масленікава, Нацыянальнай бібліятэкай Рэспублікі Беларусь, Мінскага гарадскога выканаўчага камітэту.

Банкі:

“Белгазпрамбанк” набыў калецыю карцін мастакоў Парыжскай школы 1920-х гг. Пры удзеле аддзенага банку ажыццяўляецца арт-праект “Восеньскі салон з Белгазпрамбанкам” (выстаўка-продаж твораў выяўленчага мастацтва). Падчас выстаўкі адбываецца конкурс на атрыманне грашовай прэміі “Арт-Беларусь”, заснаванай ААТ “Белгазпрамбанк”. Першы “Восеньскі салон” прайшоў у 2015 г., у кастрычніку 2016 г. правядзіцца другая выстаўка-продаж.

“Прыёрбанк” дапамагаў арганізацыі беларускай экспазіцыі “Кодекс” на Венецыянскім біенале ў 2011 г.; заключана чатырохбаковая дамова з Беларускай дзяржаўнай акадэмія мастацтваў, “Прыёрбанкам”, Форумам культуры Аўстрыі і Універсітэтам г. Лінца (Германія), прызначаны стыпендыі для стажыровак беларускім студэнтам мастацкіх спецыяльнасцей.

5. Стварэнне твораў выяўленчага мастацтва на замову.

Найбольш звыклая і распаўсюджаная форма супрацоўніцтва асобнага мастака з грамадствам. У статусу замоўцы можа выступаць як дзяржава, так і прыватная кампанія. На дадзены момант скарацілася колькасць, так званых дзяржаўных замоў, а эканамічная сітуацыя ў краіне не дазваляе расці колу прыватных замоўцаў. Склалася тэндэнцыя, што беларускія мастакі актыўна шукаюць шляхі збыту сваіх твораў па-за межамі краіны.

Прыклады партнёрства мастака і прыватнай установы.

Замова банкам БелВЭБ К. Селіханаву бронзавай скульптуру “Дыялог”. Аднак, для параўнання, гэты ж аўтар у 2016 г. стварае для мемуарыяла “Трасцянец” у Мінске маштабную скульптурную кампазіцыю “Брама памяці”, супрацоўнічаючы такім чынам з дзяржаўным замоўцай.

Прыклады дзяржаўнай замовы твораў выяўленчага мастацтва ў мастака.

Замова жывапісных твораў для Нясвіжскага і Мірскага замкаў (рэканструкцыі, копіі, роспісы); закупка твораў сучасных мастакоў Міністэрствам культуры для музейных калекцый; замова твораў мастацтва для аздаблення значных грамадскіх будынкаў (напрыклад, Нацыянальнай бібліятэцы Рэспублікі Беларусь); праца мастакоў-ілюстратараў з дзяржаўнымі кніжнымі выдавецтвамі.

6. Як спецыфічную форму партнёрства дзяржавы і прыватанай асобы – мастака, магчыма разглядаць факты дарэння буйнымі майстрамі калекцый сваіх твораў дзяржаўным установам — галерэям, музеям.

У выніку дадзенага супрацоўніцтва аўтар атрымоўвае галерэю свайго імя, са штатам супрацоўнікаў, дзе ажыццяўляецца ўся неабходная музейная і мастацтвазнаўчая праца, а карціны належным чынам захоўваюцца і экспануюцца, творчасць аўтара папулярызуецца. Падобным чынам паступілі: М. Савіцкі (Мінск, Мастацкая галерэя М. Савіцкага, Музей гісторыі г. Мінска), Г. Вашчанка (Гомель, ДУ “Карцінная галерэя Г. Х. Вашчанкі), Л. Шчамялёў (Мінск, Градская галерэя твораў Л. Шчамялёва, Музей гісторыі г. Мінска), І. Міско (Музей-майстэрня народнага мастака Беларусі скульптара І. Міско, Музей гісторыі г. Мінска), П. В. Масленікаў (Магілёў, Магілёўскі абласны мастацкі музей імя Паўла Масленікава).

7. Арэнда памяшканняў у дзяржавы з мэтай стварэння крэатыўных кластэраў (сканцэнтраваная на пэўнай тэрыторыі група ўзаемазвязаных арганізацый):

Прыватныя асобы (прыватныя прадпрыемальнікі) арэндуюць пустыя заводскія плошчы або іншыя памяшканні з мэтай аб’яднання там творчых сіл горада. На сённяшні момант у г. Мінску існуюць і развіваюцца шэраг падобных ініцыятыў, якія, акрамя папулярызацыя мастацтва, скіраваны і на атрыманне грашовага прыбытку.

Крэатыўныя кластэры, размешчаныя на вул. Кастрычніцкай: ЦЭХ– пляцоўка для мерпрыемстваў, пераважна выставак і лекцый па мастацтву; NewTonFashion Art Buffet – кафейня, якая праводзіць выстаўкі-продажы твораў выяўленчага мастацтва і дызайну (уладальнікі В. Яцінава, П. Зайцаў).

Крэатыўныя кластэры, размешчаныя на вул. Куйбышава, завод “Гарызонт”: «Корпус8» – крэатыўны хаб, адкрыты камандай Studio-67 – гэта пляцоўка для арганізацыі культурных мерпрыемстваў (выстаўкі, лекцыі, майстар-класы).

З праектаў, непасрэдна звязаных з выяўленчым мастацтвам і праведзеных на арэндаваных плошчах, можна назваць выстаўку “Радзьс нуля. Анталогія арт-нулявых (2000-2010)”, 2012 г. (куратары Р. Вашкевіч, А. Жгіроўская, В. Шпарага), якая атрымала самую разнастайную ацэнку і з’яўляецца толькі адным з варыянтаў аналізу буларускага арт-асяродку пачатку ХХІ ст.

Высновы:

Да асноўных формаў ДПП у сферы выяўленчых мастацтваў, варыянты якіх на дадзены момант існуюць у Рэспубліке Беларусь, магчыма аднесці наступныя: дзяржаўныя кантракты або дамовы; арэндныя адносіны; дзяржаўна-прыватныя прадпрыемствы; фандрайзінг; канцэсійныя дамовы.

Сярод праблемны момантаў ДПП магчыма назваць адсутнасць дасканала прапрацаванай афіцыйнай, юрыдычнай асновы; не заўжды раўнапраўны характар узаемадзення бакоў.

Перспектыўным шляхам развіцця вытворча-творчай базы выяўленчага амстаттва з’яўляецца здзяйсненне інвестыцыйных праектаў з ужываннем механізмаў дзяржаўна-прыватнага партнёрства.

Удалай формай ДПП у сферы выяўленчага мастацтва магчыма лічыць сітуацыю, калі не столькі сама дзяржава падключаецца да бізнес-праектаў, а калі яна “запрашае”, г.зн. стварае спрыяльныя ўмовы да ўдзелу бізнесу ў рэалізацыі культурна-значных праектаў.

*КлименюкТ.М.
(Украина, г. Львов)*

АДАПТАЦИЯ ПАМЯТНИКОВ ОБОРОННОГО ХАРАКТЕРА XIII – НАЧАЛА XVI В. В ЗАПАДНОЙ УКРАИНЕ

Значительную часть культурного наследия Украины составляют памятники фортификационного зодчества, которые играют важную роль в познании истории, воспитании чувства

патриотизма, являются неотъемлемой частью мировой культуры, но их состояние сохранности вызывает беспокойство¹.

Памятники оборонного зодчества – грады, замки, крепости, оборонные монастыри, являются крупнейшими по размерам историческими зданиями в застройке населенных пунктов и, благодаря своим масштабам, композиционными центрами многих городов и сел Украины. Замковые комплексы требуют особых подходов в деле охраны и использования на современном этапе, потому, что до нашего времени подавляющее большинство из них дошло в полуразрушенном состоянии или только в виде руин. Включение историко-архитектурного наследия в современную жизнь, возможность доступа к ней широким слоям населения особенно усложняется, если достопримечательности находятся за пределами населенных пунктов [4].

Изменения военно-политической ситуации, социальной структуры общества и условий жизни привели к тому, что исторические здания перестали удовлетворять практические потребности. Памятникам фортификационного строительства невозможно вернуть первоначальное назначение, их трудно приспособить к современным потребностям, именно в этом заключается специфика их сохранения и использования. Нерешенность вопроса адаптации достопримечательностей, которые мы рассматриваем, создало условия для их перестройки или сноса. Немедленная потребность в назначении новой функции создает дополнительные трудности, поскольку при решении этой проблемы определяющими остаются социально-культурные и архитектурно-художественная ценность памятников и требования к их охране как целостного архитектурного организма. Именно поэтому сегодня проблема использования замковых комплексов не только не потеряла своей актуальности, а наоборот, приобрела особую остроту.

В разных аспектах тема фортификационных сооружений, как западного региона, так и Украины в целом поднималась как украинскими, так и зарубежными учеными неоднократно. Значительные наработки осуществляли: Я. Адамчик [1], И. Андрушко, Г. Афтаназис, Н. Бевз, И. Березина, А. Берлач, В. Бойко, В. Вечерский [2], В. Вуйцик [3], А. Глушок, Н. Грушевский, Г. А. Гуркина, Б. Гуергуин, А. Ивченко [4], Е. Ковальчук [5], К. Липа, С. Лем, Г. Логвин, А. Мацюк [6], В. Мороз, И. Оконченко [10], Б. Омельчук, М. Осадчий, Г. Петришин [12], Т. Поляк, С. Пустынникова, Л. Прибега [7], В. Пшик [8], Н. Рутинский [9] и др. исследователи, которые освещали материалы не только про отдельные крепости, но и про укрепление самих поселений, об их оборонных комплексах, рассказывали о замковом туризме, а также проводили классификацию по состоянию сохранности исследованных замковых и дворцовых комплексов.

Преподаватели отделения Архитектуры в «Львовской политехнике» с 70-х годов XIX века проводили исследования памятников архитектуры направленные на прекращение процесса их уничтожения. Так, под руководством Ю. Захариевича и его ассистента М. Пилецкого в 1880–1885 гг. были проведены обмерочные практики во Львове, Дрогобыче, Роздоле. Собранный материал обмерочные чертежи, фотографии, рисунки были систематизированы и результатом этой работы стал альбом «Zabytkisztukiw Polsce», изданный в Львове в 1885 г. В архиве Института архитектуры НУ «Львовская политехника» хранятся обмеры часовни Боимов в Львове выполнены в 1883 году группой студентов под руководством Януша Сас Зубжицкого. Обмерочные чертежи выполненные студентами в 1926–1931 гг. под руководством профессора И. Багенского, сохраняют вид надгробий с кладбищ, которые уже не существуют, или вид надгробий, которые сегодня потеряли свои части или декор.

В 1934 г. И. Багенский создает интересный проект реновации Бережанского замка² под общежитие, но так же как предыдущие проекты реставрации этого замка выполнены в XIX ст., не были воплощены. С 1999 г. Бережанский замок отнесен к перечню архитектурных объектов Украины, подлежащих восстановлению [10], но и в XXI веке катастрофическое состояние замка и костела при нем продолжают ухудшаться [11].

¹Сегодня в Украине насчитывается 278 замков, которые находятся под охраной государства. Больше 50% из них находятся в неудовлетворительном состоянии [2, с. 630].

²**Бережаны** – город, Тернопол. обл., райцентр, расположенный на р. Золотая Липа. Оборонительные укрепления Бережан были указаны на карте Украины с сер. XVII в. [30].

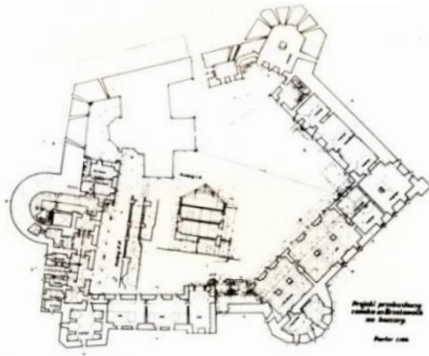


Рис. 1. Проект реновации Бережанского замка под общежитие, 1934., арх. И. Багенський

На современном этапе появляется много коммерческих предложений по приспособлению памятников фортификационной архитектуры к современным потребностям. Главной особенностью таких адаптаций является экономический расчет, что не способствует сохранению памятника и не предотвращает его физическое уничтожение. Это размещение развлекательных заведений (ресторанов, казино, дискотек), использование под складские помещения, производство. Но с точки зрения охраны историко-культурного наследия такое приспособление не только закрывает доступ желающим осмотреть достопримечательность, но и губительно сказывается на ее состоянии.

К примеру, Свиржский замок¹, который является одним из наиболее привлекательных для потенциальных инвесторов, что обосновано его удобным расположением – недалеко от Львова и соседней Ивано-Франковской области; относительно хорошим состоянием сохранности, по сравнению с другими подобными памятниками в Украине; а также своей территорией – более 25 га земли с озером и садом. В декабре 1978 г., замковый комплекс в Свирже, было передано в длительную аренду Союзу архитекторов СССР. Собирались сделать проект адаптации Свиржского замка для Международного дома творчества. Согласно проекту реставрации и приспособления, корпуса замка должны были адаптировать под гостиничные номера (80-100 мест), конференц-зал, пищеблок и столовую и тому подобное. Реставрационные работы проводились с перерывами в 1979-1990 гг., а с 1997-го замковый комплекс передан в безвозмездное пользование уже Союзу архитекторов Украины на 49 лет. Однако из-за отсутствия финансирования какие-либо работы на объекте прекратили в 2005 г. С этого времени обсуждают возможность его передачи в частные руки и в 2007 государство такое разрешение дало. Однако на пути передачи замка стоял его непосредственный пользователь – Союз архитекторов Украины. Свиржский замок станет уже третьей попыткой Львовщины и Украины в целом передать свои замки и дворцы в руки концессионеров. От того, кто станет концессионером Свиржского замка, будет зависеть и то, во что превратят памятник и здесь становятся важными идеи специалистов.

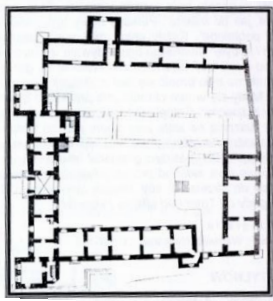


Рис. 2. План замка в Свирже за Милобенджським А. [1, – С. 216]

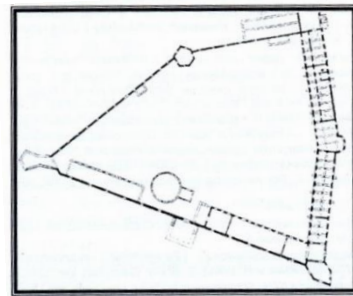


Рис. 3. План замка в с. Старое Село [1, – С. 208]

¹Свирж – село, Львов. обл., Перемышлянский р-н. Расположено над р. Свирж. Впервые поселение упомянуто в 1443 г. На рубеже XVI и XVII в. Свирж начали именовать городом. Первые упоминания в документах про замок относятся к 1484 и 1492 гг. И верно, речь шла, про пентагональную мурованную башню, которая сохранилась до нашего времени недалеко от позднесредневекового замка [13].

В 2010 году в концессию передали две достопримечательности Львовщины: замок в Старом Селе¹ и дворец в селе Тартаков². Замок в Старом Селе планировали использовать как площадку для проведения фестивалей и массовых мероприятий, а дворец в селе Тартаки – как культурно-развлекательный комплекс. Несмотря на обязательства немедленно провести противоаварийные работы и привести памятники в надлежащее состояние за несколько лет, до сих пор ни один из концессионеров даже не подготовил проектной документации. К концессионерам не применили никаких санкций, хотя за годы их бездействия состояние объектов ухудшилось.

В этом контексте важным становится внедрение культурно-образовательных программ, которые бы развивали у студентов теоретически обоснованное отношение к историко-художественному архитектурному наследию, изучение художественных закономерностей построения архитектурных форм и творческих методов мастеров прошлого. Сегодня для преподавателей и студентов Института архитектуры приоритетным направлением исследования стало приспособление исторически сложившихся ландшафтов для проведения общественных мероприятий и зрелищ. Популярность проведения массовых мероприятий, таких как историко-музыкальных фестивалей средневековой культуры, фольклорных праздников, дня города, спортивных мероприятий, в исторической архитектурной среде, с одной стороны способствует популяризации архитектурно-художественного наследия, с другой стороны создает для нее ряд проблем, незамедлительное решение которых должно обеспечить полноценное ее функционирование.

Для проведения общественных мероприятий и зрелищ в современных украинских городах все чаще используют исторически сложившиеся территории. Например, в Львове, Международный фестиваль средневековой культуры «Львов древний», 2006 г. проходил на территории парка Шевченковский Гай, музей народной архитектуры и быта, Международный фестиваль исторических обществ «Князя сила», 2006 г. – на улице Подвальной, на территории бывших Губернаторских валов, вблизи остатков городских фортификаций – Пороховой Башни [3, с.19]. Подобные мероприятия проходят и в других городах [9].



Рис. 4. Международный фестиваль исторических обществ «Князя сила», 2006 г.



Рис. 5. Фестиваль "Меч Луцкого замка 2005", Луцк.

Интересная программа-концепция адаптации исторически сложившейся территории с памятниками оборонного характера с помощью разнообразных зрелищ была разработана Е. Ковальчук [5]. Главными составляющими программы-концепции стало:

- предоставление историческим ландшафтам с памятниками оборонного характера и историческим пространствам города возможностей возобновления зрелищных, театрализованных функций с помощью конструкций подиумов, сборно-разборных сцен и амфитеатров, использование мобильных сооружений спроектированных по образцам аутентичных форм;
- определение требований и разработка специальных нормативов для проектирования и эксплуатации оборудования (стационарного, сезонного, мобильного, сборно-разборного) для зрелищ на исторических территориях;

¹Замок в Старом Селе отдали в концессию в декабре 2010 г. ООО «Крис», которое представлял львовский бизнесмен Михаил Рыба [14].

²В феврале 2010-го в концессию на 49 лет Львовская ОГА передала дворец в Тартакове. Концессионером стал частный предприниматель Игорь Новосад [14].

•основывать проектирование оборудования для зрелищ на ментальных, культурных принципах народа, этноса, страны, региона, местности;

•воссоздавать (с разработкой мобильных элементов ландшафта и архитектурно-предметной среды) те территории, на которых в прошлом происходили массовые зрелищные представления, описание которых сохранилось. Специальные места действия должны формироваться так, чтобы не приглашать зрителя к месту театрального действия, а искать способ прийти к зрителю в такие места или создавать их там, где уже есть зритель;

•при проектировании оборудования для зрелищ следует создавать максимально разнообразные функционально-технологические условия для работы театральных коллективов;

•на территории, где происходят зрелища, следует также предусматривать нестандартные виды и формы культурного обслуживания потенциального зрителя, посетителя;

•расположение различных типов оборудования для зрелищ в городах должно учитывать различия историко-культурного контекста территорий, областей, регионов и согласовываться с системностью, упорядоченностью, гармоничностью среды городов в целом.

Таким образом можно сделать вывод, что привлеченные материалы позволили выделить методы адаптации памятников оборонного характера благоприятные в условиях кризиса и нехватки государственных средств посредством проведения историко-фольклорных фестивалей. Программа-концепция адаптации исторически сложившейся территории с памятниками оборонного характера могут быть использованы в формировании охранных мероприятий относительно сохранившихся исторических сооружений и для проработки направлений современного использования и адаптации культурно-исторического наследия, а также могут быть использованы в проектировании по аналоговым методам.

От решения современного использования памятников, их роли и места в нашей жизни зависит дальнейшее существование и сохранение архитектурного наследия, его популяризация. Проведение массовых мероприятий в исторической среде, также поможет активизировать развитие туризма, в том числе международного, и стать одним из основных источников привлечения инвестиций в экономику областей.

Література

1. Adamczyk, J.L. Fortyfikacje stałe na polskim przedmurzu od połowy XV do końca XVII wieku / J. L. Adamczyk. – Kielce : Politechnika Świętokrzyska, 2004. – 250 s.
2. Вечерський, В. В. Фортеці й замки України / В. В. Вечерський ; Держ. служба з питань нац. культур. спадщини, НДІ пам'яткоохорон. дослідж. – К. : [б. в.], 2011. – 663 с.: іл.
3. Вуйцик, В. С. Фортифікатори Львова XV–XVII ст. / В. С. Вуйцик // Вісник інституту «Укрзахідпроектреставрація». – Львів, 1994. – № 2. – С. 18–23.
4. Івченко, А. С. Україна. Фортеці, замки, палаци... / А. С. Івченко, О. А. Пархоменко. – К. : ДНВП «Картографія», 2009. – 600 с.
5. Klymeniuk, T. The choice of the fortification monuments which territories are suitable for performance's functions / T. Klymeniuk, O. Kovalchuk // Stan badań nad wielokulturowym dziedzictwem dawnej Rzeczypospolitej, red. W. Walczak, K. Łopatecki. 2013. – 3 tom. – 500 s.
6. Мацюк, О. Я. Замки і фортеці Західної України. Історичні мандрівки / О. Я. Мацюк. – Львів : Центр Європи, 2005. – 192 с.
7. Прибега, Л. В. Історико-типологічні особливості пам'яток оборонної архітектури України XIII–XVIII ст. [Електронний ресурс] / Л. В. Прибега // Праці Науково-дослідного інституту пам'яткоохоронних досліджень. – Вип. 2. – Рэжым доступу: <http://www.liveinternet.ru/users/seleonov/post126544344/>.
8. Пшик, В. Укріплені міста, замки, оборонні двори та інкастельовані сакральні споруди Львівщини XIII–XVIII ст. (Каталог-інформатор) / В. Пшик.: ТзОВ Дизайн-студія «Гердан Графіка». – Львів, 2008. – 208 с.
9. Рутинський, М. Й. Замковий туризм в Україні. Географія пам'яток фортифікаційного зодчества та перспективи їх туристичного відродження / М. Й. Рутинський. – К. : Центр учбової літератури, 2007. – 432 с.
10. Оконченко, І. Бережанські фортифікації XVI–XVII ст. / І. Оконченко // Галицька брама. – № 7–9 (91–93). – 2002. – С. 8–11.
11. Березяни [Електронний ресурс]. – Рэжым доступу: <https://uk.wikipedia.org/wiki/Березяни>.
12. Петришин, Г. П. «Карта Ф. фон Міга» (1779–1782 pp.) як джерело до містознавства Галичини / Г. П. Петришин. – Львів : Видавництво Нац. ун-ту «Львівська політехніка», 2006. – 292 с.
13. Свірзький замок [Електронний ресурс]. – Рэжым доступу: https://uk.wikipedia.org/wiki/Свірзький_замок.

14. Іванік М. Концесія українських замків: кому і для чого потрібні наші пам'ятки [Електронний ресурс] / М. Іванік. – Рэжым доступу: http://ipress.ua/articles/kontsesiya_ukrainskyh_zamkiv_komu_i_dlya_chogo_potribni_nashi_pamyatky_31948.html.

Козакевич Е.Р.
(Украина, г. Львов)

ТРАДИЦИОННЫЕ ЖЕНСКИЕ АЖУРНЫЕ ЧЕПЦЫ БОЙКОВЩИНЫ И ПОДГОРЬЯ КОНЦА XIX – НАЧАЛА XXI В.:ТИПОЛОГИЯ И ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОСОБЕННОСТИ (НА ОСНОВЕ АВТОРСКИХ ПОЛЕВЫХ МАТЕРИАЛОВ)

Традиционные женские ажурные головные уборы Бойковщины и Подгорья конца XIX – начала XXI вв. – малоизученное явление в истории украинского народного костюма. Во-первых, такие изделия вышли из повседневного обихода практически в первой пол. XX в. (за исключением отдельных местностей), что в значительной мере усложнило получение информации от первоисточника (респондента). Во-вторых, в музейных коллекциях сохранилось не много артефактов, из-за чего непросто проанализировать степень бытования и локальные особенности таких головных уборов, типологическое разнообразие и варианты декора.

Актуальность статьи – необходимость изучения бойковских традиционных женских ажурных головных уборов как художественного явления в контексте украинской народной одежды.

Научная новизна – разработка типологии и анализ художественных особенностей чепцов на основе авторских полевых материалов (далее – ПМА) 2005–2006-х гг. (главным образом Западная Бойковщина) с введением в научный оборот ряда новых артефактов и сведений¹. Также зафиксировано локальные названия текстильных техник, изделий, орнамента и т.п.

Изучение литературы засвидетельствовало, что данные касательно исследованной темы практически отсутствуют. Главным образом это этнографические работы, касающиеся материальной и духовной культуры Бойковщины и Подгорья, а также монографии и публикации с истории украинского традиционного костюма: Я. Головацкий (1868) [2], И. Кузив (1868) [10], И. Франко (1982) [14], Я. Коперницкий (1889) [16], З. Сжэтэльска-Грынбергова (1899) [18], Я. Фальковский (1937) [15], К. Матэйко (1972, 1977 [11], 1983), Т. Николаева (1996 [12], 2005), М. Билан, Г. Стэльмашук (2000 [1], 2011), Г. Стэльмашук (1993, 2013 [13]), Р. Кырчив (1993 [3], 1994 [3], 1995 [3]) и другие. Автор этой статьи представила ряд публикаций с изучаемой тематикой: 2007 г. [4], 2009 г. [7], 2011 г. [9], 2013 г. [5; 6], 2014 г. [8], 2016 г. [17] и др.

В конце XIX – первой трети XX вв. наиболее распространенным сырьем в изготовлении ажурных женских головных уборов был лен, лен, редко – шерсть. Главным образом использовали пряжу естественного окраса, иногда красили природными красителями, однако с появлением промышленных – покупали в магазинах («крамничях»): такие были более яркие и насыщенные, но менее прочные. В 1920–1930-х гг. распространяются («волочка»), («крошэ»), вискоза и др. виды пряжи: благодаря их текстуре, крутке, толщине, цветовой гамме появилась возможность разнообразить эстетические качества изделий.

В изготовлении традиционных ажурных чепцов использовали техники плетения (узелковое, «брання» [4]), вязали крючком («гыкликрокою») – до сер. XX в. деревянным, позже пластмассовым и металлическим. Спицами («иглыци», «глыци», «шпыци») начали вязать главным образом от 1920-х гг., часто используя самодельные металлические спицы от велосипедов («ривэрив») или обыкновенную проволоку.

¹ Экспедиционные отчеты сохраняются в Архиве Института народоведения НАН Украины: Архив ИН НАН Украины. — Ф.1. — Оп.2. — Спр.530. «Звіт мистецтвознавчої комплексної експедиції на Бойківщину та Лемківщину, 2005р. (Козакевич О., Олійник О., Федорчук О.)».

Чепцы («очипкы», «чипци», «чупкы») [8] – один из главных маркеров замужних женщин



Бойковщины и Подгорья конца XIX – первой трети XX вв. – головной убор в виде ажурной шапочки, неотъемлемый атрибут свадебного обряда почти до сер. XX века. Невесту «чипчылы» во время свадьбы (чаще всего – мать жениха): волосы иногда обрезали или туго скручивали в косы, закладывали под «кыбалку» (обруч с растительных волокон, пряжи, бумаги), на которую одевали чепец. После этого обряда женщина ни в коем случае не имела права появляться на людях с непокрытой головой и «светить» волосами (Илл. 1). Следуя давней традиции, «чипэц» со свадьбы оставляли «на смерть» или в некоторых случаях, когда тот изнашивался, изготавливали новый за

первоисточником.

«Очипкы» с ажурным основанием были распространены практически во всех местностях Бойковщины и Подгорья с разницей в форме, материале, техниках изготовления и способами декорирования. В конце XIX – нач. XX вв. бытовали изделия из сетки домашнего производства: плетеной вручную, иглой, на специальных кроснах («брання»), вязаной крючком, изредка – спицами. С распространением в сельском быту промышленных тканей (от 1920-х гг.) начали использовать покупную («крамну») сетку или подкрашенную марлю, а от сер. XX в. – трикотаж, изготовленный на специальном оборудовании.

Один из древнейших способов изготовления чепцов на Бойковщине и Подгорье – архаическая техника «брання» [4] (*спрэнг, англ. – sprang*), распространенная не только на украинских землях (Украинское Полесье, Вольнь [5], Западное Подолье, Опилля), а также в странах Балтии, Скандинавии, Белоруси, Чехии, Словакии, Польши [6].

В зависимости от локальных особенностей, чепцы носили в сочетании с другими типами головных уборов, дополняющих комплекс традиционной одежды и завершающих ансамбль костюма в целом. К примеру, один из редких артефактов (вторая пол. XIX в.) происходит из с. Славськэ Сколивого р-на Львовской обл. (Илл. 2): чепец конусо-видной формы (как колпак), изготовлен техникой «брання».



Нижняя часть обшита красной тесьмой с вышитым («гаптованым») растительным узором, украшенной нашитыми бисеринами («пацьоркамы») и металлическими мелкими пластинами («блыцьиткамы»). По всей длине изделия с плотной структурой выплетены ажурные поперечные орнаментальные полосы. Каждая, шириной примерно 5 см, состоит из ажурных треугольных мотивов и плотных зигзагов. Когда женщина повязывала сверху такого головного убора платок, на темени кончики торчали подобно небольшим рожкам. Считается, что такие рожки издавна служили «обэрэгом» от злой силы и нечисти.



В конце XIX – в первой трети XX вв. в Сколиском и Дрогобицком районах Львовской обл. женщины носили кружевные чепцы белого и зеленого цветов: накибалке («кыбалци», «кибалци», «кимбалци»), невысокие, практически плоские, изготовлены техникой «брання». Ажурные узоры (процесс плетение происходил от затылочной к лобной части) отличались разнообразием: пружинистая сетка равномерной структуры, ритмически уложены плотные вертикальные полосы в сочетании с ажурными

ячейками, плотные ромбовидные мотивы на фоне сетки и т.п. В некоторых местностях Самбирского и Старосамбирского районов Львовской обл. на рубеже XIX–XX вв. также бытовали невысокие сетчатые чепцы на твердой основе «кыбалци»: носили их где-то до сер. XX в. те женщины, которые придерживались традиции. Похожие за формой и техниками изготовления «очипкы» бытовали в части деревень Туркивского района Львовской области. В первой пол. XX в. сетку для чепцов вязали крючком из льняной пряжи, часто подкрашивая ее в зеленый

цвет, или покупали «крамну» (в магазинах). Такие головные уборы стягивали на затылке толстой ниткой или натягивали на твердую основу «химэвку».

Авторские полевые материалы и изучение музейных коллекций Украины дают основания утверждать о локальных особенностях (материал, техники изготовления, орнамент) чепцов из Туркивского (Карпатськэ, Ботэлка Верхня, Ботэлка Ныжня, Шандровэць, Ясэньця Замкова, Вовчэ, Верхня Яблунька) и Старосамбирского (Мшанэць, Стара Силь) районов Львовской обл., характерных именно для этой местности. Основания «чипця» изготавливали из полотна или сукна красного цвета в виде высокой шапочки (10–12 см). В зависимости от способа сшивания и фиксирования на голове, бытовали головные уборы двух типов: стянутые на затылке ниткой (продолговатые) и сшитые (цилиндрические или в виде слегка усеченного конуса) (Илл. 3; Илл. 4).



На теменной части вязали сетку – соответственно продолговатой или круглой формы. На рубеже XIX–XX вв. сетку плели из льняных нитей натурального цвета вручную, в первой пол. XX в. дно («дэнцэ») начали вязать крючком («гачком») из пряжи разных зеленых оттенков. С распространением промышленного текстиля часто вместо ажурного («плэтыва») пришивали кусок трикотажного полотна зеленого цвета (1960–70-е гг.). Однако это влияло на степень ажурности изделия: всевозможные за размерами просветы, плетенные или вязанные крючком, были частью декора, а плотный трикотаж такого разнообразия не давал.

Важно, что центром изготовления таких чепцов в конце XIX в. как промысла считался городок Стара Силь [18]. С влиянием городской моды местные женщины практически перестали носить «чипци», однако их покупали из отдаленных деревень, что и объясняет бытование одинаковых головных уборов в разных местностях. Вязанием занимались главным образом старшие и незамужние женщины. Иногда нижний край красной основы чепца украшали «обмиткою» контрастных зеленого и белого цветов или вышивкой (Илл.4). На затылке «очипкив» пришивали две или три красные ленты («пантлыци», «партыци»), которые выпускали из-под «горсыка» (женская нагрудная безрукавная одежда). Видимые нижние края декорировали вышивкой или «пацьоркамы» (бисером). Во время авторских полевых исследований 2005 г. несколько таких головных уборов зафиксировано в музеях, а также в частной собственности сельских женщин, однако только как дань традиции.



В некоторых местностях Велькоберезнянского района Закарпатской обл. (Закарпатская Бойковщина) чепцы конца XIX – первой трети XX вв. отличаются формой, материалами, декором, что обусловлено влиянием чешской, словацкой и венгерской культур. Основу «очипка» изготавливали из полотна: затылочную часть (как отдельную деталь) собирали («брыжылы») вертикально по всей высоте. По нижней части разнообразно украшали: нашивали «крамну» орнаментальную ленту (шириной 5–8 см) с растительным орнаментом, по которой прикрепляли несколько узких (0,5–1 см) – из металлической нитки, кружевные, вязанные крючком или коклюшками. Такие ленты украшали пластинами, «блыскиткамы», бисером, что придавало изделию особенной декоративности. На затылке к чепцу прикрепляли длинные широкие узорные ленты («пантлыкы», «партыци») – одну или две. Такого типа головные уборы также бытовали в Воловецком районе Закарпатской области (Илл. 5).

Следовательно, ажурные чепцы из Бойковщины и Подгорья конца XIX – начала XXI вв. имеют много сходства с изделиями из других территорий Украины, однако некоторые из них существенно отличаются характерными художественными особенностями, что позволяет нам говорить об их уникальности. Кроме того, в течение исследуемого периода прослеживается соблюдение давних традиций в сочетании с современными воздействиями (используется новое сырье, в изготовлении применяют менее трудоемкие техники).

Литература

1. Білан, М. Український стрій / М. Білан, Г. Стельмащук. – Львів : Фенікс, 2000. – 326 с.

2. Головацкий, Я. О костюмах или народном убранстве русинов или русских в Галичине и северо-восточной Венгрии / Я. Головацкий. – Петроград, 1868. – 67 с.
3. Кирчів, Р. Бойківські етнографічні матеріали в музейних збірках / Р. Кирчів // Бойки. – 1993. – Ч.1/7. – С.33–36; Ч.3–5. – С.25–26.; Ч.1–3. – С.28–30.
4. Козакевич, О. Брання / О. Козакевич // Мала енциклопедія українського народознавства. / За ред. С. Павлюка. – Львів : Афіша, 2007. – С.65–66.
5. Козакевич, О. Мереживні народні вироби на Волині та Поліссі кінця XIX–XX ст.: регіональні особливості // Матеріали Всеукраїнської науково-етнографічної конференції “Минуле і сучасне Волині й Полісся: народна культура і музеї”, присвяченої 80-річчю від дня народження Олекси Ошуркевича / О. Козакевич. – Випуск 44. – Луцьк, 2013. – С. 139–143.
6. Козакевич, О. Мистецтво українського традиційного в’язання: історичний аспект / О. Козакевич // Народознавчі Зошити. – 2013. – №5 (113). – С. 885–906.
7. Козакевич, О. Мереживні та в’язані вироби в оздобленні церковних тканин на Західній Україні XX ст. (за матеріалами мистецтвознавчих експедицій 2005–2009 рр.) / О. Козакевич // Апологет. Богословський збірник ЛДАіСУПЦ КП. Матеріали I Міжнародної наукової конференції «Християнська сакральна традиція: віра, духовність, мистецтво». – №1–4 (16–19). – Львів, 2009. – С.197–203.
8. Козакевич, О. Типологія українських народних в’язаних та мереживних виробів XIX – початку XXI століття: вбрання / О. Козакевич // Народознавчі Зошити. Серія мистецтвознавча. – 2014. – №6 (120). – С. 1403–1419.
9. Козакевич, О. Українські традиційні в’язані вироби кінця XIX–XX ст.: локальні особливості (за матеріалами західних областей) / О. Козакевич // Записки Наукового товариства ім.Т.Г. Шевченка. – Т. CCLXI (261). – Праці комісії образотворчого та ужиткового мистецтва. – Львів, 2011. – С. 503–524.
10. Кузів, І. Жите-бує, звичаї і обичаї горського народу / І. Кузів // Зоря. – 1889. – Ч. 16. – С. 263.
11. Матейко, К. Український народний одяг / К. Матейко. – Київ : Наукова думка, 1977. – 224 с.
12. Ніколаєва, Т. Історія українського костюма / Т. Ніколаєва. – Київ : Либідь, 1996. – 172 с.
13. Стельмашук, Г. Українські народні головні убори / Г. Стельмашук. – Львів : Априорі, 2013. – 270 с.
14. Франко, І. Етнографічна експедиція на Бойківщину // І. Франко. – Зібрання творів у 50-ти томах. – Т. 36. – Київ, 1982. – С. 68–99.
15. Falkowski, J. Zachodnie pogranicze Huculszczyzny. Dolinami Prutu, Bystrzycy Naddwornianskiej, Bystrzycy Sołotwiskiej i Łomnicy / J. Falkowski. – Lwów, 1937. – 170 s.
16. Kopernicki, J. O Góralach Ruskich w Galicyi / J. Kopernicki. – Kraków, 1889. – 34 s.
17. Kozakevych, O. Ludowe wyroby dziane i koronkarskie na Bojkowszczyźnie i Podgórzach końcu XIX – na początku XXI wieku: cechy regionalne i odmiany lokalne (na podstawie badań terenowych w latach 2005-2006) / O. Kozakevych // Lemkowie, Bojkowie, Rusini. Historia, współczesność, kultura materialna i duchowna. – Tom VI. – 2016. – Słupsk. – S. 438-458
18. Strzetelska-Grynbergowa, Z. Staromiejskie. Ziemia I ludność / Z. Strzetelska-Grynbergowa. – Lwów, 1899. – 676 s.

Иллюстрации

Илл. 1. Молодые бойковские женщины: справа — замужняя женщина в чепце, изготовленном техникой “брання”, на кибалке; с. Опорэць Сколивого района Львовской обл., 1915 г. (Источник: <http://www.> Локальна історія (доступ 17.02.2014))

Илл. 2. Чепец конусообразной формы, техника “брання”, с. Славськэ Сколивого р-на Львовской обл. Инв.№ЕП-22832, Музей этнографии и художественных промыслов ИН НАН Украины во Львове.

Илл. 3. Чепец, с. Мшанэць Турківського р-на Львовской обл. Инв.№НМЛІ-30681, НМТ-1143, Национальный Музей во Львове им. Митрополита Андрея Шептицкого.

Илл. 4. Чепец: полотно красного цвета, на темени – вязанная крючком сетка зеленого цвета, 1930-е гг., с.Шандровэць Турківського р-на Львовской обл. Народный этнографический музей «Бойкивыщина» (м.Турка Турківського р-на Львовской обл). ПМА 2005. Фото Е. Козакевич.

Илл. 5. Чепец: полотно, фабричные узорные ленты (“пантлыкы”, “партыци”), кружево, вышивка, 1920-30е гг., с. Тыхый Велькоберезнянского р-на Закарпатской обл. Инв. № О-6080, Национальный Музей народной архитектуры и быта Украины (г.Київ).

Кулагин А.Н.

(Республика Беларусь, г. Минск)

БЕЛОРУССКО-ГУБЕРНСКОЕ ТЕАТРАЛЬНО-ЗРЕЛИЩНОЕ СТРОИТЕЛЬСТВО

После воссоединения с Россией в 1772—1795 гг. в белорусских вельможных имениях возникают и бурно развиваются крепостные театры и оркестры, что явилось своеобразным снобизмом в сословной престижности: «Вся Беларусь будто очумела. Все хотели оркестры, по-

стоянно стали давать балы, съезжаться на охоты» [1, с. 848]. Безусловно, огромное воздействие на театрализацию дворянского быта белорусских губерний оказали крепостные театры России, особенно общеизвестные дворцы-театры Н. П. Шереметева в Останкино и Кусково, амфитеатр в Павловске (арх. В. Ф. Бренна, 1793 г.) и др.

Сразу же в новоприобретенных землевладениях русская знать начинает на них обустройство дворцовых и усадебных резиденций. Под театральные помещения отводились просторные парадные (бальные) залы замков, дворцов, усадеб (Несвиж, Гродно). Театр и концертный зал были устроены во дворце витебского генерал-губернатора А. Голицына, жена которого Софья Петровна имела пристрастие к домашним спектаклям. В крупных дворцово-парковых ансамблях под театры возводятся обособленные флигеля и оранжереи (театры Сапегов в Ружанах, А. Тизенгауза в Гродно, Огинского в Слониме, Зорича в Шклове, Хрептовича в Щорсах, Браницкого в Белостоке).

Знаменитый театр графа С. Зорича в Шклове упоминает А. С. Пушкин в своих «Исторических записках». Создателем театра с большой степенью вероятности можно считать придворного архитектора графа итальянца Ф. Бо(ч)арелли, работавшего с Н. А. Львовым (Иосифовский собор в Могилеве, 1784 г.). Именно итальянцы являлись носителями архитектурно-организационного опыта театрального строительства в Российской империи. Исследователь В. Г. Сахновский в 1924 г. писал: «Знаем, что представления, даваемые в Шкловском имении Зорича, превосходили по великолепию придворные спектакли русские, бывшие польские, императорские, австрийские в Шенбрунне и французские спектакли в Версале» [2, с. 26]. При посещении бывшего фаворита С. Зорича российской императрицей Екатериной и австрийским императором Иосифом II 30.5.1780 г. в местном театре был поставлен грандиозный спектакль [3, с. 7]. Относительно шкловских представлений историк Ю. А. Дмитриев пишет: «На озерах плавали расцвеченные корабли, устраивались примерные морские сражения, изображались нападения пиратов на мирные суда. В имении помещика Зорича в Шклове еще в XVIII веке такие увеселения устраивались каждый раз, когда у него был большой съезд гостей. Эти увеселения были эффектны, занимательны и привлекали интерес многочисленных зрителей, толпившихся на берегу» [4]. В шкловском театре сценографией и машинерией заведовал декоратор П. Борганти из Флоренции, который до этого работал в театрах Москвы и Петербурга. В 1800 г. 14 солистов шкловского балета балетмейстером И. И. Вальберхом (Лесогоровым) были отобраны в труппу Петербургских императорских театров [5, с. 47].

В 1773 г. в дарованном первому наместнику белорусского края З. Чернышеву Чечерске его жена графиня Анна Радионовна (крестная императора Александра I) возводит дворец, который в 1787 г. во время путешествия посещает Екатерина II [6, с. 216]. Резиденция Чернышева в Чечерске не была сухой чиновничьей обителью; это был культурный эпицентр края. Здесь ставились театральные постановки, в 1780–1782 гг. работала труппа крепостного театра, состоящая из певцов, хора, оркестра, драматических актеров. В «Записках Льва Николаевича Энгельгардта» отмечается, что в Чечерске по случаю приезда великого князя Павла с княгиней «была дана опера «Новое семейство», для этого случая написана полковником (впоследствии генерал от инфантерии) С. К. Вязмитиновым, а музыка – графским адъютантом паном Фрейлихом; французская комедия «Auglomanie» [5, с. 47]. В этом отношении Чернышев соперничал с Зоричем с его быховской резиденцией, с боярским разгулом и театральными питейными оргиями, после которых впоследствии появлялось масса внебрачных детей.

Крупные театральные постановки устраивал генерал-губернатор граф З. Р. Чернышев в вотчинном владении Могилеве. В 1780 г. он, в связи с приездом Екатерины II в город, выписал из Петербурга придворную итальянскую оперу и построил на свой счет театр и большой бальный зал. В городе в 1780–1782 гг. действовала труппа крепостного театра, которая состояла из солистов, хора, оркестра и драматических артистов. Завзятый театрал могилевский губернатор в начале XIX в. приглашал к себе театральные труппы К. Каминского, Ш. Недельского, В. Рашевского, Ю. Милевского, В. Ашпергера, М. Бетлеевского, К. Федецкого, Ю. Кондрата, Я. Хелмиковского и др. Театр Чернышева просуществовал сравнительно недолго, а крепостной

оркестр действовал до конца первой трети XIX в. В 1828 г. 27 музыкантов с семьями были куплены дирекцией Петербургских императорских театров [5, с. 47–48].

В Минске в 1803 г. был организован городской оркестр; играл в городском саду, у рагуши. С 1820-х гг. им руководили известные музыканты Д. и В. Стефановичи. Уроженцы Беларуси основатели польско-белорусской классической музыки М.К. Огинский и С. Монюшко творили в родовой усадьбе Залесье. Большое значение приобрела деятельность музыкальных обществ. Они устраивали публичные концерты и музыкальные вечера, лекции о жизни и творчестве известных композиторов и исполнителей, открывали музыкальные учебные заведения и библиотеки. Они приглашали с концертами известных певцов Л. Собинова, Ф. Шаляпина, пианистов и композиторов С. Рахманинова, Л. Скрябина и др.

Не только белорусская магнатерия, но и «заможная шляхта» и российское дворянство в провинциальных усадьбах широко культивирует театральную жизнь, танцы, музицирование. Постепенно театр «благородных» актеров-любителей стремительно перерастал узкие рамки закрытых, сугубо домашних, придворных забав и развлечений; он становится неотъемлемо частью повседневного городского быта. С начала XIX в. проявляется тенденция к созданию публичного городского театра. На всю Европу в прямом и переносном смысле «звучит» ранговый театр «Ла Скала» в Милане, открытый в 1778 г. (арх. Дж. Пьермарини). На этом фоне происходит строительства в С.-Петербурге итальянскими зодчими К. Росси Александринского театра и Д. Перро Мариинского театра, Эрмитажного театра. Здания театров играли важную градоформирующую роль; они способствовали образованию в городах просторных театральных площадей, широких улиц-проспектов со скверами. Значимость театрального здания в структуре города



Театр в Минске

ярко иллюстрирует творчество О. И. Бове, который в Москве перед спроектированным в 1821 г. А. Михайловым Большим театром создает величественную площадь с однотипными фасадами – прекрасный нейтральный фон для неординарного, престижного для столичного города монументального здания, вершины русского театрального зодчества, лучшего в Европе театра своего времени.

Естественно, в белорусских городах этот процесс разворачивается не столь масштабно и монументально, реализуется преимущественно в наемных зда-

ниях. В зале Дворянской школы в Минске в 1788 г. ставятся спектакли «Комедийного театра» К. Жулкевского [7, с. 479]. В 1799 г. в городе архитектор Ф. Х. Крамер перестраивает под дворянскую школу упраздненный базилианский монастырь, возводя при ней специальный театральный флигель (официну). Со строительством в 1801 г. в Минске гимназии ее боковой 2-этажный флигель был отведен под «городской приватный театр». В 1803–1817 гг. публичные спектакли ставились в боковом флигеле минского Свято-Духовского монастыря. После 1817 г. театральные представления в Минске проходили в зале дома Гайдукевича [8, с. 218–219], а в 1825 г. одно из зданий Высокого рынка было отреставрировано под городской театр [9, с. 29]. Минский губернатор В. И. Гечевич для нужд театра отводит дом купца Соломонова на Соборной площади; зал имел 23 ложи, на галерее помещалось 180 зрителей. Под публичный театр приспособил свой минский дом дворянин Я. Бойков; достаточно большое здание в стиле классицизма выходило фасадом на площадь. В Могилеве театр мигрирует в городские казармы губернского батальона, в 1871 г. – в частный дом Файницкого, с 1882 г. – в каменный дом мещанина Я. Лурье.

Становится популярным устройство летних деревянных театров в городских садах. Такие театры устраиваются в созданном в 1796–1806 гг. Городском саду Минска, в Муравьевском сквере Могилева.

В середине XIX в. крепостной театр полностью уступает место публичному. Первоначально под него продолжают использоваться здания и залы бывших дворцовых театров (Ружаны, Слоним, Шклов). Первым постоянным публичным театром в Гродно стала труппа Соломеи

Дешнер, которая ставила спектакли в здании театра при бывшем дворце А. Тизенгауза [7, с. 310]. При этом почти заброшенное здание в 1851–1860 гг. реставрирует губернский архитектор О. О. Михаелис [9, с. 28]. Поскольку в Минске после воссоединения с Россией не было специального театрального здания, спектакли показывались в разных помещениях, которые можно было приспособить для этих целей.

Но в основном театр перебирается в городские общественные здания: дворянские клубы, гимназии, городские магистраты и управы. В 1842 г. под театр было отведено здание могилевской городской думы. Судя по аннотации «Плана ситуации каменной оранжереи и с прилегающими к ней строениями, в коих помещены Кадеты после пожара. 1799 г. декабря 12-го дня», под литерой «Д» значится театр [РГИА, ф. 1399, оп. 1, д. 265, л. 3.]. В 1845 г. губернский архитектор Н. Н. Червинский создает театр в приспособленном здании Витебска; зал имел 12 лож бенеуара, 13 лож бельэтажа, просторную галерею и партер на 100 кресел и лавок. Одновременно на Базарной площади Витебска находился Зимний городской театр, Летний театр Тихантовского. В Минске в 1844 г. под публичный театр было отведено помещение 2-го этажа городской ратуши, оборудованное партером, ложами и бельэтажем [5, с. 53]: «Ратушный театр невелик, но довольно красиво и изящно отделан, чем обязан бывшему минскому губернатору А. В. Семенову; по ходатайству его назначен штат для театра, с производством актерам определенного жалования» [10, с. 146]. В 1852 г. спектакли ставились в зале гостиницы Е. Поляка, в 1864–1877 гг. – в здании минского Дворянского собрания. Здание Дворянского собрания использовалось под театр и в Могилеве. В январе 1868 г. в Гродно открывается театр даже для младших воинских чинов [НИАБ в г. Гродно, ф. 1, оп. 6, д. 1220.]. На начало XX в. в Бресте имелся театральный зал в здании военного собрания.

Со временем такое «подвешенное» положение театра стало не удовлетворять городскую общественность; возникает острая необходимость в создании стационарных публичных городских театров. В этой связи белорусский историк П. М. Шпилевский писал в середине XIX в. о «внутреннем быте» жителей пограничного Бреста: «...он довольно монотонен, однообразен; ни в одном из предместий нет ни театра, ни других каких-либо постоянных мест для общественных увеселений» [10]. «Могилевские губернские ведомости» сокрушались в 1861 г.: «У нас нет ни здания, удобного для помещения театра, ни других театральных приспособлений» [5, с. 258]. Витебский полицмейстер 17.12.1881 г. рапортует губернатору: «Витебский городской Ростовцовский театр в настоящем году вовсе не отремонтирован, печиванием (отоплением – *А.К.*) плох. Театр расположен на месте неудобном, весьма близко от соседних построек с обеих сторон на площади, а на дворе его находятся ветхие деревянные постройки» [НИАБ, ф. 3209, оп. 1, д. 409, лл. 6–7.]. Корреспондент «Минских епархиальных ведомостей» в 1886 г. писал: «Наш Минск не может похвалиться развитием в нем искусств и вообще эстетическими удовольствиями; существует у нас любительский кружок, который дает иногда концерты, благодаря энергичности гр. Кованько, заведующего этим делом» [11, с. 133].



Городской театр в Витебске

Строительство стационарных театральных зданий получило распространение лишь на рубеже XIX—XX вв. После того как старый театр в ратуше на Соборной площади в 1884 г. сгорел минский губернатор князь Трубецкой поставил перед городской Думой вопрос о сооружении нового здания театра. 18.8.1887 г. Дума приняла решение об избрании строительной комиссии, на которую возложила обязанность по сбору средств; к началу строительства было собрано 25 тыс. руб. Одновременно Дума обратилась к губернатору с ходатайством «о воспомоществовании от казны на устройство театра». 26.6.1888 г. к месту закладки здания прибыли великий князь Владимир Александрович с супругой великой княгиней Марией Павловной, для которых был сооружен специальный открытый павильон. Протоиерей Екатерининского собора Никонор Смолич совершил молебен, и их императорские высочества опустили несколько золотых монет в фундамент здания. «Так было положено основание лучшего в настоящее время по

красоте и изяществу зданию в городе – минскому городскому театру» – писалось в «Памятной книжке Минской губернии на 1910 г. Но из-за нехватки средства строительство было приостановлено. Лишь через два года градоначальник К. Чапский изыскал финансирование для его завершения. Театр был возведен в Александровском сквере архитекторами К. Введенским и К. Козловским. Первоначально зал вмещал 550 мест, затем был увеличен до 700. Интерьер украшали лепнина, росписи на стенах, портреты М. Глинки, А. Пушкина, Н. Гоголя, А. Островского. В день открытия 5.6.1890 г. зрители увидели любительский спектакль О. Фелье «Сфинкс». В 1890 г. в Минске был открыт постоянный профессиональный театр, а также «Общество любителей изящных искусств».



Театр в Гомеле

Существовавший в Витебске театр до 1870-х гг. располагался в приспособленном здании. В этой связи витебский губернатор 13.6.1873 г. обращается к губернскому инженеру Н. Ф. Карчевскому: «В виду изъявленного Витебским городским обществом, по приговору его, согласия на переделку городского дома, где находится 1-я полицейская часть, под помещение театра, я признаю нужным для производства этих работ

учредить особый Комитет под председательством Витебского городского Головы из членов Вас и Правителя Канцелярией моей Попенченко; производителем же работ назначаю Архитектора Покровского. Сообщая Вам об этом, покорно прошу приступить немедленно к работам по театру; деньги же для его будут отпускаться Комитету от меня по мере надобности и по его каждый раз требованиям» [НИАБ, ф. 3209, оп. 1, д. 409, л. 1.]. Из этого видно, что в губернских городах театральное строительство в основном субсидируется городским бюджетом и поддерживается добровольными пожертвованиями.

Все это происходит на фоне широкомасштабного театрального строительства в империи, в которой к концу XIX столетия насчитывалось свыше 100 «театрализованных городов». Театральный архитектор А. К. Кавос в 1859–1860 гг. возводит в С.-Петербурге монументальное здание оперного Мариинского театра. Огромный театр возводится в 1880-е гг. в Одессе венскими архитекторами Г. Гельмером и Ф. Фельнером. В это же время выпускником Петербургской Академии искусств К. Козловским были спроектированы театры в Люблине и Ковно, филармония в Варшаве. Стационарное здание театра возводится в Уфе после приобретения ей статуса губернского центра. Существующий и поныне театр в Калуге построен по решению губернатора Шевича во 2-й пол. XIX в. Видным специалистом в области строительства театров был архитектор В. А. Шретер, по проектам которого на рубеже XIX–XX вв. были выстроены театры в Рыбинске, Иркутске, Киеве, Тифлисе (1880–1890-е гг.).

Существовавшая в Могилеве местная театральная труппа и гастролировавшие в первой половине XIX в. труппы К. Каминского, Ш. Недельского, В. Рашевского, Ю. Милевского, В. Ашпергера, М. Бетлеевского, К. Федецкого, Ю. Кондрата, Я. Хелмиковского и др. ставили постановки в арендованных помещениях. И лишь в 1886–1888 г. открывается здание городского театра, возведенное по проекту архитектора П. Г. Камбурова (инженер В. С. Мильяновский). Инициатором строительства театра был еще губернатор А. С. Дембовецкий, вступивший в должность 30.3.1872 г. Театр возводился на народные деньги. При их нехватке Дембовецкий обратился к местному дворянству; в частности, к помещику Храповицкому. Оно было возведено, как и полагается общественно значимому сооружению, в центральной части города, около Муравьевского сквера. При этом перед зданием сформировалась новая Театральная площадь. Аналогичный градостроительный «статус» получил и минский театр, возведенный на площадке Александровского сквера. Городские скверы являлись прибежищами летних деревянных театров и сценических площадок. Так весь летний сезон в Могилеве сценические представления давались на подмостках летнего деревянного театра («воксала»).

Менее репрезентативные и масштабные театральные здания возводятся в Бресте, Пинске, Бобруйске, Белостоке.

Существование в губернских городах специальных театральных зданий позволяло наладить гастроли многих российских театральных трупп и известных актеров. Репертуар театров во многом определялся русской драматургией. На сцене могилевского театра в 1888 г. прошел спектакль по комедии Н. Гоголя «Ревизор»; большой популярностью у зрителя пользовались пьесы А. Островского, М. Салтыкова-Щедрина, Л. Толстого, А. Чехова, украинских драматургов И. Котляревского, Г. Квитки-Основьяненко, В. Дмитриенко и др. Большой популярностью в это время пользовались пьесы и водевили польского комедиографа XIX в. В. Фреды, в которых в сатирической форме отражались повседневный быт и нравы шляхетского общества, поместного и служилого дворянства. В репертуаре театров с середины XIX в. преобладают комедии и водевили, критически отражающие в сатирической форме повседневный быт и нравы шляхетского общества, поместного и служилого дворянства. Яркую галерею его типичных представителей – аристократии, провинциальной знати, офицерства, манерных барышень, буржуазии и купечества – создал польский комедиограф В. Фредро, пьесы и водевили которого широко ставились в 1840-х гг. на подмостках белорусских театров. В 1895 г. в Могилеве с концертами выступал С. Рахманинов. Знаковым событием в театральной жизни Беларуси стало возникновение первой труппы белорусского национального театра В. Дунина-Марцинкевича.

При всем этом материальное состояние театров было удручающим, поскольку полностью зависело от частных инвесторов, меценатов и добровольных пожертвований; зыбкость положения театра во многом диктовалась частой сменой их владельцев (во второй половине XIX в. в могилевском театре сменилось 14 хозяев).

Активизация к концу XIX в. городской театральной жизни и ее демократизация вызвала к жизни новые типы зрелищных сооружений. Получает распространение тип общественно-культурного здания «народный дом» или «народный театр». Темой дипломного проекта белоруса И. В. Жолтовского в 1898 г. был «Народный дом». В 1899–1900 г. по инициативе Гродненского губернского комитета попечительства о народной трезвости в Гродно архитекторами М. Л. Лангадом и Н. Романовым возводится здание Народного театра (дома) [НИАБ в г. Гродно, ф. 8, оп. 2, д. 1363, лл. 1–5.]. Народный дом открыт в Гродно в 1901 г. в празднование столетия губернии. Это было прогрессивное по тем временам культурное учреждение: в центре располагался зрительный зал на 350 человек, вокруг классы для кружковой работы, библиотека и читальный зал. Позднее в начале XX в. это здание «Народного дома» стало называться «Солдатским клубом» в связи с открытием здесь солдатского театра под руководством капитана А. Ковальского [12, с. 120–124]. Такие дома возводятся во многих белорусских городах (Могилев, Слоним, Мстиславль и др.). Народные дома распространяются по российским городам, возводятся в 1904 г. в Костроме, в 1911 г. в Калуге, одновременно во Владимире (арх. Я. Ревякин), Чембаре, Самарканде (арх. В. С. Гейнцельман, 1911).

Так называемые народные дома, объединявшие в себе театр, библиотеку, концертный зал, кружковые кабинеты возводились с конца XIX в. по всей России; их повсеместное возникновение было связано с активизацией культурной и общественно-политической жизни общества. Подобный гродненскому народный дом в 1900 г. возводится в Барнауле по разработанному московским зодчим И. П. Ропетом проекту. Как правило эти здания возводились на средства, собранные горожанами. Народный дом в Н. Новгороде (1903 г., гражд. инженер П. Малиновский) строился по инициативе А. М. Горького на средства Общества по распространению начального образования в Нижегородской губернии и частные пожертвования. Академик архитектуры В. А. Шретер в 1912 г. возводит здание городских учреждений в Астрахани, которое предназначалось для размещения народной читальни и городского музея.

С начала XIX в. в Российской империи распространяется такой вид зрелищ как цирк. В С.-Петербурге в это время появляется целый ряд частных деревянных цирков. В Саратове действует цирк австрийского подданного Э. Беранека, а выкупленный у него цирковыми артистами братьями Никитиными в 1873 г. становится первым российским стационарным цирком. Став ведущими в России предпринимателями в этой области строительства, братья Дмитрий, Аким и Петр открывают цирки в Иваново, Киеве, Астрахани, Баку, Казани, Н. Новгороде,

Харькове, Тифлисе, Одессе, Орле и других городах. В Беларуси широкое строительство деревянных цирков разворачивается лишь во 2-й половине XIX в. По заказу П. Никитина в 1884–1886 гг. деревянное здание стационарного «Цирка братьев Никитиных» возводится А. Бочаровым на Соборной площади Минска, а сам основатель становится его первым директором. В 1870 г. на углу Дворцовой и Смоленской улиц Витебска возводится временный цирк-балаган под наблюдением губернского архитектора А. А. Полонского [НИАБ, ф. 3209, оп. 1, д. 182, л. 88]. В октябре 1883 г. управляющий цирком венгерско-австрийский подданный А. Ф. Неугебауер-Филадельфия обращается к витебскому губернатору с прошением: «Предоставляя при сем проект в двух экземплярах на постройку Австрийским подданным Фердинандом Шмидл балагана для цирка в г. Динабурге, имею честь покорнейше просить Ваше Превосходительство разрешить Шмидлу означенную постройку балагана в возможно скорейшем времени (прилагается проект гражданского инженера А. Кисиста – А.К.)» [НИАБ, ф. 3209, оп. 1, д. 450, л. 1–2, 5–8, 10]. В 1886 г. арендатору Фогелю разрешается построить в городском саду Бреста цирк [НИАБ в г. Гродно, ф. 1, оп. 17, д. 831; ф. 8, оп. 2, д. 584, оп. 3, д. 44]. Арендовавшая сад некая Шаповалова также предпринимает строительство деревянного летнего театра-цирка, проект которого разрабатывает в 1906 г. инженер путей сообщения А. Гарбузов [13, с. 70–71]. В 1902 г. в Строительное отделение Витебского губернского правления «дает добро» на открытие на Яблочной площади Двинска, при Дубровенском саде деревянного цирка австрийского подданного А. Фейерштейна (на сцене А. Девинье) [НИАБ, ф. 3209, оп. 1, д. 1070, л. 1]. Цирк-шапито в это время возводится в городском саду Калуги.

В массе возводятся переносные деревянные балаганчики. В 1908 г. деревянный балаганчик разрешается построить в Витебске мещанину Д. И. Тихантовскому [НИАБ, ф. 3209, оп. 1, д. 1303, л. 1, 4–6]. В 1909–1911 гг. утверждаются проекты театра-цирка и деревянного балаганчика в городском саду Бреста [НИАБ в г. Гродно, ф. 8, оп. 2, дд. 584, 1869; ф. 492, оп. 3, д. 29]. Прошение об устройстве в Дубровенском саду Двинска деревянного балагана под названием «Эдем» подает в 1909 г. в Витебское губернное правление отставной полковник К. А. Савков [НИАБ, ф. 3209, оп. 1, д. 1384, лл. 1, 8]. Но через пять лет епископ Владимир с возмущением обращается к витебскому губернатору с просьбой закрыть балаган, дабы «предотвратить «соблазн молящихся» [НИАБ, ф. 3209, оп. 1, д. 1384, л. 27].

Целый каскад проектов цирков разрабатывается для Гродно. В 1892 г. утверждается проект на установку по Садовой улице временного цирка шведским подданным Ж. Годфруа [НИАБ в г. Гродно, ф. 8, оп. 2, д. 797, лл. 1], в 1893 г. – проект цирка М. Апфельбаума, при этом отказали в постройке «Цирка Квирины» на Акцизной площади [НИАБ в г. Гродно, ф. 8, оп. 2, д. 846, лл. 1–3]. Временный цирк разрешается поставить в 1902 г. черниговской мещанке Р. Розенцвайль [НИАБ в г. Гродно, ф. 8, оп. 2, д. 1563, л. 2]. В 1903 г. итальянские подданные Орация и Натали Феррони по ходатайству поверенного Серебряникова получают разрешение на возведение цирка-шапито на Театральной площади, проект которого выполняет гражданский архитектор В. А. Срока (29.9.1903 г.) [НИАБ в г. Гродно, ф. 8, оп. 2, д. 1645, лл. 6–9]. 25.9.1903 г. гродненская Городская управа заключила с виленским купцом Шлемою Гурвичем контракт на возведение деревянного цирка на Акцизной площади [14, с. 333]. Бурскому капитану Г. Смитю в 1904 г. разрешается городской управой построить «временный балаган для голландско-трансвальского театра» на Театральной площади [НИАБ в г. Гродно, ф. 8, оп. 2, д. 1682, л. 2]. Городская зрелищная «сцена» обогащается и другими сооружениями. Строительство капитальных каменных цирков («легкий жанр») в Беларуси не происходит. Даже в С.-Петербурге такое здание возводится лишь в 1847–49 гг. (арх. А. К. Кавос) и в 1876–77 гг. по инициативе итальянского артиста Г. Чинизелли не месте деревянного Театра-цирка (арх. В. П. Кенель). Этот талантливый артист в 1892 г. организует в своем цирке водные представления. Примечательно, что в этом же году водная пантомима «Деревенский праздник» ставится в цирке Годфруа в Вильно. В 1875 г. в Киеве французским подданным О. Бергонье возводится стационарный каменный цирк «Альказар».

В Гродно летом 1902 г. сломан летний театр (выстроен в 1890 г.) в городском саду; взамен устроена открытая сцена для летних спектаклей (до 1908 г.) [14, с. 333]. В 1878 г. инженер

Тали получил разрешение от гродненского губернатора на открытие увеселительного немецкого клуба «Гегель» в саду Гезлера [НИАБ в г. Гродно, ф. 1, оп. 16, д. 375, л. 2].

На рубеже XIX–XX вв. чрезвычайно популярны оркестровые коллективы и любительские театральные труппы при пожарных депо (благо времени для художественной самодеятельности у этой категории служащих было предостаточно). В Гомеле и Боруйске в здании пожарной охраны на первом этаже располагалось пожарное депо, на втором – двухсветный театральный зал.

К концу XIX в. с активизацией городского благоустройства и расширением паркостроения (преимущественно в губернских городах) становятся популярными летние легкие сценические площадки и театральные павильоны. Летние деревянные театры имелись в Могилеве, в Максимовском парке Гомеля, в Городском саду Минска. Из разработки архивных документов можно заключить, что на протяжении 2-й половины XIX – начала XX вв. крупные белорусские города насыщаются типологическим разнообразием зрелищных сооружений. «Одеоном» театральной культуры являлся Витебск. Здесь архитектор Н. Червинский в 1845 г. возводит народный театр, В. Покровский в 1873 г. реконструирует под театр 2-этажный каменный дом на Смоленской улице, а после пожара его реконструирует в 1889 г. архитектор А. Клементьев. Рославльская купчиха Х. С. Туревич в 1888 г. обращается к императору Александру Александровичу с просьбой на разрешение постройки здания для клуба Витебского благородного собрания (на Театральной улице). При этом предоставляет проект каменного 2-этажного здания, который и утверждает губернатор князь Долгоруков [НИАБ, ф. 3209, оп. 1, д. 572, лл. 1–3]. Примером летнего деревянного театра может служить театр в саду «Европа» в Витебске [НИАБ, ф. 3209, оп. 1, д. 1303, л. 31]. В конце XIX в. деревянный театр для публичного посещения возводится в Свислочи, в парке усадьбы Огинских.

Характерной для белорусских городов постройкой является театр «Казино» в Пинске (нач. XX в.). Как и многие общественно значимые здания он занимает угловое положение, что отмечено вспарушенным куполом. Кроме жесткой кирпичной пластики (простеночные филенки и лопатки) архитектор вводит ассоциативные элементы готики (стрельчатые входные порталы и окна, надкарнизные акротерии). В аналогичном по объемной композиции Зимнем театре в Бресте, совмещенном с гостиницей «Бристоль», вводятся стилизованные элементы барокко. В архитектуре фасада летнего деревянного городского театра «Модерн» в Орше традиционно используются угловые шатровые башни, жесткие пересечения балочных конструкций, но – самое главное – округло-усеченное оформление входного портала. Ажурно кованым порталом проектировалось оформить фасад театра «Модерн» в Варшаве.

Как правило, реализованная архитектура театральных зданий во многом отличалась от проектных предложений. Например, трудно представить реализацию проекта деревянного балагана для г. Двинска, разработанного в 1902 г. [НИАБ, ф. 3209, оп. 1, д. 1384, л. 9] Постройка решается пирамидальной, но не геометрической, а пластично изогнутой композицией. Центральная 2-ярусная часть завершена почти по барочному вогнуто-выгнутой валютной линией с флагштоком в завершении. Овально-яйцевидные формы использованы в конфигурации дверей, окон, фронтона. В виде бегущей волны решен низкий парапет вдоль фасада. Характерен и сплетенный переплет лучковых окон. С начала XX в. осуществляется широкомасштабное и темперированное распространение электрифицированных кинотеатров (синематографов). Как правило, первоначально они устраивались в наемных помещениях. В Витебске владелец театра «Иллюзион» И. А. Казановский устраивает его в 1908 г. в доме Ниренштейна по Замковой улице [НИАБ, ф. 3209, оп. 1, лл. 1–2], Одновременно в городе в наемных помещениях действуют кинематографические театры «Оригинал-Биоскоп» (в доме Кушнера на Замковой улице) и «Одеон» (в балагане на Вокзальной площади) [НИАБ, ф. 3209, оп. 1, д. 1344, лл. 33–34]. Об устройстве в доме купца Е. Гордина в Полоцке кинематографа «Гранд-электра» в 1909 г. ходатайствует мещанка Т. Кулешо [НИАБ, ф., ф. 209, оп. 1, д. 1405, л. 10–12]. Кинотеатр Жаржавского Гранд-электра в Себеже действует с 1911 г. В Витебске в 1913 г. рекламируется «Рекорд» – самый большой и элегантный городской электротеатр. Во время сеансов и антрактах играет салонный оркестр под управлением С. Д. Цырлина [15, с. 3]. Мещанин

Двинска Ц. М. Гуревич в 1909 г. ходатайствует перед Витебским губернским правлением об утверждении проекта городского архитектора Тальбу на приспособление второго этажа каменного двухэтажного дома В. Цейтеля под помещение «электрического театра-кинематографа» под названием «Эдем» [НИАБ, ф. 3209, оп. 1, д. 1403, л. 5]. В 1914 г. брестскому мещанину Г. Вычулкуеру разрешается построить кинематограф в м. Высоко-Литовск [НИАБ в г. Гродно, ф. 8, оп. 2, д. 2059], а Р. Завистовскому – кинематограф «Люкс» на Соборной улице в Гродно [НИАБ в г. Гродно, ф. 8, оп. 2, д. 2151; ф. 125, оп. 1, д. 83, л. 20]. В этом же году еще одному предпринимателю, капитану в отставке С. Н. Монастырскому, разрешено построить в городе 2-этажное здание для «концертного зала кинематографа» [НИАБ в г. Гродно, ф. 8, оп. 2, д. 2149, лл. 1–4]. Рядом с ним врач И. В. Гольмстен в 1914 г. возводит здание электротeatра «Сатурн» [НИАБ в г. Гродно, ф. 8, оп. 2, д. 2167, лл. 8–9], в 1908 г. гродненскому мещанину Я. Кривописку разрешается открыть театр «Электро-Биограф» на Соборной площади в доме Чертка [НИАБ в г. Гродно, ф. 8, оп. 2, д. 1913, л. 1]. Одно из первых в России специальных зданий для кинематографа «Колизей» выстроил в Москве в 1914 г. архитектор Р. И. Клейн, в Красноярске – архитектор С. Г. Дриженко в 1915 г., псковский мещанин И. А. Элькин устраивает кинотеатр «Гранд-Электро» на втором этаже каменного дома мещанина Ш. Кисельгофа при Вокзальной улице [НИАБ, ф. 3209, оп. 1, д. 1344, л. 1].

И конечно же, новому виду искусства – кинематографу, отвечал авангардный архитектурный стиль «модерн». Этим искусствоведческим термином порой назывались и сами кинотеатры (Рогачев, Белосток). Наиболее ярким сооружением в стиле сецессион в Гродно являлось здание «электротeatра» «Сатурн», спроектированное и построенное гражданским инженером К. П. Донцовым в 1914 г. по заказу врача И. В. Гольмстена и его жены Целы Святославовны [НИАБ в г. Гродно, ф. 8, оп. 2, д. 2167, лл. 8–9]. Центральную часть фасада заполнял огромный витраж и завершал плавно выгнутый аттик с надписью модерновым шрифтом «Сатурн». Боковые плоскости фасада в технике сграффито расшиты полосами-зигзагами, получившими в лексиконе стиля название «удар бича». Жестко геометричные оконные проемы графично разлинеены мелкими оконными переплетами. Характерна для стиля и сама графика проекта – акварельная отмывка с типичной модерновой шрифтовой аннотацией. Модерновым шрифтом сопровождается проект церкви в д. Гловсевичи в 1914 г. гродненский губернский архитектор А. Терновский [НИАБ в г. Гродно, ф. 8, оп. 2, д. 2057, л. 5]. Фасадная композиция гродненского электротeatра идентична фасаду железнодорожного вокзала на станции Лозовая в Харькове, построенного в 1891–93 гг. по проекту архитектора С. И. Загоскина – выпускника Петербургского Института корпуса инженеров путей сообщения (1863 г.). В стиле модерн архитектором С. М. Жаровым решается здание электротeatра «Ампир» во Владимире.

В белорусских городах, находящихся в общероссийском культурном пространстве, распространяется все многообразие театрально-зрелищных заведений, единых архитектурно и организационно. Театры являлись не только наиболее выразительными архитектурными монументами, формирующими парадные площади городов, но и их основными культурными центрами, охватывающими и регионы. Храмы и театры, как носители сакральной и светской культуры, являются наиболее ценной частью архитектурно-культурного наследия страны.

Литература

1. Северная пчела. – № 212. – 1835.
2. Сахновский, В. Г. Крепостной усадебный театр / В. Г. Сахновский. – Л., 1924.
3. Няфёд, У. І. Ігнат Буйніцкі – бацька беларускага тэатра: вачыма сучаснікаў і ў памяці нашчадкаў / У. І. Няфёд. – Мінск, 1991.
4. Дмитриев, Ю. А. Русский цирк / Ю. А. Дмитриев. – М.: Искусство, 1953.
5. Няфёд, У. І. Гісторыя беларускага тэатра / У. І. Няфёд. – Мінск, 1982.
6. Без-Корнилович, М. О. Исторические сведения о примечательнейших местах в Белоруссии / М. О. Без-Корнилович. – СПб., 1855.
7. Тэатральная Беларусь: энцыклапедыя у 2 т. – Мінск, 2002. – Т. 1. – С. 479.
8. Miller, A. Teatr polski i muzyka na Litwie jako strażnice kultury zachodu (1745–1865) / A. Miller. – Wilno, 1936.
9. Чарнатаў, В. М. Архітэктура тэатраў / В. М. Чарнатаў // Помнікі гісторыі і культуры Беларусі. – 1973. – № 1. – С. 29.
10. Шпилевский, П. М. Путешествие по Полесью и белорусскому краю / П. М. Шпилевский. – Минск, 2004.

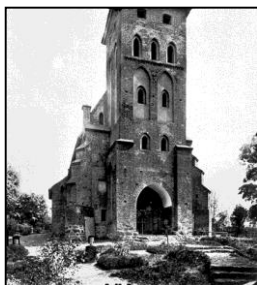
11. Минские епархиальные ведомости. – 1886. – 1 марта. – № 5. – С. 133.
12. Jodkowski, J. Grodno / J. Jodkowski // Zrodla mocy. – 1927. – № 1. – S. 120–124.
13. Кулагін, А. Мадэрн, відовішча / А. Кулагін // Мастацтва. – 1992. – № 8. – С. 70–71.
14. Орловский, Е. Ф. Очерк истории города Гродно / Е. Ф. Орловский. – Гродно, 1893.
15. Новый путеводитель по г. Витебску / сост. Д. Я. Терингорев. – Витебск, 1913.

Кулаков В.И.

ТЕРМИН «POSTQUEM» КИРХИ В МАРЬИНО/РОДНИКИ

В южной части пос. Апнау/Родники (ранее – Марьино) Гурьевского р-на, к востоку от городища Арнов находится одна из прекраснейших кирх Пруссии (рис. 1).

Она была сооружена из кирпича на каменном цоколе в нач. XIV в. и посвящена Св. Катарине. Впервые пастор в этой кирхе упомянут в 1320 г. В 1349 г. кирху попадает под патронат женского монастыря в Лёбенихте [1], одного из трёх городов, существовавших до 1724 г. на месте будущего Кёнигсберга. Эта кирха, знаменитая на всю Европу своими изящными готическими формами и прекрасной фресковой живописью, сохранившейся поныне, является уникальным памятником искусства Тевтонского Ордена в Балтии.



Крайне важно было бы получить убедительную дату её появления здесь, на восточных подступах к Замку Кёнигсберг. Неожиданную помощь в этом вопросе может оказать прусская археология. В 1996 г. Балтийская экспедиция ИА РАН провела к северу от кирхи раскопки, обнаружившие наличие здесь грунтового могильника Апнау [2]. Очевидно, раннесредневековые могилы расположены и к югу от храма (рис. 2).

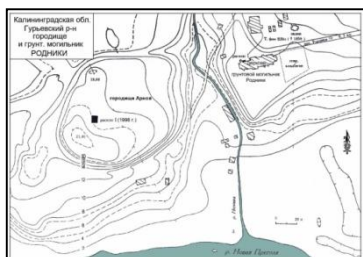


Рис. 2. План городища и грунтового могильника у кирхи Св. Катарины в пос. Апнау/Родники

Орденские кирхи в юго-восточной Балтии, как правило, занимали места более ранних могильников, на которых до прихода крестоносцев осуществлялось отправление заупокойного культа и поминальных церемоний по отеческим традициям. Как показывают раскопки, проведённые А. А. Валуевым на грунтовом могильнике Alt-Wehlau/Прудное [3], рудименты этих традиций сохраняются на местных могильниках при кирхах вплоть до Нового времени.

При сооружении фундамента под каменно-кирпичную кирху Св. Катарины в пос. Апнау/Родники, сохранившуюся по сей день, орденские строители, судя по планиграфии раскопа, потревожили прусское захоронение.

Выяснив его датировку, мы неопровержимо установим дату сооружения фундамента (соответственно – всей кирхи) храма Св. Катарины.

Погр. А-9 (кв. 11, 12) – труположение в подпрямоугольной в плане яме разм. 1,42 x 0,43 м, заглублённой в материк на 0,27 м. Как показывает продольный разрез А-9, могильная яма (общая глуб. от уровня древней поверхности 0,90 м) выбиралась с уровня грунта, позднее перекрытого субструкциями, насыпанными здесь согласно орденским строительным традициям для подготовки площадки под сооружение кирхи. Верхнюю часть заполнения А-9 составляет слой крупнозернистого суглинка с частицами древесного угля (остатки горения значительного количества дерева). Линза этого грунта подстиляется и перекрывается тонкими прослойками грунта со значительным содержанием органики. После засыпки могильной ямы она была перекрыта довольно мощным слоем грунта из разрушенных погребений. В могиле при отсутствии следов деревянного гроба открыт женский костяк (рис. 3).



Рис. 3. Погр. А-9 после окончательной зачистки. Вид с востока

Пол погребённой определенён как по субтильным очертаниям плохо сохранившегося черепа и частей костяка, так и по незначительной длине всего костяка – 1,35 м. Костяк был ориентирован теменем черепа по широтной оси могильной ямы на запад-юго-запад. Руки погребённой согнуты в локтях, запястья рук перекрещены над центральной областью таза. Подобный вариант положения рук погребённого отличается от традиций, сложившихся в католической обрядности Западной Европы в эпоху развитого средневековья и соответствуют прусским погребальным традициям

XII–XIV вв. Колени ног сведены, что указывает, возможно, на первоначально согнутое положение ног покойной. В левой коленной чашечке костяка остриём вниз обнаружена железная игла (рис. 4, 11).

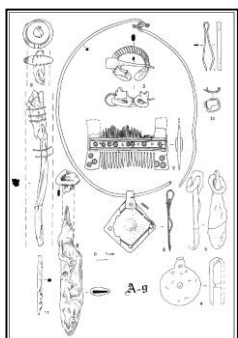


Рис. 4. Инвентарь погр. А-9

Инвентарь А-9 представлен большим числом находок (рис. 4, 7). Судя по следам, сохранившимся на костях верхней части скелета, погребённая была одета в чёрный кожаный плащ, застигнутый на правом плече бронзовой подковообразной фибулой с псевдовитым корпусом и с навершиями в виде головок драконов. Слева на груди костяка обнаружен железный «цепедержатель» (рис. 4, 5) с крючком в нижней части, к которому в древности крепились железная круглая подвеска (рис. 4, 4, 7), состоявшая из двух пластин, соединявшихся в центре подвески железной заклёпкой. Ниже этой подвески обнаружены сгруппированные (т.е. лежавшие совокупно в некоем вместилище типа кисета) роговой двухсторонний гребень с орнаментированной циркульным орнаментом центральной накладкой, крепившейся к корпусу гребня железными заклёпками (рис. 4, 7), бронзовый пинцет (рис. 4, 1) и скорлупа лесного ореха (рис. 4, 10).

Как показывают данные прусского фольклора конца XVII в., лесной орех был своеобразным символом мудрости прусских жрецов-вайделотов. Маттеус Преториус так сообщает о последнем вайделоте из посёлка Stiegehnen/Соколовка (Черняховский р-н): «...ему некому передать наследие отцов. Он пуст как польный орех, и опустошён» [4]. Этими словами показывается трагическая ситуация, связанная с отсутствием возможности передачи священных знаний. Не исключено, что аналогичная ситуация сложилась и с женщиной (жрицей ?) из Arnau/Родники. Видимо, означенные три предмета находились в сумке, крепившейся к «цепедержателю» или к поясу. Наличие последнего подтверждается и обнаружением у правого бедра ножа (рис. 4, 8) с деревянных, обтянутых кожей ножнах и с железным кольцом на деревянной рукояти. Правой рукой погребённая прижимала к корпусу деревянный жезл, имевший в виде навершия бронзовый рубчатый перстень. Рукоять жезла была обмотана бронзовой проволокой (рис. 4, 9, 10). Расстояние между верхней (с перстнем) и нижней (с проволокой) частями жезла достигала 0,32 м. Не исключено, что в данном случае обнаружены остатки прусской «кривули» (посох, являвшийся принадлежностью жрецов-вайделотов). Этнографические варианты таких жезлов, имевших символическое значение и по параметрам сопоставимые с находкой в Arnau/Родники, до 1944 г. сохранялись в Обществе по изучению древностей в Insterburg/Черняховск [5]. Данные жезлы являлись обозначением мистической силы языческих жрецов у пруссов. Каменные изваяния XII–XIII вв. несут изображения прямых жезлов, отмечавшихся обозначением высокого социального ранга прусских вождей и/или жрецов [6].

Высокий ранг женщины из погр. А-9 подчёркивает и необычная для прусских древностей раннеорденского времени проволочная гривна с S-видными крючками-застёжками, обнаруженная на шее погребённой (рис. 4, 3). Подобные принципы крепления концов диадемы известны по материалам погр. 25 могильника Równina Dolna [7] (XIV в.). Застёжка гривны, для надёжности и/или в сакральных целях перемотанная дополнительно белой шерстяной нитью, оказалась на груди костяка. Напротив неё, под затылочной костью черепа обнаружена висев-

шая на гривне бронзовая двухчастная подвеска, являвшаяся на самом деле нагрудным украшением. Прототипы данной подвески были характерны для женских уборов западных балтов (прежде всего - для ятвягов) в XIII в. [6, рис. 16-2].

Отмеченное выше нарушение положения *in situ* гривны и подвески А-9-3 связано с земляными работами, затронувшими верхнюю часть заполнения данного погребального комплекса вскоре после засыпки могильной ямы. Имеются хорошие возможности для уверенной датировки данного комплекса. Современные немецкие коллеги предлагают на материале куршского могильника Stangenwalde (Зеленоградский р-н) на Куршской косе датировать подковообразные фибулы с головками драконов и с псевдовитым корпусом XIII-XV вв. [8]. Фибула из погр. А-9 не может быть позднее сер. XIII в., ибо это захоронение не могло быть совершено по отеческим обрядам пруссов рядом с городищем Арнов, находившемся с середины XIII в. под контролем Тевтонского Ордена [9].

Поперечный разрез погр.А-9, частично перекрытого фундаментом кирхи Св. Катарини, показывает проникновение могильной ямы в слой предматерика, частично сохранившийся у северного борта погребения. Древняя поверхность слоя предматерика имела глубинную отметку-122. Как показывает продольный разрез погр. А-9, этот слой не читается по северному и южному бортам могилы, будучи замещёнными в этих участках разреза слоем субструкции (показанной на сечении вертикальными линиями с двойными знаками золы строительной подсыпки грунта, призванного выровнять будущую площадку для удобства проведения строительных работ). Возможно, выборка могильной ямы для А-9 осуществлялась вскоре после создания слоя субструкции, но, естественно, до сооружения каменного фундамента кирхи. Канавка для него перекрывает могильную яму, в пределах могилы планиграфически совпадая с её северным бортом. В поперечном разрезе погр. А-9 виден слой перемешанной материковой глины с частицами горелого дерева, заполняющий нижнюю часть котлована под фундамент. Он не является аутентичным заполнением могильной ямы погр. А-9. Такой вывод следует из наличия планиграфически совпадающей с южным бортом погр. А-9 прослойки органики (остатки погребений, потревоженных ранее выборки этой могильной ямы), маркирующей верхний уровень первоначального заполнения могильной ямы погр. А-9. Затем эта прослойка была прорезана некоей ямой, заполненной массивом перемешанной материковой глины с частицами горелого дерева, впущенной при заполнении котлована под фундамент кирпичной кирхи именно (нарочито?) над погр. А-9. Отдельные включения данного слоя имеются и на других участках грунта, которым был засыпан котлован. Учитывая специфику последовательности формирования на данном участке могильника культурных напластований, можно реконструировать ход раннесредневековых земельных работ в районе северо-западной части кирхи следующим образом:

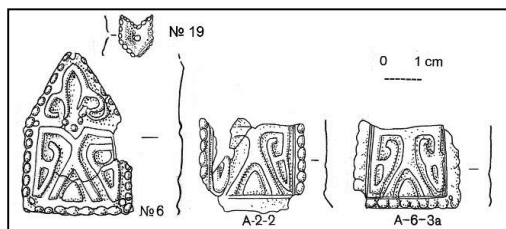
1) Участок террасы на левом берегу р. Низовка, к востоку от городища Агнау/Родники был в 1250-1300 гг. (дата погр. А-9 – *terminus post quem* для этого события, связанного с подготовкой к строительству кирхи Св. Катарина) перекрыт слоем глинистой субструкции мощностью ок. 0,60 м. Наличие здесь погребений до осуществления данного этапа земляных работ можно лишь условно предположить ввиду присутствия в засыпке датируемого сер./второй пол. XIII в. погр. А-9 остатков разрушенных погребений (слой с органикой). Правда, эти слои могли образоваться и при переотложении уже перекрывавших субструкцию погребений, площадь которых была впоследствии перекрыта котлованом под кирпичную кирху. Упомянутая субструкция до сооружения погр. А-9 была основой для некоего деревянного сооружения, наличие субструкции указывает на строительные приёмы, чуждые прусской традиции. Сожжённые и измельчённые остатки этого бревенчатого или фахверкового (последний вариант конструкции, учитывая находки между камнями нижней части фундамента обломков вторично обожжённых кирпичей, представляется более предпочтительным и логичным) сооружения, смешанные с глинистым грунтом, оказались над заполнением могильной ямы А-9. Они были помещены над этим погребением, содержащим останки человека, чуждого или даже враждебного по своим религиозным воззрениям заказчика строительства кирхи и его исполнителям. Учитывая сообщение о присутствии в Агнау/Родникисвященника уже в 1320 г., можно уверенно предположить о существовании здесь кирхи, предшествовавшей кирпичному строению, возможно – воз-

ведённой с применением дерева, что предполагал принцип фахверкового строительства. Как правило, первые оборонительные и культовые здания в земле пруссов, крестonosцы сооружали именно деревянными. Правомерность этой гипотезы подтверждает присутствие в заполнении котлована кирпичной кирпичи в южной части раскопа 1996 г. остатков горелого дерева. Скорее всего, гибель в огне деревянной кирпичи произошла в период восстания пруссов в окрестностях Кёнигсберга, поднятого в 1295 г. вождями Сабине, Гаувина, Станто, Тринта и Миссино. Последний, захватив в полке Склуниен, расположенной в 15 км к западу от Агнау/Родники, кёнигсбергские табуны, «пошёл с войной по земле, убивал немецких мужчин, брал в плен женщин и детей и вершил для кирх, святыниц и служителей Божиих много позора» [10]. Последние слова хрониста можно трактовать как действия повстанцев Миссино, способствовавшие возрождению отеческих обычаев и заключавшиеся, в частности, в возврате к дохристианским культовым церемониям. Такие акции воспринимались христианами как осквернение и «позор» для лежащих католических храмов. Одной из таких акций можно считать сугубо языческое захоронение рядом с гипотетической деревянной кирпичой в Агнау/Родники или на месте, освободившемся после её разрушения женщины (жрицы?) в погр. А-9.

2) По прошествии не слишком продолжительного времени с момента засыпки могильной ямы погр. А-9 почти по основной оси данной могилы происходит выборка канавы под каменный фундамент новой версии здания кирпичи Св. Катарини. Данное событие датируется временем ок. 1340 г. Нижняя часть канавы, как показывает вскрытый раскопом 1996 г. фрагмент северного фасада кирпичи, оканчивается в нескольких сантиметрах от черепа костяка погр. А-9. Возможно, планиграфическое и глубинное соответствие данной части канавы под каменный фундамент с захоронением прусской жрицы было не случайным. По прошествии менее полувека с момента захоронения женщины в погр. А-9 место могилы читалось на поверхности. Выход на останки мог быть связан с акцией культового характера (освящение тела). Как показывают профили бортов раскопа 1996 г. нижний ряд подтёсанных валунов фундамента (один из его камней лежал почти на лбу черепа из погр. А-9) был уложена в канаву без связующего раствора и пересыпан материковой глиной. Далее на высоту от 0,20 до 0,40 м от верхнего уровня нижнего ряда камней были уложены новые два ряда камней фундамента. Она уже скреплены известковым раствором, причём связка усилена при помощи включения в раствор обломков кирпичей со следами повторного обжига. Эти кирпичные обломки являются свидетельством существования ещё до начала строительных работ ок. 1340 г. кирпичного производства в перспективе задуманного строительства. Правда, эти кирпичи могут являться и частями фахверковой древнейшей кирпичи, погибшей в огне незадолго до первых десятилетий XIV в. Последовательность событий с учётом вышеизложенной гипотезы такова – сер. – вторая пол. XIII в. – смерть и захоронение рядом с деревянной/фахверковой кирпичой (или на её месте) в Агнау/Родники женщины – языческой жрицы или предводительницы знатного рода, ок. 1340 г. – возведение на прусском могильнике кирпичной кирпичи. Очевидно, ранее здесь находилась деревянная/фахверковая кирпича, сожжённая в 1295 г. В данном случае захоронение прусской знатной дамы сдвигается на самый конец XIII в. но в любом случае не заходит глубоко в XIV в. Верхний выступ цоколя сев. фасада кирпичи (дневная поверхность реставрации 1911 г.) отстоит от дневной поверхности ок. 1340 г. на 0,85 м, соответствующие массиву напластований, отложившихся в данном участке могильника за шесть веков.

Наличие именно этого уровня древней дневной поверхности для первоначального уровня грунта, являвшегося открытым с начала действия кирпичной кирпичи Св. Катарини, подтверждается находкой у стены фундамента кирпичи к западу от погр. А-9 шести черепов в двух группах (расстояние между группами 0,30 м) и отдельных костей (рёбра и лучевые кости рук). Данное скопление находилось, видимо, в деревянном ящике у точки, соответствующей стыку со стеной северного фасада кирпичи её контрфорса, сооружённого одновременно с прилегающей стеной. Черепа лежали на глубинах в диапазоне между -69 и -90. Деревянная крышка, перекрывавшая содержавший их ящик, придерживалась сверху несколькими плоскими камнями. Традиция подобных “костиц” (die Beinhäuser), содержавших черепа из потревоженных при рытье могил более ранних погребений, хорошо известна в погребальных традициях западноевропейского

средневековья. Судя по тому, что некоторые камни, перекрывавшие данное “костище”, имеют глубинную отметку -39, Weinhaus пополнялся на протяжении продолжительного времени. Судя по находкам отдельных черепов в заполнении поздних могил в северных квадратах раскопа, а также в культурном слое раскопа, их перезахоронение в “костище” прекратилось в XVIII в. Показательно, что затронутое при рытье канавы под фундамент кирхи погр. А-9 подобным образом не было эксгумировано. Возможно, этому воспрепятствовали причины культового (конфессионального) характера или пиетет строителей перед личностью, останки которой покоились в погр. А-9. Напротив, лопата одного из них могла сорвать именно с черепа женщины из



А-9 тот головной венец (на черепахе ввиду краткости пребывания на нём венчика так и не успели отложиться следы бронзовых окислов), накладки из которого обнаружены в культурном слое (рис. 5), а также в заполнении погр. А-2 и погр. А-6.

Рис. 5. Бронзовые накладки на головной венец, предположительно переотложенные из погр. А-9 при сооружении фундамента под кирху и, обнаруженные в культурном слое могильника. Накладки сохранили на своей тыльной стороне частички кожи

Аналогии несущим штампованный орнамент накладкам головного венчика из раскопа I известны по работам литовского коллеги А. Лухтана могильника XIII-XV вв. в Кярнаве (раскопки 1995, 1996 гг.), встречены А. Квятковской в ятвяжском каменном могильнике у дер. Кукли (Вороновский р-н Гродненской обл. Белоруссии, раскопки 1989 г.), о чём автор раскопок мне любезно сообщила. Данные головные венчики типологически восходят к испытывавшим византийское влияние русским женским диадемам, одна из которых была сокрыта в 1240 г. в тайнике Десятинной церкви в Киеве и найдена в 1939 г. [11].

Хронологическая близость погр. А-6 и А-9 (между их сооружением прошло не более полувека) позволяет предполагать нарочитое помещение накладки от головного венчика женщины-язычницы в захоронение знатного прусса. Люди, хоронившие воина в погр. А-6 с использованием в формально христианском погребении языческих ритуалов (погребальный инвентарь и заупокойная пища), могли осознавать мистическую или даже родственную связь его с той, на чьих костях высится по сей день кирха Св. Катарини. Интересен факт сохранения в местных преданиях XVIII-XIX вв. смутных воспоминаний о дочери прусского вождя, похороненной у кирхи Св. Катарини. Некоторые сказительницы считали, что даже само наименование кирхи происходит от имени этой прусской княжны, прозывавшейся Катарини [12]. Не исключено, что в основу этого предания легли смутные воспоминания о неких событиях, связывавших в народной памяти представительницу знатного прусского рода и кирху в Arnau/Родники, стоящую фактически на костях женщины, одной из последних в низовьях р. Преголя захороненной с полным соблюдением отеческих обрядов.

Литература

1. Dehio G. Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler Deutschlandensland Preussen / G. Dehio, E. Gall. – München-Berlin, 1952. – S. 406.
2. Архив ИА РАН. – Ф.1. – Кулаков, В. И. Отчет о работе Балтийской экспедиции в 1996 г. (пос. Марьино, Гурьевский р-н). – № 20472.
3. Валуев, А. А. 2003. Итоги изучения грунтового могильника Альт-Велау / А. А. Валуев // Проблемы балтийской археологии. – Вып. 2. – Калининград. – С. 107–108.
4. Кулаков, В. И. Пруссы (V–XIII вв.) / В. И. Кулаков. – М., 1994. – С. 143.
5. Zeitschrift der Altertumsgesellschaft Insterburg. – 1905, Taf. XVII.
6. Кулаков, В. И. 1994 / В. И. Кулаков. – С. 21, рис. 9.
7. Odoj, R. Sprawozdanie z prac wykopaliskowych, przeprowadzonych w Równinie Dolnej, pow. Kętrzyn w 1956 i 1957 r. / R. Odoj // Rocznik Olsztyński. T. I, 1958, tab. XVII, 12.
8. Biermann F. Das Gräberfeld des 13. bis 15. Jahrhundert von Stangenwalde bei Rossitten auf der Kurischen Nehrung / F. Biermann, C. Hergheligi, H. Voigt, M. Bentz, O. Blum // Auswertung der Materialien im Berliner Bestand der Prussia-Sammlung (ehemals Königsberg/Ostpreussen) // Acta Praehistorica et Archaeologica. – Bd. 41. – 2014. – S. 257.
9. Dehio G. 1952 / G. Dehio, E. Gall. – S. 405.
10. Peter von Dusburg. Chronik des Preussenlandes / Peter von Dusburg. – Darmstadt, 1984. – S. 378, 379.

11. Пекарська, Л. Дорогоцінності тайника Десятинної Церкви / Л. Пекарська // Церква Богородиці Десятинна в Києві. – Київ, 1996. – с. 42.

12. Behrend, D.-E. Das alte Landhaus und die Spinnerin / D.-E. Behrend // Arnau in Not. – Hamburg, 1994. – S. 23.

Куцър Т.В.

(Украина, г. Львов)

ДЕКОР В СТРУКТУРЕ НАРОДНОГО КОСТЮМА ОПОЛЬЯ: КОМПОЗИЦИОННЫЕ ОСОБЕННОСТИ И СРЕДСТВА ДЕКОРАТИВНОЙ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ

Декор народного костюма разнообразный и полифункциональный. В процессе адаптации народных элементов к современной одежде особенное значение имеет изучение народного декора. Анализ принципов украшения, техник исполнения, сочетания разнофактурного декора расширяет возможности его использования, позволяет придать компонентам современного костюма неповторимый колорит и индивидуальность, незаменимые в условиях глобализации и унификации ежедневной и праздничной одежды.

Декор можно разделить на съёмный и несъёмный. К первому причисляем головные уборы (венки, чильца, наметки, рантухи, платки), сережки, нашейные украшения (стеклянные, коралловые, янтарные бусы, нашейные крестики и т.д.) и пояса. Несъёмные – это тканые, плетеные, вышитые, вшитые или нашитые украшения нательных, поясных, нагрудных или верхних компонентов народного костюма. Кроме того, к несъёмному декору засчитываем элементы кроя, которые имеют только декоративное значение (такие, как воротнички, манжеты, обшлага, манишки и т.д.), а также выделенные шнурами, позументом, лентами или декоративными швами линии кроя.

В народном костюме декор разворачивается в нескольких плоскостях, поэтому его еще можно поделить на объемный (головные уборы, сережки, бусы), объемно-плоскостной (воротнички, манжеты, обшлага, манишки, сборки на юбках, застроченные складки, нашитые на верхнюю одежду шерстяные плетеные шнуры и т.д.) и плоскостной (тканый, плетеный, вышитый, нашитый или вшитый декор). Закономерно, что съёмный декор объемный, тогда как несъёмный балансирует между объемно-плоскостным и плоскостным в зависимости от степени его выделения над поверхностью. Кроме того, объемный или объемно-плоскостной декор может содержать в себе плоскостной (например, украшения отдельных бусин, сборки юбок из набойки, технический орнамент плетеных шнуров или соломенных шляп и др.). Украшение, размещенное на плоскости или в структуре плоскости является тем самым простым и первичным элементом, от которого начинается развертывание сложной структуры декоративного решения народной одежды Ополя.

Определяющим фактором для создания комплекса народной одежды была ткань, использованная для его пошива. Поскольку территория Ополя отличалась активным торговым движением, трудно определить, какие материалы (фабричные или домодельные) преобладали в пошиве одежды. Уже в 30-х гг. XIX в. рядом с компонентами из домодельных материалов, носили сорочки из фабричных тонких тканей (хлопчатобумажных или шелковых) [1, с. 58-59], а для пошива верхней одежды использовали тонкое фабричное сукно, которое заказывали в Праге [3, с. 14].

Несмотря на постепенное вытеснение домодельных материалов фабричными, декор оставался традиционным и практически неизменным в течении XIX – начала XX в. Для украшения использовали как домодельные (льняные, конопляные, шерстяные нитки, плетеные и витые шнуры, сукно, кожу) так и фабричные (хлопчатобумажные и шелковые нитки, ленты, тесьму, кружева, шнуры, тонкое цветное сукно).

Самый простой несъёмный плоскостной декор создавался с помощью полотняного переплетения, а его структура зависела от толщины нитки, ее особенностей в зависимости от происхождения (льняная, конопляная, хлопчатобумажная, с комбинированным составом сырья),

предварительной обработки (шлихтование, вошение и др.), натяжения ниток на станке [6, с. 343], обработке уже готовой ткани (выбеливание или покраска).

Ткачество, как одно из первичных техник украшения народной одежды, позволяло создать широкий спектр тканей не только с техническим орнаментом (разновидность ритмического декора, обусловленный техникой и технологией изготовления вещи [6, с. 343]), а и с заложенными в структуру полотна орнаментальными мотивами. В народной одежде Ополья, кроме тканей с полотняным переплетением, использовали саржевые полотна и материи в полосу. Ткани со сложными разноцветными сотканными орнаментами использовали на севере Ополья, в тех селах, которые находились на границе с Волинью, для пошива женских сорочек, и на юго-западе, на границе с Подгорьем в женских фотах (поясной одежде, вариант запаски).

В саржевых тканях рельефный светло-теневой узор в виде рядов косых черточек, усиленный светлым льняным утком на фоне более темной конопляной основы [6, с. 32-33]. Они отличались, в сравнении с тканями простого переплетения, прочностью, и ценились за красивый фактурный рисунок [7, с. 59]. Саржевую материю на Ополье использовали для пошива мужской и женской поясной (юбки, запаски, штаны) и верхней одежды – длинных и коротких полотнянок. Основу их декоративного решения составляло сочетание рельефной поверхности ткани с линиями простого и целесообразного прямого кроя из вшитых в нижней части изделия клиньями. В комплексе народной одежды Ополья компоненты, изготовленные из ткани с саржевым переплетением, отличались светло-теневой игрой структурных орнаментов, которые разнообразили белую монотонную поверхность. Кроме того, верхнюю одежду иногда украшали объемно-плоскостным или плоскостным декором с нашитых крученых шнуров и косичек, аппликаций с тонкого цветного сукна [7, с. 60], а также вышивкой крестиком в ограниченной цветной палитре (чаще всего, только черной ниткой, или красно-черными нитками).

Несколько иное звучание придавали опольской народной одежде компоненты, сшитые из полосатого малиново-белого или сине-белого полотна (женские юбки, запаски, катанки, кафтаны, мужские штаны и куртки) [1, с. 58-59]. На нейтральном однотонном фоне природной окраски в определенном размеренном ритме располагали полихромные полосы, толщина ниток в которых могла быть немного грубее от ниток основы, что придавало ткани некоторую рельефность. Такая материя контрастировала с белым полотном сорочки, темным или светлым сукном цветом и фактурой, а мелкие полосы перекликались с ритмом сборчатой юбки, сборками на штанах, рядами бус.

Близкими к полосатым тканям композиционными решениями, звучанием в ансамбле и выбором компонентов одежды были полотна с набойкой. Самыми популярными на Ополье были черные или темно-синие «белоземельные» набойки [7, с. 58]. Орнамент в таких набойках состоял из чередования мелких и простых геометрических мотивов, таких как треугольник, круг, крестик, ромб, квадрат, волнистая и прямая линия и т.п., размещенных вертикально. Заканчивался рапортный узор несколькими горизонтальными полосами, или же сложным фризом, дополненным мотивами, которые использовались в рапортном орнаменте. Такая отделка заканчивала орнамент набойки, в тоже время завершая низ всего изделия.

В то время как тканые орнаменты или узоры набойки заполняли всю площадь изделия, вышитый плоскостной декор использовали лишь на тех участках одежды, которым придавали особенное смысловое значение, подчеркивая и выделяя их. При помощи вышивки достигали разнообразных эффектов: нюансной ажурности вышивкой белым по белому с вырезанием и выкалыванием; контрастного акцентирования цветными нитками «городецкими», «яворивскими» швами, гладью или крестиком.

В опольских женских сорочках вышивали воротник, уставки, пазухи, манжеты или обшивки, в мужских – воротник или стойку, пазухи, манжеты (обшивки). Принцип размещения вышивки на отдельных конструктивных частях сорочки непосредственно зависел от ее кроя. Так, для узких обшивок или стоек, вставок сорочек, пазух и манжетов было характерно ленточное размещение узоров, а на выложных воротниках, у которых часто были вышиты только передние края, преобладали центричные, розетковые композиции [2, с. 83].

Центры вышивки этого этнографического района характеризовались сочетанием в одном изделии разных орнаментов с разной величиной рапорта и начертанием элементов, объединенных цветовой гаммой и сетчатой структурой узоров. У бойковских и подольских сорочках разные за структурой орнаменты сочетались между собой при помощи рядов декоративных швов (шов «назад иголка», «обметица», «ретьязь», «стебловой» шов, шов «зубчики», разными мережками), для которых использовали те же цвета, что и в основном декоре. В опольских же сорочках использования таких швов сводилось к необходимому минимуму – шву «назад иголка», «обметицы», а также плетеных иголкой декоративных петель одного или нескольких цветов по краю изделия.

Кроме полотняной нательной одежды, вышивка использовалась для украшения нагрудной и верхней одежды. Ею расшивали женские и мужские сираки и полотнянки, мужские опанчи, женские спенцери. Композиция декора в каждом отдельном случае была подчинена линиям кроя, но его количество и размещение на деталях изделия могли значительно отличаться. Кроме исключительно плоскостного декора, созданного вышивкой, для верхней одежды был характерен объемно-плоскостной декор, который образовывался благодаря нашиванию на сукно разноцветных фабричных, плетеных или крученых шнуров, а также разноцветным аппликациями. Именно сочетание этих двух типов декора создавал тот неповторимый образ опольской верхней одежды, отличимый и узнаваемый среди соседних этнографических районов.

В полотнянках украшали стойку и карман, используя для этого швы «назад иголка», «стебнику», иногда крестик; в мужских сираках «бархатным», «петельным» швом или «ретьязем» выделяли полочки вдоль разреза, карманы и боковые «вуса» – клинья. Самыми разнообразными и богатыми были композиционные решения женских сираков и спенцеров, мужских опанч. Кроме указанных швов, в их декоре использовали контурную гладь, «стебловой» шов, дополняя вышивку аппликацией, цветным фабричным сукном, плетеными и витыми шнурами, маленькими помпончиками. Цвета, которые использовали для такого декора, в разных центрах народного искусства Ополья отличались между собой. Так, в Рогатыне отдавали предпочтение сочетаниям ярких красного, зеленого, желтого, иногда, оранжевого и белого цветов, в Пустомытовском районе – синим, красным, белым, в Городецком – только красным.

Декоративное решение верхней опольской одежды строилось на контрастах разных уровней: контраст материала – матового сукна и витой шерстяной или шелковой нити; контраст цвета – темно-коричневого, серого или молочно-белого фона с разноцветной яркой вышивкой и аппликацией; контраст фактур – ворсистой поверхности с плетеными или витыми шнурами, с нитками, уложенными в разных направлениях благодаря использованию разных швов. Как и в украшении нательной одежды, в декоре верхнего продолжали использовать очень древние мотивы, такие как чередование прямых, зубчатых и волнистых линий, простые геометрические формы (треугольники, крестики, квадраты и круги) постепенно дополняя их растительными ветками, листьями и цветами. Со временем в женской верхней одежде последние начинают доминировать. В нижнем углу верхней полочки размещали большой букет схематических шести лепестковых цветов в обрамлении веток из листьев, а мотивы поменьше – на большом воротнике и вдоль нижнего края изделия. Яркие полихромные орнаменты, дополненные аппликациями и красным, желтым и зеленым сукном, воспринимались празднично и богато на темно-коричневом фоне.

В мужских опанчах древние традиции украшательства сохранились практически без изменений на протяжении всего XIX в. Композиционный центр размещался в верхней части изделия, где большие обшлаги подчеркивали линию плечей, придавая фигуре монументальность. Капюшон (бородица) на спине отличался такой же богатой отделкой, как и обшлаги, а его центричная композиция была построена с тех самых мотивов, уложенных по кругу. Если в женских сираках основным средством украшения была вышивка, то в мужских опанчах доминировали композиции, выложенные цветными шнурами домашнего изготовления или фабричной тесьмой. Выбор материала для декора, а также зигзагообразные композиции, в которых он использовался, позволяют предположить, что таким образом народные мастера имитировали

фабричный позумент, которым украшали городские бекеши (овечью шубу, крытую сукном [5, с. 76]).

Кроме опанч, фабричные материалы, такие как ленты, тесемки и кружева, часто использовали для украшения женской поясной одежды. В таком случае использовали три способа декорирования: нашивание, обшивание и вшивание. Ленты нашивали по низу женских юбок в несколько рядов, дополняя их застроченными складками или выстроченными машинными швами. Цвет лент, в большинстве случаев, отвечал основному цвету ткани, хотя иногда такой декор мог контрастировать с фоном (к примеру, красная юбка с черными лентами, нашитыми в три ряда, которые доповняли застроченные по обе стороны от лент складки). Декор лентами использовали зачастую для украшения юбок из фабричной однотонной или с рисунком в тон фону ткани (чаще всего, из тонкой шерстяной), тогда как юбки из полотна домашнего производства просто подшивали. А вот домодельную запаску в тонкую красную или синюю полоску могли обшить фабричным кружевом или тесьмой, но в большинстве случаев такой декор был характерен для запасок из тонкой шерстяной, хлопчатобумажной или шелковой ткани. Единичные сохранившиеся экземпляры, а также фотографии из Ополья конца XIX – начала XX в. свидетельствуют о том, что запаски украшали не только обшиванием или нашиванием лент, но также вшитым в нижней части изделия кружевом таким образом, чтоб оно воспринималось на просвет. В композиционном плане, все три перечисленных вида декора придавали нюансное многообразие поясной одежде, завершали изделие, придавали ему ажурности и легкости.

В народном костюме Ополья несъемный декор активно взаимодействовал со съемными украшениями. Ритмические повторы тканых, вышитых или нашитых полос перекликались с рядами бус, яркие цветы девичьих венков, женских платков – с орнаментальными мотивами сорочек, букетами на праздничных сираках, белые женские наметки и рантухи – с чистым фоном полотнянок. При помощи контрастных сопоставлений, народная одежда воспринималась динамичной, выразительной. Ярким акцентом в женской одежде были бусы, которые выделялись, в первую очередь, цветом и объемом, а в мужском – вышитая пазуха сорочки, привлекавшая внимание благодаря ярким краскам. Цветные контрасты воспринимались выразительнее на матовом фоне сукна (темного или светлого) в верхней одежде (женских сираках и мужских опанчах), которые служили еще и для идентификации происхождения владельца.

Литература

1. Головацкий, Я. О народной одежде и убранстве русинов, или русских в Галичине и северо-восточной Венгрии / Я. О. Головацкий. – СПб., 1877. – 85 с.
2. Захарчук-Чугай, Р. З. Українська народна вишивка (західні області України) / Р. З. Захарчук-Чугай. – К. : Наукова думка, 1988. – 192 с.
3. Изъ Львова въ Коломыю (Изъ путевыхъ записокъ Фр. Рыгоря) // Киевская старина. – 1896. – № 1. – С. 10–31
4. Львовская национальная научная библиотека им. В. Стефанька. – Ф. 140. – Д. 15/л. – Л. 10
5. Матейко, К. Український народний одяг. Етнографічний словник. / К. Матейко. – К. : Наукова думка, 1996 – 195 с.
6. Селівачов, М. Р. Лексикон української орнаментики (іконографія, номінація, стилістика, типологія) / М. Р. Селівачов. – К. : Редакція вісника «Ант»; Фенікс, 2013. – 416 с.
7. Сидорович, С. Художня тканина західних областей УРСР / С. Сидорович. – К. : Наук. думка, 1979. – 156 с.

Ленсу Я.Ю.

(Республика Беларусь, г. Минск)

СИММЕТРИЯ В ПРИРОДЕ И ПРЕДМЕТНОМ ФОРМООБРАЗОВАНИИ

Одной из основных композиционных закономерностей, наиболее явно проявляющихся в формообразовании предметного мира, является симметрия. Надо сказать, что понятие симметрии в нашем языке используется не в однозначном смысле, в зависимости от условий применения в него вкладывается разное содержание. В наиболее упрощенном, повседневном смысле

симметрией называют вообще гармоничное, соразмерное построение объекта. В более узком и более точном смысле под этим понятием имеют в виду уже определенную закономерность в построении объектов. Существует несколько определений симметрии в этом значении [1, с. 97; 2, с. 36]. Обобщив их, можно сказать, что симметричной называется фигура, которая строится на основе какого-то одного элемента, несколько раз определенным образом преобразованного путем отражения, переноса или поворота его в плоскости.

Симметрия – одна из характернейших черт форм объектов, созданных созидательной деятельностью человека. Ее признаки начинают проявляться еще в глубокой древности, их можно обнаружить уже в каменных орудиях ашельской культуры (ранний каменный век). Рубила, которые изготовлялись древними людьми этой эпохи, имели довольно правильные формы симметричных очертаний – овальные, округлые, треугольные, копьевидные.

Причины той большой роли, которую начинает играть симметрия в производительной деятельности человека уже на ранних этапах его развития, показал еще Г.В. Плеханов [3, с. 67-68]. Главная причина, по его мнению, заключается в том, что законы симметрии заложены самой природой и проявляются как в строении тела животных, которые были объектом постоянного наблюдения древних охотников, так и самого человека.

О влиянии природы на появление в творчестве человека признаков симметрии говорит и известный немецкий ученый XX в. Г. Вейль. «Общим источником, – пишет он, – является математическая идея: математические законы, управляющие природой, являются источником симметрии в природе, а интуитивная реализация этой идеи в творческом духе художника служит источником симметрии в искусстве...» [2, с. 38]. Причина распространения симметрии в природе, по мнению Вейля, заключается в том, что «состояние равновесия должно быть, по видимому, симметричным» [2, с. 55]. В природе же все стремится к равновесию, а следовательно, к симметрии. У животных организмов в случае их асимметричного развития получилось бы винтовое, а не прямолинейное движение. Этим объясняется, почему конечности человека подчиняются законам симметрии более строго, чем внутренние органы [2, с. 57-58].

Именно в объектах природы человеком первоначально были обнаружены признаки симметрии, а затем перенесены им в объекты его созидательной деятельности. Однако Плеханов называет еще одну причину появления симметрии в объектах, созданных человеческим трудом. Она состоит в том, что оружие и утварь часто просто требовали симметричной формы по своему своему назначению [3, с. 68]. Например, видимо, более удобным в употреблении было палеолитическое рубило правильной, симметричной формы – его и в руке было удобнее держать, и удары им можно было нанести более точные. Симметричными в силу своего функционального назначения были и каменный топор, и наконечник копья, и гарпуны, и многие другие объекты, созданные древним человеком.

Впервые появившись в объектах созидательного творчества человека в каменном веке, симметрия закрепилась и развилась в материально-художественной культуре в более поздние эпохи. Например, в предметном мире Древнего Египта мы уже видим довольно развитую систему симметричного построения объектов. Вообще для египтян было характерно стремление к строгости, уравновешенности формы объектов материально-художественной культуры, этому требованию как нельзя лучше отвечала симметрия. Поэтому строго симметричны знаменитые египетские пирамиды, поэтому так уравновешена форма исполинского каменного сфинкса. Признаки симметрии хорошо прослеживаются в объектах древнеегипетской мебели. Именно здесь за тысячелетия до нашей эры были созданы многие прототипы симметричных форм современной мебели: табуреты, столы, ложа, стулья, сундуки. В основе форм древнеегипетской мебели лежали симметричные геометрические фигуры: прямоугольники, квадраты, правильные треугольники, круги. Необычайной четкостью форм и симметричностью поражают и египетские каменные сосуды. К симметричным формам стремились и египетские гончары в изготовлении лепных глиняных сосудов. Именно стремление к симметричности послужило толчком к появлению в Древнем Египте во второй половине IV тыс. до н.э. гончарного круга, позволяющего создавать идеально симметричные объекты. Необычайного совершенства достигли художники Древнего Египта и в искусстве орнамента, которое полностью построено на законах

симметрии. Конечно, высокое искусство египтян в построении симметричных композиций связано и с высоким для того времени развитием в Древнем Египте математики. Однако во многом в этом плане интуиция древнеегипетских художников и архитекторов опережала их математические знания. «Египтяне, – писал Вейль, – достигли выдающегося мастерства в искусстве орнамента за четыре тысячи лет до того, как математики открыли в понятии группы тот математический инструмент, который особенно пригоден для изучения орнаментов и для выведения возможных для них классов симметрии» [2, с. 79]. Это еще раз подтверждает, какое большое значение в познании законов красоты у древних имела интуиция, неосознанное постижение глубинных закономерностей гармонии мироздания.

Большое значение имела симметрия и в искусстве античности. Как древнегреческая, так и римская архитектура полностью была построена на законах симметрии. Уже в архаическую эпоху (в VI в. до н.э.) в архитектуре Древней Греции сложилась система сочетания архитектурных и конструктивных частей здания – ордер, в построении которого большую роль играла симметрия. Основные типы древнегреческих храмов – периптер и диптер – тоже строились по законам симметрии. Симметричны и произведения ранней греческой скульптуры. Фигуры обнаженных юношей «курорсы» и одетых женщин «коры», характерные для скульптуры Древней Греции архаической эпохи, строго уравновешены, решены фронтально, создают типично симметричные композиции. Характерно, что в изображениях женских фигур складки одежды решаются также строго симметрично. Законы симметрии проявились и в расположении скульптуры на архитектурных сооружениях. Например, очень хорошо это видно на скульптуре фронтонов храмов. Сама симметричная треугольная форма фронтона обычно задает и симметричное расположение скульптуры: в центре одна или несколько фигур во весь рост, по бокам от центральных фигур зеркально симметрично расположены несколько согнутые фигуры, далее с обеих сторон фигуры на коленях, по углам же – лежащие фигуры. Типичным примером такого размещения скульптуры на фронтоне может служить храм Афины Афайи на острове Эгине. Больших успехов древнегреческие художники достигли также в симметричных построениях орнаментов, что хорошо видно в росписи на вазах. Строго симметрична обычно и античная мебель.

Характерно, что симметрия в объектах человеческого творчества воспринималась обычно как источник их эстетических качеств. Это было связано с теми эмоциональными переживаниями, которые возникали у человека в процессе открытия им проявлений симметрии в жизненных явлениях, открытия ее стройности и соразмерности. Процесс познания стимулировал эстетическое чувство. В правильности, уравновешенности симметричных объектов человек видел источник красоты.

В декоре и орнаменте древних народов симметрия играла особую роль. Дело в том, что вся совокупность декоративных изображений на предметах, вся декоративная система древних, обладая символическим содержанием, отражала их представления об окружающем мире, о законах природы и вообще о законах устройства мира, которое представлялось им гармоничным. Уже в схематических изображениях неолитического человека мы находим глубокий смысл, отражающий его представления об устройстве окружающего мира.

Академик А. П. Окладников так определял это явление в искусстве древнего человека: «Присматриваясь к символически выполненным лодкам, головкам животных, антропоморфным фигурам или знакам солнца, постоянно чувствуешь в них не пустую схему, лишённую жизненности, а страстное стремление человека вложить в этот лаконичный рисунок весьма важный смысл... Думается, что по мере нарастания условности в наскальных рисунках нарастала и его семантическая сторона, его идейный смысл» [4, с. 174-175]. Отражение мировоззрения человека в создаваемых им декоративных изображениях мы находим и в таких древних цивилизациях, как, например, античная Греция. На связь декора с мировоззрением народа древней Эллады указывал еще известный немецкий теоретик искусства XIX в. Г. Земпер. «Для эллинов, – писал он, – украшения и их «космические» закономерности служили выражением их чувственного восприятия мироздания; они были также общепонятными, самих себя разъясняющими символами природных закономерностей, применявшихся в изобразительном искусстве

и в первую очередь в наиболее «космическом» виде искусства – в архитектуре; они повсюду являлись наиболее важными элементами в обработке формы» [5, с. 117].

Отразилось мировоззрение народа и в орнаментике, например, ранних кочевников Азии, о чем свидетельствует российский исследователь С. С. Сорокин: «Переход от вещей, сделанных кочевниками Азии, к их мировоззрению и их идеям, – отмечает он, – труден, но, как представляется, вполне возможен и возможен именно на путях изучения оставленных ими памятников искусства и, конечно, других памятников материальной культуры» [6, с. 189].

В своем декоре древние народы стремились отразить свое восприятие мира, свои представления о гармонии вселенной. Симметрия также является той идеей, посредством которой человек на протяжении веков пытается постичь и создать порядок, красоту и совершенство [2, с. 37]. Поэтому именно с помощью симметрии древние стремились создать гармонию и порядок в композициях своих декоративных изображений, которые, по их представлениям, должны были отразить гармонию и порядок мироздания.

Признаки симметрии неизменно проявляются в формах объектов человеческого творчества и в более поздние времена. Строгой симметрии обычно подчинены формы в архитектуре готики, симметричны и ренессансные формы, широко была распространена симметрия и в предметном мире новейших времен. Большое значение всегда имела симметрии в произведениях народного искусства.

Теперь, когда мы выяснили сущность симметрии, источники ее происхождения и очертили вкратце, какое значение она имела в творчестве человека в разные эпохи его развития и у разных народов, надо сказать, что наряду с симметрией в природных объектах и в объектах деятельности человека встречается свойство, противоположное симметрии – асимметрия. Асимметричной называется такая фигура, которая не имеет ни одного элемента симметрии и не делится на равные части или, говоря формально, делится всего на одну часть и совмещается с собою только так называемой единичной операцией, т.е. оставлением фигуры на месте [7, с. 9]. Однако, не обладая строгой соразмерностью симметрии, асимметрия в художественных произведениях не является обычно нарушением гармонии, она служит художественным приемом, с помощью которого достигается определенный эстетический эффект (например, динамичность композиции), причем обычно в асимметричной композиции всегда ощущается симметрия как норма, от которой делается отступление с определенными художественными целями.

Асимметрия как определенный художественный прием издревле используется человеком в искусстве наряду с симметрией. Например, в Древнем Египте она встречается в некоторых видах мебели. Такова мебель с ножками в виде лап зверя. В этих объектах звериные лапы даются не в статичном положении, а как бы шагающими. За счет этого получается асимметричная композиция, придающая объекту динамичность. Древнегреческие статуи, которые, как мы видели, в архаическую эпоху были в общем симметричными, что придавало им статичность и монументальность, с развитием искусства скульптуры у эллинов приобретали постепенно более свободные, асимметричные композиции, что также придавало скульптурам черты естественности, движение.

Широкое развитие получила асимметрия в материально-художественной культуре нового времени. Элементы асимметрии отчетливо чувствуются в искусстве Возрождения, очень распространена асимметрия в XVIII в. в формах рококо, характерна асимметрия и для материально-художественной культуры XIX столетия, в XX же веке асимметрия становится особенно распространенной. Так в материально-художественной культуре, наряду с симметрией, дополняя и подчеркивая ее, живет явление асимметрии.

Итак, симметрия как композиционная закономерность присуща как природному миру, так и плодам художественного творчества человека. Именно из природы человек почерпнул представление о том, что гармония формы может строиться с помощью названной закономерности. В объектах природы человеком первоначально были обнаружены признаки симметрии, а затем перенесены им в объекты его созидательной деятельности. Это определяет целостность формообразования художественной формы, ее естественность и натуральность.

Литература

1. Шубников, А. В. Симметрия / А. В. Шубников. – М.-Л. : АН СССР, 1940. – 176 с.
2. Вейль, Г. Симметрия / Г. Вейль. – М. : Наука, 1968. – 152 с.
3. Плеханов, Г. В. Искусство и литература / Г. В. Плеханов. – М. : Гос. изд-во худ. лит-ры, 1948. – 888 с.
4. Окладников, А. П. Сокровища томских писаниц / А. П. Окладников, А. И. Мартынов. – М. : Искусство, 1972. – 255 с.
5. Земпер, Г. Практическая эстетика / Г. Земпер. – М. : Искусство, 1970. – 320 с.
6. Сорокин, С. С. Отражение мировоззрения ранних кочевников Азии в памятниках материальной культуры / С. С. Сорокин // Культура Востока: Древность и раннее средневековье. – Л. : Аврора, 1978. – С. 172–191.
7. Шубников, А. В. Проблемы диссимметрии материальных объектов / А. В. Шубников. – М. : Изд-во АН СССР, 1961. – 180 с.

*Лукоўская В.І.
(Україна, г. Львоў)*

ЛЬВОЎСКИ ТЭКСТЫЛЬ У КАНТЭКСЦЕ ДЭКАРАТЫЎНАГА МАСТАЦТВА УКРАЇНЫ

Ва ўкраінскім мастацтве сфарміраваліся прафесійныя школы і асяродкі, кожны з якіх зрабіў значны ўнёсак у айчынную мастацкую культуру. У другой палове ХХ ст. асаблівай увагі заслугоўвае львоўскі прафесійны тэкстыль, якому належыць адно з галоўных месцаў у структуры дэкаратыўна-прыкладнага мастацтва Украіны. Характэрныя асаблівасці львоўскай школы абумоўлены шматлікімі чыннікамі, даследаванне якіх дазваляе зразумець агульную карціну станаўлення ўкраінскага прафесійнага тэкстылю.

Мэта артыкула – прааналізаваць комплекс фактараў, якія паўплывалі на станаўленне мастацкага тэкстылю Львова, высветліць ролю традыцый і навацый у фарміравання вобразна-мастацкай мовы, даследаваць творчасць вядучых мастакоў, якія працавалі ў гэты час.

Актуальнасць даследавання і прыныцы комплекснага падыходу, на якім яно заснавана, абумовілі выкарыстанне значнай колькасці літаратурных крыніц. У тэарэтычным асэнсаванні вялікае значэнне мелі калектыўныя працы, манаграфіі, перыядычныя выданні па абранай тэме, а таксама каталогі выстаў, матэрыялы з прыватных збораў і інш.

Асноўны змест матэрыялу. У гісторыі ўкраінскай культуры другой паловы ХХ ст. існуе безліч супярэчнасцяў, дасягненняў і страт. У 1960-я гг. узнікла новая грамадска-культурная з’ява – “шасцідзсятніцтва”, якое сёння характарызуець як украінскае нацыянальнае адраджэнне, у выніку якога актывізаваўся рух, скіраваны на зберажэнне народных традыцый, роднай мовы. Асновай гэтай з’явы было ўсведамленне сябе як нацыянальнай інтэлігенцыі ў кантэксце непасрэдна ўкраінскай культуры. Тады ж адбываецца ўсплёск энергіі мастацкай творчасці. Нягледзячы на тое, што лібералізм гэтага перыяду закончыўся ўжо ў другой палове 1960-х гг., а лёс многіх мастакоў на пачатку 1970-х гг. склаўся трагічна, усё ж такі, уплыў “шасцідзсятнікаў” на фарміраванне ўкраінскай культуры і мастацтва быў надзвычай вялікі.

Ва ўмовах таталітарнага грамадства творчая індывідуальнасць мастака зазнавала жорсткі ідэалагічны ціск, паколькі тагачасны палітычны лад імкнуўся да поўнага кантролю дзяржавы над усімі сферамі грамадскага жыцця. У мастацтве гэта праяўлялася ў барацьбе з «фармалізмам», з «украінскім буржуазным нацыяналізмам», садзейнічаючы дэфармацыі мастака як творчай асобы, а ўсё мастацтва пастаянна залежала ад кан’юктурных абставін [1].

Такое становішча змушала мастакоў, якія не згаджаліся з пануючым рэжымам, маскіраваць свае пошукі і эксперыменты ў сферы форматворчасці за дэкаратыўнасцю. Як заўважае мастацтвазнаўца О. Галубец, у савецкі перыяд азначэннем “дэкаратыўнае” акрэсліваўся спосаб вобразнага і пластычнага вырашэння мастацкага твора. Хоць, калі зрабіць пераклад на мову вызначаных у свеце паняццяў, то тут гаворка ідзе пра звычайнае супрацьпастаўленне двумернага (дэкаратыўнага) выяўлення, што было ў тыя часы афіцыйна

забаронена і лічылася “шкодным” паказчыкам “фармалізму”, трохмернаму, што заўсёды выразна дамініравала ў рэалізме, які навязваўся мастакам [3, с. 21].

Уласна, дэкаратыўнасць стала ў тых часы адной з асноўных тэндэнцый, што адрознівала львоўскіх мастакоў, і менавіта тады пачалі закладацца і ўзмацняцца асновы той з’явы, якая сёння акрэсліваецца як “львоўская школа мастацкага тэкстылю” другой паловы XX ст.

Аналізуючы мастацкую практыку вядучых мастакоў 1960–1980-х гг., можна адзначыць у іх творах усе прыкметы дэкаратыўнасці: плоскаснасць, абагульненасць, умоўнасць прапорцый, рытмічнасць, умоўнасць колеру, дапаўненне кампазіцый арнаментамі, тэкстам, фактурамі [8, с. 14].

Гэтыя рысы, у той ці іншай ступені, выявіліся ў работах усіх мастакоў, але кожны з іх, укладваючы ў паняцце дэкаратыўнасці ўласнае мастацка-сэнсавое напаўненне, індывідуальна вырашаў кампазіцыйныя, каларыстычныя, вобразна-пластычныя задачы, дасягаючы арыгінальнасці і гарманічнасці сувязей свайго твора з навакольным прадметна-прасторавым асяроддзем.

Варта адзначыць, што ў пошуках новых сродкаў выражэння мастакі звяртаюць увагу на традыцыі народнай творчасці як асноўнай крыніцы развіцця прафесійнага мастацтва. У зместавай структуры твораў адчуваецца значнае ўзмацненне нацыянальнага пачатку, а вобразныя рашэнні твораў нараджаюцца на грунце заглыблення ў сутнасць народнай творчасці, яе філасофіі [4, с. 9–11].

Зварот да вытокаў народнага мастацтва паўплываў на творчасць мастакоў як старшага, так і сярэдняга пакалення – М. Біласа, Л. Крып’якевіч, О. Куцай, Н. Паук, О. Рыбатіцкай, С. Шабатуры і інш. Спасцігаючы сутнасць народнага мастацтва, зберагаючы нацыянальны каларыт, мастакі стваралі высокамастацкія творы, што ў гэты часавы прамежак вызначалі ўзровень развіцця не толькі львоўскага, але і ўкраінскага мастацкага тэкстылю ўвогуле.

На грунце асацыятыўнага пераасэнсавання творчай спадчыны народнага мастацтва, найперш карпацкага рэгіёна, нараджалася вобразнае рашэнне твораў. Працы мастакоў (напрыклад, “Сланечнікі”, М. Біласа, “Гарады” І. Вінніцкай, “Кветкі Падолля” О. Куцай і інш.) на аснове геаметрычных кампазіцый і элементаў – дываны, пано, габелены, сцэнічныя заслоны, дэкаратыўныя коўдры, – пацвярджалі вялікія магчымасці фарміравання мастацкіх вобразаў сродкамі беспрадметнага мастацтва.

Хоць мастакам было вельмі няпроста тварыць ва ўмовах таталітарнай сістэмы, але яны, як эмацыйна найбольш уразлівая частка грамадства, у сваёй пераважнай большасці не пагаджаліся з такім становішчам. Не маючы магчымасці адлюстроўваць, а тым больш, прапагандаваць агульнанацыянальныя, “вечныя” тэмы, мастакі звярталіся да своеасаблівай “эзопавай мовы”, зыходзячы з таго меркавання, што дасведчанаму гледачу, які таксама існаваў ва ўмовах ідэалагічнага прэсінгу, будзе досыць намёку на ідэю, каб зразумець і сфармуляваць яе ва ўласнай свядомасці.

Значным фактарам, які сутнасна паўплываў на актывізацыю творчых пошукаў у львоўскім мастацкім тэкстылі, сталі даўнія традыцыйна моцныя сувязі Львова з мастацкай культурай Заходняй Еўропы, што склаліся гістарычна. Разнастайнасць, шырыня і свабода творчых пошукаў, досвед еўрапейскага авангарду, прафесійна пераасэнсаваны, засвоены, узбагачаны традыцыямі львоўскага мастацкага асяроддзя, – усё гэта спрыяла стварэнню духоўнай культуры і фарміраванню львоўскай мастацкай школы [5, с. 101].

Такім чынам, у Львове быў моцны інтэлектуальны грунт, на якім майстры львоўскага тэкстылю былі здольныя засвоіць фармальныя знаходкі мастацтва Захаду. Сплаў еўрапейскай мастацкай культуры з нацыянальнымі традыцыямі абумовіў стылістычныя асаблівасці львоўскага мастацкага тэкстылю. Увабраўшы ў сябе нацыянальныя традыцыі і паяднаўшы іх з інавацыйнымі тэндэнцыямі, мастакі сутнасна ўзбагацілі вобразна-пластычную сістэму твораў.

У 1960–80-я гг. савецкаму мастацтву была ўласціва тэндэнцыя мадэрнізацыі сучаснага архітэктурна-прасторавага асяроддзя і комплекснага вырашэння жыллёвых і грамадскіх інтэр’ераў сродкамі дэкаратыўнага мастацтва. У гэтым працэсе былі задзейнічаны і майстры мастацкага тэкстылю. У эмацыйнай выразнасці жыллёвага ці грамадскага інтэр’ера

тэкстыльныя пано, заслоны, дываны, габелены, бацікі адыгрывалі значную ролю. Шматлікія сацыяльныя замовы спрыялі актыўнаму развіццю не толькі тэкстылю, але і ўсіх відаў дэкаратыўна-прыкладнага мастацтва.

Асноўным напрамкам твораў інтэр'ернага прызначэння 1970–1980-х гг. становяцца пошукі манументальных форм. Фарміраванню рыс манументальнасці ў мастацтве спрыялі афіцыйныя ідэалагічныя ўстаноўкі тых гадоў. Вобразы мастацтва той эпохі павінны былі высока ўздываць над тым часовым і пераходным, сцвярджаючы супольныя ідэалы. Манументальныя творы нібы дыктавалі глядачам безумоўныя ісціны ідэі, фарміравалі іх светапогляд. Адною з тэндэнцый, якія абумоўлівалі шырыню пластычных пошукаў у мастацтве, было імкненне да актыўнага ўзаемадзеяння манументальна-дэкаратыўных і вобразатворчых пачаткаў [2; 6; 7].

У львоўскім мастацкім тэкстылі, які развіваўся ў стылістычным русле, уласцівым ўсяму тагачаснаму манументальнаму мастацтву, ахарактарызаваныя тэндэнцыі найбольш праявіліся ў стварэнні сюжэтна-тэматычных дываноў, габеленаў і заслон, хоць самі гэтыя віды мастацкага ткацтва паспяхова аб'ядноўваюць у сабе дэкаратыўнасць і манументальнасць.

У тэматычным дыяпазоне такіх твораў асаблівае месца займала сацыяльна-патрыятычная тэматыка. Развіццё сюжэтна-тэматычнага напрамку ў габелене і дыване ўнесла сутнасныя карэктывы ў іх мастацкую структуру і паўплывала на функцыянальнае прызначэнне твораў. Мастацкая кампазіцыя ўскладнілася, напаўняючыся ідэйным зместам, характэрным для сродкаў масавай агітацыі, здольных уздзейнічаць на псіхіку і эмоцыі чалавека.

Разам з творамі манументальнага характару, значна пашыраюцца дэкаратыўныя габелены. Хоць няма дакладнай мяжы паміж манументальна-дэкаратыўным і ўласна дэкаратыўным габеленамі, аднак, калі манументальны актыўна фарміруе прастору, то дэкаратыўны хутчэй успрымаецца як адзін з элементаў агульнага аздаблення. У адрозненне ад манументальных, дэкаратыўным габеленам уласцівы зварот да камерных тэм, інтымных інтанацый вобразных рашэнняў. Калі на пачатку 1970-х гг. перавага аддавалася вялікаму грамадскаму інтэр'еру, то ў канцы 1970–1980-х гг. назіраецца пашырэнне дэкаратыўных габеленаў, якія пранікаюць у розныя тыпы памяшканняў – кватэры, залы, гатэльныя фэа, выконваючы сваю традыцыйную функцыю ўпрыгожвання сцяны. Сярод львоўскіх мастакоў над стварэннем дэкаратыўных габеленаў актыўна працавалі Н. Паук, О. Парута-Вітрук, О. Рыбатьцка, М. Шэрэмэта і інш.

Становяцца папулярнымі і малыя формы мастацкага тэкстылю, так званыя мініяцюрныя кампазіцыі ці міні-габелены, якія ўзніклі як своеасаблівы антыпод у дачыненні да вялікай формы. Згодна з вызначэннем В. Савіцкай, “кішэнныя” габарыты сталі своеасаблівым выклікам буйнамаштабнасці. Натуральна, віртуознае выкананне тэкстыльных мініяцюр (памер у сярэднім 20x20 см.) запатрабавала ювелірнай тонкасці іх вырабу. Невялікія памеры сталі мільямам майстэрства і вынаходлівасці мастака [6, с. 39].

На працягу 1970–1980-х гг. у дэкаратыўна-прыкладным мастацтве назіраецца змена прынцыпаў форматварэння і дэжору, што выяўляецца ў адыходзе твораў мастацтва ад утылітарнасці. Гэтыя гады можна ахарактарызаваць як перыяд актыўных роздумаў і смелых эксперыментаў у сферы мыслення абстрактнымі формамі. На выставах з'яўляюцца работы, выкананыя ў кераміцы, шкле, дрэве, тэкстылі, не прызначаныя для побыту. Асноўная іх функцыя – узбагачаць і эстэтычна ўпрыгожваць архітэктурную прастору. Спачатку гэтыя творы яшчэ захоўваюць канструктыўную аснову, уласціваю для утылітарных рэчаў, але з часам ператвараюцца ў адкрыта дэкаратыўныя.

Сярод твораў мастацкага тэкстылю з'яўляюцца дэкаратыўныя кампазіцыі, у якіх мастакі адмаўляюцца ад сюжэта і выбудоўваюць кампазіцыю твора на аснове адвольных дэкаратыўных матываў. Выбар мастацкіх сродкаў грунтуецца на асацыятыўнасці, што становіцца асноўнай рысай гэтых твораў. У адрозненне ад 1960-х гг., калі асноўная ўвага надавалася сюжэту, цяпер мастакі засяроджваюцца на дэкаратыўнай выразнасці плямы, лініі і колеру як асноўных сродкаў у раскрыцці творчай задумы.

Дынамічнае развіццё тэкстылю ва усім свеце, якое распачалося ў 1960-х гг. і актыўна набрала сілу ў 1970–1980-х гг., змяніла прынятае ўяўленне пра тэкстыль і яго значэнне наогул. Нягледзячы на тое, што ўкраінскае мастацтва было заціснута ў вузкія рамкі ідэалогіі сацрэаліза-

му, але інфармацыя пра сусветныя дасягненні даходзіла і сюды, хоць, бясспрэчна, з вялікім спазненнем. Значнай крыніцай ведаў для мастакоў былі перыядычныя выданні мастацкага профілю, якія даходзілі з краін “сацыялістычнага лагера”. Даступнымі сталі часопісы “Projekt”, “Sztuka”, “Arta”, “Bildende Kunst” і інш., дзякуючы якім мастакі атрымлівалі інфармацыю пра рэфарматара шпалернага мастацтва Жана Люрса, пра сучасныя мастацкія напрамкі і падзеі ў Еўропе, а таксама пра дынаміку развіцця польскага габелена, які атрымаў сусветную вядомасць, пра міжнароднае Біенале ў Лазане і г.д. [9]. Назіраецца пашырэнне і актывізацыя кантактаў і сувязей з мастакамі Прыбалтыйскіх рэспублік, дзе л’вавяне знаходзілі нямала аднадумцаў. Аналіз водгукаў у тагачаснай прэсе дае падставы сцвярджаць, што л’воўскі тэкстыль быў з’явай мастацкай школы з яркім творчым абліччам.

Такім чынам, як вынікае з даследавання, л’воўскі мастацкі тэкстыль прайшоў доўгі і складаны працэс развіцця ў кантэксце дэкаратыўнага мастацтва Украіны, у выніку чаго ў ім сцвердзілася нацыянальна-адметная сістэма мастацкіх рыс.

Такім чынам, паяднанне досведу традыцыйнага народнага мастацтва, мастацкай культуры Захаду, новых мастацкіх павеваў сутнасна паўплывалі на развіццё наватарскіх тэндэнцый у творчасці мастакоў. Найбольш характэрнымі рысамі мастацкай сістэмы л’воўскага тэкстылю неабходна лічыць дэкаратыўную плоскаснасць трактавання кампазіцыі, імкненне надаць багульнена-пластычную завершанасць твору, умоўнасць форм і колеру, асацыятыўнасць, манументальнасць вобразаў.

Літаратура

1. Авер’янова, Н. Украінскае абразотворчае мистецтво в добу тоталітаризму / Н. Авер’янова // Українознавство. Вісник Київського національного університету ім. Т. Шевченка. – №16. – 2012. – С. 43–46.
2. Гассанова, Н. Твори монументально-декоративного мистецтва в музейній експозиції / Н. Гассанова // Народна творчість та етнографія. – 1984. – № 3. – С. 9–15.
3. Голубець, О. Українське мистецтво: актуальні проблеми сьогодення і перспектива XXI ст. / О. Голубець // Мистецтвознавство’ 2000: Наук. збірник. – Львів : Інститут народознавства НАН України, 2001. – С. 17–34.
4. Кара-Васильєва, Т. Традиції в народному мистецтві / Т. Кара-Васильєва // Образотворче мистецтво. – 1980. – № 6. – С. 9–11.
5. Мистецтво Львова першої половини ХХ ст.: Каталог виставки / Концепція та реалізація виставки і каталога О. Ріпко. – Львів : Каменяр, 1996. – 104 с.
6. Савицкая, В. Превращения шпалеры / В. Савицкая. – М. : Галарт, 1995. – 87 с.
7. Советское монументальное искусство. Сборник статей / состав. Л. Супрун. – М. : Советский художник, 1984. – №7. – 261 с.
8. Станкевич, М. Проблема етномистецької традиції в модерні й авангарді / М. Станкевич // Мистецтвознавство-2000. – 2001. – С. 9–16.
9. III Triennale tkaniny unikatowej i przemysłowej. Katalog tkaniny przemysłowej. – Łódź: Centralne Muzeum Włókiennictwa, 1978. – 35 s.

Медведева А.Е.

(Республика Беларусь, г. Минск)

ДЕКОРАТИВНЫЙ ЧАЙНИК: К ВОПРОСУ ОБ УТИЛИТАРНОСТИ И ДЕКОРАТИВНОСТИ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КЕРАМИКЕ

Часто в описании произведений художественной керамики фигурирует понятие «декоративный», например «декоративное панно», «декоративный светильник», «декоративный чайник», однако что означает это понятие и в каких случаях его уместно использовать? В научной литературе на сегодняшний день отсутствует чёткая классификация изделий декоративно-прикладного искусства по признаку наличия у них утилитарных функций и это рождает трудности при искусствоведческом анализе, так как нет и чётких критериев для их оценки. Зачастую объекты прикладного искусства с выраженными утилитарными функциями оценивают только с точки зрения их художественно-образной составляющей, а декоративные изделия рас-

смаатривают с позиции их утилитарной пользы. Критерии оценки утилитарных функций прикладных изделий можно найти в отдельных трудах, чаще всего посвящённых узким областям прикладных искусств (например посуде), или дизайну [1,3,4,6,8]. О декоративных объектах художественной керамики ещё меньше представления – к критериям их оценки привлекаются принципы из архитектуры, изобразительных искусств и дизайна. Часто к изделиям утилитарной художественной керамики применим термин «декоративность» именно в контексте художественного понимания и в связи с этим зачастую возникает понятийная путаница. Ближе всего к принципам декоративности подошёл русский исследователь А. Б. Салтыков, который охарактеризовал декоративность, как уход от иллюзорного изображения предметов и явлений окружающего мира: «Отказ от иллюзорности не есть отказ от реальности. Это есть отказ только от тех некоторых и второстепенных черт конкретности, которые необходимы для создания иллюзии. Задачей декоративного изображения является передача основных черт, основного общего сходства, степень же конкретности этого изображения определяется задачей декорировать предмет. Поэтому декоративное искусство может быть и постоянно бывает вполне реалистичным, несмотря на недостаточную конкретность его изображений и на отсутствие полной иллюзии действительности.» [7 с.57-58] Исходя из того, что всем без исключения объектам художественной керамики – как утилитарным, так и освобождённым от утилитарных функций, присуща декоративность, то можно все объекты художественной керамики условно разделить на 2 группы: утилитарно-декоративная и декоративная керамика.

Для того чтобы разобраться в этом делении на примере предложена к рассмотрению схема, которая призвана помочь при классификации. Первую из групп будут составлять изделия, имеющие утилитарное назначение, создание которых подразумевает их практическое использование; сюда мы можем отнести изделия несущие в себе по крайней мере одну из утилитарных функций – распределение и удержание тепла, света, звука; хранение, приготовление и употребление пищи и напитков, санитарно-гигиенические, защитные и другие функции. Все эти изделия можно разделить на две подгруппы – архитектурная и бытовая керамика.

В этом случае ко второй группе, которую условно можно назвать «декоративная керамика» можно отнести объекты художественной керамики абсолютно разных масштабов – от лэнд-арта до выставочных произведений станкового характера – все декоративные элементы экстерьера и интерьера (декоративная лепнина, скульптура и скульптурные группы, панно, плакетки и медальоны, фигуративная пластика, арт-объекты, инсталляции).

Требуется уточнения также тот аспект, что утилитарная керамика может быть не ограничена лишь утилитарным назначением но и зачастую наделена высочайшими художественными качествами, при этом не теряя утилитарности. Именно наличие утилитарной функции и является определяющим признаком в понимании назначения того или иного объекта художественной керамики. Изделия, освобождённые от утилитарного назначения очень часто в своём названии или описании имеют подсказку в виде присутствующего прилагательного «декоративный». Для лучшего понимания этого функционального разделения предлагается рассмотреть такой вид художественных керамических изделий как «декоративный чайник».

На первый взгляд чайник – очень распространённая посудная форма, обладающая общеизвестным набором функций и признаков. Каковы же критерии его утилитарности? Керамический заварочный чайник представляет собой сосуд, удобный для заварки сухого чайного листа горячей водой и именно удобством в использовании обусловлены основные параметры и конструктивные элементы заварочного чайника. Объём внутренней ёмкости зависит от предполагаемого количества потребления чайной заварки и рассчитывается исходя из объёма чашек для компании, состоящей из определённого количества человек – будь то большая компания на званом ужине, или повседневное чаепитие тет-а-тет. Оптимальным по форме считается округлое тулово чайника, позволяющее равномерно распределять и удерживать тепло, а также округлые формы являются оптимальными с гигиенической точки зрения – такие сосуды проще мыть. Крышка заварочного чайника также призвана поддерживать внутреннюю температуру и защищать содержимое от попадания инородных элементов извне. Размер и форма отверстия под крышку определяются удобством заваривания чайной заварки горячей водой и также воз-

возможностью удобного освобождения внутренности от отработанной заварки. Форма и размер хватки крышки и ручки, расположенной непосредственно на тулове чайника рассчитываются исходя из антропоморфических данных – т. е. хваток крышки должен быть удобен для поднятия крышки несколькими пальцами, а ручка чайника – верхняя, либо боковая должна быть рассчитана на удобство поднятия и наклона чайника (с полным объёмом веса заварки) кистью одной руки. И, пожалуй, самым важным по своим параметрам элементом и во многом определяющим удобство использования всего чайника является носик, в формообразовании и расположении которого является значимым целый ряд факторов. Сама форма традиционного керамического заварочного чайника в нескольких вариациях сложилась ещё в XIV веке в Китае (период правления династии Мин). На территорию Европы эти формы пришли в середине XVII века вместе с модой на сам чай, который привозили из далёкого Китая на кораблях вместе с шёлком и фарфором. Китайские чайники вдохновили английских и голландских мастеров керамики, которые поначалу копировали дальневосточные образцы, а позже занялись поиском своих неповторимых форм и технологий. Выпускали заварочные чайники в форме домиков, зверей – верблюдов и белок, носики делали в форме драконьих голов. Овальные, круглые, цилиндрические формы состязались между собой; порой изготовленная посуда была настолько усложнена, что уже не могла выполнять своих функций, зато пользовалась спросом у коллекционеров. Сложные по форме чайники перестали быть просто сосудами для заварки – отныне многие представители этого семейства посуды стали украшением интерьеров и показателем достатка хозяина, незаурядного мышления и его «открытости» всему новому. В XX веке продолжались поиски наилучшей утилитарной формы заварочного чайника, о чём говорит множество патентных изображений как самих чайников, так и их отдельных усовершенствованных элементов. Стоит отметить что активно идёт разработка и техник декора заварочных чайников именно утилитарного направления – они отделяются замысловатыми рельефами, росписями, покрываются всевозможными декоративными глазурями и подвергаются разным технологиям обжига. Чайники порой даже представляют собой фигуративные сосуды, выполненные в жанре антропоморфной или анималистической пластики, подобно фигуративным сосудам индейской культуры «мочика». Такие сосуды разрабатываются художниками и конечно же требуют от автора умения поиска нужной степени условности и стилизации, однако благодаря грамотному конструированию формы такие сосуды не теряют своих утилитарных функций, а значит при всей их декоративности мы не можем причислить их к разряду неутилитарных объектов.

В XX веке дальнейшее развитие получили и искания образных возможностей чайника. Возможно, сама морфологическая структура чайника из тулова, носика, ручки, крышки и ножки располагает художников к некоторому «анимированию» чайника. За счёт композиционных средств и приёмов – игра с формой и объёмом тулова, поднятие ножки, удлинение или утолщение носика, конфигурации и расположения ручки, художник наделяет чайник неповторимым характером, иногда даже можно сказать, что чайник представляет собой психологический портрет, отображает эмоциональное состояние. Доктор искусствоведения Валерий Малолетков в своей книге «Современная керамика мира» отмечает это уникальное явление переосмысления традиционной формы чайника: «Неожиданные результаты приносят эксперименты художников, работающих над формообразованием чайников, в которых предлагается совершенно иной подход к образу и конструированию предмета. Для керамистов привычная форма чайника становится поводом для экспериментов поиска нового художественного языка в новых исторических условиях» [5 с. 132–133].

Показательной в этом плане является выставка «Teapots of the World; Delightful Teapots», организованная всемирным фондом WOCEF в рамках Корейского конкурса-биеннале современной керамики 2005 года. Эта выставка была представлена двумя разделами – историческим, показывающего историю развития форм, функций и характеристик чайника, и разделом современности, в котором представлены основные тенденции подхода к формообразованию и декору чайников современными художниками-керамистами со всего мира, среди которых можно выделить как стремление к утилитарности, так и абсолютный уход от неё. В современном многообразии техник художественной керамики, она становится полем необъятных возможностей

для воплощения широкого спектра пластических образов. В свойственной каждому художнику манере и с применением ряда авторских технологических находок керамисты используют традиционную форму чайника для воплощения художественного замысла, при этом его составные элементы могут рассматриваться как набор геометрических тел, из которых можно составить супрематический конструктор или эти элементы можно вовсе спрятать за насыщенным изобразительностью декором, и зритель вынужден отыскивать «первичные признаки чайника» - носик, ручку в замысловатых формах, рождённых фантазией художника.

Тенденция переосмысления богатой пластическими возможностями формы чайника нашла своё отражение и в белорусской современной керамике. Так, декоративная композиция Александры Дятловой «Дутые авторитеты» представляет собой 2 чайника, со всеми им причитающимися составными элементами, однако глядя на них, мы понимаем, что это не утилитарные вещи, а скорее портреты неких особ, выраженные через знакомые нам формы. Чайники подняты на специальные подставки, которые подсказывают, что субъекты эти авторитетны, либо хотят чтобы таковыми их считали. Раздутое тулово чайников настолько наряжено по форме, что кажется, лопнет от распирающего чувства собственной значимости. Приглядевшись, мы видим кое-где обнажённые автором внутренние пустоты, которые недвусмысленно намекают на то, что при всей внешней видимости важности внутренний мир этих персонажей – пустота, а на пьедестал они взобрались сами, чтобы смотреть на всех свысока. Вот так символично, не прибегая к «лобовым» изобразительным решениям автор выражает своё отношение к определённым чертам человеческого характера.

Совершенно иной подход можно увидеть в декоративном чайнике Евгения Одиноченко «Чайник». Работа эта была создана в особой технике шликерного литья, разработанной автором. Трёхмерная ажурная техника из капель фарфора выстраивает объект определённой структуры, позволяя воздуху и свету проникать сквозь образованные пустоты. Визуально объект приобретает качества невесомости и рыхлостью своей текстуры отсылает к бионическому формообразованию коралловых колоний. Очевидно что такая техника декоративна по своей сути и не предназначена для воплощения посудных форм, рассчитанных на удобное пользование, однако автор применяет её для создания чайника умышленно, возводя традиционную посудную форму чайника в ранг арт-объекта, бросающего вызов утилитарности и говорящего своим видом «да, я – чайник, но я создан не дизайнерами, чтобы удовлетворить ваши сиюминутные потребительские желания, я создан художником для того чтобы удивлять и вызывать возгласы восхищения!».

В этих работах можно увидеть некоторую долю эпатажа, однако это та форма эпатажа, которая присуща и уместна в декоративном искусстве, где художники ищут средства выражения художественного образа не в шоковых методах, которые так часто можно встретить в других областях современного искусства. Декоративное искусство говорит на своём языке, способном очень много высказать через характер формы, её морфологию и работу с поверхностью.

Подводя итоги можно сказать, что насколько далеко бы не заходили поиски новых форм и техник декора, пока заварочный чайник выполняет утилитарные функции по своему прямому назначению, он остаётся утилитарным по своей сути и к нему применимы критерии оценки утилитарных изделий. В других случаях - когда чайник задуман в первую очередь для решения автором художественных задач, он из разряда утилитарных объектов переходит в разряд объектов декоративной художественной керамики и при его искусствоведческом анализе используются критерии оценки художественного решения.

Литература

1. Земпер, Г. Практическая эстетика / Г. Земпер. – М. : Искусство, 1970. – 320 с.
2. Каган, М. С. О прикладном искусстве/ М. С. Каган. – Ленинград : Художник РСФСР, 1961. – 158 с.
3. Кантор, К. М. Красота и польза: Социологические проблемы материально-художественной культуры / К. М. Кантор. – М. : Искусство, 1967. – 279 с.
4. Мейман, Э. Введение в современную эстетику / Э. Мейман. – М. : Издательство ЛКИ, 2007. – 200 с.
5. Малолетков, В. А. Современная керамика мира / В. А. Малолетков. – М. : Керамика Гжели, 2014. – 206 с.
6. Моран А. Д. История декоративно-прикладного искусства. От древнейших времен до наших дней / А. Д. Моран, Ж. Гассио-Талабо. – М. : Издательство В. Шевчук, 2011. – 672 с.

7. Салтыков А. Б. Самое близкое искусство / А. Б. Салтыков. – М. : Просвещение, 1969. – 296 с.
8. Художественное конструирование изделий культурнобытового назначения: (Социокульт. аспект проектирования быт. посуды). Учеб. пособие. – М. : МАРХИ, 1983. – 53 с.

Никифоренко А.Н.
(Республика Беларусь, г. Минск)

ИСТОКИ СТИЛЯ БИО-ТЕК В ДРЕВНЕЙ АРХИТЕКТУРЕ

*«... здание есть как бы живое существо,
создавая которое следует подражать природе»
Л. Б. Альберти*

На протяжении многих веков человечество обращается к достижениям природы, пытается понять ее законы, осмыслить специфику строения различных организмов, установить связи и характер взаимоотношений в окружающем мире. Результаты таких вдумчивых наблюдений человек применяет в своей практической деятельности, обустроивая жизнь и быт. Так, еще в далекой древности люди поняли, что природа – это источник знаний и учитель жизни. Поэтому человек в своей повседневной и творческой деятельности попытался не просто подражать природе, а гармонично вписаться в окружающий мир, и, как говорил великий И.В. Гёте, «соревнуясь с природой, творить нечто духовно органическое, придавая своему произведению такое содержание, такую форму, чтобы оно казалось одновременно естественным и сверхъестественным» [2].

Анализируя памятники архитектуры разных эпох, можно утверждать, что практически на всем протяжении человеческой истории создавались сооружения, демонстрирующие специфические образцы взаимодействия природы и зодчества. В специфике заимствования природных форм можно выделить **три подхода**:

Эстетический – эксплуатация архитектурой эстетических качеств природных форм;

Тектонический – освоение конструкции, структуры, строения различных биологических организмов для последующего применения их в архитектуре;

Климатический – использование в строительстве результатов исследования реакции живой природы на атмосферные явления, климат.

Собственно, стиль био-тек (bio-tech – от англ. – bionicarchitecture), в котором формы и линии построек заимствуются из живой природы, возник в рамках науки бионики практически оформился только в конце XX – начале XXI в. Суть био-тека состоит в создании нового пространства для жизни человека как творения природы и выражается в соединении основополагающих принципов биологии, инженерии и архитектуры [6].

Целесообразность обращения к живой природе доказывает как архитектурная практика прошлых веков, так и теория искусства, в рамках которой развивается зодчество. Для понимания процесса формирования био-тека в художественной деятельности следует рассмотреть особенности трех подходов заимствования природных форм в архитектурных произведениях прошлых веков – эстетического, тектонического и климатического.

Так, для эпохи первобытного общества характерно неосознанное применение конструктивных и функциональных природных ресурсов, образов и структур разнообразных жилищ насекомых, птиц, зверей для строения шалашей, укрепленных пещер и нор, а также менгир, кромлехов и дольменов. Здесь проявляется такой метод «строительной» практики человека, как наблюдение с последующим копированием определенного образца природы.

В эпоху Древнего мира и Античности сохраняется копирование внешних природных форм, но прибавляется изобразительно-декоративный эффект. Такой метод отражает теорию мимесиса, которую впоследствии выдвинули античные эстетики и философы. Основная идея мимесиса состоит в подражании природе, космосу и деятельности человека. Так, греческий фи-

лософ Демокрит утверждал: «От животных мы путем подражания научились важнейшим делам <...> мы – ученики ласточки в построении жилища» [3, с. 139].

Методом подражания созданы колонны большинства древнеегипетских храмов (например, в Луксоре и Карнаке). Их внешние формы представлены образами бутонов или распустившихся цветков лотоса и папируса (чаще всего – капители), связкой стеблей пальмы (ствол колонны), исполненными пластически и живописно. Данные цветы обладали символическим смыслом для Египта, что объясняет их широкое распространение в образной системе всей художественной культуры древней цивилизации. Обоснование мы находим в высказываниях английского теоретика искусства Джона Рёскина, который утверждает, что взаимосвязь архитектуры и природы проявляется в ее приспособленности к национальному ландшафту, в применении народных традиций и обильном использовании природных форм в декоре [9]. Также в древнеегипетских сооружениях встречаются капители, выполненные в виде лица или головы фараона (например, в храме богини Хатор в Дендера).

Примеры мимесиса существуют и в архитектуре Древней Греции. Здесь не только капители (ионического и коринфского ордера) выполнены в виде природных образов, но и колонны целиком напоминают деревья. Анализируя древнегреческие сооружения, Андреа Палладио (1508-1580) в своем труде «Четыре книги об архитектуре» писал: «Будучи (подобно другим искусствам) подражательницей природы, архитектура не терпит, чтобы какая-нибудь ее часть была чужда природе и далека от того, что свойственно природе. Поэтому мы видим, что древние архитекторы, строившие из камня здания, до того, строившиеся из дерева, делали колонны вверху менее толстыми, чем у основания, беря пример у деревьев, всегда более тонких в вершине, чем по стволу или у корней. Подобно этому, в подражание предметам, которые сплющиваются от положенной на них большой тяжести, они устроили под колоннами базы, кажущиеся, благодаря своим валикам и выкруткам, сплюснутыми от тяжести» [7, с. 61]. Итальянский теоретик и практик архитектуры подтверждает метод подражания, который применяли греческие зодчие.

Особое развитие теория мимесиса получила в трудах Платона и Аристотеля. Так, Аристотель указывал на важность принципа соразмерности (пропорциональности) и соизмеримости (масштабности), подразумевая не какую-либо абстрактную величину (как это формулировал Платон), а настоящую соразмерность с реальным телом человека. В свою очередь представители философской школы стоиков признавали человека необъемлемой частью природы, а усвоение и практическое применение ее законов в творчестве – необходимостью.

Отражение теории Аристотеля мы находим и в древнегреческих храмах, в которых колонна создавалась по образу гармонично сложенного человеческого тела (например, рука атлета – в дорическом ордере). Греки не обошли стороной и буквальное использование в архитектуре скульптуры женщины (кариатиды) в качестве колонны (Эрехтейон). И в этом случае мы вправе говорить не просто о подражании, а о сообразности зодчества и природы.

В архитектурной практике Средневековья также усматривается эстетический подход в процессе усваивания природных форм. Особой популярностью в оформлении экстерьеров и интерьеров сооружений пользуются биоморфные образы. Мы встречаемся с трилистником, четырёхлистником, готической розой, цветочной розеткой, флероном (крестоцветом), краббом, различными демоническими существами и т.д., которые функционируют как декоративные элементы в общем виде здания. Очертаниями цветов и листьев смоделированы оконные проемы, зооантропоморфными фигурами – горгульи, флеронами и краббами – вимперги и пинакли, а весь строй готического храма подражает образу леса.

Несмотря на доминирование в древней архитектуре эстетического подхода на пути усвоения природных мотивов, нельзя полностью отрицать использование тектонических принципов живой природы. По утверждению кандидата архитектуры Ю. С. Лебедева, «тектоника колонн с периодичностью ее диаметров по высоте интерпретирует тектонику ствола дерева; каннелюры колонн подобны встречающимся каннелированным стеблям растений, придающих им дополнительную прочность. Логика перехода одной формы в другую в конструктивных узлах ордеров греческих храмов повторяет, по существу, принципы изменения форм по вертикали стебля

растения, ствола дерева, скелетов животных; нервюры покрытий готических храмов выполняют ту же конструктивную функцию, что и нерватура (прожилки) зеленого листа дерева и т.д.» [4, с. 24].

Природная тектоника в древних архитектурных формах чаще присутствует стихийно. Это связано с тем, что многие конструктивные решения зодчих прошлых веков не могли воплотиться в реальных сооружениях по причине ограниченных технических и технологических средств. Поэтому мастера создавали из камня или глины биоморфную форму с художественными целями, не имея возможностей воспроизводить особую конструктивную систему, подобную природной. Однако приверженцы природоподобия в архитектуре считали, что использование лишь эстетической составляющей без учета и применения конструктивно-тектонических качеств природы приведет к банальному копированию и отходу от истинной природы. «[...] нельзя не порицать тех приемов постройки, – писал А. Паладио, – в которых архитектор, отклоняясь от указаний природы и от простоты, присущей всякому ее творению, как бы создает другую природу и уходит от истинного, хорошего и прекрасного способа постройки» [7, с. 61].

Сам способ самопроизвольного перенесения эстетических закономерностей и составляющих живой природы в архитектуру без установления конструктивной, внутренней связи между ними не соответствует полностью сути био-тека. Поэтому в свое время Марк Поллион Витрувий в трактате «Десять книг об архитектуре» (I в. до н.э.) советовал архитекторам изучать живую природу с позиции ее сущности, приносить в архитектуру пропорции человеческого тела [1]. Многими веками позже эту идею подтвердил и великий французский архитектор Ле Корбюзье, по мнению которого понимание архитекторами природы должно воплощаться не в декоре, а во всей системе архитектурной организации (кстати, он сам воплотил этот принцип в капелле Роншан, вилле Савой и др. проектах) [8].

Что касается климатического подхода в процессе заимствования зодчеством природных форм, то в древней архитектуре нам не удалось обнаружить его проявления. Возможная причина состоит в том, что в те времена уровень развития науки не позволял применять ее результаты в смежных областях знаний, а открытия в сфере биологии использовать в архитектуре. Только в XIX в. будет возможным такой процесс, который станет предтечей формирования науки бионики.

Между тем, мы полностью разделяем мнение архитектора И. В. Жолтовского, который писал: «... великие мастера прошлого создавали свои произведения и гармоничные художественные образы на основе глубокого изучения окружающей природы, наблюдая целый ряд наглядных природных закономерностей, которые именно благодаря своей наглядности могут быть осмыслены как закономерности эстетические. Изучая построение завитка ракушки или размещение ветвей на деревьях, изучая законы живого органического роста в природе, зодчий создает свой собственный архитектурный язык, обеспечивающий живую органическую выразительность художественного образа» [5, с. 40].

Таким образом, в архитектуре прошлых веков мы обнаружили истоки стиля био-тек. На пути постижения законов, образов и явлений живой природы ради использования их в архитектурной практике мы выделили три подхода: эстетический, тектонический и климатический. Для зодчества в период с древности до Средних веков характерна интерпретация художественно-образной составляющей («цветочные» капители оконные проемы; колонны в виде стеблей, деревьев, фигуры человека; флероны на вимпергах и пинаклях и т.д.) и тектонических качеств природы (каннелированные колонны, нервюры готических храмов, вертикальный принцип строения по аналогии со скелетом животного или стволом и кроной дерева и др.). Климатический подход не нашел своего достойного применения в древней архитектуре, несмотря на то, что еще Витрувий говорил о важности учета климатических условий при выборе места для строительства.

Литература

1. Витрувий, М. Десять книг об архитектуре / М. Витрувий Поллион. – М. : Изд-во Академии архитектуры, 1936. – 320 с.
2. Гёте, И. В. Об искусстве / И. В. Гёте. – М. : Искусство, 1975. – 623 с.

3. Демокрит в его фрагментах и свидетельствах древности / под ред. и с комм. Г. К. Баммеля.– М. : OGIZ-Соцэкгиз, 1935. – 382 с.
4. Лебедев, Ю. С. Архитектурная бионика / Ю. С. Лебедев, В. И. Рабинович, Е. Д. Положай ; под ред. Ю. С. Лебедева. – М. : Стройиздат, 1990. – 269 с.
5. Мастера советской архитектуры об архитектуре : Избранные отрывки из писем, статей, выступлений и трактатов : В 2 т. / под общ. ред. М. Бархина [и др.]. – Т.1. – М. : Искусство, 1975. – 541 с., ил.
6. Никифоренко, А. Н. Фитоморфизм в современной архитектуре био-тека / А. Н. Никифоренко // Культура : открытый формат – 2013 (библиотекведение, библиография и книговедение, искусствведение, культурология, социокультурная деятельность) : сб. науч. работ / ред. сов.: В. Р. Языкович [и др.] – Минск : БГУКИ, 2013. – С. 206–212.
7. Палладио, А. Четыре книги об архитектуре / А. Палладио. – М. : Издательство Всесоюзной Академии Архитектуры Москвы, 1938. – 345 с.
8. Le Corbusier. Sur les 4 routes / Le Corbusier. – Paris: Gallimard, 1941. – 238 p.
9. Townsend, G. Ruskin and the Landscape Feeling : a critical analysis of his thought during the crucial years of his life, 1843–56 / G. Townsend. – Urbana: The University of Illinois Press, 1951. – 94 p.

Осадця М.З.

(Украина, Ивано-Франковск)

ГОРОДСКИЕ ПЕЙЗАЖИ ХУДОЖНИКОВ ИВАНО-ФРАНКОВЩИНЫ КОНЦА XX – НАЧАЛА XXI В.: К ПРОБЛЕМЕ СОХРАНЕНИЯ ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ

Образ города как совокупность ассоциаций, накопленных в культурно-историческом ракурсе и представленных архитектурными памятниками, предстает достаточно выразительной темой в изобразительном наследии Прикарпатья. Одним из аспектов трактовки городского пейзажа прикарпатскими художниками постаает проблема сохранения историко-культурного облика, представленного его архитектурной составляющей. Архитектурные памятники как достижения историко-культурного наследия, аккумулируя духовную и познавательную ценность, особенно отчетливо находят художественно-образное воплощение в произведениях художников Ивано-Франковщины.

Архитектурно-исторические сооружения как ключевые компоненты культурного пространства, формируют историческую память и подчеркивают образ города. Следовательно, в контексте сохранения и осмысления историко-культурного наследия прошлого важное значение приобретают пейзажи с видами городской панорамы, старинных замков и культовых сооружений, выступающие в качестве источника визуальной информации о городе, поскольку нередко документально точно и достоверно фиксируют архитектурные объекты в произведениях художников XIX в.

Графические и живописные изображения городов служили важным иконографическим материалом, иллюстрирующим тогдашнюю городскую жизнь и культуру, и позволяли проследить архитектурно-строительную историю города и вид выдающихся сооружений, которые нередко потеряли свой аутентичный облик. В течение XIX в. виды прикарпатских городов производили иностранные художники, получившие образование в ведущих художественных академиях – Антон Ланге, Эмануэль Кронбах, Карл Ауэр, Мацей Богуш-Зигмунт Стенчинский, Наполеон Орда, привнося в искусство края реминисценции европейских течений.

Иконографическим особенностям Ивано-Франковска (тогда – Станислава) начала XIX в. посвящена акварель «Вид города Станислава» авторства Э. Кронбаха, выполненная в 1820-х гг. (Львовский исторический музей). Главный акцент сделан на воспроизведении архитектурного ансамбля. Однако, по утверждению З. Соколовского, выдающиеся здания города подано небрежно. Так, например, иезуитскую коллегия и тогдашний костел иезуитов изображен со стороны нынешней улицы Бельведерской, схематично показано колокольню парафиального костела, тогда как костел Пресвятой Девы Марии не соответствует его действительному виду. Левую часть панорамы автор изобразил, вероятно, со стороны Галицких ворот, которых уже

тогда не существовало. Армянская святыня на картине носит черты армянских храмов, ведь армянская церковь имела в прошлом шлемовидные завершения; просматривается также сигнатурка над центральной навой [3, с. 63]. Исследователи архитектуры древнего Ивано-Франковска отмечают ценность акварели Э. Кронбаха, прежде всего, как иконографического источника относительно изображения второй ратуши, которая не сохранилась вследствие пожара 1868 г.

Изображения городов предоставляют возможность проследить особенности городской культуры, историко-планировочные изменения городской среды, типологии и конструкции зданий. Их познавательная ценность обусловлена тем, что художники, изображая как отдельные сооружения костелов, соборов, так и архитектурные ансамбли в контексте исторического пространства города, фиксировали их архитектурный образ для потомков. Пейзажи, как правило, акцентируют стилистику архитектурных памятников, воспроизводят их мельчайшие пластические особенности, нюансы сложного архитектурного декора.

Весомым аспектом архитектурных пейзажей, кроме достоверной фиксации отдельных объектов зодчества и их ансамблей, является также воспроизведение ландшафтного окружения. Гравюры XVII–XIX вв. с изображениями прикарпатских крепостей, сохранными в их первоначальном виде или отстроенными после многочисленных разрушений, служат важным иконографическим материалом для дальнейшей реставрационной деятельности. Стоит заметить, что австрийцы, снося галицкие замки в конце XVIII в., не сохранили их первоначального изображения. Так случилось, как указывает В. Грабовецкий, со Станиславским, Снятинским, Раковецким, Пнивским, Коломыйским замками [1, с. 94]. Значительный интерес представляют также графические и живописные изображения жилой архитектуры, существенно дополняющие визуальный ряд городской тематики.

Сохранение историко-культурного облика города нашло отражение в творческих достижениях художников рубежа XIX – начала XX вв. Так, избранными мотивами нередко выступают панорамный вид города, камерные городские уголки, сакральные архитектурные доминанты, руины замков. Эти тенденции лирической традиции, соответствующие художественным реалиям конца XIX – начала XX вв., отражают продиктованы эстетикой реализма архитектурные пейзажи Т. Копистинского, Ю. Панькевича; отмечены чертами академизма городские виды Я. Пстрака.

Виды архитектурных древностей, панорамных городских ансамблей, выдающихся памятников, улиц и площадей как стремление запечатлеть их художественно-историческую ценность на фоне прогрессирующих урбанизационных процессов прослеживается в пейзажах на львовскую тематику Ярослава Пстрака («Вид на башню Корняктов, ратушу и костел Доминиканов во Львове», «Вид Успенской церкви во Львове»). Документальный характер и точная фиксация архитектурных деталей свидетельствуют о преемственности сохранения вида города как источника изучения его архитектурного прошлого. Авторскую манеру живописца характеризует разнообразие архитектурных деталей, сдержанность и лаконичность композиционных принципов. Строгий ритм конфигураций крыш и дымоходов, скрупулезность прорисованных куполов с выразительными силуэтами сигнатурок и стройных башен костелов, четкая ритмика рядов оконных проемов, декоративная пластика скульптурной лепки фиксируют многоликий городской образ.

Своеобразную типологическую группу составляют сюжеты урбанистических пейзажей с элементами сакрального наполнения образа – святынями, соборами, храмами и церквями. Культовые объекты несут высокую идейную значимость и символичность в контексте историко-культурных реалий 1940–60-х гг. (М. Зорий, Я. Лукавецкий, Д. Яблонский). Многогранно представлен сакральный аспект городского пространства через призму изображения архитектурных сооружений на картинах 1960–80-х гг. О. Коровая, В. Хромея, М. Фиголя. Графические листы, в основном наброски, зарисовки и эскизы многочисленных зарубежных городов М. Фиголя, носят фиксационный характер. Композиционная структура этих произведений нередко базируется на принципах фрагментарного фиксирования архитектурных объектов с наиболее выгодных и выразительных ракурсов. Так, не только художественную, но прежде

всего историческую ценность в контексте сохранения историко-архитектурных достижений свидетельствует акварель архитектора Леонида Попиченко «Колокольня римско-католического костела Пресвятой Девы Марии в Станиславе» (1962). В произведении прослеживается история Коллегиального костела, в частности, как отмечает реставратор и архитектор З. Соколовский, колокольня здесь изображена уже без завершения над пилястрами [4, с. 34].

Тенденция к фиксации видоизменения архитектурного наполнения городского пространства – исторически сложившегося центра города, выдающихся архитектурных доминант, исторической застройки, прослеживается в пейзажах 1970–1980-х гг. Николая Бильчука.

В искусстве Ивано-Франковщины конца XX в. особое распространение получила тенденция интерпретации города как историко-архитектурного наследия. Стилистическое прочтение архитектурного пейзажа тяготеет к ограниченному набору выразительных средств, лаконичности образного языка. Проблема фиксации архитектурного фонда прикарпатских городов в аспекте сохранения их исторического облика как важного историографического источника интерпретируется архитекторами З. Соколовским, О. Козаком.

Многочисленные графические зарисовки крепостей и старинных оборонительных систем, аутентичного деревянного зодчества, архитектурных ансамблей и комплексов, традиционной старой застройки исторической части города Зеновия Соколовского носят натуральный характер, в них выдержана композиционная целостность, тональное единство, соразмерность архитектурники сооружений с природным окружением, ритм сложного архитектурного декора архитектурных форм. График мастерски владеет выразительными средствами – линией, штрихом, пятном для достижения совершенного звучания архитектурного образа. Также выделяются графические произведения З. Соколовского, которые реконструируют вид потерянных или частично сохранившихся архитектурных объектов.

Графическое наследие архитектора и художника Олега Козака представлено многогранной архитектурной «мозаикой» – костелами, церквями, ансамблевыми сакральными постройками, которые нередко выступают доминантой творческих композиций. Архитектурные композиции автора демонстрируют глубинное понимание архитектоники городских сооружений, пристальное внимание к мельчайшим архитектурным нюансам и скульптурному убранству. В графических зарисовках присутствуют изящная пластика линии, контраст большой формы и мелкой детали, прорисованной штрихом и виртуозной линией («Армянский костел» (1998), «Улица Армянская» (1998), «Ивано-Франковск» (1999). В творчестве О. Козака изрядной долей познавательной информации отличаются его акварельные пейзажи. Они воспроизводят скромные пейзажи камерных улочек, центральных видов, малоэтажной исторической застройки в синтезе с силуэтами архитектурных доминант, нередко дополняя сцены городской жизни силуэтами – «Ивано-Франковск» (2001), «Ивано-Франковск. Площадь Мицкевича» (2004). Первый план архитектурных пейзажей, как правило, насыщенный пространством природного окружения, элементами скульптурного декора. Разнообразные по формам доминанты архитектурных сооружений, величественные ансамбли второго плана служат знаковыми элементами художественного образа города, воссозданного в синтезе с общей застройкой или ландшафтной средой дальнего плана.

На рубеже веков актуальной стала проблема исторической памяти, сохранности аутентичной застройки исторического центра города, вызванного интенсивными процессами разрушения исторических памятников за последние десятилетия. Храмы, соборы, жилые здания в качестве свидетелей предыдущих эпох выявляют преемственность традиций исторической застройки города. Эти тенденции нашли воплощение в искусстве отдельных художников.

Художник и архитектор Игорь Панчишин в городских пейзажах культивирует проблему охраны исторической застройки города. Именно привязанность – к прошлому своего города, к культурным и историческим ценностям – определила образно-тематическое наполнение творчества И. Панчишина. Творческим импульсом для художника является тревога за сохранностью исторического облика города. Так, композиции 1980-х гг., представлены архитектурной его составляющей, выразительно доносят важность сохранения архитектурно-исторического пространства города в свете новых застроек и разрушения исторического центра города. Отме-

ченны новаторским подходом и глубоко интеллектуальным осмыслением темы, ритмично организованы городские пейзажи тяготеют к условной трактовке сюжета – «Город. Дождь» (1981), «Серебряное небо» (1981) и вносят определенную динамику в традиционную ипостась города. Равновесие, геометричность силуэтов сооружений, среди которых стремительно тянется вверх ратуша, формируют глубоко символический образ («Серебряное небо»). Тяготея к формальному выражению, пластическая манера художника сводится к геометрической абстракции. Художник подчеркивает глубинную суть передачей пространства через локальное пятно, он изображает мотив стены на переднем плане – громоздкий силуэт зданий контрастирует с темными пятнами земли и неба и выразительным акцентом купола ратуши. Ощущение глубины усиливает линия горизонта, которая разбивает пространство и делит плоскость произведения. Воспроизведен ярким пятном оранжево-охристых цветов мотив стены здания с разрушенной крышей и сложными конфигурациями силуэтов сооружений, выступает цветовым акцентом и несет глубокую смысловую нагрузку как символический подтекст потери архитектурного облика города и видоизменения городского пространства. Как посвящение историческому достоянию всплывают композиции автора с фрагментами скульптурного декора, акцентируя на фигурных группах, отделке архитектурных сооружений: фриз, фронтонов, капителей. Таким образом, сформировав авторский художественный стиль, И. Панчишин создал высокохудожественные урбанистические образы.

Объекты культового зодчества как важные иконографические источники, как свидетели «напластования» культурно-исторических и религиозных реалий, имеющих исключительное значение для памятоохранной и реставрационной сфер, прослеживаются в графических очерках 1997–2004-х гг. художника Сергея Петрича. Они, фиксируя полны статичности и четкости форм архитектурные ансамбли, склоняются к реалистическому детализированному изображению видов Ивано-Франковска. Выполнены на высоком профессиональном уровне, графические иконографические схемы лишены выразительной авторской интерпретации, зато наполнены информативностью, что прочитывается деликатным разнообразием деталей, ювелирной филигранностью штриха. Обрамление городских композиций декоративным плетением рядной белой линии, геральдической символикой приближают графические листы к листовкам.

Проявления ностальгии, лирической поэтичности присущие графическим архитектурным пейзажам Владимира Гривинского, Андрея Шабунина. Художник и график Андрей Шабунин мастерски овладел графическими техниками офорт, меццо-тинто, что воплотились сериями гравюр на городскую тематику конца 1980-х – начала 2000-х гг. Виртуозный штрих и чернотелая фактура офортов является одним из последствий совершенного изучения гравировальных техник старых мастеров [2, с. 6]. Легкость рисунка присуща офортам с сюжетами архитектурных ансамблей исторического центра города, в которых художник мастерски оперирует выразительными средствами – линией и штрихом, достигая изысканных светотеневых градаций. Урбанистические графические листы А. Шабунина приобретают силуэтное прочтение архитектурных доминант (гостиницы «Днепр», здания общества «Сокол», ансамбля вокзала), или же репрезентативного содержания узнаваемые панорамы городского силуэта, или жанровой окраски сцены городской жизни конца XIX – начала XX вв.. С присущей графику документальной точностью и реалистичностью изображаемых сооружений, А. Шабунин вводит их в естественное окружение, нередко насыщая акцентами фонарей, мощеной кладки, скульптурного декора (серия «Старый Станислав»).

Творчество художников Ивано-Франковщины конца XX – начала XXI в. представляет город сквозь призму передачи архитектурного наследия как важного иконографического материала с целью дальнейшего сохранения, охраны и реставрации историко-культурных ценностей прошлого. Визуальный материал архитектурных объектов прикарпатских художников составляет весомое значение в свете охранной и реставрационной практики.

Литература

1. Грабовецький, В. Ілюстрована історія Прикарпаття : XVII–XVIII ст. / В. Грабовецький. – 2-е вид. доп. – Івано-Франківськ : Нова Зоря, 2003. – Т. II. – 344 с.

2. Мельник, В. Сім ознак майстэрнаці, або післямова до аднієї виставкі / В. Мельнік // Галічына. – 1996. – 16 жовтня. – С. 6.

3. Соколовський, З. Як выглядала другая ратуша? / З. Соколовський // Станіславіўскі ратушы : зб. ст. – Івано-Франкіўск : Лілея-НВ, 2011. – С. 61–67.

4. Соколовський, З. Друге народжэння барокаваї перліны / З. Соколовський // Станіславіўская Колегіата: між мінулым і майбутнім (до 300-річчя побудовы: 1703–2003) : матэрыялы міжнароднаї навукава-практычнаї канферэнцыі.– Івано-Франкіўск : Місто-НВ, 2003. – С. 41–42.

Пікулік А.М.

(Рэспубліка Беларусь, г. Мінск)

«КНІГА МАСТАКА» ЮРЫЯ ЯКАВЕНКІ

Сярод яркіх дасягненняў нацыянальнай мастацкай культуры Беларусі 20 стагоддзя адно з першых месцаў па праву займае кніжнае мастацтва. “Залаты век” яго росквіту прыпадае на 1960–1980-я гады, калі ў айчынным мастацтве кнігі з поспехам працавалі многія таленавітыя, непадобныя адзін на аднаго мастакі-графікі, чыімі агульнымі намаганнямі сучасная беларуская ілюстраваная кніга набыла адметнае аблічча; неаднойчы ў гэты перыяд творы беларускіх графікаў з поспехам экспанаваліся і перамагалі ва ўсесаюзных і міжнародных выстаўках і конкурсах, заваёўвалі самыя гучныя і прэстыжныя кніжныя ўзнагароды.

Сур’ёзныя палітычныя і сацыяльна-эканамічныя выпрабаванні 1990-х гг балюча паўплывалі на стан беларускай мастацкай культуры, кніжнае мастацтва не стала выключэннем: скарачалася колькасць выданняў, пагоршылася іх паліграфічная і эстэтычная якасць, на мяжы выжывання была пастаўлена ілюстрацыя ў дарослай кнізе, а дзіцячая ўступіла ў перыяд зацяжнага крызісу. У склаўшыхся ўмовах многія беларускія мастакі кнігі аказаліся незапатрабаванымі і былі вымушаны змяніць творчую спецыялізацыю. Значнае ўздзеянне на лёс кніжнасці (у тым ліку – і айчыннага) аказала таксама уступленне ўжо на пачатку новага тысячагоддзя ў эпоху “інфармацыйнага” грамадства, з’яўленне сапраўды рэвалюцыйных тэхналогій захоўвання і распаўсюджвання інфармацыі, што ўвогуле прывяло да пераасэнсавання ролі традыцыйнай папяровай кнігі ў сучасным грамадстве. Тым не менш, на шчасце беларускае кніжнае мастацтва усё ж здолела захавацца як адметная з’ява нацыянальнай мастацкай культуры і падоўжыла сваё развіццё ў новых умовах. Галоўную ролю ў яго “выжыванні”, здаецца, адыгралі вельмі трывалыя кніжныя традыцыі, якія налічваюць не адно стагоддзе, неразбураная высокая прафесійная мастацкая школы падрыхтоўкі графікаў і, ці не галоўнае, – наяўнасць сапраўды апантаных мастакоў, для якіх праца ў кнізе – не проста галіна творчай дзейнасці, а адзіны спосаб існавання ў свеце. Да такіх мастакоў можна па праву далучыць вядомага беларускага мастака-графіка Юрыя ўладзіміравіча Якавенку.

Ю. Якавенка нарадзіўся ў 1965 годзе ў Прыморскім краі, але з ранняга дзяцінства жыве ў Гродне. Прафесійную адукацыю ён атрымаў спачатку ў Рэспубліканскай школе-інтэрнаце па музыцы і выяўленчаму мастацтву імя І. Ахрэмчыка; у 1986–1992 вучыўся ў Беларускай дзяржаўнай акадэміі мастацтваў. Сваімі настаўнікамі Ю. Якавенка называе У. Савіча, У. Басальгу, У. Вішнеўскага. Пасля заканчэння вучобы мастак вельмі хутка набыў вядомасць не толькі на радзіме, але і далёка за яе межамі: ужо ў 1993 годзе ён атрымаў Гран-пры 11 Міжнароднага біенале графікі “JosepdeRibera” (Іспанія), у наступныя гады мастак узнагароджваўся дыпламамі прэстыжных конкурсаў і выставак графікі малых формаў, экслібрыса і інш. Ю. Якавенка з поспехам працуе таксама ў галіне станковай графікі і нават распісвае фарфор. Аднак, галоўнай справай жыцця для яго, здаецца, застаецца кніжнае мастацтва. Майстар здолеў ажыццявіць шэраг кніжных праектаў, сярод іх асобнае месца займаюць “кнігі мастака”.

Як вядома “кніга мастака” (“кніга художніка”, “арткніга” “art-book”, “artist-book”) вядзе пачатак ад французскага “livred’artiste”; датай нараджэння гэтай мастацкай з’явы лічыцца 1900 год, калі А. Валар выдаў паэтычны зборнік П. Верлена з літаграфіямі П. Банара. За мінулыя

дзесяцігоддзі “кніга мастака” прайшла доўгі і цікавы шлях развіцця, непасрэдна звязаны з асноўнымі плынямі еўрапейскага і амерыканскага мастацтва XX стагоддзя. У гэтай галіне мастацкай творчасці ў свой час з захапленнем працавалі Пікаса, Вламінк, Маціс, Шагал, Далі, Эрнст, Лежэ і многія інш. Значны ўклад у яе развіццё належыць расійскім мастакам-футурыстам пачатку XX ст.

Кніга, у якой роля мастака выходзіць на першы план, зараз існуе ў двух асноўных пласкасцях: кніжны аб’ект, які створаны перш за ўсё для экспанавання на мастацкай выставе і для чытання, як правіла, не прызначаны, і кніга для чытача, для аматара графікі, для знаўцы і калекцыянера. Менавіта гэтай, апошняй, прысвечаны спецыялізаваныя выстаўкі, часопісы і каталогі, яе збіраюць музеі і мастацкія галерэі, таксама як і немалая колькасць прыватных калекцыянераў. На постсавецкай прасторы гэта з’ява пакуль не вельмі распаўсюджаная, хаця ўжо і прыкметная.

Пэўны матэрыял, звязаны з “кнігай мастака”, які, дарэчы, у нас ніколі спецыяльна не даследаваўся, назапашаны і ў Беларусі. Відавочна, што яе развіццё уяўляе вельмі стракатую карціну. Для вытокаў “кнігі мастака” стаяла вядомая мастачка постмадэрніскага накірунку Л.Русавы, якая ў сярэдзіне 1990-х разам з сваімі аднадумцамі выкарыстоўвала кнігу ў серыі лінгвістычных перформансаў (арт-праект “Наскрозь”). Нельга не заўважыць таксама выдатную стылізацыю пад старажытную кнігу, якую ў 1994 г зрабіў беларускі мастак-графік С. Пісарэнка: дыпломная работа мастака – рукапісны варыянт “Песні аб зубры”. Мануальныя творы, блізкая пошукам майстроў “кнігі мастака” неаднойчы дэманстравалася на выстаўках аб’яднання “Літ-арт” (канец 1980-х – пач. 2000-х гг). Дзякуючы творчым намаганням сваіх выдатных энтузіястаў-заснавальнікаў – мастака-графіка і каліграфа П. Семчанкі і літаратара А. Разанава – за гэты перыяд у некалькі разоў павялічылася колькасць удзельнікаў аб’яднання, а мастацтва шрыфта і каліграфіі на Беларусі пераўтварылася ў шырокую мастацка-культурную з’яву. Значны ўклад ў фарміраванне і развіццё “кнігі мастака” ўнеслі і ўдзельнікі пастмадэрніскай літаратурнай плыні “Бум-Бам-Літ”, якія ў 1990-я гг у лепшых традыцыях расійскай футурыстычнай кнігі выдавалі “друкапісы”, самаробныя кніжкі. Дарэчы, у 2009 годзе у выдавецтве “Галіяфы” выйшла факсімільнае выданне поўнага збору тых кніжачак “Друкапісы. Вялікая імправізацыя”. На ўзроўні народнай самасвядомасці, па сутнасці ў прасторы інсітнага мастацтва ў галіне “кнігі мастака” на пачатку новага тысячагоддзя працаваў Ю.Малаш, які стварыў рукапісныя кнігі: “Покліч Рагнеды”, “Дзівосны лубок”, “Сусвет душою беларуса”, “Космас, каханне і абстрактнае”, “Патаемнае наўных мастакоў” і інш.

Такім чынам, “кніга мастака” у Беларусі – з’ява хаця і не вельмі распаўсюджаная, але ўжо вядомая; звяртанне да гэтага віду мастацкай творчасці Ю.Якавенкі надала ёй дадатковую прывабнасць. Мастак разумее яе ў першапачатковым, класічным сэнсе: як кнігу для калекцыянера, тонкага знаўцы графікі, падрыхтаванага калекцыянера, дасведчанага гледача, для якога ўспрыманне яго твораў патрабуе сур’ёзных інтэлектуальных высілкаў. Стварэнне “кнігі мастака” спрыяе раскрыццю творчага патэнцыялу мастака. Вядома, што неад’емнай рысай такой кнігі безумоўна з’яўляецца абавязковая прысутнасць яе аўтара ва ўсіх структурных адзінках кнігі: ён распрацоўвае агульную канцэпцыю, выконвае ілюстрацыі і ўсё графічнае аздабленне, калі кніга не рукапісная, мастак часцей за ўсё карыстаецца аўтарскімі тэхнікамі друку, не толькі вокладка, але і папера, як правіла, ствараецца самім мастаком. Такім чынам, “кніга мастака”, здаецца, вырашае адвечны канфлікт ілюстраванага выдання – канфлікт паміж вербальным і візуальным і вырашае яго на карысць апошняга: галоўнае ў кнізе мастака – гэта выява, а не тэкст, тэкст жа ў большасці выпадкаў інтэрпэтуецца як выяўленчы матыв.

Сярод найбольш адметных твораў Ю. Якавенкі у галіне “кнігі мастака” – серыя аўтарскіх гравюр да паэмы М. Гусоўскага “Песня пра зубра” (Італія, 2008). Здаецца, у дадзеным выпадку мастак знайшоў сапраўды “свой” літаратурны помнік, які дазволіў яму раскрыць лепшыя рысы свайго неардынарнага мастацкага бачання. Паэтычны шэдэўр М.Гусоўскага – гімн беларускай зямлі і яе народу, створаны ў XVI стагоддзі на лацінскай мове, – натхніў мастака на вялізарную самаадданую працу, якую па праву можна параўнаць з працай яго шматлікіх і, на жаль, амаль заўсёды ананімных папярэднікаў – майстроў еўрапейскай сярэднявечнай і рэнесанснай кніжнай

мініяцюры і гравюры XVI – XVIII стагоддзяў. Серыя з 13 арыгінальных гравюр, выкананых у тэхніцы афорта і мецца-цінта, кожны з якіх мае аўтарскі подпіс, задуманы майстрам у форме тонда (круга), асабліва папулярнага ў мастацтве эпохі Адраджэння. Праграмна абвешчаны вобразам Богага Вока – увасабленнем непазбежнасці Волі Божай – на тытульным аркушы кнігі, матыў тонда прысутнічае ва ўсіх астатніх графічных творах.

Ю. Якавенка прапануе тут свой, гранічна ўраўнаважаны канцэптуальны падыход да паэмы, асноўныя тэмы і матывы якой сплечены ў складаную кампазіцыйную пабудову ці то адзінства, ці то працістаяння. Вакол цэнтральнага вобраза серыі – “Палявання” – нібы па кругу аб’яднаны супрацьлеглыя кампазіцыі “Князь” і “Арда”, “Воіны” і “Чума”, “Медзічы” і “Кароль”, “Бона” і “Дзева”, “Паэт” і “Барысфен” і інш. Гравюры майстра, аб’яднаныя складанымі асацыятыўнымі, сэнсавымі, пластычнымі сувязямі, надаюць пэўны рытм успрымання тэксту, падштурхоўваюць уласную фантазію чытача. Сапраўдная рукатворнасць кнігі, выкарыстанне зробленай уручную паперы з няроўнымі краямі, неафарбаванага пергамена і іншых натуральных матэрыялаў, невялікі тыраж надаюць ёй не толькі водар элітарнасці, але і пранізлівае пачуццё гістарычнай аўтэнтычнасці. Уражвае тэхніка выканання твораў: вытанчаная прыгажосць афортаў надае ілюстрацыям мастака зачаравальную прыцягальнасць; яго творчы почырк вылучаецца асаблівым тэхніцызмам, дбайнай, але адвольнай святлоценявой мадэліроўкай аб’ёмаў, смелым спалучэннем штрыхоў і плямаў. Найтанчэйшыя градацыі шэрых тонаў, атрыманыя пры шматэтапным трукчэнні, разнастайныя дэкаратыўныя фактуры, ажурная вытанчанасць ліній ствараюць адчуванне вычварнай прыгажосці.

Праект ажыццяўляўся ў італьянскім горадзе Сан Бенедзета дэль Тронта ў 2008 г. Ручное выкананне з натуральных матэрыялаў і лаканічнасць у афармленні надалі кнізе непаўторнасць, калекцыйную каштоўнасць паэмы падкрэслівае невялікі (130 асобнікаў) тыраж выдання. Выкананне гэтага праекта стала магчымым дзякуючы супрацоўніцтву мастака з вядомым італьянскім майстрам-друкаром Джуліяна Якамучы, скуруны пераплёт зрабіў Элеанор Стаффордзіа.

Кніга «Песня пра зубра» з гравюрамі Ю. Якавенкі неаднойчы дэманстравалася на прэстыжных кніжных выстаўках; была прынята ў падарунак Папай Рымскім Бенедыктам XVI, каралевай Вялікабрытаніі Елізаветай II, прэзідэнтам Партугаліі і інш.

У 2009 г таксама з дапамогай Якамучы мастак здолеў ажыццявіць яшчэ адзін праект – стварыць папку графічных аркушаў “alfabeto” (афорт, мецца-цінта, тыраж 75 асобнікаў), прысвечаных творчаму даследаванню літары, якая прачытваецца майстрам і як вядомы кожнаму знак, і як шматзначны складаны сімвал.

У такім жа фармаце папкі з гравюрамі, тэкстам і каментарыямі мастак збіраўся выдаць і “Песню песняў цара Саламона”, на жаль, гэтыя планы пакуль не здзейсніліся, але ў выніку з’явілася яшчэ адна арт-кніга Ю. Якавенкі. Славуты біблейскі тэкст, праілюстраваны афортамі беларускага мастака, быў выдадзены ў 2014 г на італьянскай і англійскай мовах таксама ў прыватным выдавецтве італьянскага горада Сан Бендэта дэль Тронта. Кожны з 130 асобнікаў кнігі зроблены ўручную, пачынаючы ад скуранога пераплёта, паперы і завяршаючы нават тэкставым наборам.

Акрамя вялізарнай складанасці працы і не менш вялізарнай адказнасці за яе вынікі, якія, безумоўна, датычацца кожнага мастака, хто рызыкуе дакрануцца да біблейскага тэксту, Ю. Якавенку ў дадзеным выпадку прываблівала і асобная роля гэтай кнігі ў гісторыі айчыннай культуры. Вядома, што у свой час “Песня песняў цара Саламона” асобнай кнігай выдавалася Францыскам Скарынай; уступіць у дыялог з першадрукаром для сучаснага мастака было надзвычай цікавым. Ілюстрацыйная серыя Ю. Якавенкі запатрабавала ад яго напружанай працы: працяглай па часе і канцэптуальнай па змесце. З аднаго боку, новыя афорты нібы працягваюць пластычныя пошукі “Песні пра зубра”: яны так жа паліфанічны, вылучаюцца “шматдзельнасцю”, кампазіцыйнай дасканаласцю і віртуознасцю выканання, з другога – адчыняюць перад мастаком новыя далягляды. Здаецца, ніколі раней Ю. Якавенка, мастак-аналітык, мастак-філосаф, чыйму маскуліннаму і ледзь халаднаватаму таленту лёгка падпарадкоўваліся суровыя вобразы адважных, моцных духам воінаў, сцэны паляванняў і бітваў, меў не шмат

магчымасцяў вызначыць сваё стаўленне да лірычнай тэмы. Адносіны паміж закаханымі, шлюбная любоў, за якой, як лічацца, ў сімвалічным выглядзе можа распавядацца пра Хрыста і Царкву Хрыстову, – галоўныя матывы “Песні песняў...” – пэўным чынам паўплывалі на мастака. Чалавечыя пачуцці, адносіны паміж мужчынай і жанчынай, нават эратычныя перажыванні ўпершыню так яркава ўвасобіліся ў творчасці мастака-графіка. Серыя афортаў да “Песні песняў цара Саламона” з поспехам экспанавалася на выстаўке Ю. Якавенкі ў Гродне, у Нацыянальнай бібліятэцы Беларусі, на замежных вернісажах.

Ю. Якавенка зараз знаходзіцца ў росквіце свайго таленту: яго творы – мінулых гадоў і сённяшнія – яркава сведчаць аб канкурэнтаздольнасці беларускай графічнай школы на міжнароднай арэне, аб трываласці і пераемнасці нацыянальных кніжных традыцый, аб вялікім патэнцыяле самога майстра. Сваёй неардынарнай творчай дзейнасцю мастак сцвярджае вялікую эстэтычную каштоўнасць кніжнай ілюстрацыі і, працуючы ў галіне элітарнай “арт-кнігі”, імкнецца вызначыць лёс гэтага цікавага гісторыка-культурнага феномена ў сучасным грамадстве, што набывае асаблівую актуальнасць ва ўмовах усё больш відавочнага “асераднення” кніжнай прадукцыі.

Попело А.В.

(Российская Федерация, г. Воронеж)

ИСТОРИЧЕСКАЯ ГОРОДСКАЯ ЗАСТРОЙКА КАК РЕКРЕАЦИОННЫЙ РЕСУРС И ГЕОГРАФИЧЕСКИЙ ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНЫЙ ОБРАЗ ТЕРРИТОРИИ (НА ПРИМЕРЕ ТЕРРИТОРИИ ВЕРХНЕГО И СРЕДНЕГО ДОНА)

Историческая городская застройка имеет важное историко-культурное значение. Она формировалась и развивалась вместе с развитием города, отражает все вехи его истории и особенности культуры населявшего и населяющего данную территорию населения. Может иметь важное, на данный момент, недостаточно изученное значение для рекреации и туризма. Использоваться как историко-культурный образ территории.

Целью данной работы является рассмотрение исторической городской застройки как ресурса рекреации и туризма и географического историко-культурного образа территории.

В начале исследования, кратко рассмотрим, географическое положение территории Верхнего и Среднего Дона.

Территория Верхнего и Среднего Дона имеет следующие географические границы: от истоков (Тульская область) – до устья (Воронежская область) – Верхний Дон; от устья реки Воронеж и ниже до города Калач-на-Дону (Волгоградская область) – Средний Дон [1]. В целом, природные условия данного региона хорошо рассмотрены и изучены [1, 2, 3, и др.].

Таким образом, в границы территории Верхнего и Среднего Дона полностью входят территории Воронежской и Липецкой области, а также части Курской, Орловской, Белгородской, Ростовской, Волгоградской и Саратовской областей [4].

Рекреационные ресурсы – это часть природных и культурных ресурсов, обеспечивающих возможности отдыха как средства поддержания и восстановления трудоспособности людей [5].

Среди различных видов рекреационных ресурсов выделяют: ресурсы природной среды (включают экологические ресурсы, которые оказывают непосредственное влияние на организм человека); ресурсы лечебные (обеспечивают возможности проведения лечения); ресурсы туризма (природные, историко-культурные, социально-экономические объекты, пригодные для предоставления туристических услуг); ресурсы эстетические (благоприятное сочетание природных и антропогенных факторов, воздействующих на человека через органы чувств); ресурсы удобств (инфраструктура, обеспечивающая комфорт и доступность отдыха) [7].

Ресурсная составляющая определяет возможности рекреационного природопользования региона. Исходя из целевой направленности социума, можно выделить два аспекта рекреаци-

онной деятельности: активно-оздоровительный и культурно-познавательный [7]. Активно-оздоровительный аспект включает в себя такие виды рекреационной деятельности, как акварекреация, санаторно-курортная рекреация, туризм, кемпинговая рекреация и паломничество. Культурно-познавательный аспект включает в себя такие формы рекреационной деятельности, как посещение и осмотр достопримечательностей, в том числе организованное; памятников природы, истории и культуры и различные виды паломничества, посещение мест массовых развлечений.

Таким образом, можно дать еще одно определение понятия «рекреационные ресурсы». Это естественные ландшафтные и историко-культурные элементы, позволяющие осуществлять воспроизводство духовных, физических, эмоциональных сил человека [6].

В Постановлении Правительства Курганской области [8] дается такое определение понятия историческая застройка. Историческая застройка – здания, строения, сооружения, не отнесенные к объектам культурного наследия, выявленным объектам культурного наследия, с момента создания которых прошло более сорока лет, которые обладают совокупностью архитектурно-художественных и объемно-пространственных качеств, формирующих вместе с другими элементами городского ландшафта историческую городскую среду.

В Законе Грузии «О культурном наследии» [9] дается такое определение термина «историческая застройка». Историческая застройка – застройка, сформировавшаяся 100 или более лет назад, имеющая историческую или культурную ценность.

Таким образом, можно дать следующее определение понятия историческая городская застройка. Историческая городская застройка – это оставшиеся от предыдущих исторических периодов здания и сооружения, объединенные единым архитектурным и планировочным замыслом, и являющиеся сохранившейся частью городской среды того времени. Нередко историческая городская застройка представлена только ординарными жилыми домами.

Важно отметить, что строительство городов на изучаемой географической территории велось вдоль рек бассейна Дона, т. е. города преимущественно возводились на берегах рек, на береговых террасах.

Архитектурные планы городов расположенных на территории Верхнего и Среднего Дона в основном были утверждены во второй трети – XVIII–XIX вв.

Проекты регулярных планов упорядочивали средневековую застройку городов данной территории.

В основном прослеживается следующая тенденция: в крупных городах, которые в настоящее время являются областными, рассматриваемой географической территории сохранившаяся историческая застройка представлена в основном жилыми домами, а в районных – разная, более широко представленная, в том числе и общественными зданиями.

Как пример исторической застройки районных городов территории Верхнего и Среднего Дона, можно привести застройку ул. Карла Маркса (бывшей ул. Морской), г. Новохоперска [10].

Улица вытянута вдоль бровки верхнего яруса береговых холмов в направлении север – юг. Сформирована еще в начале XVIII века как дорога, ведущая от крепости к слободам и корабельной верфи. Окончательное направление и размеры улицы были закреплены регулярным планом. Центральный участок улицы ограничивает с востока бывшую главную площадь города. Застройка сформирована преимущественно одноэтажными жилыми домами второй половины XIX – начала XX вв. Лишь в северной части, на участке между улицами Советская и Ленина, расположено несколько кирпичных зданий общественного назначения: земская больница (№ 22) и земский склад (№ 24).

Примером, исторической застройки крупных городов, (которые в настоящее время являются областными) является одноэтажная застройка исторического района (исторической слободы) Чижовка и преимущественно жилых домов протянувшихся вдоль береговых террас над Адмиралтейской набережной.

Таким образом, историческая застройка очень хорошо подходит для визуального осмотра как местная достопримечательность территории [6] и является прекрасным объектом для запе-

чатления на память на фото и видео, как местными жителями, так и приезжими. Что также относится к сфере туризма и рекреации [11]. По таким пейзажным изображениям часто визуально узнается и художественно культурно определяется географическая территория.

Историко-культурный образ территории – это то, с чем ассоциируется данная территория в историко-культурном плане. С ним наиболее ярко связывается и соотносится история и культура данной территории. Имеет материальную и нематериальную природу. Он может иметь ландшафтно-географическую приуроченность и ландшафтную направленность.

Географический историко-культурный образ территории – это объект, группа объектов отражающей историю и культуру данной территории, имеет пространственную направленность и ландшафтно-географическую приуроченность.

Таким образом, выделим, что историческая застройка является ценным рекреационным ресурсом, историко-культурным образом территории и соответственно географическим историко-культурным образом территории.

Литература

1. Долина Дона: природа и ландшафты / под ред. Ф. Н. Милькова – Воронеж, 1982. – 164 с.
2. Лесостепь и степь Русской равнины / под ред. Ф. Н. Милькова. – М., 1956. – 296с.
3. Мильков, Ф. Н. Природные зоны СССР / Ф. Н. Мильков. – М. : Мысль, 1964. – 324с.
4. Попело, А. В. Обоснование методов мониторинга земель историко-культурного назначения (на примере территории Верхнего и Среднего Дона): дис. ... канд. географ. наук / А. В. Попело. – Воронеж, 2006. – 177 с.
5. Реймерс, Н. Ф. Природопользование: Словарь-справочник. – М. : Мысль. – 1990. – 637с.
6. Попело, А. В. Ландшафтные историко-культурные объекты как часть рекреационного потенциала территории Верхнего и Среднего Дона / А. В. Попело // Материалы Всероссийской межведомственной научно-практической конференции «Рекреационная деятельность в регионе: современные проблемы развития, территориальной организации и управления». – Воронеж, 2009. – С. 135–137.
7. Жердев, В. Н. Научные основы рекреационного природопользования Воронежской области / В. Н. Жердев, Т. В. Зязина. – Воронеж : ВГПУ, 2003. – 164 с.
8. Постановление Правительства Курганской области от 14 июля 2015г. № 229 «Об утверждении границ зон охраны, режимов использования земель, градостроительных регламентов в границах зон охраны объекта культурного наследия регионального значения «Дом жилой», находящегося по адресу: Курганская область, г. Курган, ул. Кирова, 32. – Режим доступа: <http://docs.cntd.ru/document/428650536>. – Дата доступа: 05.06.2016.
9. О культурном наследии: Закон Грузии. 2007. – Режим доступа: <https://matsne.gov.ge/ru/document/download/21076/7/ru/pdf>. – Дата доступа: 05.06.2016.
10. Материалы Свода памятников истории и культуры Российской Федерации. Воронежская область. Лискинский, Новохоперский районы. – М., 1993. – 124 с.
11. Попело, А. В. Мониторинг земель и объектов историко-культурного назначения как важный инструмент функционирования и развития туристско-рекреационной сферы / А. В. Попело // Рекреация и туризм в регионе: современные проблемы развития, территориальной организации и управления : Матер. международной научно-практической конференции (Воронеж, 20-21 октября 2010 г.). – Воронеж, 2010. – С. 47–49.

Пузовикова Т.С.

(Республика Беларусь, г. Витебск)

ПЕРЕДАЧА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА ГОРОДА ЧЕРЕЗ ПРИЗМУ ФУТУРИЗМА

Первоначально в футуристическом движении участвовали исключительно литераторы, но очень быстро футуризм распространился практически на все сферы художественного творчества – скульптуру, архитектуру, кино, музыку, театр и, безусловно, живопись [2, с. 8].

Материалом исследования послужили обзор и изучение литературных источников по искусствоведению, на примере работ европейских художников-основателей футуристического направления, таких как Умберто Боччони, Джинно Северини, Луиджи Руссоло, Джакомо Балла, Робер Делоне, которые раскрывали тему образа города в своих творческих работах.

Цель – выявление специфики передачи образа города в живописных произведениях футуристического направления.

В общем контексте авангардного искусства начала XX века, футуристическая живопись занимала обособленное положение и по своему идейному содержанию являлась мощным и разносторонним проявлением фантазии художника, которая действует в соответствии с внутренней логикой собственного творчества, а интерпретация художественной идеи на плоскости представляла собой сложное сочетание беспрерывно меняющихся и переплетающихся настроений, ощущений, эмоций.

Анализируя характерные особенности передачи образа города в европейских футуристических работах, с помощью метода теоретического анализа, посредством сравнения полученной информации, можно выявить и сопоставить общие специфические черты и характерные приемы его художественной интерпретации.

С 1910 года футуристическая эстетика утверждает типаж художника как: художника-борца, художника-воина и художника-агитатора, а сама форма существования футуризма в социальном и культурном пространстве своего времени содержала целый ряд непривычных для искусства элементов. Своеобразная форма футуризма напоминала собой пропагандистскую кампанию, которая шокировала зрителя своей не серьезностью и определенной агрессивностью [2, с. 7].

Особую роль футуристы отводили изображению города и его образной интерпретации. В творческой работе, художников интересовало его идейное содержание, изменчивость формы и предметов, в сочетании с новыми художественными приемами. Передаваемая сокровенность образа города, его внутренняя жизнь и ритм, интерпретировалась через силу цвета и форм с акцентом на своеобразное композиционное и идейное содержание.

Для художников-футуристов образ города, его духовность и атмосфера являлась совокупностью ощущений и впечатлений, которые рождались на городских улицах совместно с окружением безличного и бездушного. Образ представляет собой соотношение предметного и материального мира, которое отображалось на футуристических картинах.

Образ города и его отображение в футуристических работах тесно связано с абстрактным, внутренне-духовным и ассоциативным пониманием окружающей действительности. Художник-футурист утверждает некую обусловленность, неразделение реального и нереального, что находило свое выражение в своеобразных передаваемых формах, отражающих достижения цивилизации и технического прогресса.

Это движение воплощалось через акцентирование повышенной значимости действенного начала и ощущение внутреннего городского пространства. Данное пространство преобразует окружающую действительность в сознании зрителя, задает новые ритмы, формы и предметы, которые и проявляются в футуристических работах.

«Предметы никогда не кончаются, – утверждает Умберто Боччони, – они пересекаются бесчисленными комбинациями симпатий и бесчисленными точками отвращения» [5, с.35]. Из живописцев он был наиболее последовательным сторонником концепций непрерывного становления и динамизма. Произведения Боччони строятся на синтетическом изображении движения, основанном на понятии «длительности». Движение на его картинах передается как непрерывный ритмический и энергетический поток, переходящий от предмета к предмету, от предмета к его окружению, пронизывающий собой изображаемое пространство.

В работах Умберто Боччони «Шум улиц проникает в дома» (1911 г.) (Рис.1) и «Создание города» (1910–1911 г.) образ города передается за счет динамических форм и фигур, которые превращаются в предметы, формирующие само пространство, насыщая его своими ритмами и энергией. Эти работы воспринимаются как совокупность волн, символов, знаков, наложенных и переходящих одних в другие, так как мотив движения – центральный мотив футуристической живописи [2, с.13].



Рис. 1. У. Боччони «Шум улиц проникает в дома» (1911 г.)

Воля, могущество, власть, витальная энергия и жесткий стиль «прямого действия» - все это привлекает и проявляется в футуризме [2, с. 7], а в передаче образа города, который насыщен жизнью, движением, актуальной реальностью, все это отображается наилучшем видом.

«Движение, которое мы хотим воспроизвести на полотне, – утверждали художники, – не будет более закрепленным мгновением всемирного динамизма. Это будет само динамическое ощущение» [5, с. 12]. Движение для футуристов – это основа жизни, символ ее творческой энергии, проявляющейся в самых различных формах и в различных сферах.

Чувство всеобщего динамизма, лежавшего в основе футуристического мироощущения, требовало нового подхода к самой структуре картинного пространства. Картина не могла больше представлять разрозненные, статичные и замкнутые фрагменты реальности.

Художник Джино Северини разработал свою версию живописного динамизма. Он создал наиболее аналитическую концепцию, построенную главным образом, на сдвигах изображенного на картине пространства, на смещениях и диспропорциональных соединениях различных пространственных фрагментов.

Дж. Северини передавал жизнь большого города, через особое композиционное и колористическое построение. В динамичной и линейной работе «Бульвар» (1911 г.) (Рис.2) формы и объекты пересекаются друг с другом, наслаиваются друг на друга, создавая собирательное произведение, которое одновременно передает различные ощущения и общее впечатление реальной жизни. Северини проявляет образ реальности, не подвергает ее логической обработке, не пытается остановить на картине какой-либо миг всеобщего движения, облечь в четкие формы жизненных ощущений. Можно сказать, что композиция в работе «Бульвар» создает впечатление фрагментарности, незавершенности и открытости.

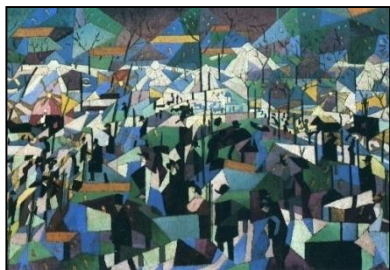
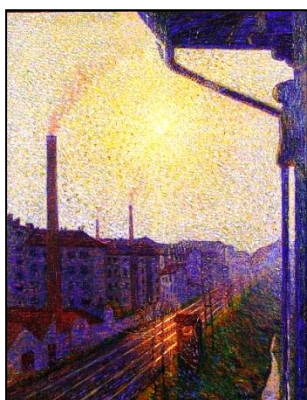


Рис.2. Дж. Северини «Бульвар» (1911 г.)

Его произведения свободны от психологического напряжения, от социальных мотивов. Его интересовала загадочная и тревожная атмосфера современного города. Излюбленный круг городских сюжетов Северини – кафе, танцовщицы, модистки, парижские бульвары. Трезвый, изящный, немного холодный и не заходящий слишком далеко в своих экспериментах, он был наиболее далеким от идеологического пафоса движения [2, с. 11].

Передача света, акцентирование или его дополнение к общему впечатлению от изображаемых объектов также интересовало художников-футуристов.

В живописных работах Луиджи Руссоло «Пригород Лаворо» (1909 г.) (Рис. 3), «Тауэровский мост» (1910 г.), «Молния» (1910) именно свет, пронизывающий пространство, предметы, становится объединяющим началом все изображение. В картине «Дома и свет» подчеркивает специфику урбанистической среды, в которой электрические световые потоки преобразуют предметы. Эти предметы построены на явлении призматического разделения света, дающего эффект цветовой материализации светового потока и здесь свет выступает как сила, преодоле-



вающая непроницаемость, непрозрачность материи. Его прием передачи динамизма построен на многократно повторенном ритмическом ударе, который прямолинейно изображающем деформацию пространства.

Рис. 3. Л. Руссоло «Пригород Лаворо» (1909 г.)

Динамическое ощущение города на картинах Руссоло создается не только через экспрессивный жест, деформацию, но и через точно выстроенные соотношения между светом и тенью, пустотой и предметом.

Близкие попытки передачи в живописном произведении шумо-

вой атмосферы современного города и нового механического мира делал и Джакомо Балла.

Дж. Балла писал реалистические картины с социальным содержанием, и его живопись всегда отличалась научным объективизмом, где прослеживаются формулы динамизма. Движение, жизнь города, его энергетический след в жизненном пространстве и все сопутствующие ему ощущения Балла передает с помощью экспрессивных геометрических фигур.

Картина Робер Делоне «Эйфелева башня», участвующая в выставке осенью 1911 года, – является одной из наиболее ярких футуристических работ французской живописи. Городское пространство, построенное на разламывающихся и наплывающих друг на друга пространственных планах, на совмещении различных точек зрения и различных масштабов, наполнено той динамикой, которая разрушает тяжесть и непроницаемость материального мира. Работа воссоздает особое футуристическое ощущение городской среды, в котором восторг перед новой реальностью ритмов, красок и динамики большого города соединяется с тревожными и драматичными интонациями [2, с.27]. Здесь также выделяются главные художественные принципы футуризма - скорость, движение, энергия и прослеживается акцент на будущее и дискриминацию прошлого вместе с настоящим.

В картинах футуристов город изображается раздробленным на фрагменты, разобранным на отдельные элементы и вновь собранным, но уже не по законам подобия внешней реальности, а по своим своеобразным правилам композиционной компоновки. Сочетания парадоксальных отдельных форм или их частей, узнаваемых реалистических элементов с беспредметными геометрическими формами - это приемы, которые позволяли художникам построить особую реальность в пространстве картины, в большей мере соответствующую внутренним отражениям духовного мира города.

Анализируя выше сказанное, можно сделать вывод, что идейное содержание футуризма апеллировало к неприродному, искусственному, творческому, результат которого нетождествен органическому природному миру и именно эта характеристика наиболее близко подходит к передаче образа города, его внутренней жизни и бесконечному движению.

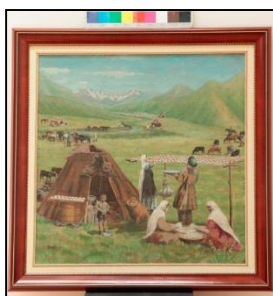
Передача образа города в футуристической живописи возникает из соединения в единый образ различных точек зрения на предмет, различных пространственных и временных моментов, мгновений настоящего и прошлого. Данный художественный прием составлял основной идеал футуризма, а проницаемость и растворение всех четких граней - вот одно из наиболее характерных свойств футуристическим приемам передачи образа города, в которых внимание сосредоточено на процессе перехода реальности и материи в нереальное и нематериальное состояние.

Литература

1. Азизян, И. А. Итальянский футуризм и русский авангард / И. А. Азизян // Искусствознание. – № 1. – 1999. – С. 300–329.
2. Бобринская, Е. А. Футуризм и кубизм. Альбом / Е. А. Бобринская. – М. : Галарт, ОЛМА-ПРЕСС, 2000. – 174 с.
3. Горанов, К. Художественный образ и его историческая жизнь / К. Горанов. – М. : Искусство, 1970. – 519 с.
4. Крючкова, В. А. Антиискусство: теория и практика авангардистских движений / В. А. Крючкова. – М. : Изобразит. искусство, 1985. – 303 с.
5. Манифесты итальянского футуризма: Собрание манифестов Маринетти, Карра, Руссоло, Балла, Северини, Прателла, Сен-Пуан / пер. В. Шершеневича. – М. : Тип. Русского Т-ва, 1914. – 77 с.

ТРАНСФОРМАЦИЯ РЕАЛИЗМА В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ КАЗАХСТАНА НА ПРИМЕРЕ КОЛЛЕКЦИИ ГОСУДАРСТВЕННОГО МУЗЕЯ ИСКУССТВ РЕСПУБЛИКИ КАЗАХСТАН ИМ. А. КАСТЕЕВА

Передо мной стоит задача дать лаконичный обзор основных этапов становления реализма как одного из ведущих методов живописи Казахстана. Примеры взяты из крупнейшей в республике художественной коллекции – собрания Государственного музея искусств Республики Казахстан им. А. Кастеева.



Изобразительное искусство в Казахстане возникло сравнительно недавно, чуть более ста лет назад. За этот, сравнительно небольшой, отрезок времени, казахстанская живопись стала значительным художественным феноменом, в котором выделяются исторические этапы, обретается жанровое многообразие, появляются выдающиеся имена и создаются знаковые произведения. Здесь сформировалась собственная профессиональная школа с выраженной преемственностью поколений. При общем сходстве процессов, происходящих в республиках, был

найден характерный стилеобразующий принцип, который отличал живопись Казахстана от других постсоветских республик. В его основе – реализм как метод, а цвет как прием.

Со времен книги Роже Гароди «Реализм без берегов» была сформулирована идея безграничности реалистического метода. Мы же будем говорить о реализме как отображении реальной жизни, действительности, которая и окружала художника, и мыслилась им. Применительно именно к казахстанской живописи, сделаем акцент на важных отличительных региональных особенностях, позволяющих классифицировать усилия художников как путь к национальной школе живописи. Попытаемся проследить эволюцию этого явления.

Искусство Республики в процессе своего формирования, особенно в 1920–40-е годы, испытывало значительное влияние русской и советской школы, в том числе пройдя и стадию социалистического реализма. Это подчеркивает в своем исследовании «Грани реализма» доктор философии, профессор Г. Шалабаева, отмечая, что основу изобразительной традиции искусства Казахстана составляют «европейская, в частности, русская академическая школа и богатое культурное наследие Азии: изысканность и утонченность линий восточной миниатюры, эстетическое совершенство сакского звериного стиля, космогонизм



знакового символизма тюрков, строгая чеканность казахского орнамента» [1, с.12]. Именно профессор Шалабаева впервые в Казахстане выделила эту проблему из множества прочих.

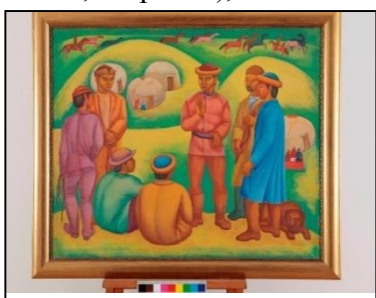
В силу кочевого образа жизни до XX века гений казахского народа концентрировался в декоративно-прикладном искусстве: напольных и настенных коврах – сырмаках, текеметах, тускиизах; изделиях из кожи, серебра, реже – дерева и кости. Основой изобразительности был орнамент. Традиции декорирования дома кочевника – юрты, одежды, женских украшений, конской сбруи формировались многими веками, и наполнены смысловыми и символическими контрапунктами.

Послереволюционная действительность потребовала иного изобразительного языка – повествовательного и идеологизированного. Одним из основоположников нового искусства по праву считается Абылхан Кастеев (1904–1973). В русле революционной тенденции это был представитель «трудового народа» (пастух из Джаркента) и действительно одаренный художник-самоучка. Учеба в Москве в школе-студии Крупской в определенной степени оказали влияние на его профессиональные навыки, хотя в основе своей он оставался художником-самородком. 1930-е годы – лучший период его творчества. Это преимущественно акварели, где



он демонстрирует блестящее знание народной жизни. Жизнь казахов на земле была и лейтмотивом, и единственно-неповторимым космосом для Кастеева. Наблюдательность, редкое трудолюбие и умение запечатлеть виденное-знаемое на листе бумаги сродни древнему поэтико-музыкальному творчеству степных акынов – «что вижу, то пою». Кастеев вдохновенно «пел» о быте казахов – женщина в интерьере юрты, приготовление пищи, выпас лошадей, стрижка овец, заготовка курта и пр. Это лейтмотивы его акварельных и живописных работ, в которых вдохновенность сплавлена с приемами примитивизма – фронтальной композицией, плоскостностью, акцентом на первом плане, неподвижными «позирующими» фигурами, упрощенным рисунком.

Говоря о Кастееве, нельзя не назвать фамилию его учителя Николая Хлудова. Это был участник экспедиций Русского географического общества, осевший в Казахстане в 1970-е годы XIX века. Работая чертежником, участвуя в экспедициях, он открыл первую художественную студию, способствующую «ковке» национальных кадров. Его интересовала жизнь Востока в самых разных проявлениях (женщины валяют войлок, умыкание невесты, образы детей, женщин, стариков), но в отличие от Кастеева, который сердцем чувял казахов, Хлудов был скорее внешним наблюдателем, путешественником по экзотической стране, описывая ее в огромном количестве своих картин. Педагогический вклад Хлудова в становление советской казахской изобразительности неоспорим.



В конце 1920-х–начале 1930-х годов советская власть целенаправленно создает благоприятные условия для активизации художественной ситуации в стране. В Казахстане организован Союз художников (1933), создается художественная галерея (1935), открывается художественное училище (1938), проводятся первые передвижные и стационарные выставки (выставка по Турксибу, 1928). Особое значение для стимулирования творческой атмосферы тех лет имеет приезд российских художников – Сергея Богданова, Алексея Бортникова, Николая Крутильников, Леонида Леонтьева, Ольги Кужеленко. В их числе особняком стоит имя Абрама Черкасского. Его приезд в Алма-Ату в 1941 году можно назвать большим везением для казахстанской живописи. Выпускник Академии художеств в Петрограде, преподаватель Киевского художественного института, художник, соединяющий в своем творчестве академическую школу с высоким, по-настоящему живописным колоризмом, 17 лет преподавал в Алматинском художественном училище. И своим творческим примером, и прямым педагогическим воздействием он дал мощный толчок к тому, что наши лучшие живописцы (к тому же получившие как национальные кадры образование в лучших ВУЗах Москвы, Ленинграда, Киева, Харькова) во главу своих творческих поисков поставили работу с цветом – сложносоставным, по-азиатски таинственным, разрабатывающим серо-серебристый, сине-фиолетовый, перламутровой-розовый спектры палитры. Такой подход точно и емко коррелировал с сугубо восточным мышлением – немногословностью, сдержанностью, отрицанием внешней суетности, иерархичностью высказывания. Именно эти грани самопонимания казахов просвечивают сквозь незамысловатые сюжеты – девушка у костра, всадник в степи, дастархан или обнаженная натура. В качестве художественных ориентиров были избраны находки начала XX века: кубизм Поля Сезанна, символизм Виктора Борисова-Мусатова, пластика художников «Бубнового валета».

Отдельное имя – Сергей Калмыков. Значительно опережая время, не боясь конфронтации с официальной идеологией, он оставался ведущим авангардистом своей эпохи. Он был учеником Кузьмы Петрова-Водкина, видел Казимира Малевича, Василия Кандинского в оригиналах – подобно им он стал основателем собственной живописной системы, создавая в своих работах новые иллюзорные миры. У Калмыкова выделяются две ключевые независимые линии – авангардные установки и лирический реализм, постоянно присутствующие у него на протяжении всей активной, плодотворной творческой жизни. Это имя в последние десятилетия вошло в число топовых в международном пространстве. К слову заметим, что в музее Кастеева более тысячи произведений этого автора.

Поколение пятидесятников создает в живописи романтико-лирическую опозитизированную реальность, которая разворачивается, чаще всего, на фоне величественной степи – главной ценности и центра мировоззрения кочевников. Рамки соцреалистических канонов не мешали художникам в незамысловатых сюжетах полотен емко и точно выражать свое личностное отношение к главному духовному пространству своего народа.

Вслед за Черкасским проблему колоризма развивали Канафия Тельжанов, Сабур Мамбе-ев, Айша Галимбаева, Иван Бондаренко, Алексей Степанов, Эмилия Бабад, Али Джусупов. Особняком стоит живопись театрального художника Гульфайрус Исмаиловой – театрализованная, нарядная, в свете софитов. Именно в 1950-е годы был совершен настоящий прорыв к цветотописи, были заложены основы казахстанской художественной школы. Основными сюжетами этого времени стали романтизированные сцены городской или сельской жизни, а основным приемом, повторим, стала работа над колористическим богатством картины. В этом русле следует искать главные достижения и отличия казахстанской живописи. Сходные процессы (в более «горячем» кавказском варианте) происходили в Армении, Грузии, Азербайджане. И, напротив, в Узбекистане, России или Прибалтике превалировали сюжет, фабула, повествовательность, жанровые или производственные сцены.



Следование натуре и выраженное чувство лиризма в камерных или эпических образах позволяют проводить параллели с традициями русской школы живописи, которые по-разному интерпретировались казахскими художниками. Реализм Тельжанова основан на цветовой динамике и экспрессивности (учился у Михаила Авилова, испытал значительное влияние Евсея Моисеенко). У Айши Галимбаевой в жанровых композициях и натюрмортах преобладает цветовая локальность и композиционная ритмичность. В основе стиля Сабура Мамбеева – цветопластическое преобразование действительности, создание ее идеальной модели в утонченных соотношениях и нюансах света, со значительной долей условности.

Выдающимся мастером в живописи является Жанатай Шарденов, который сумел найти и выработать собственный узнаваемый авторский стиль. Свои композиции он создавал, работая на пленэре. Широким движением кисти или мастихина он наносил пастозные, рельефные мазки, предельно обобщал форму, дробя ее на активные цветовые акценты, передавая тем самым особые светоносность и цветность природы Заилийского Алатау.

В 1960-е годы реализм как метод уступает место новой изобразительности. Художники этого времени – С. Айтбаев, Ш. Сариев, Т. Тогузбаев, Б. Табиев, А. Сыдыханов – возвышали реальность до уровня эпического знака. Их интересовали не столько конкретные события, сколько архетипические черты казахского этноса. Счастье, гостеприимство, семья выражались в лаконичной по форме, но подлинно величественной по наполнению знаковости, соединенной с принципами казахского орнамента. Живописным полотнам стали в большей мере присущи тяготение к масштабности фигур, подчеркнутому силуэту, обобщенности и укрупнению форм, локальной декоративности цвета. Помимо связи с национальными истоками в казахском искусстве стали прослеживаться очевидные признаки сурового стиля и французского авангарда. Острая потребность перемен находит свое выражение не только в изобразительном искусстве – поколение шестидесятников искало новизны во всех видах творчества – в философии, литературе, театре.

Полотна Бахтияра Табиева на бытовые сюжеты отражают мерное течение повседневной жизни аула. Сцены с намеренной бессобытийностью решены в реалистическом ключе с определенной долей условности. Порой в реалистические формы вплетаются, комбинируясь, сливаясь с ними, абстрактные включения геометрических лоскутов глиняных мазанок или проветриваемых войлочных ковров. Земля и небо, фигуры людей, предметы мира сплавлены в единое цветовое пространство. По стопам отца пошел и сын Бахтияра Табиева – Азат, который, активно работая в 1990–2000-е, выбрал реалистический метод, как определяющий для своей живописи. Укрупняя форму, он добивается нового, более современного, высокого уровня реализма.

В 70-е годы у нас, как и везде в СССР, приподнялся железный занавес, стали просачиваться, пока в репродукциях, сведения о Дали, Пикассо, Браке, Матиссе, Гогене, Модильяни. Многие авторы испытали влияние Ренато Гуттузо. Это в значительной степени влияет на стилистику казахстанской живописи, где региональная тематика получает новое прочтение, представляя в новом формально-стилистическом ключе, пропущенном через призму кубизма, сезаннизма, фовизма, сюрреализма. Под влиянием различных тенденций искусство получает многовекторное развитие.

В содержательном наполнении художники-семидесятники обращаются к социальным темам, стремясь определить роль индивидуума в жизни общества. Емко и выразительно воплощает эту идею Камиль Муллашев в своем триптихе «Земля и Время: Казахстан», поднимая темы покорения космоса, подъема промышленности и освоения целинных земель. Идиллическое представление о неразрывности взаимосвязи человека и природы сменяется внутренним конфликтом поглощенного новой средой человека – таков «Чабан» Муллашева – закрытый, отчужденный, повернувшийся к зрителю спиной. Цвет основан на сдержанных охристо-голубых тонах (влияние мастерской Таира Салахова).

Присущий предыдущему поколению эпический идеализм постепенно сменяется у семидесятников тревогой и драматизмом, все больше наполняющим их творения. Художники задумываются и видят многосложность мира, вечное противостояние добра и зла, вместо однополярного позитивного мира 140–60-х годов.

У Ерболата Толепбая, Бексеита Тюлькиева образы современной действительности получают трактовку через призму сюрреализма, деформирующего реальность. В ранних полотнах Амандоса Аканаева амплитуда внутреннего напряжения колеблется от внутреннего интуитивного предчувствия тревоги до предельного пика трагических эмоций. Художники поколения 1970–1980-х часто обращаются к приемам, основанным на метафоричности, порой вводя в композицию элементы иронии и гротеска.

Частое присутствие автопортретов – у Алиева, Тюлькиева, Толепбая – свидетельствуют о возросшей роли личности художника и его самосознании.

Наблюдение за человеком в повседневных ситуациях получает различное прочтение. У Дулата Алиева социальная тематика повседневности прослеживается в многочастной серии «Сограждане», в монументальном полотне «Час пик», где художник, изображая маленького человека в реке повседневности, принимает своих героев без осуждения и порицания. У Гани Баянова в его камерных проникновенных, почти интимных сценах фиксируются моменты, наполненные тишиной и покоем – чтение книги, заплетание волос, встреча у родника – моменты, наполненные тишиной и покоем. Показывая своих героев без внешних этнографических примет – без кимешек, чапанов, юрт – он ищет сущностное выражение своего народа через цвет. Лессировки и полутона, тонкое согласование и музыкальность красок поднимает обыденность повседневной сцены до возвышенной, почти ренессансной силы и красоты образов.

Среди мощных колористов сегодня продолжают активно работать Кенжебай Дуйсенбаев, в полотнах которого окружающий мир преобразуется в цветопластические эквиваленты действительности, не утрачивающих связи с реальностью. Колоризм для ведущих казахстанских художников становится не только ключевым инструментом отражения действительности, но значимым способом самопознания.

В 2000-е в живописи все большее место занимает коммерческая составляющая, определяемая вкусом заказчика. По-видимому, сходные процессы происходят в других странах постсоветского пространства. Живопись на современном этапе все больше ориентирована на внешнюю эффектность, с опорой на орнаментальность, декоративность, фрагментарность, мозаичность. Нередко они опираются на контраст и противопоставление – как в живописно-цветовой структуре, так и в образном построении. Порой это полуабстрактные цветопластические метафоры о повседневном человеческом существовании. Но наравне с экспериментальными поисками важно отметить полноправное существование реалистической живописи. Собственно, реализм уходит в исторический жанр – перекочевки, битвы, сюжеты казахского фольклора – у Досбола Касымова, Талгата Глеужанова, Агимсалы Дузельханова и др.

Данный краткий обзор показал, что большинство казахстанских живописцев в своем творчестве выбирали реалистический метод, как базовый. Испытывая влияние различных мировых тенденций, и подвергаясь многочисленным трансформациям, реализм является определяющим методом, а цвет – основным приемом в казахстанской живописи. Именно ценностные ориентиры цветопластических основ и идей определили лучшие достижения самобытного художественного явления – живописи Казахстана.

Литература

1. Грани реализма: Художественный альбом / вступ. ст. Г. Шалабаевой. – Алматы, 2004. – 256 с.

Ротмирова Е.А.

(Республика Беларусь, г. Минск)

ХУДОЖЕСТВЕННО-ДИДАКТИЧЕСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ В СОВРЕМЕННЫХ УСЛОВИЯХ ШКОЛЬНОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗОВАНИЯ

Именно искусство как сфера культуры формирует одухотворённый образ будущего и настоящего, в определённой степени выступает средством распространения положительных моделей успешного человековеческого общения, сотворчества, идея-преобразования и транслирования. Вместе с тем, учебный предмет «Изобразительное искусство», объединяющий все виды пластических искусств, гарантирующий развитие личности «средствами приобщения к художественной культуре как форме духовно-нравственного поиска человечества» [8, с. 4] «исчез» из учебных планов средней школы.

Вместе с тем, в настоящее время появилась возможность расширить рамки утвердившихся концептуальных схем через включение в их состав компонентов гуманистической парадигмы обучения, предполагающей привлечение учащегося в «осмысление художественной деятельности с позиции человека самостоятельно взаимодействующего с феноменом искусства и развивающегося в сотрудничестве с ним» [7, с. 112–113]. Другими словами, определённый минимум по изобразительному искусству раскрывается в рамках нового предмета «Искусство (отечественная и мировая художественная культура)» [9], предполагает лишь реализацию учащимися возможности проявления своих чувств, отношений, мнения с помощью изобразительных материалов. Кроме того, авторы программы нового учебного предмета не учли, что учащиеся могут анализировать и высказывать рефлексивную позицию только в определённом возрасте. С точки зрения М. М. Поташника и М. В. Левита [5], что рефлексивную позицию учащиеся приобретают только в возрасте «рефлексии» (варьируется, но в норме у девочек в 12-13 лет и 13–14 лет у мальчиков), это, примерно, с 7 класса. Поэтому учитель искусства, должен быть в полной мере учителем-художником, обеспечивающим должное развитие учениками художественно-творческих позиций и продуктивность выполнения учебных заданий. В системе изучения учебного предмета «Искусство (отечественная и мировая художественная культура)» учащимся в 5-м классе в триаде учебных заданий предлагается выполнить зарисовку акварелью «красивого человека». О культуре построения и пропорциональных соотношениях, цветовом решении, специфике акварельных зарисовок и т.д. не идёт речи, таких задач не ставится (от учащихся за 45 минут требуется выполнить интегративно задания по музыке, изобразительному искусству, литературе) [9]. Вместе с тем вслед за А. В. Хуторским следует отметить, что прежде чем критически относиться к произведениям других, следует научиться самим качественно выполнять творческие работы, ибо учащиеся образуются тогда, когда создают свои продукты (схему, модель, таблицу, рисунок и т.п.) [10]. Как полагает исследователь, качество образования определяется через содержание внутренних изменений учащегося и их внешнее воплощение в конкретных образовательных продуктах [10].

Художественно-дидактическая деятельность должна строиться исходя из стратегии мышления конкретного ученика, через упражнения на развитие способности к организации много-

значного контекста в обучении, призваны активно использоваться задания по активизации способности к образным представлениям. По мнению Л. А. Сатаровой, одним из главных должен быть вопрос о том, «в какой парадигме должно быть организовано обучение искусству» [7]. «Уроки изобразительного искусства... нужны всем детям без исключения на протяжении всей школьной жизни» [3, с. 13], поэтому образовательный процесс выстраивается путём постепенного освоения учеником реальных объектов близлежащего предметного мира, затем – более удалённых объектов (мысленных, эмоционально-образных, сверхчувственных, метапредметных) [10].

Ведущую роль призваны выполнять культурологические принципы, диктующие временной период, неизменные человеческие ценности, диалог культур с целью приобщения учеников к культурному наследию и освоения заданных культурных образцов [1]. В связи с этим возрастают требования к созданию культурологических образовательных моделей, узаконивающих понимание искусства как культурного способа существования. Характерный для культурологической стратегии принцип продуктивности гарантирует обучение при максимальном самостоятельном поиске средств художественного выражения, акцентуацию на личное приращение ученика, состоящее из внешних и внутренних продуктов в сфере объёмно-пластического творчества и на плоскости, художественного восприятия [1].

Очевидна необходимость организации пространства практико-ориентированного освоения учащимися изобразительного искусства как особой сферы продуктивной, одухотворённой человеческой деятельности. Обучение через деятельность составляет сущность художественно-дидактических методов на занятиях изобразительным искусством, а сам процесс художественного развития реализуется в практической деятельностной форме в ситуациях личностного творчества учащихся [8].

Гармоничное развитие личности, формирование целостного представления об окружающем мире, подготовка учащихся к осознанному выбору индивидуальной или профессиональной траектории лежит в основе сотворческого решения художественно-дидактических задач учащимися и педагогом. Общие результаты процесса обучения изобразительному искусству обеспечивают становление личности способной, готовой к самообразованию, саморазвитию и сотрудничеству.

По мнению Е. П. Олесиной, основными стратегиями художественно-дидактической деятельности выступают: освоение учениками художественной культуры через горизонтальные связи и использование деятельностного подхода как приоритетного [4].

Деятельностно-ценная и проблемная стратегии в предпочтении ставят способы изменения роли ученика и позиции учителя-художника, так как обеспечивают развитие инициативы, формируют умение видеть проблемы и находить художественно-творческие пути их решения, осваивая новые деятельностные шаги [3]. Занятия изобразительным искусством в этом случае способствуют проблемно-поисковой организации художественно-познавательной деятельности учащихся.

Компетентностно-ориентированная стратегия художественно-дидактической деятельности предопределяет выбор наиболее адекватных, методов и приёмов работы соответствующих индивидуально-возрастным возможностям учащихся, где художественно-творческие качества личности являются важным фактором моделирования личностно ориентированного дидактического процесса [6]. Личностно ориентированная стратегия обучения определяет свободу выбора и учёт индивидуально-личностных интересов, возможностей его субъектов; нацеленность на развитие духовных сил и творчества, реализацию способностей [1; 8].

Аксиологические основания узаконивают ценности развития духовного опыта учащихся. Содержание заданий по изобразительному искусству призвано раскрывать идею искусства как духовной культуры, где само «искусство» выступает инструментом размышления над жизнью, средством обучения пониманию человека, способом общения людей и связи поколений [2; 8].

В итоге, в общей дидактике искусства предусматривается аксиологическая направленность на сотворческую художественно-преобразовательную деятельность учителя и учащихся в достижении её продуктивности, через проявление мастерства и положительных личностных

эмоционально насыщенных качеств, формирующий целостный художественно-культурный образ.

По мнению Б. М. Неменского [2], наиболее предпочтительна стратегия художественно-дидактической деятельности, направленной на развитие эмоционально-образной сферы познания, а в науке – рационально-логической. С его точки зрения [2], с помощью искусства познается не реальность, а отношение к ней, а это связано с глубокой рефлексией и возможно на основе реализации специфических принципов педагогики искусства.

Это означает, что результаты современной художественной дидактики характеризуют метапредметные (универсальные) знания и умения, обеспечивающие общекультурную направленность всего художественного образования. Метапредметный подход учреждает новый особый смысл и стратегию занятий в создании условий для формирования опыта самостоятельного решения учащимися познавательных, коммуникативных, организационных, нравственных проблем [8, с. 8]. Универсальные способы действий, обеспечивающие построение учителем-художником и учеником целостного художественно-дидактического образа, должны оснастить способностями к самоактуализации и самореализации в сотворческом процессе этой деятельности.

Б. М. Неменский полагает, что перспективны две стратегии организации занятий по изобразительному искусству: 1) в единообразной логике при строгой последовательности элементов как этапов работы; 2) как свободный творческий процесс, близкий природе искусства, где каждый учитель-художник режиссёр, а класс его труппа, которую необходимо ввести в дидактическое пространство эмоционального сопереживания [2; 3]. При этом, принципы и методы преподавания должны быть почерпнуты из искусства, обеспечивая должные художественно-дидактические условия для самостоятельного открытия учащимися приёмов создания художественного образа, начиная с выполнения отдельных операций, а далее переводя умения во внутренний план, наблюдая за тем как складывается мыслительный процесс, осознавая продуктивность авторского мыслительного труда [2; 3; 7].

Под руководством учителя-художника, призванного обучать инструментарию, художественным действиям, учащиеся на основе своих переживаний, жизненного опыта и индивидуальных характеристик осваивают приёмы поиска и открытия решений поставленных задач [8]. То есть, важно организовывать художественно-дидактическую деятельность так, чтобы индивидуальные особенности ученика не могли входить в диссонанс с требованиями педагога [6].

В настоящее время идеи Б. П. Юсова послужили активному внедрению интегративной стратегии преподавания изобразительного искусства [4]. В этом случае, наиболее предпочтительно использовать технологии комплексной организации факультативных или кружковых занятий, уроков (т. е. начальная школа) (блочный режим работы в рамках единого тематического цикла), проектные формы работы, сотворчество детей, осваивает проектную культуру, развитие навыков организационно-творческой работы на основе интегрированных технологий, способности находить эффективные методы полихудожественного освоения изобразительного искусства [4]. Художественно-дидактическая деятельность, как эстетико-сообразная, способствует освоению изобразительного искусства в гармоничной интеграции эмоционального, духовного и интеллектуального.

Таким образом, делая вывод, отметим, что в современных культуротворческих условиях идеи специалистов в сфере художественного образования в качестве предпочтения акцентируют внимание на комплексное решение задач (в направлении полихудожественности, мультикультурности), единство ценностей дидактического и художественного.

Данные стратегические предпочтения определяют широту актуальных подходов к организации художественно-дидактической деятельности, диктуя в соответствии с заявленной ценностно-целевой ориентацией требования к содержанию изобразительного искусства и доминирующему в алгоритму выбора дидактических решений.

Очевиден факт, что в современных условиях школьного художественного образования должна быть организована системная работа по развитию изобразительного искусства в системе уроков начальной школы, кружковых и факультативных занятий, отдельных упражнений и

заданий в среднем звене. От учителя-художника и учащихся требуется соблюдение культуры художественно-дидактической деятельности, через активизацию практик транслирования положительного художественно-дидактического опыта в направлении стратегий успешной организации и управления дидактическим процессом, способствуя реанимации учебного предмета «Изобразительное искусство», тиражированию и распространению эффективных культурных образцов мышления и деятельности среди учащихся и коллег.

Литература

1. Бакушинский, А. В. Художественное творчество и воспитание / А. В. Бакушинский. - М. : Карапуз, 2009. – 304 с.
2. Неменский, Б. М. Педагогика искусства. Видеть, ведать и творить: книга для учител. общеобр. учреждений / Б. М. Неменский. – М. : Просвещение, 2012. – 240 с.
3. Островская, О. В. Методические основы преподавания изобразительного искусства в общеобразовательной школе: сборник методических и методологических материалов / О. В. Островская. - М. : МАКС Пресс, 2011. – 108 с.
4. Педагогические технологии в дополнительном художественном образовании детей: метод. пособие / Е. А. Ермолинская [и др.] ; под ред. Е. П. Кабковой. – М. : Просвещение, 2009. – 173 с.
5. Поташник, М. М. Видимость науки / М. М. Поташник, М. В. Левит // Директор школы. – 2016. – № 2. – С. 49–56.
6. Рошин, С. П. Научное обоснование основных положений изобразительного искусства – важнейшая задача методики / С. П. Рошин // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. – М. : МГУКИ, 2010. – С. 236-243.
7. Сатарова, Л. А. Изобразительное искусство как средство формирования образного мышления школьников: монография / Л. А. Сатарова. - Астрахань: Астраханский университет, 2004. – 226 с.
8. Уроки изобразительного искусства. Искусство в жизни человека. Поурочные разработки. 6 класс / Л. А. Неменская [и др.] ; под ред. Б. М. Неменского. – М. : Просвещение, 2012. – 159 с.
9. Учебная программа для учреждений общего среднего образования с белорусским и русским языками обучения «Искусство (отечественная и мировая художественная культура). V класс». - Минск : НИО, 2016.
10. Хуторской, А. В. Доктрина образования человека в Российской Федерации / А. В. Хуторской. - М. : Эйдос; Издательство Института образования человека, 2015. - 24 с.

Симончик А.Н.

(Республика Беларусь, г. Минск)

ИССЛЕДОВАНИЯ ДОСОВЕТСКОГО ПЕРИОДА О РАЗВИТИИ АРХИТЕКТУРЫ БЕЛАРУСИ ВО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЕ XIX – НАЧАЛЕ XX В.

В досоветский период учеными проведен ряд исследований о развитии архитектуры Беларуси во второй половине XIX – начале XX в. Особенности развития архитектуры Беларуси в рассматриваемый период в основном исследовали российские и белорусские ученые в своих работах о Беларуси и этнографии.

Так П. М. Шпилевский в середине XIX в. в своих трудах одним из первых знакомит российскую общественность с историко-культурным развитием Беларуси, в том числе и с историей архитектуры Беларуси. Например, в работе «Путешествие по Полесью и Белорусскому краю» он приводит следующие сведения: «в Минске стоит изящной архитектуры каменный православный собор, вновь построенный в 1850 г. вместо сгоревшего в 1835 г.» [1, с. 147].

Вслед за ним описание архитектуры городов Витебской губернии отмеченного периода осуществляет А. М. Сементовский в своей работе «Витебск и уездные города Витебской губернии». В ней автор перечисляет основные строения следующих белорусских городов: Велиж (4 каменных и 5 деревянных православных церквей, 1 каменная и 5 деревянных еврейских молитвенных домов, 66 каменных и 1 249 деревянных жилых домов) [2, с. 81], Городка (4 каменных и 1 деревянная католические каплицы, 4 каменных и 464 деревянных дома) [2, с. 84–85], Динабурга (2 православные церкви, 1 кирпичная часовня, 1 деревянная единоверческая часовня, 1 каменная католическая часовня, 1 деревянная протестантская часовня, 15 еврейских молитвенных школ, 243 каменных и 1 290 деревянных домов) [2, с. 92], Дриссы (1 православная церковь,

6 еврейских школ, 12 каменных и 281 деревянный дом, 1 пивоваренный завод) [2, с. 95], Лепеля (1 каменная и 2 деревянные православные церкви, 1 деревянный и 1 каменный римско-католические костелы, 4 еврейские школы, 38 каменных и 562 деревянных дома, 1 кожевенный, 1 пивоваренный и 2 кирпичных завода) [2, с. 98], Люцина (1 каменная православная церковь, 1 деревянный костел, 1 каменная и 6 деревянных католических каплиц, 1 протестантская церковь, 1 еврейская синагога, 3 школы, 13 каменных и 348 деревянных домов, 2 кожевенных завода) [2, с. 101], Невеля (7 православных церквей, монастырь, часовня, 1 каменный костел, 9 еврейских школ, 36 каменных и 821 деревянный дом, 3 кожевенных, 1 свечной и 1 кирпичный заводы) [2, с. 105], Полоцка (7 каменных и 2 деревянные православные церкви, 6 каменных православных монастырей, 1 каменный костел, 1 каменный и 1 деревянный католические монастыря, 1 католическая деревянная часовня, протестантский молитвенный дом, 17 еврейских школ, 274 каменных и 1224 деревянных жилых домов, 6 кожевенных, 1 свечной и 2 пивоваренных завода, 1 гостиница, 2 кондитерских цеха и несколько трактиров) [2, с. 126], Ржицы (1 каменная и 1 деревянная православные церкви, 1 каменный костел, 6 еврейских молитвенных школ, 21 каменное и 493 деревянные здания) [2, с. 129], Себежа (1 каменная православная церковь, 1 каменная и 5 деревянных православных каплиц, 1 каменный костел, 5 еврейских школ, 46 каменных и 405 деревянных домов, 17 кожевенных заводов) [2, с. 133], Суража (1 каменная православная церковь, 2 еврейские школы, 2 каменных и 366 деревянных домов) [2, с. 135–136]. Так, как мы видим, в своем исследовании ученый подчеркивает преобладание деревянных построек над строениями из камня, а из наиболее распространенных архитектурных строений он перечисляет каменные и деревянные церкви, костелы, синагоги, школы, жилые и производственные строения.

Анализ развития архитектуры некоторых городов Беларуси рассматриваемого периода также осуществляет А. К. Киркор. Из белорусских городов, в которых были построены здания из камня, он указывает Могилев (Братский-Богоявленский и Преображенский мужские православные монастыри, собор Св. Иосифа, церковь Воскресения, переделанная из иезуитского костела, 2 римско-католических костела, 1 женский монастырь марьявиток, 1 протестантскую церковь) [3, с. 410] и Гомель (каменный мост через р. Сож, перестройку 540 каменных и деревянных домов, уничтоженных в результате пожара 1856 г.) [3, с. 427].

В свою очередь, А. К. Ельский, занимаясь изучением историко-культурного прошлого Беларуси, в своих работах тоже помещает сведения о развитии архитектуры некоторых белорусских городов. Так, он приводит данные о наличии во второй половине XIX в. в Минске 1 100 кирпичных домов, 5 православных церквей, 8 православных каплиц, 2 монастырей, 3 костела, 1 евангелическую церковь, 1 деревянную татарскую мечеть, синагогу и около 40 молитвенных еврейских домов [4, с. 155–156], в Пинске – 6 каменных церквей и 85 деревянных [4, с. 212], в Слуцке – 21 каменный и 1366 деревянных домов, 6 церквей, 1 католический костел, две католические каплицы, 2 кальвинистские сбора, 1 синагогу и десяток еврейских молитвенных домов [4, с. 234–235], в Новогрудке – 2 каменные православные церкви, 2 костела (парафиальный и филиальный) с кирпичной каплицей, 1 каменную еврейскую синагогу, 5 еврейских школ и молитвенных домов (1 кирпичная и 4 деревянные), 1 деревянную мечеть, 130 каменных и более 780 деревянных домов, в том числе и 86 кирпичных и 10 деревянных храмов [4, с. 248], в Несвиже – парафиальный (бывший иезуитский) костел с семейным склепом Радзивиллов, 4 православные церкви, переделанные из костелов, 1 католическую каплицу, 60 кирпичных и 700 деревянных домов, до 50 кирпичных и 40 деревянных магазинов, 5 больших складов, 2 заездные дома, 20 шинков [4, с. 265], в Койданово – 1 каменную православную приходскую церковь [4, с. 274], в Щорсах – 1 каменную православную приходскую церковь [4, с. 291], в Логойске – около 150 деревянных домов, 2 православные церкви, 1 костел и 1 синагогу [4, с. 296–297], в Ракове – более 200 деревянных домов, 1 синагогу и несколько молитвенных домов [4, с. 305].

В. Г. Краснянский в своей работе «Город Мстиславль помещает материал о том, что «пожары 1858, 1863 и 1897 годов изменили внешний вид города. В 1858 г. выгорела большая и лучшая часть города, сгорело до 500 зданий и среди них много старинных: каменный соборный Троицкий храм, на месте которого в 1865 г. был построен новый; здания упраздненного бер-

нардинского монастыря, из остатков которого в 1870 году была построена Александро-Невская церковь; уездное училище; деревянный дворец Екатерины Великой; каменное здание присутственных мест, в 1880 г. возобновленное для помещения городского училища. В пожаре 1863 года сгорели до основания торговые лавки» [5, с. 99].

Наиболее значительный фактический материал по истории архитектуры Беларуси второй половины XIX – начала XX в. собирают Д. З. Шендрик, А. П. Сапунов и А. К. Кабанов в девятом томе «Верхнее Поднепровье и Белоруссия» многотомной работы «Россия. Полное географическое описание нашего Отечества». Так, ими перечислены здания и строения Орши (2 каменные и 1 деревянная православные церкви, мужской Покровский монастырь с каменной церковью, 1 каменный римско-католический костел, еврейская синагога и до 10 еврейских молитвенных школ) [6, с. 390–391], Горок (2 каменные и 2 деревянные православные церкви, 7 еврейских молитвенных домов, около 30 промышленных строений) [6, с. 392], Мстиславля (3 каменных и 4 деревянных православных церкви, 1 каменный римско-католический костел, 1 еврейская каменная синагога, 9 еврейских молитвенных домов) [6, с. 396–397], Коханово (1 православная церковь, еврейская молитвенная школа, народное училище, сельская лечебница, станочная квартира, почтово-телеграфное отделение и волостное управление) [6, с. 397], Толочина (1 каменная православная церковь, каменный костел, четыре еврейских молитвенных дома, 1 станочная квартира, два волостных правления, два народных училища, почтово-телеграфное отделение) [6, с. 398], Друцка (1 православная церковь, церковно-приходская школа, еврейский молитвенный дом) [6, с. 399], Себежа (1 каменная и 1 деревянная каменные церкви, 1 каменная часовня, 1 каменный костел, 4 деревянных еврейских молитвенных дома, 50 каменных и 500 деревянных жилых дома) [6, с. 441], Люцина (10 строений различных промышленных заведений, 1 каменная православная церковь, 1 деревянный римско-католический костел, 1 каменная и 1 деревянная католические каплицы, 1 каменная протестантская каменная кирха, 6 деревянных еврейских молитвенных домов, 1 деревянная синагога) [6, с. 441–442], Витебска (32 православных храма, 4 часовни, 2 единоверческих храма, 2 костела, каплица, кирха, 3 синагоги, 58 еврейских молитвенных домов, 650 каменных и 7200 деревянных жилых зданий) [6, с. 458–459], Чашников (1 православная церковь, 1 римско-католический костел, 2 еврейских молитвенных дома, 2 народных училища, 1 церковно-приходская школа, аптека) [6, с. 461], Лепеля (10 каменных и 800 деревянных строений) [6, с. 462], Суража (2 деревянные православные церкви, 1 каменная часовня, 5 еврейских молитвенных домов, 11 каменных и 446 деревянных жилых домов) [6, с. 463], Велижа (7 каменных и 4 деревянных православных собора, 4 каменные и 3 деревянные часовни, 1 каменный римско-католический костел, 1 каменная каплица, 7 деревянных еврейских синагог, 10 еврейских молитвенных домов) [6, с. 464], Копыся (3 православные церкви, 1 деревянная лютеранская кирха, 1 еврейская синагога) [6, с. 468], Шклова (1 каменная и 3 деревянных православные церкви, 1 римско-католический костел, 2 еврейских синагоги, 17 молитвенных еврейских домов) [6, с. 470], Могилева (29 православных церквей, 3 костела, 2 синагоги, 36 еврейских молитвенных домов, 354 каменных и 3864 деревянных домов, 412 каменных и 484 деревянные торговые лавки, около 220 строений фабрик, заводов, промышленных заведений) [6, с. 478], Чаусов (2 каменные и 2 деревянные православные церкви, 2 еврейские синагоги, 7 молитвенных школ) [6, с. 480–481], Быхова (1 каменная и 2 деревянные православные церкви, 1 римско-католический костел, синагога, 10 молитвенных еврейских домов) [6, с. 487–488], Рогачева (1 каменная и 1 деревянная православные церкви, 1 деревянный римско-католический костел, 7 еврейских молитвенных домов, 36 строений промышленных заведений) [6, с. 490], Дриссы (1 православная церковь, 1 римско-католический костел, 4 еврейских молитвенных дома, народное училище и лечебница) [6, с. 496], Полоцка (3 каменных православных собора и церкви, 1 каменный монастырь, 1 каменная единоверческая церковь, 1 деревянная раскольничья молельня, 1 каменный костел, 1 каменная лютеранская кирха, 5 каменных и 18 деревянных еврейских молитвенных домов, 156 каменных и 1403 деревянных домов, 34 промышленных строения) [6, с. 504–505], Бобруйска (2 каменные и 2 деревянные православные церкви, 1 каменный католический костел, 15 строений заводов) [6, с. 531–532],

Гомеля (3 православные церкви, 2 старообрядческие молельни, 1 единоверческая церковь, 1 католический костел, несколько зданий училищ, типографий, школ) [6, с. 536–537].

Таким образом, как мы видим, исследователи досоветского периода в своих работах хотя и не помещали описание стилевых характеристик архитектуры Беларуси второй половины XIX – начала XX в., но, тем не менее, привели значительный фактический материал по количеству архитектурных строений и сооружений в значительной части городов Беларуси. Так, в своих работах они перечислили построенные в рассматриваемый период каменные и деревянные православные церкви, костелы, каплицы, синагоги, мечети, школы, жилые и производственные здания и помещения. Тем самым они заложили основу будущих исследований о развитии архитектуры Беларуси не только рассматриваемого нами периода, но и всей истории архитектуры Беларуси.

Литература

1. Шпилевский, П. М. Путешествие по Полесью и Белорусскому краю / П. М. Шпилевский. – Минск : Польша, 1992. – 251 с.
2. Сементовский, А. М. Витебск и уездные города Витебской губернии : с тринадцатью политипажами в тексте и портретом архиепископа Полоцкого и Витебского Василия / А. М. Сементовский. – СПб. : Тип. К. Вульфа, 1864. – 139 с.
3. Живописная Россия : Отечество наше в его земельном, историческом, племенном, экономическом и бытовом значении : Литовское и Белорусское Полесье / под общ. ред. П. П. Семенова. – СПб. ; М. : Тип. тов-ва М. О. Вольф, 1882. – [4], 490, VI с.
4. Ельські, А. К. Выбранае : пер. з пол. / А. К. Ельські ; уклад. Н. Мазоўка і У. Казберук. – Мінск : Беларус. кнігазбор, 2004. – 497 с.
5. Краснянский, В. Г. Город Мстиславль (Могилевской губернии) : с 50 автотипиями / сост. В. Г. Краснянский. – Вильна : Тип. И. Завадского, 1912. – 101 с.
6. Россия. Полное географическое описание нашего Отечества : настольная и дорожная книга для русских людей : [в 19 т.] / под ред. П. П. Семенова и В. И. Ламанского. – СПб. : А. Ф. Девриена, 1905. – Т. 9 : Верхнее Поднепровье и Белоруссия. – VII, 619 с.

*Скляренко Н.В.
(Украина, г. Луцк)*

НАУЧНОЕ ОСМЫСЛЕНИЕ ИНТЕГРАТИВНОЙ СУЩНОСТИ POP-UP В ИСКУССТВЕ И ДИЗАЙНЕ

Динамическое и стремительное развитие общества, изменение мировоззренческих ориентиров и научно-технический прогресс обосновывают формирование нового направления в художественно-проектной культуре современности – pop-up. На сегодня pop-up является перспективным направлением в искусстве и дизайне. В его основе лежат истоки техник бумажной пластики: техника складывания (оригами), техника вырезания (киригами, вырезки из бумаги), техника аппликации (скрапбукинг, квиллинг). Интенсивное развитие искусства и дизайна способствовало появлению новых концепций на основе pop-up трансформаций в полиграфии (pop-up открытки, календари, книги и др.), промышленном дизайне (pop-up мебель, светильники, portable pop-up), дизайне одежды (pop-up fashion), среды (pop-up пространство), архитектуры, в объектах искусства с использованием света и объема.

Отсутствие систематизированной информации, существование разнообразных форм pop-up объектов со специфическими особенностями и фрагментарные упоминания о них обозначили необходимость научного исследования pop-up как целостной художественно-проектной системы и одновременно направления культуры, которая включает в себя комплекс приемов, способов и принципов и выступает как метод проектирования.

Интегративная сущность pop-up стала воплощением нового качества в практике художественно-проектной культуры. Сегодня pop-up, эволюционируя от техники бумажной пластики

до специфического метода проектирования, требует основательного научного осмысления проектной и художественной деятельности.

Все источники, посвященные избранной теме, охватывают два аспекта: технологический и практический. Pop-up в первую очередь – это искусство изготовления объектов из бумаги, потому что большинство публикаций посвящено вопросу технологии бумажной пластики (С. Ю. Афонькин [1], В. В. Гончар [3], Л. М. Билякович [2] и другие). Трансформационный подход как новую степень эволюции проектной культуры исследовали В. М. Дианова [5], О. Н. Данилова [4], В. В. Семкин [7]. При создании pop-up изделий имеют большое значение трансформационные тенденции в искусстве и дизайне. Важным вкладом в развитие pop-up являются зарубежные публикации в сети Интернет, которые раскрывают разнообразные приемы формообразования pop-up объектов [11; 12]. Отдельные статьи в электронных ресурсах указывают на использование pop-up в различных сферах художественно-проектной культуры, но большей частью такая информация носит рекламный характер [6; 8; 10]. Трудов, непосредственно посвященных исследованию интегративной сущности pop-up в искусстве и дизайне, автором не обнаружено.

Целью работы есть научное осмысление интегративной сущности pop-up в искусстве и дизайне.

Понятие pop-up (с англ.) означает «неожиданно возникать», «всплывать». Впервые это понятие появилось в 1930-х гг. в США в сфере производства объемных книг [11]. С развитием технологий pop-up стал распространяться в разных сферах жизнедеятельности человека. В основе формообразования pop-up объектов лежит трансформация (свойство объектов предметно-пространственного мира изменять начальные формы и параметры в процессе существования и эксплуатации) [9]. Основой трансформации как одного из основных средств формообразования являются принципы целостности, структурности, гибкости, динамичности, наличие игрового момента и адаптивности к изменениям. Pop-up базируется на мировоззрении и культуре людей, которые выражают истину через объекты искусства. В этом случае pop-up трансформация существует как часть художественной модели мира. Pop-up трансформация в то же время становится основой проектных поисков и выступает как звено творческого метода.

Сегодня pop-up вышел на новый уровень благодаря тесному переплетению с искусством, наукой, инновациями, природой. Интеграция – это сочетание, взаимопроникновение. Это процесс объединения любых элементов (частей) в одно целое, процесс взаимосближения и образования взаимосвязей. В контексте интегративной сущности pop-up выделяем художественную, технологическую, научную, естественную интеграции.

Художественная интеграция реализуется через сочетание искусства бумажной пластики со световым искусством. Световой луч имитирует элементы, которых не хватает в материальной конструкции. Появление pop-up lighting ознаменовали ночники-оригами (рис. 1), которые являются примером образной трансформации.



Рис. 1. Художественная интеграция: Pop Up Lighting, светильники-оригами, дизайнер Chen Bikovski

Движение «язычка», встроенного в арт-светильник, обеспечивает не только включение света, но и появление художественных элементов из лучей света, которые преобразовывают светильники [12]. Свет как декоративный акцент в материальной конструкции используется для создания pop-up открыток, кредитных карточек с лампой, USB-флип ламп и т.д.

Художественная интеграция обеспечивает также возможность моделирования пространства средствами освещения и зеркал. Например, визуальное увеличение пространства с помощью света и зеркальных поверхностей наблюдается при создании мобильного pop-up магазина для бренда одежды Zuо Corp в Польше (2011 г.).

Технологическая интеграция прослеживается в проектировании промышленных рор-ур изделий. Сегодня промышленный дизайн – это не только искусство сочетания дизайна с технологиями, но и стратегический инструмент бизнеса. Особенности развития морфологической рор-ур трансформации в промышленности являются легкость и удобство в использовании, которые базируются на технологической интеграции. Искусство складывания бумаги – оригами вдохновляет не только на создание оригинальной мебели в стиле оригами (рис. 2), но и на создание больших проектов в архитектуре мира.



Рис. 2. Технологическая интеграция: инновационный коврик с рор-ур мебелью

Научная интеграция. Перенесение рор-ур как метода проектирования в науку помогает проведению более эффективного анализа и осмыслению научного материала. Рор-ур начинают использовать при создании цепей ДНК (рис. 3, 1). В 1953 году Уотсон и Крик опубликовали свою модель структуры ДНК, которая оказалась абсолютно верной. ДНК-оригами – техника, в которой из цепей ДНК, благодаря принципу комплиментарности, связывают сначала плоские, а потом и более сложные трехмерные нанообъекты [6]. Такие структуры необходимы, чтобы подтвердить те или другие закономерности в физике и химии полимерных молекул. На основе этих нанооригами можно создавать молекулярных роботов. Сегодня ДНК-оригами активно развиваются: двухмерные и трехмерные фигуры из ДНК, кристаллы из ДНК с запрограммированной структурой и т. д.

Китайско-американская группа материаловедов разработала метод создания трехмерных микрообъектов с помощью техники киригами [8]. Основной подход в киригами заключается в надрезании плоского листа определенным образом, а потом его механической деформации. С помощью методов фотолитографии, аналогичных используемым в производстве микронных чипов, материаловеды делали на пленках разрезы и придавали им необходимую форму. Экспериментируя с техникой киригами, инженеры испытали разные формы панелей, в том числе достаточно сложные. Оказалось, что самая простая конструкция есть и самой эффективной. Ряд параллельных прорезей позволяет наклонять солнечные панели, контролируя угол поворота с точностью до одного градуса [10]. Бумажные фигурки помогли изготовить панель солнечных фотоэлементов, которая вращается следом за солнцем без дополнительной оснастки. Инженеры из Мичигана придумали самую простую конструкцию, растянув плоский лист с фотоэлементами, разделенный на волновые ленты, соединенные между собой. Благодаря повороту к Солнцу киригами-фотоэлементы генерируют на 40% больше энергии, чем неподвижные фотоэлементы [10].

Естественная интеграция является наивысшей формой интегративных процессов. Стремление человека к слиянию с природой лежит в основе еко-рор-ур магазинов с использованием травы (рис. 3, 1) и рор-ур парков (рис. 3, 2).



Рис. 3. Естественная интеграция: 1 – рор-ур парк-открытие, Нью-Йорк; 2 – портативный уличный парк Plaza Móvil, Буэнос-Айрес.

Plaza Móvil – это портативный уличный парк, созданный дизайнером Мануэлем Рапопортом в Буэнос-Айресе (рис. 4, 2). Устанавливается такой мобильный парк в выходные дни в тех районах, которые не имеют парков или других мест отдыха. В конце каждого дня парк

сворачивают, переносят на другую локацию мобильные элементы (скамьи, урны, вазоны с цветами) из вторичных материалов, мобильные игровые площадки с качелями, горками и т.п. Естественная интеграция совершается и более радикальными методами с целью решения ряда экологических проблем. Например, активисты организации *Derave* (г. Портланд) создают рор-уп парки, снимая асфальтовое покрытие и оборудуя на его месте зеленые клумбы, садики и огороды (для решения проблемы загрязнения дождевой воды). С 2007 года эти акции были не санкционированными, но за несколько лет превратились в организацию, которая получает гранты на экологическую деятельность от учредителей США.

Рор-уп выступает как идеальная модель для научных исследований благодаря возможности наглядной демонстрации процессов и явлений. Морфологическая и образная рор-уп трансформация являются основной при решении многих задач экономии материалов, пространства, сроков использования объекта и добавляют изделию многозначности, способствуют формированию его эстетической целостности. В последнее время рор-уп начинают широко использовать в нанотехнологиях, что повышает уровень исследования физических и химических взаимосвязей.

Интегративная сущность рор-уп трансформации становится основой проектных поисков и выступает одновременно как часть художественной модели мира и как звено творческого метода. Комплексное осмысление действительности через использование рор-уп предопределяет грамотное и рациональное использование трансформационных явлений во всех сферах жизнедеятельности человека. Появление свойств многофункциональности, компактности, мобильности и экологической направленности обеспечивается за счет перенесения свойств техник бумажной пластики на разные материалы, объекты и процессы жизнедеятельности человека. Данное исследование обеспечит обновление методики проектирования и совершенствования средств производства и позволит таким образом решить многие социальные, экономические и культурные проблемы.

Литература

1. Афонькин, С. Ю. Все про оригами. Довідник / С. Ю. Афонькін, Є. Ю. Афонькіна. – СПб. : Кристал, М. : Онікс, 2005.
2. Билякович, Л. М. Спроба систематизації існуючих видів оригами [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.stattionline.org.ua/kultura/112/20916>
3. Гончар, В. В. Модульное оригами / В. В. Гончар. – М. : Айрис-прес, 2009. – 112 с. : ил.
4. Данилова, О. Н. Архитектоника объемных форм / О. Н. Данилова, И. А. Шеромова, А. А. Еремина. – Владивосток, ВГУЭС, 2006. – 64 с.
5. Дианова, В. М. Постмодернистская философия искусства: истоки и современность / В. М. Дианова. – СПб. : Петрополис, 1999. – 240 с.
6. Днк-оригами позволяет создавать логических роботов [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://compulenta.computerra.ru/chelovek/meditsina>.
7. Сьомкін, В. В. Образна і морфологічна трансформація в дизайні. Навчально-методичний посібник / В. В. Сьомкін. – К. : Інститут Підприємництва, Права і Рекламі, 2002. – 46 с.
8. Техника киригами позволила создавать трехмерные микрообъекты [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://geektimes.ru/post/262672/>.
9. Трансформація [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://uk.wikipedia.org/wiki>.
10. Японская техника киригами поворачивает солнечные панели к Солнцу [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://geektimes.ru/post/262672/>.
11. Рор-уп [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://creativepromo.ru/product/popup>.
12. Pop-Up Lighting by Chen Bikovski [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.1designperday.com/2013/01/27/pop-up-lighting-by-chen-bikovski/>.

PUBLIC ART СОВРЕМЕННОГО КИЕВА

Современный город, несмотря на рациональную структурированность, открыт для зрелищных, творческих, игровых экспериментов в публичном пространстве. Улавливая эту возможность, человек создает культурный ландшафт города, превращая улицу – в галерею, а площадь – в сцену.

Такое эстетическое облагораживание городского ландшафта стали называть *street art* либо *public art*. В некоторых современных исследованиях эти термины рассматриваются как самостоятельные определения стихийного (*street art*) и санкционированного, легального (*public art*) уличного искусства. Поддерживая в данной статье это разделение, к *public art* будем относить «любое произведение искусства или дизайна, созданное художником для того, чтобы быть установленным в публичном пространстве, чаще всего под открытым небом, и ориентированное на неподготовленного зрителя» [3, с. 136].

Родившись в городе, *public art* стремится не к присвоению территории, а к коммуникации с городской средой, подчеркиванию уникальности конкретного публичного пространства, привлечению зрителя к диалогу через художественный образ, несущий смысловую нагрузку и эмоциональный заряд. Генерируя общение, дискуссию, уличное, безусловно, положительно трансформирует имидж города, и поэтому нельзя не согласиться с Н. Мусиенко, утверждающей, что «наличие произведений *public art* – это признак зрелости города, городской среды» [3, с. 137].

Обращусь к некоторым видам *public art*, изменившим облик Киева в XXI веке. Одним из наиболее популярных его видов сегодня является мурализм или мурал-арт (исп. *muro* – стена) – настенная роспись, первоначально которой прослеживают от мексиканского искусства начала XX века (основоположники: Д. Ривера, Х. К. Ороско, Д. А. Сикейрос). Монументальные фрески на общественных зданиях, тематически связанные с народным творчеством и социальной борьбой, служили своеобразным изобразительным манифестом, неся четкий и понятный простому народу образ – невероятно сильного героя, страдающего в настоящем, но счастливого и свободного в будущем. Принято считать, что импульс мурализму дала революция 1910 г., но, по мнению исследователей вопроса, «нельзя утверждать, что оно было порождено этой революцией. <...> Мексиканские художники в действительности более радикальны, чем сама революция. И если мурализм считается детищем революции, так это просто потому, что благодаря ей он реализует себя» [5, с. 23]. Одним из «наиболее ценных завоеваний мексиканского муралистического движения XX в. является мексиканская школа, импульс, данный Мексиканским Возрождением, поиск потерянной мексиканской самобытности, могучее тысячелетнее прошлое, пробуждающееся после четырех веков забвения» [5, с. 26].

В современном украинском искусствоведении предлагается следующая классификация муралов (легальных росписей внешних стен зданий): графические, живописные и декоративные. Основными выразительными средствами *графических* муралов являются линии, точки, пятна, силуэты, использование контрастов белого и черного. Произведения могут иметь как монохромную, так и полихромную гамму. В *живописных* муралах главным выразительно-изобразительным средством выступает цвет: муралы передают светотень, богатство цвета, объемность предмета, пространство, глубину. *Декоративный* мурал содержит элементы декоративной росписи, национальные орнаменты, ему присуща яркая цветовая гамма с большим количеством локальных красок [1, с. 46].

Один из самых ярких примеров фантастически-сюрреалистического мурализма в Киеве демонстрирует украинский дуэт «Інтересні Казки» [7]. Работая в сфере стрит-арта уже около пятнадцати лет, Алексей Бордусов (*Aec*) и Владимир Манжос (*WaOne*) в начале своего пути занимались «классическим граффити», а со временем выработали собственный неповторимый мурал-стиль, который позволяет легко выделить их работы среди других настенных творений. За последние годы «Інтересні Казки» подарили Киеву несколько десятков муралов, а еще

полсотни разбросаны по всем крупным городам страны и зарубежья. Благодаря интернету уникальные, непохожие на другие, работы киевлян известны во всем мире, вследствие чего их приглашают на различные международные фестивали. В частности, в 2009 г. ребята были на фестивале мурал-арта в Испании, где художники со всей Европы рисовали на фасадах корпусов Политехнического университета Валенсии. Воспоминания художников о фестивале были очень позитивными, а поездка в целом – продуктивной и познавательной: художники были приятно удивлены, что в названном университете есть кафедра мурализма, где студенты практикуют рисование на стенах города. В 2010 г. состоялась многомесячная выставка «Казок» во французском Лионе, получившая широкую огласку. В 2011 г. художники представили свои произведения на выставках в Милане и Лос-Анджелесе, в 2014 – снова в Италии, в Гротталле, в 2016 г. – в Нью-Йорке. В родном Киеве дуэт работает и на заказ, и бесплатно. Посмотреть муралы «Казок» можно на официальном сайте [7].

Мурализм так активно реализуется на улицах Киева, что в течение одного лишь 2015-го года в городе силами многих уличных художников (и киевских, и зарубежных) появилось несколько десятков новых муралов [2]. Одним из самых красивых киевских муралов считается рисунок, украсивший 18-этажный жилой дом на бульваре Леси Украинки (автор – австралийский художник Гвидо Ван Хелтен). На картине изображена молодая девушка, прижимающая к сердцу украинскую вышиванку. Рисунок считается самым большим муралом в Украине и Европе: высота настенного полотна составляет 53 метра, общая площадь – почти 750 м² [4].

Фрагмент о мурал-арте хочу завершить высказыванием В. К. Херардо о мексиканском мурализме, которое можно соотнести и с современными нам во времени и пространстве произведениями этого вида *public art*: «Муралисты трансформировали живопись, ликвидировав эпоху академизма. Они писали по-другому и заставили нас по-другому взглянуть на свое искусство, они изменили направление наших глаз, освободив нас от устаревших условностей и утвердив таким образом достоинство человеческой судьбы в прославлении простого человека, который и является истинным творцом величия нации» [5, с. 27].

Важное место в многожанровой системе *public art* современного Киева занимают необычные скульптуры и уличные инсталляции — пространственные композиции, элементы которых утрачивают свои утилитарные функции и обретают новые нетривиальные, символические значения. Такие традиционные статические объекты публичного искусства, как памятники и статуи, более или менее удачно вписываясь в уже существующую среду, вносят определенный коммуникационный конфликт: окружающее пространство, до этого полностью доступное человеку для освоения, приобретает определенную ограниченность, ведь скульптурные композиции чаще всего существуют «на расстоянии» от зрителя, сохраняя свою «неприкосновенность». К тому же, памятники, предназначенные для увековечения людей, событий или объектов, никакой другой функции, кроме информационно-мемориальной, как правило, не несут. В отличие от них, эстетической целью уличных инсталляций является создание особого художественно-смыслового контекста, в который прохожий втягивается не только как зритель, но и как участник, соавтор зрелищно-игрового коммуникационного поля.

Весной 2011 г. в Киеве стартовал культурно-социальный проект «Kiev Fashion Park» (далее – KFP) [8], идея которого заключается в том, чтобы сделать Киев интересным, красивым и привлекательным. В рамках проекта в парках и скверах столицы устанавливаются уникальные авторские арт-объекты – скульптуры, инсталляции, скамейки и другие небольшие архитектурные формы, созданные по эскизам как известных мастеров, так и молодых авторов. Проект меценатский: каждый арт-объект может быть куплен меценатом (человеком или организацией) и подарен городу, после чего объект устанавливается и сопровождается соответствующей табличкой об авторе и меценате. Это подчеркивает социальную направленность замысла, ведь город не тратит никаких средств из бюджета, но получает настоящие артефакты, придающие Киеву уникальность, стильность, своеобразие европейского города.

Пройдемся по «галерее» KFP и рассмотрим некоторые из «экспонатов».

Первым местом реализации проекта стала Пейзажная аллея, где в мае 2011 г. было установлено 17 новых арт-объектов украинских художников, а вторым – Парк имени

Т. Г. Шевченко, где в августе этого же года появилась замечательная ироническая скульптура «Бабушка классическая» Анны Киселевой. Несмотря на то, что «Бабушка» установлена недавно, она уже успела стать своеобразным талисманом и обрасти легендами: говорят, что студенты рядом стоящего университета, прикладывая зачетку к ее сумочке, успешно сдают экзамены, а если утром присесть к Бабушке на скамейку, весь день будет успешным.

2012–2013 гг. оказались насыщенными и богатыми для Левобережного Киева: много новых скульптур и инсталляций было установлено на Русановской и Днепровской набережных. Среди других работ отмечу вторую «бабушку» Анны Киселевой – «Бабушку с кравчучкой» и романтическую «Ромашку» с последним лепестком, на котором написано «любит» (автор Дмитрий Ив).

В мае 2013 г, накануне празднования Дня Киева, КФР установил первую в городе скульптуру на воде – «Редкая птица» (именно та, что «долетит до середины Днепра»). Работа Алексея Владимировича из сваренных прутьев черного металла размещена посередине Днепра возле моста Патона на опоре некогда разрушенного Наводницкого моста. Птица в высоту достигает 3,5 м, а размах крыльев превышает 5 м. Благодаря художественному решению автора скульптура весом в 500 кг сохранила легкость и динамику образа, а графические четкие линии выделяют произведение на игривой поверхности реки.

В 2013 г. в Хрещатом парке возле Мостика влюбленных КФР открыл парную скульптуру под названием «История любви» (авторы Александр Моргацкий и Григорий Костюков). Работа посвящена любви и верности итальянца Луиджи и украинки Мокрины, которых познакомила и развела война, но они пронесли любовь через всю жизнь, встретив друг друга через шестьдесят лет благодаря телепрограмме «Жди меня».

В октябре 2014 г. КФР представил поп-арт объект «Мир сквозь розовые очки», который был установлен в Печерском ландшафтном парке (авторы Владимир Падун и Людмила Роздобудько-Падун). Увеличенная в сотни раз металлическая оправа очков с черной глянцевой поверхностью, стоящая на одной дужке (вторая зависла в воздухе), выглядит легкой и реалистичной, хотя высота конструкции 3 м, а вес 250 кг. В розовые «стекла» вмонтированы настоящие очки с линзами разных диоптрий. Солнечные лучи, проходя сквозь линзы арт-объекта, преломляются, создавая для каждого смотрящего свой неповторимый театр света. Авторы проекта уверены, что их объект натолкнет на размышления о сбывшихся и несбывшихся мечтах.

Совсем недавно, в августе 2016 г., на Набережном шоссе у Днепра состоялось открытие скульптуры Василия Татарского «Яблоко». Абстрактная работа удачно соединила в себе мастерскую игру автора с металлом и пространством. Скульптура аллегорична: она отсылает нас к ленте Мебиуса, символизируя бесконечное движение жизни мегаполиса и, в то же время, призывая бегущего горожанина остановиться и увидеть свой город сквозь призму изогнутых линий скульптуры. Работа имеет свою неповторимую форму со всех сторон, и у каждого желающего сфотографироваться с арт-объектом, на фото получится свое «Яблоко».

И в дальнейшем Kiev Fashion Park планирует облагораживать современным искусством парки, скверы и набережные города.

Художественные инсталляции и оригинальные скульптуры не несут какой-то особенной идеологической нагрузки, не призваны напоминать людям о трагических или героических страницах прошлого, не увековечивают выдающихся персон, как это присуще традиционной городской скульптуре. Они просто высвобождают приятные эмоции, создают хорошее настроение, вызывают улыбку, радуют глаз, возвращая нам, прохожим, способность созерцать, размышлять, удивляться и радоваться, абстрагируясь от ежедневной озабоченности хотя бы на миг. Как справедливо указывают исследователи, «современное визуальное искусство побуждает зрителя не быть пассивным. Новое искусство предлагает диалог, интеллектуальный разговор на сложные социальные и философские темы. Неоднозначность художественной платформы создает мощное дискуссионное поле»[6, с. 73].

Public art сегодня – это одна из самых актуальных форм художественного самовыражения во всем мире, неотъемлемая часть городской культуры и образа жизни. Как художественный феномен, *public art* имеет эстетическую ценность, систему выразительных средств, глубокую

образность, знаковый код и символику, разветвленную систему стилей и направлений, профессиональный инструментарий. Влияние *public art* на общество является бесценным: «он наполняет энергетикой общественные пространства, пробуждает мышление; трансформирует места, где мы живем, работаем и проводим досуг, в преисполненную привлекательности и гостеприимства среду. *Public art* является движением общества и искусства навстречу друг другу, где место встречи — общественное пространство» [3, с. 137]. Современный Киев своими муралами, уличными инсталляциями и необычными скульптурами демонстрирует прекрасный пример взаимодействия городской среды и художественного творчества.

Литература

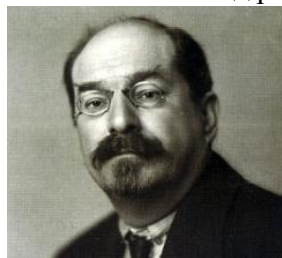
1. Думасенко, С. Мурал-арт у контексті мистецтвознавчої теорії / С. Думасенко, І. Татарова // Аркадія: мистецтвознавчий та культурологічний журнал. – 2016. – № 1. – С. 44–48.
2. Муралы Києва [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://kyivmural.com/>.
3. Мусієнко, Н. Public art у просторі сучасного міста: Київська практика / Н. Мусієнко // Сучасні проблеми дослідження, реставрації та збереження культурної спадщини: зб. наук. праць з мистецтвознавства, архітектурознавства і культурології / [гол. ред. В. Д. Сидоренко]. – К. : Хімджест, 2010. – Вип. 7. – С. 136–149.
4. ТОП патриотических муралов Киева [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://vseprokiev.com.ua/top-patrioticheskikh-muralov-kieva/>.
5. Херардо, В. К. Монументальная живопись Мексики (Древние индейские цивилизации, Испанская конкиста, Мурализм XX столетия): автореферат дис. ... канд. искусств. : 17.00.05 / В. К. Херардо. – М., 1991. – 29 с.
6. Хрисанфова, Д. В. Напрямки візуального мистецтва / Д. В. Хрисанфова, В. Я. Даниленко // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. – 2016. – № 3. – С. 72–78.
7. Interesni Kazki [Electronic resource]. – Access mode: <http://interesnikazki.blogspot.com/>.
8. Kievfashionpark: первый украинский парк современной скульптуры и инсталляции [Електронний ресурс]. — Режим доступу: <http://kievfashionpark.com.ua/>.

Сулима А.Н.

(Республика Беларусь, г. Минск)

ЭСТЕТИКА М. ШАГАЛА В ОФОРМЛЕНИИ ВИТЕБСКА К ГОДОВЩИНЕ ОКТЯБРЬСКОЙ РЕВОЛЮЦИИ

Эстетические взгляды Марка Шагала «русского периода» значительно отличаются от «французского» позднего. Как и любой художник, он испытал в своем творчестве многие влияния стилевых направлений, начиная с импрессионизма, заканчивая сюрреализмом. Несмотря на художественные влияния, М. Шагал сумел сохранить творческую свободу и самобытность, возвысившись над реализмом.



Во время Февральской и Октябрьской революции 1917 г. Марк Шагал находился в Петрограде, в ноябре того же года он возвратился в Витебск. К тому времени творчество М. Шагала обрело известность в художественных кругах России и ряде Европейских стран. Необходимо отметить, что Октябрьский переворот, художник, наряду с «левыми» деятелями искусства, принял с восторгом и надеждой на долгожданные перемены в культурном пространстве. К тому же добавлялось ощущение свободы от снятия ограничений в правах еврейского населения.

12 сентября 1918 г. Марку Шагалу выдали мандат Наркомпроса, подписанный комиссаром Н. Пуниным – заведующим Отделом изобразительных искусств, который утверждал художника в должности уполномоченного по делам искусства Витебской губернии. Отныне он имел право на организацию «художественных школ, музеев, выставок, лекций и докладов по искусству и всех других художественных предприятий в пределах г. Витебска и всей Витебской губернии» [1, с. 8]. Художник в данный период творчества был близок к примитивизму.

О подготовке к торжеству и непосредственно самом праздновании Первой годовщины Октябрьской революции свидетельствуют периодическая печать Витебска (1918–1923 гг.), исследования В. Шамшура, А. Шатских, А. Каменского, Т. Котович, Л. Михневич и других. Из изданий периодической печати ясно, что искусство Витебска 1918 г. приняло агитационную форму и вышло на улицы города под предводительством авангардного художника М. Шагала. По утверждению Л. Михневич для оформления уличных празднеств использовались движение, звук, свет, текст, цвет, где доминировали цвета красный (флаги) и зеленый (гирлянды).



На осуществления замысла Шагала, по декору города, планировалось потратить немало средств. Более 38 000 рублей на производство плакатов, знамен, декораций. «Витебский листок» 1918 г. гласит об увеличении расходов (450–500 тысяч рублей) на материалы [1]. Ежедневно в разных периодических изданиях Витебска размещалась информация о подготовке к празднованию, объявления о времени, месте сбора художников.

Марк Шагал с единомышленниками (С. Б. Юдовиным, Д. А. Якерсоном, А. Г. Роммом, А. М. Бразером) и учениками разрабатывали эскизы плакатов. Так, в «Витебском листке» Марк Шагал обратился к художественным силам города: « 1) Немедленно оставить все работы по исполнению заказов (...) и перейти в распоряжение художественной комиссии по украшению г. Витебска к октябрьским дням, 2) явиться в 3-х дневный срок со дня издания настоящего постановления в отдел изобразительных искусств (...) для регистрации и получения очередных работ» [1, с. 11]. Идея создания невероятного масштаба мероприятия рухнула ввиду нехватки денежных средств. Тем не менее все творческие усилия Витебска были направлены на организацию праздника. При 80 000 населения города, 60 000 были задействованы в массово-праздничных действиях [1], [5], [4].

Судя по докладу Крылова, опубликованном 28 октября 1918 г. в «Витебском листке», планировалось 350 плакатов. По утверждению Л. Михневич город украшали 450 плакатов [1, с. 18], [2]. Также оформлены специально построенные к празднику 7 арок, площади украшали гирлянды из зелени и иллюминации. Планировалось праздник растянуть на 4 дня [5].

Газеты Витебска оповещали население ежедневно о проделанной и запланированной работе, а также рекламе предстоящих мероприятий. Так, в преддверии празднества (6 октября 1918 г.) планировались, вечером, в театрах митинги, пушечные выстрелы как сигнал начала праздника. На «Успенской горке» запуск ракет, фейерверк, по реке Двина организаторы планировали пустить пароходы с иллюминацией. В день 7 ноября предполагалось организованное шествие пролетарских сил с музыкальным сопровождением оркестров в оформлении знамен. Второй день праздника революции предназначался для костюмированного карнавала с участием театральных, музыкальных, гимнастических коллективов города. Начало второго дня, по замыслу, должны были оповестить герольды звуком труб верхом на лошадях. «Политический карнавал» должен был носить увеселительный характер. В кинотеатрах и театрах запланированы развлекательные программы: одноактные пьесы, концерты, цирковые номера, декламации стихов. Третий день посвящался отдыху, в некоторых театрах были запланированы лекции.

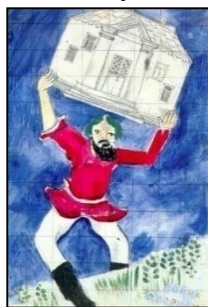
Привлекались жильцы домов, для оказания помощи в закреплении плакатов, а также учащиеся 1–2-й ступеней обучения для участия в шествии. С приближением праздничных дней газеты сообщили, что в связи финансовыми проблемами отменены фейерверки и карнавальное шествие, в восполнении к реорганизации празднества будет выдана бесплатная еда и обувь (для детей) бедной части населения [1].

В День годовщины Октябрьской революции Марк Шагал обратился через газету с письмом к витеблянам [1, с. 21]. Он призывал не смущаться «страшного и непонятного» искусства художников, как может показаться на первый взгляд, дать дорогу новаторскому мышлению художников, отметить «политическую и духовную» революцию, которая «искоренит наследие прошлого со всеми предрассудками» [1, с. 22]. Здесь художник выступил посредником между художественным замыслом творческого акта и аудиторией зрителей. М. Шагал изобразил ре-

волюцию и свободу через призму собственных символов плакатного искусства. Воздействие на зрителя-участника праздника через наглядность и масштабность изображения будет иметь продолжение в сценографическом опыте М. Шагала в Государственном еврейском камерном театре (г. Москва) в виде настенных панно. Вновь придется прибегнуть к объяснению творчества художника. Искусствовед А. Эфрос будет выходить к публике перед началом спектакля, объясняя, что значат панно украшающие зал.

Оформление Витебска вызвало негодование многих участников праздника. Искусство праздника, как известно, заключается в том, что задуманное организаторами должно слиться в единое целое со зрительской аудиторией. Где зритель – непосредственный участник зрелища. Газета «К оружию!» (за 11 ноября 1918 г.) транслировала мнение публики: «Больше всего споров вызвали развешанные (...) плакаты. (...) непонятный замысел – все это поражало массу, которая стояла в недоумении перед картинами и спрашивала объяснений» [1, с. 25]. К сожалению, плакаты не сохранились, за исключением нескольких эскизов М. Шагала и Д. Якерсона.

Искусствовед А. Шатских рассматривает сюжеты панно (плакатов) «символично-аллегорическими», по ее мнению, М. Шагал подходил к созданию агитационных произведений, как к сложной композиционно-наполненной работе [1, с. 22]. Персонажи в клоунских штанах, козы, зеленые лица евреев, летающие фигуры не совсем сочетались с общим течением агитационно-массового искусства. Тем не менее, В. В. Шамшур утверждает, «что прием, использованный М. Шагалом, где в нереальном соединении находились реальные предметы, в настоящее время широко применяется художниками всего мира в плакатах театра и кино» [4, с.55]. Из этого следует, что художник опередил время.



Панно, украшавшие Витебск, были исключительно сюжетными, театральными. К примеру, самое большое панно в три этажа высотой, на котором рабочий вытаскивал из огорода фигурки евреев (символ черты оседлости) сочетал аллегория и образ. Тема революционной борьбы раскрывалась М. Шагалом на панно «Война дворцам» (эскизы хранятся в Третьяковской галерее – г. Москва) на котором крестьянин поднимал над головой дворец, в работе запечатлен жест представителя революции перед тем, как опрокинуть «старое» и обрести «новое». Эскиз плаката сохранился.

Плакат «Привет Луначарскому» не восприняли жители Витебска, «девушки отворачивались и восклицали – безнравственная картина...» [1, с. 25]. Сюжет плаката перекликается с картиной М. Шагала «Прогулка» (1918 г.), где сам художник стоит на земле, он держит левой рукой правую руку жены Беллы, парящую в небе, напоминающую реющий флаг. К сожалению точных данных, о том, что авторство всех панно-плакатов, принадлежит Марку Шагалу, не сохранилось.



В архиве Витебска сохранилась кинохроника, на которой видны некоторые убранства домов [5]. Из которой хорошо видна праздничная атмосфера, созданная с помощью визуальнo-художественных средств. Зеленые гирлянды с вмонтированными разноцветными лампочками, иллюминированные пароходы, плакаты-панно подсвеченные огнями, хоры и оркестры, революционные песни, специальные бесплатные выпуски газет, листовки с рифмованными лозунгами-призывами создавали праздничную атмосферу и настроение горожан. Шагал был передовым художником, его замысел празднования первой годовщины Октября не уступало Петербургу. Где в оформлении города участвовали более 170 художников, а праздничные мероприятия проходили в 3-х дневный период.

В день праздника в Витебске рабочие, служащие, учащиеся с красными флагами, выстроились рядами на улице Замковой. Стоя на автомобиле, проехал товарищ Пикман, на лошадах верхом проскакали заведующая отделом народного образования товарищ Шейдлина, вся Коллегия губвоенкома во главе с товарищем Крыловым, их встречали дети с криками «Ура!» и махали шапками. Снимали видеорепортаж с места событий, который спустя несколько дней продемонстрировали в кинотеатре «Арсе» [1].

Витебские панно-плакаты в исполнении М. Шагала, наравне с работами петроградских и московских художников (М. Добужинского, И. Пуни, Н. Альтмана, Б. Кустодиева), стали началом белорусского оформительского искусства. При этом, панно, как вид монументального искусства прошел эволюцию изменений, остался неизменным на советских праздниках, демонстрациях. В. Шамшур утверждает, что первые революционные торжества, на территории Беларуси, приняли большие масштабы, где были использованы оригинальные приемы оформления города, проведения самого праздника с точки зрения процесса становления агитационно-массового искусства [4]. Организация праздничного действия, как и само проведения первой годовщины Октябрьской революции во главе с М. Шагалом вошли в историю организации праздников и режиссуры массовых мероприятий.

Искусство М. Шагала в Витебске было по-разному оценено критиками, отражено в прессе. Искусствовед А. Ромм писал о плакатах Шагала: «они были именно тем, что нужно для улицы, – яркими, странными, ошеломляющими. Но в них была и тонкость замысла, и большой вкус, они смотрелись, как большие картины левого стиля» [3, с. 15]. Эстетические взгляды М. Шагала отразившиеся в оформлении Витебска и организации праздника предвосхитили время, по этой причине не были приняты большинством горожан. Эстетика М. Шагала русского послереволюционного периода заключалась в так называемой «театральности» творческого акта, масштабности, алогичности выражения сущности революционного движения начала XX века, самобытности.

Літэратура

1. Изобразительное искусство Витебска 1918–1923 гг. в местной периодической печати : библиогр. указ. и тексты публ./ сост. В. А. Шишанов. – Минск : Медисонт, 2010. – 264 с.
2. Михневич, Л. Декорационные объекты витебских революционных празднеств (1917 – 1923) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://chagal-vitebsk.com/node/126>. – Дата доступа: 15.11.2015.
3. Подлипский, А. М. Марк Шагал. Основные даты жизни и творчества / А. М. Подлипский. – Витебск : Витебская областная типография, 2000 – 64 с.
4. Шамшур, В. В. Празднества революции: Организация и оформление советских массовых торжеств в Белоруссии / В. В. Шамшур. – Минск : Наука и техника, 1989. – 159 с.
5. Шатских, А. С. Витебск. Жизнь искусства. 1917–1922 / А. С. Шатских. – М. : Языки русской культуры 2001. – 256 с.

Сяліцкая-Ткачова К.С.

(Республика Беларусь, г. Минск)

“ЖЫВАПІС МІГЦЕННЯ” МАЦВЕЯ БАСАВА Ў КАНТЭКСЦЕ СУЧАСНАГА БЕЛАРУСКАГА МАСТАЦТВА

Творчасць Мацвея Ізраілевіча Басавы (нар. 1950 г.) – адна з цікавых старонак сучаснага беларускага выяўленчага мастацтва. Майстар, жывапіс якога ахоплівае амаль пяцідзясяцігадовы перыяд, заўсёды паўстае перад глядачом выдатным прадстаўніком філасофскага напрамку, у якім дыялог займае першаснае значэнне. Хацелася б спыніцца на савецкім перыядзе творчасці М. Басавы. Творы 1960-х – пач. 1990-х гг., падкрэслена алегарычныя па сваёй форме, адлюстроўваюць этапы станаўлення светапогляду аўтара, шматграннасць ягоных мастацкіх і духоўных пошукаў. З аднаго боку, гэта перыяд прафесійнага станаўлення М. Басавы, з другога, – этап фарміравання мастака ў рэчышчы нэаэкспрэсіянізму. Колеравая дынаміка палотнаў савецкага часу разам з іх глыбокім філасофскім падтэкстам ствараюць надзвычай складаную мастацка-вобразную тканіну, у ніці якой арганічна ўплецены думкі і лёсы цэлага пакалення. Глыбіня ўздзеяння тут грунтуецца не на адназначнасці прачытання вобраза, а, хутчэй, на яго прадчуванні, на пошуку адпаведнасцей як у знешнім, так і ва ўнутраным свеце асобы.

“Жывапіс мігцення”... Менавіта так характарызуе свае карціны М. Басаў, быццам намякаючы на тое, што адзінства светабудовы якраз і складаецца з мірыядаў разнастайных часцінаў, якія разам утвараюць унутраную гармонію і характэрнае. Перад гледачом, як у калейдаскопе, паўстаюць умоўныя па форме фігуры звычайных людзей, святых, прывідна-ілюзорных пейзажы, напоўненыя сімвалічнымі выявамі дарогі, дома, дрэва, узгоркаў. Убачанае ўспрымаецца, хутчэй, як даўно забыты сон, які, час ад часу, ажывае ў свядомасці кожнага з нас. У гэтых відзяжах кожная рэч не выпадковая, а валодае ўласным адметным значэннем. Так, напрыклад, палатна “Два дрэвы” (1988), на першы погляд, – лаканічны па спосабу выражэння пейзаж. Аднак падкрэслены кантраст светлацені, драматычная напружанасць колеру, рэзкі рытм ліній, якія нагадваюць чалавечыя рукі, дазваляюць казаць пра глыбока эмацыянальны змест твора. Галіны дрэў хаця і зломаныя, але на іх ужо бачны зялёныя парасткі – сімвал новага жыцця.

Не менш значнае па сіле ўздзеяння і па сваім унутраным змесце палатна “Памятай” (1991). На фоне ўмоўнага пейзажа з выяваў палёў адлюстраваны жаночы профіль – вобраз, які аб’ядноўвае чалавечы дух і прыродную стыхію. “Памятай” – зварот аўтара да ўсяго чалавецтва з заклікам помніць сваю першародную сутнасць, свае карані і, як следства, важныя старонкі гісторыі. Адметна і тое, што гэты твор з’явіўся ў тыя часы, калі ў савецкай дзяржаве ішлі актыўныя працэсы “перабудовы”, трансфармацыі грамадства і ўсяго сацыяльна-палітычнага ладу жыцця.

Адной з асноўных тэмаў, характэрных для творчасці М. Басава савецкага перыяду, стаў матыў адзіноцтва. Ён вызначыў ідэйна-эмацыянальнае гучанне прадстаўленага на выставе палатна “Адзіноцтва” (1990). У гэтым творы лёс чалавека разглядаецца ў адзінстве жыццёвых сэнсаў і супярэчнасцяў. Вобраз мужчыны, які выходзіць з вады, суадносіцца з ідэяй духоўнага росту, калі, сутыкнуўшыся з праблемай адзіноцтва, асоба пачынае задумвацца аб значнасці ўласнага знаходжання ў свеце.

Блізкі па сваім духоўным змесце да папярэдняга палатна твор “Вечар” (1988), у якім матыў бязмежнага адзіноцтва чалавека на фоне першароднай прыроды раскрываецца з яшчэ большай сілай. Аўтар для стварэння адпаведнага настрою выкарыстоўвае цёмныя насычаныя колеры ў спалучэнні з акцэнтамі чырвонага і белага. У гэтым творы чалавек блукае сярод дрэваў – сімвала супярэчлівасцяў жыцця, з’яўляючыся толькі малой часцінкай у вялізарным свеце.

Іншую афарбоўку мае матыў адзіноцтва ў палатне “Музыка” (1989). На фоне метафарычнага пейзажу мастак змясціў вобраз мужчыны ля старога дрэва. Каларыстычная сугучнасць чырвона-аранжавых адценняў, якая з’яўляецца злучальным звяном карціны, адлюстроўвае аўтарскую ідэю пра гармонію зямнога і нябеснага. Чалавек у такім кантэксце паўстае як неад’емная частка сусветнай раўнавагі, як тая істота, якая здольная адчуваць “музыку нябёсаў”.

Пераадоленнем стану ўнутранай адасобленасці ад свету і грамадства вызначаецца твор “Сустрэча” (1985). На першы погляд, фігуры мужчыны і жанчыны зліваюцца з навакольным асяроддзем. Аднак чырвоныя палосы, якія апраўляюць іх сілуэты і тым самым ствараюць колеравы кантраст да агульнай залаціста-зялёнай гамы, сведчаць пра тое, што людзі здолелі выйсці за звычайнае кола паўсядзённых рэчаў і не страціць сваю ўласную адметнасць.

Адзінствам унутранага сэнсу прасякнуты карціны “Маці і дзіця” і “Дзяцінства” (абодва – 1990), у якіх вобраз жанчыны-маці суадносіцца з вобразам зямлі, якая нараджае новае жыццё. Пейзаж выступае своеасаблівай мадэллю мікракосмасу, у якім дрэва і дом з’яўляюцца непарушнымі сімваламі чалавечага быцця. У творы “Маці і дзіця” пераважае тая ж колеравая гама, што і ў палатне “Вечар”. Непакой, невядомасць будучыні вызначаюць ідэйны змест карціны. Толькі выява маці, якая трымае за руку сваё дзіця, з’яўляецца сімвалам міру, сілай, здольнай абараніць малога ад усіх нягод. Палатна “Дзяцінства” больш аднароднае па ўспрыняццю: у ім няма драматычна-гнятлівай кантраснасці тонаў і колераў. Насупраць, усё наваколле дышае спакоем, выступаючы своеасаблівым аазісам жыцця.

Лірызмам, адухоўленасцю напоўнена і карціна “Ля дрэва” (1990). Колеравая гармонія ў адлюстраванні пейзажа арганічна спалучаецца з выявай фігуры чалавека ў чырвоным, які супакоена сузірае характэрнае прыроднае асяроддзе.

Іншае па сваім характары палатно “У руху” (1986), якое адлюстроўвае найбольш спецыфічныя рысы і тэндэнцыі свайго часу: складанасць, парывістасць, неадназначнасць. Неспакойныя фігуры людзей, якія рухаюцца ў адзіным напрамку з дрэвамі; пульсуючы рытм жоўтага, чырвонага і зялёнага колераў; агульнасць формаў сімвалізуюць сабой, перш за ўсё, роднасць ідэй, з’яўляючыся прадвеснікам важных жыццёвых пераменаў.

Жывапіс савецкага перыяду Мацвея Басава нясе ў сабе глыбокі культурна-гістарычны сэнс, выступаючы мастацка-вобразным адлюстраваннем тых карэнных сацыяльна-палітычных перабудоў, якія перажылі савецкія людзі на мяжы 1980-х – 1990-х гг. Эмацыянальна насычаныя творы майстра, заснаваныя на філасофскім роздуме пра пытанні аб сэнсе чалавечага існавання, яго духоўных каштоўнасцях, безумоўна, знойдуць шчыры водклік у сэрцах удзячных гледачоў.

Сяліцкі А.Л.

(Республика Беларусь, г. Минск)

ФІЛАСОФСКІ ЗМЕСТ СУЧАСНАГА БЕЛАРУСКАГА ПЕЙЗАЖНАГА ЖЫВАПІСУ

Сучаснае беларускае выяўленчае мастацтва характарызуецца шматграннасцю і разнастайнасцю стылёвых накірункаў. Разам з эксперыментальнымі творчымі практыкамі, якія арыентуюцца на пошук новых формаў аўтарскага выказвання, існуюць і развіваюцца больш традыцыйныя віды і жанры мастацтва. Між тым і яны, захоўваючы асноўныя прыкметы ўласнай відавай адметнасці, трансфармуюцца ў адпаведнасці з патрабаваннямі часу. Характэрнай рысай такіх зменаў з’яўляецца імкненне творцаў да філасофскай насычанасці мастацкага вобразу, сімвалічнасці ягонага гучання.

Адным з найбольш пашыраных жанраў, які валодае багатымі пластычнымі, каларыстычнымі, эмацыянальна-вобразнымі магчымасцямі, выступае ў сучасным айчынным мастацтве пейзаж. Для беларускай культуры, якая ў многім сфарміравалася на грунце традыцыйнага народнага светапогляду, гістарычна была ўласцівая цесная сувязь чалавека з зямлёй, “родным кутом”. Бачанне ў прыродзе этыка-эстэтычнага ідэалу, закладзенае перш за ўсё ў фальклоры, значна паўплывала на асаблівае стаўленне да навакольнага свету, каштоўнасца асэнсаванне праяў рэчаіснасці. Адчуванне чалавекам арганічнай узаемасувязі з прыродай, Сусветам захоўвае моцны рэсурс духоўнасці, актуалізацыя якога ў пейзажы сучасных беларускіх майстроў стварае эмацыянальна багаты, сэнсаваёмкі вобраз. Такімі з’яўляюцца творы, напрыклад, Я. Батальёнка, А. Грышкевіча, В. Шкарубы і інш.

У пейзажах Ягора Батальёнка (нар. 1946) паўстае абагульнены прыродны вобраз, “перапрацаваны” творчай думкай аўтара. Гэта не эцюды, у якіх мастак звычайна ставіць задачу перадаць уласнае ўражанне ад натуры, “схапіць” мімалётны стан прыроды. У пейзажах майстра адсутнічаюць другарадасныя дэталі, кампазіцыя і колеравае рашэнне максімальна абагульнены, але, разам з тым, не ўспрымаюцца “фармальнымі”. Творы Я. Батальёнка выступаюць свайго роду філасофскімі медытацыямі, прасякнутымі аўтарскімі развагамі пра гармонію Сусвета, пра месца чалавека ў агульнай карціне быцця.

Каларыт многіх пейзажаў Я. Батальёнка пабудаваны на спалучэннях пастэльных колераў. Палотны быццам “выпраменьваюць” святло, якое ўспрымаецца ўвасабленнем гарманізуючай першаасновы светабудовы, своеасаблівым мастацкім варыянтам філасофскай катэгорыі “дабра”. У ліра-эпічных пейзажах “Незваротнае” (1999), “Неабсяжнасць”, “Прадвесне” (абодва – 2000), “Подых вясны” (2001), “Той край” (2009) за простым, на першы погляд, адлюстраваннем звычайнага беларускага ландшафту стаіць імкненне майстра да стварэння цэласнай карціны светабудовы, у якой паяднаная ў арганічным адзінстве ўнутраны свет асобы і

прыроднае быццё. З асаблівай выразнасцю гэтая думка раскрываецца ў творы “Як і ў небе” (2009). Усе кампаненты пейзажа – неба, зямля, вада, лес, дрэвы – аб’яднаныя прамянямі сонца, якія шчодро разліваюцца па наваколлю. Манументальнасць і ўрачыстасць кампазіцыі, лаканічнасць колеравага рашэння надаюць гэтай карціне сімвалічнае гучанне. У кантэксце твора сонечнае святло набывае сакральнае значэнне, а неба становіцца вобразам вышэйшага быцця. Адбітак неба ў воднай паверхні сведчыць пра ўзаемасувязь усіх узроўняў быцця ў агульнай сістэме светабудовы. У карціне “Праява” (1997) майстар праз пейзажны вобраз дасягае высокай ступені мастацкай выразнасці і філасофскай глыбіні ў адлюстраванні ідэі духоўнай першаасновы быцця. На палатне сярод аблокаў лунае быццам сатканая з прамянеў сонца выява “Боскага града”, якая выступае ўвасабленнем вышэйшага маральнага ідэалу. Гэты вобраз – недасягальны Абсалют, духоўны эталон, тая Таямніца быцця, якую нельга зразумець, але можна адчуць, напрыклад, праз эстэтычнае перажыванне, выкліканае сузіраннем твора мастацтва.

Ва ўсіх працах Я. Батальёнка адчуваецца непарыўная сувязь аўтара з роднай зямлёй, з яе людзьмі, шчырае захапленне характэрна для прыроды. Чалавек на палотнах майстра жыве з усведамленнем сваёй арганічнай дапасаванасці да кожнага элементу навакольнага свету. У карціне “Райская яблыня” (2001) мастак стварыў пейзаж, які можна разглядаць як мікрамадэль Сусвету, вобраз гарманічнага суіснавання прыроды і чалавека. На палатне звычайны куток беларускай зямлі становіцца, дзякуючы таленту майстра, увасабленнем “змянога раю”. Аб гэтым кажа шэраг кампанентаў твору. Выява працоўнага чалавека, гаспадара на сваёй зямлі, сведчыць пра шкалу маральных каштоўнасцяў, блізкіх самому мастаку: праца як творчая дзейнасць з’яўляецца натуральным спосабам далучанасці асобы да прыродных рытмаў, шляхам да спасціжэння гармоніі быцця. Квітнеючая яблыня, якая выступае дамінантай у пейзажы, нагадвае вобраз Сусветнага дрэва і, разам з тым, з’яўляецца алюзіяй на райскае дрэва. У выяве яблыні сканцэнтравана вітальная энергія прыроды. Дарога, якая вядзе да адчыненых дзвераў, выступае метафарай жыццёвага шляху чалавека, увасабленнем вектару ягонага маральнага выбару. Відавочнай становіцца думка мастака пра тое, што толькі ад людзей залежыць, ці стане зямля падабенствам раю, і што для гэтага неабходна, перш за ўсё, пачуццё роднасці з ёю.

Пейзажы Аляксандра Грышкевіча (нар. 1961) адрозніваюцца манументальнасцю кампазіцыйнага рашэння, абагульненасцю формаў, лаканічнасцю каларыту. Часцей за ўсё невялікія па памерах, яны, між тым, ствараюць маштабную па сваім гучанні карціну свету, дзе кожная дэталёвая частка выступае носьбітам філасофскага сэнсу. У пейзажы “Апошні снег” (2007) кампазіцыя ўмоўна падзелена на дзве часткі – зямлю і неба. На іх мяжы змяшчаюцца выявы старой хаты і дрэва каля яе. У агульнай манахромнасці пейзажу, пабудаванага на спалучэннях адценняў шэрага колеру, танальным акцэнтам выступае снег, які выразна выдзяляецца на цёмным фоне зямлі. За гэтымі знешнімі прыкметамі пераходнага стану ў прыродзе адчуваецца смутак, адзінота, пакінутасць. Старая хата, змешчаная на мяжы зямлі і нябёсаў, успрымаецца амаль сімвалічна, як увасабленне чалавечага існавання ў прасторах Сусвету паміж ўзнёслым і зямным, добром і злом. Стан прыроды, адлюстраваны ў творы, натуральным чынам карэлюе з унутраным светам асобы, з яе перажываннямі, марамі, надзеямі. Медытатывыя настрой пейзажу сведчыць пра філасофскае сузіранне рэчаіснасці мастаком, для якога цыклічнасць прыродных працэсаў мае тоеснасць з рытмамі жыцця чалавека як на фізічным, так і на духоўным узроўні.

У пейзажах А. Грышкевіча часта ўжывальнымі з’яўляюцца вобразы дарогі, дома, поля, неба, пра што сведчаць і назвы ягоных твораў, напрыклад, “Вясна. Дарога”, “Дарога. Поле. Лес. Неба”, “Дом” (усе – 2005), “Дзве дарогі” (2006), “Дом ля дарогі” (2008) і інш. У трактоўцы аўтара гэтыя вобразы набываюць сімвалічнае значэнне, захоўваючы ў сабе глыбокі філасофскі змест. У пейзажы “Дзве дарогі” перакрываюцца сцэнамі ў полі – шырокай і вузкай – можа разглядацца як метафара сутыкнення агульнага і асабістага, праблемы жыццёвага выбару, ад якога залежыць далейшае існаванне чалавека. У карціне “Дарога. Поле. Лес. Неба” мастак стварае своеасаблівую “формулу” нацыянальнага пейзажа. Стрыманасць і мяккасць каларыту, гарызантальнасць і павольнасць рытмічнай пабудовы палатна выразна перадаюць асноўныя

прыкметы беларускага ландшафту. Здольнасць мастака да філасофскага і пластычна-колеравага абагульнення дазволіла стварыць манументальны пейзажны вобраз, поўны ўнутранага характава і гармоніі, які адлюстроўвае адметнасць не толькі прыроды Беларусі, але і нацыянальнай карціны свету.

Вытанчаная філасафічнасць уласцівая многім пейзажным палотнам Валерыя Шкарубы (нар. 1957). Адметнай рысай твораў майстра з'яўляецца пільная ўвага да самай дробнай часціны навакольнага асяроддзя, у якой адбываецца веліч і характава прыроднага свету. Здольнасць мастака адлюстраваць “вялікае ў малым” відавочна ў многіх ягоных пейзажах, напрыклад, “Восеньскае святло” (2002), “Халодная вада” (2009), “Дарога да лесу”, “Ціхі вечар” (абедзьве – 2010). Гэтыя творы, напісаныя дробнымі, выразна акрэсленымі мазкамі, утвараюць сапраўдныя прасторава-колеравыя сімфоніі, у якіх В. Шкаруба дасягае сугучнасці ўсіх адценняў, падпарадкаванасці шматлікіх дэталей агульнаму цэламу. У карціне “Восеньскае святло” адлюстраванне старога лесу з паваленымі дрэвамі, напалову занесенымі апалым лісцем, пераўтвараецца ў магічную дзею, у якой галоўную ролю адыгрываюць мяккія прамяні сонца. Пад іх уздзеяннем звычайны і непрыкметны пейзажны матыў расквечваецца мноствам найтанчэйшых адценняў, па-майстэрску перададзеных аўтарам. Менавіта гэтак ён уменне мастака ўбачыць у звычайным адметнае, у няўлоўным адбітак вечнасці, адчуць самакашоўнасць кожнага элементу прыроднага цэлага надае творам В. Шкарубы філасофскі змест.

Прастора пейзажаў майстра становіцца тым полем, дзе раскрываецца ўнутраны свет асобы ў самых найтанчэйшых сваіх эмацыянальных праяўленнях. Невыпадкова, што ў адным інтэрв'ю В. Шкаруба адзначыў: “Душу нашага чалавека лепш за ўсё і прасцей за ўсё раскрыць менавіта праз пейзаж. Мне б хацелася, каб, глядзячы на мае працы, чалавек задумаўся пра сябе, пра Радзіму, пра сваіх блізкіх і родных” [1]. Прырода на палотнах В. Шкарубы стварае ўражанне дому, у якім чалавеку ўтульна і камфортна. Гэта той “родны”, “мілы” кут, дзе ўсё знаёма і мае роднасныя адносіны з чалавекам. Такое светаадчуванне абумовіла “космас” палотнаў В. Шкарубы, калі свет “бліжні”, поўны характава і гармоніі ўсіх сваіх элементаў, пашыраецца ў “свет бязмежны, мой дом” (Я. Колас).

Творчасць Я. Батальёнка, А. Грышкевіча, В. Шкарубы ўяўляе сабой сінтэз мастацкага таленту і філасофскага асэнсавання рэчаіснасці. У пейзажах мастакоў арганічна спалучаюцца прынцыпы традыцыйнага жывапісу і сучасныя тэхнічныя прыёмы, рэалістычнасць трактоўкі вобраза і імкненне да сімвалісткіх абагульненняў. Стылістычна разнастайныя творы майстроў аб'ядноўвае імкненне да адлюстравання характава і непаўторнасці беларускай зямлі, заснаванае на грунце ўсведамлення духоўнага адзінства светабудовы, адчування роднасці ўсяго існуючага.

Літаратура

1. Хокімова, А. Говорящая тишина / А. Хокімова // Вечерний Брест [Электронны рэсурс]. – 2010. – Рэжым доступу: <http://www.vb.by/culture/11353.html>. – Дата доступу: 18.10.2016.

Тулэгенов А.К.

(Республика Казахстан, г. Алматы)

ЮРТА – ТРАДИЦИОННОЕ ЖИЛИЩЕ КАЗАХОВ

Юрта – один из древнейших типов передвижного жилища, приспособленного к кочевому образу жизни. Она широко распространена в среде кочевых и полукочевых народов Евразийских степей и сохраняет свою древнюю форму до наших дней [1, с. 1].

Древнейший прототип юрты сохранился в росписи Крымского склепа Анфестерия и на некоторых наскальных рисунках в Казахстане и Сибири. Юрта казахская – жилище переносного типа кочевых и полуседлых народов Центральной и Средней Азии. Состоит из деревянного решетчатого остова, покрытого войлоком с конической или полусферической крышей [2, с. 123]. Яркий вещевой материал, воссоздающий обстановку древней кочевой юрты,

обнаружен при раскопке знаменитых Пазырыкских курганов на Алтае и Ноин-улинских в Монголии. Войлочные ковры из больших Пазырыкских курганов по технике изготовления и орнаментации изумительно сходны с современными казахскими войлочными коврами. О существовании у древних народов Евразии передвижных жилищ сообщают и письменные источники, прежде всего античные и средневековые мусульманские писатели. Усуньский гуньмо (хан) имел «круглую кибитку, обтянутую войлоком». Помимо войлочной юрты отмечается существование и «войлочных тюркских повозок», яркую характеристику которых мы встречаем еще в записках Земарха. Данные о таких повозках можно найти и других авторов: у Платона Карпини, Рубрука, Ибн-Батуты и т. д. [3, с. 47]. Юрты кочевых тюркских народов упоминаются географами и историками мусульманского Востока VIII–XIV вв. Еще Ибн-Фадлан (X в.), проезжая через р. Эмбу, писал: «Я находился целые дни в куполовидной тюркской юрте из войлока» [4, с. 112]. Великолепное описание юрты сохранилось в народном эпосе: «Огузнаме», «Китаби Коркут», «Манас» и «Козы-Корпеш и Баян-сулу». С XVIII в. юрта стала предметом внимания многих географов и путешественников. Ученых интересовало своеобразное устройство юрты, ее происхождение, ее культурно-бытовое и утилитарное значение в жизни тюрко-монгольских народов. Некоторые географы и искусствоведы относят юрту к лучшим достижениям культуры кочевников. Значение юрты довольно ярко обрисовано в трудах известных географов Оскара Пешеля [5] и Бронислава Залесского [6]. В литературе XVIII–XIX вв. очень мало описаны юрты простого казахского народа; путешественники, естественно, обращали внимание на богатые, красиво украшенные парадные юрты казахских феодалов, среди которых выделялись ставки ханов. Значение слова «орда» сильно искажено в трудах европейских ученых, это в свое время отмечал Ч. Ч. Валиханов. По его верному определению, «слово орда имело и прежде в Золотой орде такое же значение, как теперь у киргиз-кайсаков и означало в обширном смысле место столицы хана, в тесном – его ставку» [7, с. 48–52].

Интересное описание юрт-ставок мы находим в трудах ученых и путешественников XVI–XVIII вв., например, бухарского ученого Рузбехана, а позднее-участников академических экспедиций – И. Фалька, Х. Барданеса, Г. Георги, П. С. Палласа, П. И. Рычкова и других. По словам академика Фалька, ставка султана Али, внука хана Абулхаира, была весьма обширна, состояла из множества кибиток, «между которыми его юрта самая большая и покрыта белым войлоком» [8, с. 20–21].

Юрты из Дешт-и-Кыпчака в начале XVI в. описал Ф. Рузбихан: «... некоторые юрты с окошками и разноцветными войлоками были установлены прямо на арбах... юрты делали продолговатой формы с полным мастерством и изяществом. Спереди и сзади этих домов делали оконца, чтобы обитатели их могли выглядывать... Степень достоинства жилища доводили до терема небес. Какие преогромные шатры я увидел, поставленные на колеса!» [9, с. 110].

Юрты, как предмет быта казахов, широко экспонировались на различных выставках. На Парижскую выставку 1861 года была отправлена юрта Алмаза. Юрты Ш. Уалиханова и Арынгазы Ханкожина были показаны на выставке при Московском университете в 1867 году, юрта Мейрама Жанайдарова, прислали в Петербург на выставку третьего конгресса ориенталистов в 1876 г. [10, с. 89]. Все они относятся к типу роскошных юрт, покрытых снаружи цветными сукнами (додэге) и внутри красиво убранных коврами, разными вышивками, узорной ковровой тесьмой. История существования юрты в казахской степи по времени досточно внушительна – не менее трех тысячелетий. Одной из ранних форм юрт была войлочная, с жестким деревянным каркасом, кибитка-повозка, бытовавшая в Казахстане вплоть до XVIII в. Рациональная и гармоничная по структуре конструкция и убранство юрты полностью базируется на продуктах животноводства – шерсти, коже, костях и т. д., лишь каркас, отдельные виды мебели и посуда изготавливались из древесины березы, ивы, карагача.

Юрта снаружи (благодаря эластичности и мягкости войлочных покровов) – купольный монолит, внутри – геометрические объемы членятся более четко на купол и цилиндр основного объема. Производством деревянных частей юрты (суйек), ее каркаса-скелета занимались

особые мастера (уйши). Каркас юрты составляют следующие четыре части: кереге, уык, шанырак, есик. *Кереге* – опорно-раздвижное основание юрты, которое состоит из отдельных секций деревянных решеток (канат-крыло), соединенных друг с другом, при этом образует круговую стенку юрты. От числа канатов зависит размер юрты, чем больше их, тем больше диаметр внутреннего помещения, больше площадь жилища. Канат представляет собой скрепленные по диагональным осям планки (саганак), что и позволяет растягивать или стягивать их (по принципу мехов гармонии).

Уык – купольная жердь, их несколько, они образуют крышу юрты. Чем больше канатов по основанию (стенке), тем больше уыков, длиннее их размеры, они более массивны. *Шанырак* – деревянное полусферическое навершие юрты. Он служит окном, а в хозяйственных юртах – отверстием для выхода дыма. Диаметр шанграка (3–5 м) пропорционально соответствует примерно 1/3 части круглого основания юрты. Он сделан из взаимопересекающихся березовых реечек, выгнутых кверху, проведенных по центру круга строго под прямым углом и закрепленных концами в круге. Крестовины из реечек называются кульдреушэ, и за их счет собственно образуется форма полушария и красивый силуэт венчающего верха юрты [11, с. 69]. Шанырак казахской юрты считается священной деталью, защищенной от дьявола. Форма шанырака, его части, материал, качество – все это непосредственно связано с понятием «кут» – защитником блага семьи [12, с. 12]. *Есик* (сыкурлауык) – двустворчатая дверь. Все детали двери типа сыкурлаук тщательно покрыты тонкой резьбой, или заполнены костяной инкрустацией.

Внешний покров юрты состоит из трех частей: боковые кошмы – туырлык (их бывает две или четыре в зависимости от величины юрты), верхние купольные – узук (их четыре или шесть) и квадратный кусок кошмы – тундук, при помощи которого закрывается верхнее отверстие [13, с. 45].

Все части каркаса юрты соединяются при помощи веревок, тканых ремней-тангыш, опоясываются широкой ткаными полосами-*керегебас*, *баскур*, *уык бау* с несколькими рядами узлов и кистей из разноцветных шерстяных нитей. Закрепленные на купольных жердях и свисающие с них узорные ленты с кисточками ша-шак, бау создают дополнительную красочность интерьера юрты. Под куполом свисают различные тканые полосы, плетенные или тканые узорные тесьмы в случае сильного ветра, внутри юрты укрепляли ими-привязывая к вбитым землю копьям. Декоративные ленты: *ак баскур* – ворсовые, с цветным узором на гладком белом фоне и *баскур* – безворсовые, ткались особым образом на станке для украшения парадных юрт. *Баскур-керегебас* – это широкая узорная тканая лента стягивает снаружи решетку вместе с креплениями и уыками, являясь, таким образом, конструктивно важным элементом в архитектуре юрты.

Важнейшим признаком юрты является ее внутреннее урбанство. Шерсть была сырьем для производства многочисленных предметов. Из нее валяли войлочные ковры, сумки, чехлы, покрывала различного назначения, шили нити, шедшие на ткание ковров, лент, подвесных сумок, и многого другого. Из дерева делали мебель различного назначения: кровати (тесагаш), шкафы для посуды (асадал), лари для продуктов (кебеже), сундуки (сандык) для вещей, различную посуду (для мяса-астау, табак), для питья-пиалы, тостаганы, кумысные наборы-шара, ожау и т. д.

В Казахстане доминирует в основном кипчакский тип юрты, отличающейся своей четкой округлой формой и сферическим сводом. По своему хозяйственному и культурному значению казахские юрты делились на три основных типа: юрты, служившие жилищем для казахского населения в летнее время, юрты парадные, предназначенные для торжественных случаев, для приема гостей, и юрты походные. Кроме этих основных типов были юрты кухонные и юрты, служившие в качестве складов и сараев. Походные юрты отличались от основных своими небольшими размерами и конструкцией; их можно отнести к типу специализированных юрт, предназначенных для военно-походных целей или для пастухов-табунщиков. Устройство этих юрт преследовало только практическую цель, поэтому они очень простые, не имеют нарядного урбанства. Военно-походные юрты были двух видов: более просторные назывались аблайша, другие-жолым-уй (дорожный дом) – термин, переделанный русскими в «джуламейка». Они

состояли из трех кереге, с короткими палками (уук) и миниатюрного шанрака. В XIX в. среди русских путешественников и военных юрты были признаны лучшей защитой от непогоды, более удобными, чем брезентовые палатки. Впервые об использовании юрты в полевых условиях писал профессор Харьковского университета А. И. Якоби: «Юрта чрезвычайно хорошо для лагерной цели, особенно летом она положительно удовлетворяет всем главным условиям летучего военного госпиталя» [14, с. 96]. Главное отличие юрты-ставки от других – ее размеры. Такая юрта состояла минимум из 12, в среднем из 18 и самая большая из 30 отдельных решеток (канат).

Из парадных юрт особо выделяется серия юрт, предназначенная для подарков или выставок. Наиболее уникальной и роскошной по отделке была юрта, выполненная по заказу хана Внутренней орды Джангира и преподнесенная им Николаю I во время коронации. Это была юрта средней величины, но блиставшая своим урбанством и тонкой отделкой. Мастера работали над этой юртой около двух лет. Описание этой юрты сохранилось в Оренбургском архиве и частично опубликовано П. Столпянским в «Тургайской газете» [15, с. 12].

Казахская юрта всегда устанавливалась на открытом солнечном месте. Это было связано с тем, что вся хозяйственная и бытовая деятельность кочевника связана по времени с круговоротом солнца. Дверь юрты располагалась строго на юг. По углу падения лучей солнца, попадающих в юрту через верхнее отверстие, по постепенному переходу лучей с одной части юрты в другую кочевник определял время и строил свой распорядок дня. Поэтому и расположение мебели и разделение казахской юрты на части имело строгий порядок.

Посередине казахской юрты отводилось место для очага. Такое его расположение создавало наилучшую тягу для огня и способствовало более равномерному прогреванию помещения. В конце XIX – начале XX вв. огонь разводили прямо на земле или делали для него в земле небольшое углубление. Над костром устанавливали железный треножник для котла или «мосы» с крючком для подвешивания чайника. Весь пол казахской юрты, то есть земля, за исключением места для очага, застилалась домотканной и кошмами. Против двери за очагом – самое лучшее место, там у стенки юрты устанавливали горку, то есть складывали основное имущество. Обычно вниз ставили особую деревянную подставку, на ней располагали сундуки, кошомные футляры или тюки с запасной одеждой и другими вещами, сверху укладывали свернутые одеяла, подушки и т. д. Иногда это горку покрывали орнаментированным войлочным ковром или матерчатым покрывалом с вышивкой.

Место перед горкой называли «тор» – самое почетное место в юрте: здесь обычно сидели глава семьи и наиболее почетные гости. Поверх обычной кошмы его застилали специальными подстилками для сидения, стеганными на шерсти, меховыми (корпе, бостек), орнаментированной кошмой или ковром.

Пространство казахской юрты возле входа (босага) предназначалось для хозяйственных целей, направо от входа была женская половина, тут размещали различные пищевые припасы, посуду, на стенке развешивали вяленое мясо, здесь же стоял кожаный сосуд для кумыса на деревянной подставке, шкафчик для самых ценных продуктов (чай, сахар, сладости). Нередко этот угол отделялся ширмой. Слева от дверей размещали вещи, связанные с мужской работой: седла, сбрую, оружие и др. Зимой, в сильные холода здесь могли поместить больного или преждевременно родившегося ягненка, другое слабое животное. По обе стороны от дверной рамы размещали постели хозяев юрты – справа старших, а слева младших членов семьи. На ночь постели расстилали, а днем свертывали и укладывали у стенки. Довольно распространенным элементом убранства юрты стали деревянные кровати производства казахских ремесленников. Постель завешивали пологом из красной ткани. За постелью висел настенный ковер из орнаментированной кошмы или вышитой ткани, нашитой на войлок. Даже снаружи богатая казахская юрта выглядела очень нарядно, так как для ее крепления использовались тканые орнаментированные шерстяные ленты. Кереге были обставлены узорными циновками, на такой же циновке была подшита кошомная дверь. При перекочевках казахскую юрту разбирали на составные части и перевозили вьюком.

Казахская юрта легко собирается и разбирается. Она хорошо сохраняет тепло, защищает от ветра, а летом от жары. Чиевая прокладка препятствует проникновению сырости, если покровные кошмы промокали от дождя. Летом в жару нижние войлоки поднимают для прохлады, а прокладка из чия предохраняет от проникновения пыли и сора. На зиму юрты утепляли: накрывали двойными кошмами, обкладывали снегом, обставляли снопами камыша, окапывали землей. Аулы ставили в местах с естественными укрытиями от ветров и буранов. В морозные дни в юрте постоянно горел костер, но, несмотря на это, ее обитатели не снимали одежды, а в морозы одевали и меховые шубы. «...Казахская юрта, в своих принципиальных конструктивных решениях была единой для всего этноса, расселившегося на огромной территории – от Каспия до Алтая, от Южно-Сибирской равнины до окраин Средней Азии... Большая часть жизни кочевника проходила в его микрокосмосе – в юрте. Она была одной из доминант жизнеобеспечения казахов, она же была показателем искусства и достатка владельца юрты» [16, с. 115].

Казахская юрта, исконное жилище кочевников-скотоводов, представляет собой одну из ярких разновидностей тюркского типа юрт. Она вобрала в себя все наиболее ценные конструктивные и художественные достижения поколений народных мастеров, совмещая легкость и прочность, рациональность и символизм, функциональность и красоту. Юрта – это шедевр степной архитектуры, в котором достигнута идеальная гармония всех начал, составляющих подлинное произведение искусства. Блестящий знаток кочевых культур Евразии этнолог С. И. Руденко писал о казахской юрте, что она «с точки зрения конструктивной, не превзойдена ни одним из кочевых народов и является самым совершенным из переносных жилищ» [17, с. 32]. Таким образом, с юртой была связана вся жизнь казаха, поэтому она занимала особое место в быту казахов. Шанырак была семейной реликвией, передавалась из поколения в поколение, кара шанырак – юрты отца – почитались сыновьями как святыня. В серьезных случаях казах клялся, глядя при этом на шанырак. Большое внимание уделялось свадебной юрте (отау), ее качество и красота убранство должны были обеспечить счастье новой семье. Казахская юрта является не только элементом материальной культуры народа, но и содержит символику, в которой сосредоточена самая разнообразная информация о религиозно-мифологической картине мира. В народной картине мира казахов и их предков моделью служили, во-первых, доступные обыденному сознанию внешние признаки окружающего мира (ср. макрокосмос – юрта), во-вторых, человеческое общество.

Литература

1. Маргулан, А. Х. Казахская юрта и ее убранство / А. Х. Маргулан. – М., 1964. – 12 с.
2. Хашимов, М. Памятники Центральной Азии / М. Хашимов. – Алматы : Сага, 2001. – 249 с.
3. Маргулан, А. Х. Мир казаха / А. Х. Маргулан. – Алматы, 1997. – 57 с.
4. Ибн-Фадлан. Извлечение из «Записки» / Ибн-Фадлан // Материалы по истории туркмен и Туркмении. – Т. I. – Л., 1939.
5. Peshel, O. Volkerkunde 6-te / O. Peshel. – Auflage, Leipzig, 1885.
6. Zalesski, B. La vie des Steppes Kirghises descriptions, recits et contes / B. Zalesski. – Paris. 1865.
7. Валиханов, Ч. Ч. Собрание сочинений / Ч. Ч. Валиханов. – Т. I. – Алматы, 1968. – 265 с.
8. Falk, J. Beitrage zur Kenntnis des Russischen Reiches / J. Falk. – ST. Peter, 1785–1786. – P. 20–21.
9. Ибн Рузбихан. Воспоминание участников о походе Шейбани хана в Туркестан / Ибн Рузбихан // Прошлое Казахстана в источниках и материалах. – Сб.1. – Алматы, 1972. – С. 110.
10. Востров, В. В. Казахское народное жилище / В. В. Востров, И. В. Захарова. – Алма-Ата, 1989. – 180 с.
11. Муканов, М. С. Казахская юрта: книга-альбом / М. С. Муканов. – Алма-Ата : Кайнар, 1981. – 224 с.
12. Шаханова, Н. Ж. Мир традиционной культуры казахов / Н. Ж. Шаханова. – Алматы, 1998. – 212 с.
13. Декоративное искусство СССР. – 1980. – № 5. – С. 48 с.
14. Якоби, А. И. Поездка в Киргизскую степь Западной Сибири / А. И. Якоби // Сборник судебной медицины. – Т. I. – М., 1874. – 265 с.
15. Столпянский, П. Киргизская кибитка при высочайшем дворе Николая I / П. Столпянский // Тургайская газета. – М., 1903. – № 25.
16. Алимбай, Н. Традиционная культура жизнеобеспечения казахов: Очерки теории и истории / Н. Алимбай, М. С. Муканов, Х. Аргынбаев. – Алматы : Ғылым, 1998. – 234 с.
17. Руденко, С. И. Очерки быта северо-восточных казахов. Материалы комиссии экспедиционных исследований / С. И. Руденко. – Вып. 15. – Л., 1930.

ТВОРЧЕСКИЕ ДОСТИЖЕНИЯ БЕЛОРУССКИХ ХУДОЖНИКОВ В КИТАЕ В СЕРЕДИНЕ XX – НАЧАЛЕ XXI ВВ.

Белорусско-китайские художественные связи в настоящее время переживают большое творческое развитие, но их освещение в прессе носит достаточно поверхностный и эпизодический характер. Остаются темы и явления практически не исследованные и не получившие своевременных искусствоведческих оценок. В данной статье впервые дается характеристика наиболее значительным художественным достижениям белорусских художников, имевших место в 1950-х гг., а также в 2000-х – первой половине 2010-х гг. Они стали большим примером плодотворности художественных связей и во-многом определяют дальнейшие направления и формы развития китайской тематики в творчестве современных белорусских художников, создающих свои произведения во время творческих поездок в Китайскую Народную Республику.

Для белорусских художников тема Китая не была далекой или безразличной после свержения там последней императорской династии в 1911 году и провозглашения Республики. В 1930 году минский художник-новатор Александр Ахоло-Вало создает ряд графических композиций, посвященных страданиям и борьбе за свободу китайского народа. Одно из таких его произведений находится сейчас в экспозиции НММБ.

В 1950-х гг. начинается принципиально новое отношение к Китаю, как к свободной стране с большими культурными традициями и перспективами развития. Эту идею в своем творчестве наиболее ярко решил один из ведущих белорусских скульпторов 1950-х –1970-х гг. Сергей Селиханов. Он посетил Китай в 1957 году и создал на основе своих живых впечатлений выдающуюся серию скульптурных композиций («Китайянка», «Лодочник из Кантона», «Молодой китаец» и др.), посвященную представителям Нового Китая разных поколений. Талантливый мастер выполнял скульптурные этюды непосредственно с натуры, и они сохраняют атмосферу тех живых и искренних встреч [1, с.53]. После возвращения в Беларусь, скульптор, вероятно, планировал перенести свои гипсовые композиции в бронзу и расширять понравившуюся тему. Но продолжения не было. Эти произведения долгое время хранились в фондах НММРБ. В 2007 г. на мемориальной выставке в НММРБ по случаю 90-летия со дня рождения скульптора-классика они вновь впечатляли своей художественной выразительностью и актуальностью связей с современным Китаем.

Контакты с китайскими художниками были для С. Селиханова очень близкими и идейно вдохновляющими. Скульптор создал с натуры образ старейшего китайского художника Ци Байши (1957) в жанре погрудного реалистического портрета (гипс танированный). Большой мастер традиционной живописи «го хуа» согласился позировать скульптору в своем пекинском доме незадолго до конца своей жизни.

Отвергая «парадные» приемы скульптурного портрета, которые установились в 1950-х гг., С. Селиханов передал истинное состояние творческого вдохновения, которое исходит от лица Ци Байши. Его скульптурный образ рождается словно из монолитного блока китайской туши и носит обобщенное решение. Все внимание скульптора уделяется художавому старческому лицу с проникновенным взглядом и волнистой бородой. У уважаемого художника конической формы головной убор, который напоминает шлем древнего воина. Такое образное сравнение очень уместное, ведь великий художник может сопоставляться с борцом за прогресс в творчестве.

В то же время был создан скульптурный портрет известного художника Цзян Чжаохэ (гипс тонированный), посвятивший свое творчество жертвам социальной несправедливости, японской агрессии и гражданской войны. Его крупнейшее произведение тушевой живописи на рисовой бумаге (более тридцати метров длины) под названием «Беженцы» (1943) было запрещено для экспонирования на выставках японскими оккупационными властями в Пекине и сохранилось лишь в отдельных фрагментах [1,с.33]. В скульптурном отражении художника-патриота и борца за свободу своего народа скульптор показал неукротимую творческую инди-

видуальность. Его отлично вылепленная рука с длинными артистическими пальцами, кажется, через мгновение схватит кисть и продолжит рисовать уже другие, более светлые явления в жизни. Об этом свидетельствует его вдохновенное и взволнованное лицо.

Отличный мастер реалистического портрета, белорусский скульптор Заир Азгур в 1953–1954 гг. создал из блока светлого мрамора убедительный образ великого классика китайской литературы XX в. Лу Синя. Он был подарен китайскому народу во имя укрепления дальнейшего развития культурного сотрудничества. В определенном смысле он сыграл роль образцового произведения для формирования в китайской скульптуре 1950-х -1970-х гг. стиля классических образов национальной героев и лидеров.

Лу Синь, великий реформатор литературно языка и полпред демократического искусства, отражен как настоящий лидер культурных преобразований: уверенный и целеустремленный. Он скрестил руки на груди и смело смотрит в будущее. Его фигура вырастает из постамента, фронтальная часть которого гладко отшлифована, якобы для написания важных исторических решений. Таким образом, молодую страну ждут большие дела.

Свертывание культурного сотрудничества времен «культурной революции» 1960-х -1970-х гг., к сожалению, прервала потенциальные творческие связи белорусских скульпторов с китайской тематикой. Они возобновились только в начале 2000-х гг. , когда подъем градостроительства в Китае и формирование новой эстетической среды обусловил проведение и финансирование властями крупных мегаполисов международных пленэров современной экспериментальной скульптуры, в которых, наряду с китайскими, творят иностранные представители разных художественных школ и направлений.

Участники более чем месячных творческих коллективов отбираются на конкурсной основе из большого числа претендентов с предыдущим представлением организаторам проекта своей творческой идеи. В таких значительных пленэрах активную роль начали играть белорусские скульпторы-реформаторы 1980-х гг. и их молодые ученики и соратники: Александр Финский, Владимир Слободчиков, Виктор Копач, Максим Петруль и др. По сравнению с другими видами современного изобразительного искусства экспериментальная китайская скульптура еще не приобрела должного опыта. Поэтому зарубежные образцы ей очень необходимы. В белорусской скульптуре большую значимость представляет ее пластическая и образная многозначность, органически связанная с природной средой [3]. В 2002 г. А. Финский установил в Олимпийском парке в Пекине бронзовую скульптуру «Саксофонист». В 2003 году В. Слободчиков на международном пленэре в г. Фуджоу стал автором композиции из бронзы «В лодке». Как он вспоминает, его захватил неиспользованный другими пленэристами белый блок мрамора, из которого он создал дополнительную композицию «Ощущение времени» («Языческий мотив»). Эти произведения сейчас украшают образцовый городской парк скульптуры [3, с.115]. В 2007 г. В. Слободчиков принимает участие во Всемирной выставке скульптуры в Чженжоу со скульптурой «Рыба в лучах солнца» (силумин), а в 2011 г. участвовал с бронзовой скульптурой «Семья на колесах» в двенадцатом международном скульптурном симпозиуме в г. Чаньчунь. Все названные произведения стали уже нерушимой частью культурной среды китайских городов, а скульптор ежегодно готовится к новым дальневосточным проектам [4].

Виктор Копач с 2006 г. активно включился в международные скульптурные проекты, которые регулярно проводятся в разных культурных центрах Китая. Как результат, он стал автором 10 конкурсных скульптур, установленных в парках Пекина, Урумчи, Таньшаня, Тонлинга, которые четко и динамично передают в абстрагированных каменных и бронзовых формах движение воздуха, союз земли и воды и другие взаимодействия главных стихий китайской философии. Это вызывает у организаторов и членов жюри высокие оценки творчества белорусского скульптора. Об этом свидетельствуют Диплом международной выставки-конкурса, Олимпийский парк, Пекин, (2006), Диплом международной выставки-конкурса, Цинхуа Университет, Пекин (2011), 2-я премия на 1-ом Международном фестивале искусств, «Озеро Жынгпо-2011» Муданьцзян, Китай (2011), 3-я премия на Международной выставке-конкурсе скульптуры в программе Цындаоского международного ЭКСПО -2014 по садоводству (Китай) [2]. Следует отметить, что такое признание белорусских скульпторов в КНР способствует их

активному самоутверждению и на Родине, и перспективному проведению совместных китайско-белорусских пленэров. С момента установления дипломатических отношений между Республикой Беларусь и Китайской Народной Республикой 20 января 1992 года и принятия многих государственных соглашений в области сотрудничества и культурного обмена несравненно расширилась практика проведения совместных и персональных выставок белорусских и китайских мастеров изобразительного искусства.

В белорусских живописцев, в связи с налаживанием практики творческого обмена, также представилась первая возможность показать свои произведения в Китае. В 2001 г. в Художественной галерее Министерства КНР в Пекине состоялась совместная выставка членов секции живописи БСХ Леонида Щемелева, Владимира Кожуха, Владимира Товстика, Анатолия Барановского, Валерия Шкарубо. Это было началом знакомства с творческими достижениями, что демонстрировали ту свободу творческих инноваций, которые вводят белорусские живописцы в реалистичное течение, расширяя ее связи с символизмом, экспрессионизмом и другими направлениями модернизма XX в., сохраняя при этом национальные особенности изобразительного языка. Такой пример является очень востребованным в китайском живописном сообществе, и выставка вызвала широкий интерес, желание поддержать и изучить профессиональный опыт белорусских художников, представителей европейской страны, которая имеет во многом близкое к Китаю историческое прошлое в XX в.

Пейзажное произведение В. Шкарубы «К весне» (1999) был приобретен для экспозиции упомянутого музея в качестве образца творческих восточно-европейских стилистических особенностей. В пейзажных мотивах художника часто присутствует переходное состояние природы, когда на деревьях нет листвы, а землю и небо обволакивают туманы, облака, изморозь. Это метафорическое состояние углубленности, задумчивости вызывает у китайских ценителей искусства различные аналогии с образцами их отечественной классической живописи. Такие аналогии еще более укрепляют уважение к высокой живописной культуре братской страны и желание дальнейшего сотрудничества.

В 2008 г., во время проведения Всемирных Олимпийских игр в Пекине, ряд пейзажей В. Шкарубо вновь были показаны в выставочном зале Национальной библиотеки КНР вместе с живописью Виктора Ольшевского и Владимира Савича. Таким образом, белорусско-китайские живописные связи приобрели последовательный и перспективный характер. Белорусские авторы имеют возможность увидеть себя в широком международном контексте (каждая представительная китайская выставка имеет международное представительство), китайская сторона отдает должное академическому профессионализму белорусов, не ждет от них сомнительных арт-экспромтов и использует как пример для воспитания новых поколений творческой молодежи.

Большую педагогическую и творческую активность в КНР проявил минский преподаватель и живописец Леонид Гомонов. В 2011 г. в качестве доцента БГПУ имени Максима Танка по университетской программе научного обмена работал в г. Ланчжоу (провинция Ганьсу) в Северо-Западном университете. Он был первым белорусским художником, который увидел и увлекся неповторимой красотой этого горного региона Китая.

В результате его пребывания в качестве педагога и художника был хорошо организован процесс обучения профессиональным законам изобразительного искусства среди талантливой молодежи этой провинции. Также Л. Гомонов постоянно рисовал этюды со студентами в природных заповедниках Дюжайгоу и Хунлун. Там много древнейших пещер, берут свои начала река Хуанхэ и Великая Китайская стена. Как говорит художник, эти места можно рисовать всю жизнь и при этом невозможно исчерпать богатство эпических мотивов [5, с.13]. В течение года была создана серия символических пейзажей, которую художник привез из Китая и выставил в минской галерее Ла Сандр-арт под названием «Пути Поднебесной».

Белорусские художественные критики очень положительно отнеслись к новой теме в творчестве художника, который, благодаря такому далекому путешествию сделал свое живописное открытие заветных мест Дальнего Востока [5, с.13]. Таким образом, университетская программа обмена, наряду с представительными живописными выставками, становится насто-

ящим мостом творческих связей, которые активно двигают вперед прогрессивные формы художественного творчества.

Как показывает время, создание произведений большого творческого значения, связанных с открытием Китая как новой и независимой страны Дальнего Востока и образов его свободолюбивого народа, даже несмотря на некоторые периоды замалчивания и недопонимания, всегда будут служить примером и ориентиром для новых поколений художников. Благодаря творческим устремлениям белорусских художников разных десятилетий, была заложена прочная основа китайской тематики, которая является яркой и образно выразительной, способствует расширению творческих горизонтов и активно укрепляет дружбу и сотрудничество между нашими странами и народами.

Литература

1. Советские художники о Китае / под ред. Б. Яшина. – М. : Советский художник, 1959. – 135 с.
2. Белявец, А. Віктар Копач. Ідэі для вандровак / А. Белявец // Мастацтва. – 2016. – №4. – С. 41–45.
3. Сучасная беларуская скульптура XXI стагоддзя / аўтар тэксту С. С. Аксёнава. – Мінск : Бел. Энциклапедыя імя Петруся Броўкі, 2012. – 459 с.
4. Слабодчыкаў, У. Скульптура / У. Слабодчыкаў. – Мінск : Звязда, 2014. – 306 с.
5. Крэпак, Б. Сучаснасць тысячагоддзяў: ад Янцзы да Свіслачы. Дваццацігадовы стаж культурнага складніка дыпламатыі / Б. Крэпак // Культура. – 2012. – №4. – С. 7.

*Чудновец А.С.
(Украина, г. Днепро)*

НОВАТОРСТВО ФЕДОРА ПАНКО В ПРИМЕНЕНИИ АВТОБИОГРАФИЧЕСКОГО ЖАНРА В ПЕТРИКОВСКОЙ РОСПИСИ

Автобиографический жанр, как представление самого себя через воспоминание, переосмысления собственной жизни, имеет долгую историю существования, занимая важное место в мировой культуре, литературе и искусстве [6]. Автобиография характеризуется, с одной стороны, документальностью, с другой, имеет художественные черты, ей присуща диалогичность, отсутствие каноничности [7, с. 129]. Пожалуй, не существует художника, чье творчество не было бы полно фактами собственной жизни, чья биография, в той или иной степени, не отразилось в его творчестве. Главной целью автобиографии является осознанное представление своей жизни или ее части, как чего-то целого [2, с. 127].

Автобиография – жанр преимущественно литературный и воплощается в различных формах: собственно автобиография, воспоминания, дневники, мемуары. Безусловно, жизненный опыт художника, так или иначе, имеет отражение в его творчестве. Попытки запечатлеть себя на полотне в изобразительном искусстве встречаются, прежде всего, в портретном жанре (автопортрет) или сюжетных работах, частично могут отражать определенный эпизод из жизни художника как буквально, так и метафорически.

Несмотря на наличие достаточно большого количества научных работ, касающихся жанра автобиографии и автобиографичности в творчестве разных художников, данная тема в народном декоративно-прикладном искусстве еще недостаточно изучена, поскольку таких образцов крайне мало, а автобиографичность народного искусства – явление достаточно редкое, потому что ему, свойственна определенная коллективность – конкретный автор часто не известен вообще, и тогда говорят, что им выступает народ. Поэтому, выбранная нами тема отражения фактов собственной биографии в народном искусстве достаточно актуальна.



Интересной попыткой изобразить собственный жизненный путь является работа Ф. Панко «Мой рушник», выполненная в технике петриковской росписи, что для данной техники является явлением совершенно новым.

Творчество данного художника в разное время интересовало многих исследователей: Н. Глухенькую, Л. Тверськую, Д. Янка, Л. Голоту, П. Дубину, Н. Никулину, А. Черничко, М. Горошок, В. Качкана, З. Мезатюк, Н. Шелихову, М. Чабана, однако данная тема его творчестве до сих пор оставалась без должного внимания.

Композиционно произведение состоит из трех частей, которые имитируют украинский рушник, как тот, которым украшали иконы. Художником использована характерная для данного изделия композиций схема «дерево жизни», свойственную культурам разных народов, что издревле символизирует структуру бытия и в общем смысле, является элементом единения с миром предков, может символизировать семью или отдельного человека, считаясь личным двойником, причиной явлений жизни, защитником семьи, дома и общества [4, с. 81]. Из-за цикличности возрождения, дерево считалось символом всего живого на земле, символом бессмертия, плодородия. Корни – глубина подземного мира, крона – мир, небо, ствол с ветками – земля со всеми растениями и живыми существами [8, с. 149].

Это народное верование интересно и уместно интерпретируется художником для воплощения его замысла. Каноничность изображения дерева жизни, как единства трех планов бытия, объединяя прошлое, настоящее и будущее [5], Ф. Панко сохраняет, однако интерпретируя его в свойственной ему манере. В работе использованный образный символический язык цветов и семантика цвета.

По замыслу автора, «рушник» условно поделен на этапы: первый этап - детство, изображенное в розовых светлых цветах, как символ счастья, беззаботности и эмоциональной насыщенности, времени познания мира ребенком. Однако радостные цвета доминируют недолго, занимая совсем незначительную часть работы и резко прерываясь, меняются на совершенно, казалось бы, чужие, «не званые», не уместные – темные, даже черные. Цветы изображены почти графически.

Опустили головки, с некоторых падают слезы. В серединке центрального цветка расположена надпись «1933», что символизирует акт геноцида украинского народа путем создания искусственного массового голодомора руководством СССР который не мог не остаться в памяти художника, свидетеля этих трагических для страны событий. На цветке изображена черная ворона как предвестник и символ бедствий и смерти, ведь человеческие потери составили около 4 миллионов.

Резкий переход, как и черный цвет, не характерный для традиционной петриковской росписи вообще, потому что нет у украинского народа с ним распространенных положительных ассоциаций, да и искусство, которое этимологически носило эстетическую функцию – украшения интерьера к праздникам, не могло их иметь в своем арсенале априори. Автор сознательно нарушает эту традицию, вводит «трагические» краски, которые, контрастируя со светлыми розовыми, еще больше усиливают мотив горя и траура. Меняет Ф. Панко и характер линии. Всегда плавная, гибкая линия петриковского стебля становится ломаной, обрывистой, как поломанные судьбы миллионов его соотечественников.

Двигаясь вверх вдоль черного, будто обгоревшего стебля, наблюдаем две зеленые смутные хрупкие веточки с бутонами, но опять в их радостную цветовую гамму резко врывается доминирующий черный – символическим языком художник как бы говорит, что не успели оправиться от одной беды, как на пороге уже другая, что не редко случалось в истории Украины. Вторая мировая война. Черное все: цветы, листья, ветки, будто ничего живого, как после пожара. Опять используется стилистический повтор – опущенные головки цветов, воронье, ломаная линия. Автор идет даже дальше – изображает поломанную ветку вокруг центрального цветка, скрученную неестественным способом, так, что она напоминает колючую проволоку. А серединка цветка содержит надпись «OST», ведь Федору Саввичу пришлось пережить горькой

опыт оstarбайтера, как и миллионам его земляков, носить нашивку с такой надписью. В 1943 году он был пойман и вывезен в Германию на каторжные работы, где пробыл до 22 апреля 1945 года и был освобожден нашими войсками.

Но ничто не длится вечно. Даже после самой темной ночи наступает утро. Все возвращается на круги своя. Победа. Ветви дерева жизни обрастают побегами, оживают – начинается возрождение: краснеет калина, обильным цветом покрываются мальвы, изобилует листья – все это изображается средством цветового контраста взаимодополняющих красного и зеленого.

На второй части «фрушника» изображаются уже послевоенные события, этап связан с деятельностью Ф. Панко, не только как художника, а прежде всего как организатора и менеджера, усилиями которого в Петриковке был создан ряд учреждений: цех подлаковой росписи при промартеле вышивальщиц «Свободная крестьянка» в 1958 году, что в 1960 реорганизовалась в фабрику подлаковой росписи «Дружба», Экспериментальный цех подлаковой росписи (1970), детская художественная школа (1958) – филиал Днепропетровской детской художественной школы. Именно благодаря Ф. Панко Петриковка снова «начала рисовать», что как массовое явление, уже прекратилось после Второй мировой войны. Школа декоративного рисования больше не существовала, а ее выпускники так и не были задействованы в художественных промыслах (после войны их осталось меньше десяти и работали они не по специальности, из них только несколько участвовали в выставках народного искусства через дома народного творчества) [9].

Как педагог Федор Панко был непререкаемым авторитетом для многих художников, которые сейчас известны в художественных кругах. Среди них Н. Турчин, Т. Тесленко, М. Куринька, М. Кравець, С. Глущенко, В. Панко, Н. Коваленко, Т. Гарькава, В. Шевченко. Будучи достаточно требовательным ответственным учителем, Ф. Панко обращал внимание на каждую деталь в рисунках и требовал от учеников совершенства и гармонии в построении композиции, в создании цветовой гаммы, требовал серьезного отношения к искусству и творчеству. Зная, что только огромным трудом можно достичь вершин искусства, всегда говорил: «Тяжело в учении, легко будет потом, когда работать» [9].

Ф. Панко никогда не вмешивался в творческий процесс ребенка, никогда не рисовал на работе за ученика, давая возможность ему пофантазировать, а по завершению работы, проводил коллективные просмотры с беседами-обсуждениями. Здесь он указывал на хорошие, удачные находки и указывал на ошибки, на неточности. Обсуждались все работы и дети, наблюдая и анализируя, учились. Всегда одобрялись попытки воспитанников творить что-то свое, новое, стремление к оригинальности, когда работу можно было узнать уже не за подписью, а по авторскому почерку. Федор Саввич категорически протестовал против перерисований, говоря: «Лучше свое латаное, чем чужое хватанное». Ученики Панко как художники – разные, не похожие друг на друга, имеют свой стиль, но все выделяются совершенным владением техникой рисования и умением творить.

Именно они стали основой творческого коллектива Экспериментального цеха подлаковой росписи. В это время петриковская роспись переживает особый расцвет, становится более разнообразной по тематике, изысканной по цвету и совершенной по технике исполнения, балансируя на границе с профессиональным искусством. Этому способствовала также и новая организация труда, основанная Ф. Панко, которая, не отступая от традиций народной петриковской росписи, основывалась на свободе производства и творчества: каждый мастер этого цеха сам для себя разрабатывал эталон и сам по этим эталонам выполнял установленную серию, которую должен право повторять не более десяти раз. Такая методика помогла мастерам найти себя. Большое внимание уделялось развитию индивидуального авторского стиля в контексте традиции, принимался творческий поиск и новаторство, поэтому произведения петриковских мастеров этого времени очень различаются между собой по стилистике.

Общественная деятельность Ф. Панко никогда не мешала творческой. Художник много работает и над усовершенствованием своего творческого метода, проявляя незаурядные новаторские способности. Он сосредоточивается над совершенствованием композиции, обогащает традиционные формы петриковских цветов, находит все новые, экспериментирует с палитрой,

вводит в роспись цветной фон, возвращает в Петриковку роспись на чистом дереве, приспособливает ее и к другим материалам. Вводит портрет. Художник возрождает в Петриковке «народную картинку», которая в его интерпретации довольно отличалась от традиционной, распространенной на территории Украины, в первую очередь, особой декоративностью и большим разнообразием растительных мотивов и орнаментов, характерных для петриковской росписи. Как часть «народной картинки» в его творчестве появляется пейзажный мотив, который впоследствии даже начинает доминировать и иногда становится самостоятельным. Интересной также была манера Ф. Панко изображать пейзаж: он делал это маленькими цветочками, что было его собственной творческой находкой. В творчестве художника расширяется тематика петриковской росписи, с чисто эстетической функции она приобретает и коммуникативную, воспитательную, поднимая госторосоциальные проблемы.

Это самые плодотворные годы Федора Панко, поэтому «дерево жизни» здесь пышное и разлапистое, цветущие традиционно украинскими растениями-символами, воплощая свою принадлежность к этому народу: подсолнухами, мальвами, калиной, изображенных в ярких контрастных цветах, в лучших традициях петриковской росписи.

Но ни одно начинание не дается легко, особенно, когда человек является первопроходцем, прокладывая никем не пройденный до сих пор путь.

Китайская народная мудрость гласит: «Высокие башни измеряются тенью, большие люди – количеством завистников». Когда производство (Экспериментальный цех подлаковой росписи) начало делать уверенные шаги, находились люди, которых это не устраивало, поскольку данное учреждение создало серьезную конкуренцию фабрике «Дружба». «Доброжелатели», где только возможно, писали клеветы, доносы, анонимные письма, которые вносили диссонанс в работу цеха.

Поэтому не случайно на главном стебле автор изображает крыс, грызущих «дерево жизни», и присутствуют в течение всего жизненного пути художника как метафорический прообраз всех вредителей-недоброжелателей, которые, не имея способностей создать что-то свое, радуются, принося ущерб делам других. На листьях удобно расположились, колорадские жуки, «объедая плоды, выращенные кем-то», что опять-таки является метафорой присвоения чужих достижений, от чего постоянно страдает не один успешный художник.

Кульминацией работы есть небольшая цифра «70» с надписью «И вышита вся моя жизнь на нем» (в качестве эпитафии взяты слова Д. Павлычко), поскольку художник выполнил ее до своего 70-летия. В отличие от биографического, рассказывающий о законченной жизни, автобиографический жанр – жизнь в процессе развертывания [3, с. 39]. «Мой рушник» Ф. Панко, увенчанный пространством цветочно-калиновым букетом, выполненным в традиционной петриковской манере, что, вероятно, символизирует будущее, в котором автор, учитывая выбранную им колористику, надеется на лучшее: на продолжение своего дела детьми и внуками, на еще больший дальнейший расцвет петриковской росписи, организации и страны в целом.

Подводя итоги, можно сказать, что работа Ф. Панко «Мой рушник» является особым и редким образцом автобиографизма в народном искусстве, которым является петриковская роспись. Здесь художник выступает как новатор, рефлексировавший над событиями своей жизни, апеллируя к символам, космологических представлений своего народа и человечества в целом. Выражая свой творческий замысел средствами только цветочного орнаментального искусства, достаточно бессюжетного, в лаконичной, и в то же время художественно-выразительной авторской манере, ему удалось не просто рассказать о своем жизненном пути, но и осмыслить его в контексте истории собственной страны.

Литература

1. Космина, Т. Народное искусство в архитектурном ансамбле традиционного жилища / Т. Космина // Украинское искусствоведение: материалы, исследования, рецензии: Сб. науч. раб. – М. : ИИФЭ им. М. Т. Рильского НАН Украины, 2008. – Вып. 8. – С. 52–62.
2. Кузьмина, И. В. Автобиография как вид англоязычного публицистического стиля / И. В. Кузьмина // Научные записки [Нежинского государственного университета им. Николая Гоголя]. Сер. : Филологические науки. – 2014. – Кн. 2. – С. 126–129.

3. Мальшевская, И. Автобиография: истоки, становление и критика жанра / И. Мальшевская // Литературоведческие горизонты. Труды молодых ученых. – Вып. 17. – М. : Институт литературы им. Т. Г. Шевченко НАН Украины, 2010. – С. 37–40.
4. Найден, А. Орнамент украинской народной росписи: истоки, традиции, эволюция / А. Найден – К., 1989.
5. Пошивайло, И. Символизм народной культуры украинцев: дерево жизни [Электронный ресурс] / И. Пошивайло. – Режим доступа: <http://honchar.org.ua/p/symbolizm-narodnoji-kulturyukrajintsiv-derevo-zhyttya>.
6. Цяпа, А. Г. Автобиография как проекция создателя и национальной литературно-культурной традиции (Улас Самчук, Канетти): автореф. дис ... канд. филол. наук / А. Г. Цяпа ; Терноп. нац. пед. ун-т им. Гнатюка. – Т., 2006. – 20 с.
7. Цяпа, А. Г. Терминологическая парадигма автобиографического жанра / А. Г. Цяпа // Вестн. Житомир. гос. ун-та им. И. Франко. – 2006. – Вып. 26. – С. 129–132.
8. Чегусова, С. Роль символа, знака, мифа в профессиональном декоративном искусстве Украины на рубеже XX–XXI веков / С. Чегусова // Украинская искусствоведение: материалы, исследования, рецензии: Сб. науч. пр. – М. : ИИФЭ им. М. Т. Рильского НАН Украины, 2008. – Вып. 8. – С. 146–151.
9. Панко, Ф. С. Петриковка / Ф. С. Панко. – Рукопись.

Шамрук А.С.

(Республика Беларусь, г. Минск)

АРХЕТИПЫ СОВРЕМЕННОГО ГОРОДА

Современный город представляет собой сложное переплетение, наслоение, столкновение разновременных и разнохарактерных фрагментов, артефактов, структур, планировочных архетипов, запечатленных в материальной форме исторических эпох, стилей, социальных, общественно-политических, экономических, культурных, художественных идей. Этот культурный палимпсест составляет урбанистическую историю города, формирует его уникальный образ, является его душой и нервом. Катаклизмы и метаморфозы нашей недавней истории, войны, революции, идеологические доктрины внесли свои коррективы в урбанистическое развитие белорусских городов на протяжении прошедшего столетия, в характер соединения в их пространстве эпох, стилей, различных моделей жилой среды. Итогом этой истории стало сложное смешение в пространстве современных городов Беларуси фрагментов разных эпох, моделей среды, ориентированных на освоение новейших западных идей и решение специфических проблем, связанных с наследием сохранившихся с советских времен традиций проектирования, приспособлением к новым законодательно-инвестиционным требованиям, с поиском национальной идентичности в условиях сильно разрушенного за годы войн, антиклерикальной политики, неграмотной реконструкции историко-культурного наследия.

Архитектурное наследие XX – начала XXI в. по объему составляет основную ткань современных городов Беларуси, иллюстрируя своими постройками и жилыми районами ход нашей недавней истории и сегодняшнее состояние общества, является отпечатком социокультурного и исторического контекста. Урбанизированную ткань белорусских городов составляют фрагменты исторической застройки преимущественно в городских центрах, неоклассические ансамбли середины XX в., формирующие их центральную репрезентативную часть, микрорайоны 1960–2000-х гг., опоясывающие города аморфной структурой со свободной планировкой и отсутствием индивидуального образа, участки частной застройки в периферийных и частично центральных районах, изолированные от города элитные районы малоэтажной застройки, новые крупномасштабные урбанизированные структуры и миниполисы, демонстрирующие новый тип жилой среды и представляющие собой «город в городе», единичные высотные объекты, возведенные в разных частях городов по программе уплотнения и трансформирующие масштаб и сложившиеся городские связи. В каждом из этих типов жилой среды раскрывается своя урбанистическая логика, мировоззрение, социальные и художественные ориентиры.

На протяжении почти всего XX в., за исключением периода неоклассики, в отечественном градообразовании доминировал функциональный подход, предопределивший принципы архи-

тектурного и градостроительного проектирования. Согласно этому подходу основной целью существования крупного города было распределение и обслуживание промышленного производства, подчинение городской инфраструктуры обеспечению воспроизводства рабочей силы в соответствии с минимальными потребностями. Представления о потребностях горожан в советской практике укладывались в нормативную модель, построенную на идеологических доктринах и не учитывающую реальные нужды людей. В отличие от мировой урбанистики, развивающейся с начала XX в. по трем направлениям, разделяющим проблемы формы, инфраструктуры и социальной жизни города, в советской градостроительной практике эти аспекты решались архитекторами в русле единого направления градостроительного развития и были подчинены идеологическим доктринам, что привело к формальному решению и недооценке многих реальных проблем города.

Новым типом жилой среды, сформированной под влиянием идеи города-сада Э. Говарда, стали созданные в 1920–1930-е гг. в Беларуси рабочие поселки при производственных предприятиях – Ореховск, Костюковка, при заводе им. Кирова в Могилеве и др. Сохранившие до настоящего времени дух своего времени, они демонстрируют пример жилой среды со свободно размещенными среди зелени жилыми домами и общественными зонами. Через несколько десятилетий этот архетип трансформировался в застройке первых микрорайонов, акцент в которых был перенесен с производственно-коллективистской романтики к утилитаризму и прагматизму.

Период неоклассики в советской архитектуре развивает родившуюся в США в конце XIX в. концепцию «города красоты» – города, создаваемого по классическим образцам (проект перепланировки Чикаго Д. Бёрнхейма, созданный под влиянием перепланировки Парижа). Проекты, объединенные концепцией «города красоты», были ориентированы в первую очередь на формальные качества архитектурных решений и на «макетное» восприятие города как формы, воспринимаемой сверху. При всем различии проектных концепций неоклассиков и функционалистов объединяло стремление самостоятельно решать социальные задачи, воздействуя архитектурными средствами на жизненные процессы. Идея «города красоты» воплотилась в Беларуси в репрезентативных ансамблях центральных улиц и площадей, сформировавших в послевоенное десятилетие остов градостроительной структуры и новый архитектурный образ городов. Благодаря классическим аллюзиям, воплощению классических категорий ансамбля, монумента, архитектурной детали, использованию ордера, неоклассические ансамбли сформировали новую урбанистическую историю разрушенных в годы войны белорусских городов и стали спустя полвека значимой частью архитектурного наследия. Лежащие в основе планировки ансамблей архетипы улицы, площади, квартала, двора, набережной, городского парка, бульвара, несмотря на превалирование формальных ориентиров при проектировании, позволили сформировать комфортную, сомасштабную человеку жилую среду застройки.

Утилитарный подход к строительству массового жилья с начала 1960-х гг. привел в Советском Союзе к буквальному пониманию жилого дома как «машины для жилья» и к распространению схемы свободной планировки, приведшей к забвению традиционных градостроительных архетипов. Эта схема, заимствованная у западных урбанистов, в условиях жестко детерминированной технико-экономическими показателями советской архитектуры вела к деградации городского планирования, которое зачастую сводилось к составлению геометрического рисунка застройки в плане и игнорированию реальных запросов и требований к жилой среде. Советские планировщики, отказавшись от классического квартала, восприняли у западных проектировщиков концепцию свободной планировки с некоторыми изменениями. Программа социальной жизни вокруг школы и ее спортивных площадок, характерная для западной архитектуры и ориентированная на удовлетворение запросов местных сообществ жителей, была заменена в советской практике ориентирами, которые сводились к производственно-коллективистскому подходу к организации жилой среды. Переход к крупнопанельному многоэтажному домостроению привел к практике работы со сверхкрупным масштабом в пределах значительных по размерам жилых образований. При таком проектировании внимание архитекторов в большей степени было сосредоточено на формировании композиции застройки в плане и в панораме города.

Негативным итогом этой практики стало генерирование массивов типовой застройки, одинаковой в разных природных и национальных контекстах. Перенесение основных масштабов типового строительства на территории городов-спутников, намеченное в перспективных планах развития Минска, создает прецедент стирания уникальных черт малых городов Беларуси, которые будут расти за счет домов типовых серий на новых территориях. Продолжение в современной градостроительной практике Беларуси возведения массивов застройки согласно принципам функционального зонирования, так называемых спальных районов, признанных несостоятельными в мировой урбанистике, свидетельствует о специфически понимаемых социальных задачах архитектуры, ориентированных не на реальные запросы людей, а на представления об этих запросах архитекторов и соответствующие строительные нормативы.

Если неоклассические ансамбли можно рассматривать как результат утопического градостроительного мышления, реализовавшего идеальные модели жилой среды для некоего неопределенного счастливого будущего, то среда, генерированная массовой типовой застройкой, позиционирует модели среды, ориентированной на усредненные минимальные запросы масс людей, обращенные в прошлое. Неоклассическая архитектура, созданная с использованием традиционных архетипов градостроительной культуры, заимствованных из разных исторических периодов, утратив идеологические коннотации своего времени, сохранила привлекательность и комфортабельность для современного потребителя. Среда, сформированная типовой застройкой, является материальным свидетельством социальных, экономических, архитектурных проблем нашего общества, демонстрирует в моделях пространственной организации жизненной среды продолжающийся во времени социальный эксперимент.

Огромное влияние на мировую урбанистику, в том числе на советскую и постсоветскую градостроительную практику, оказали идеи радикально нового города жилых башен Ле Корбюзье, свободно стоящих среди автомагистралей. Эти идеи воплотились в отечественной архитектуре и в стратегиях нового строительства на месте снесенной исторической застройки, и в распространении таких архетипов жилых домов как дома-пластины (воплощение кварталов Лучезарного города Ле Корбюзье) и дома-башни, а также в однозначно понятой трактовке дома как «машины для жилья», которая отвечала социальным, экономическим и идеологическим ориентирам общества. Эти идеи продолжают развиваться и в современной отечественной практике – в возведении домов-высоток в новых районах и по программе уплотнения существующих кварталов.

После первых опытов микрорайонной застройки в мировой практике получило развитие несколько альтернативных урбанистических концепций, одной из которых было создание мегаструктур, возрождающих идею архитектурного объекта как «города в городе». Эта идея, неоднократно интерпретированная в разных контекстах и социальных условиях, стала одной из самых значительных в современной архитектуре, соединив такие архетипы как квартал, дом-крепость, а также такие актуальные тренды как полифункциональность, уплотненность, создание приватной среды и общественного пространства. Эта тенденция нашла выражение в новейшей отечественной градостроительной практике как в создании масштабных сооружений, совмещающих жилые и общественные функции, парковки для обслуживания жильцов дома, часто со своим изолированным от внешней среды дворовым пространством, так и крупномасштабных полифункциональных образований – миниполисов, представляющих альтернативу микрорайону и построенных по принципу совмещения разнообразных функций, включая места приложения труда.

Прогрессивные тенденции современной урбанистики воплощены в миниполисе «Каскад» в Минске (рук. арх. Б. Школьников, арх. Е. Бородавко, Ж. Беганская, А. Бусел, А. Матвеев, С. Маринич, 2008–2016гг.). Окружающие район магистрали, железная дорога повлияли на структурную организацию пространства, конфигурацию, пластику и высоту домов. Динамичная, легкая, подвижная структура района аккумулирует энергетику урбанизированного контекста, трансформируя его в художественную тему объекта. В районе сформирован новый тип жилой среды, ориентированный на удовлетворение запросов разных групп населения, создание комфортных дворовых пространств, изолированных от транспорта.

Примером новой волны традиционализма в архитектуре последних трех десятилетий является движение нового урбанизма, целью которого является возврат к традиционным ценностям города, утраченным эпохой модернизма. Градостроительные проекты, созданные под влиянием идей нового урбанизма, уходят от характерного для модернизма территориального зонирования и возрождают традиционные для города архетипы – улиц, кварталов и площадей, которые предоставляют возможности для передвижения пешком, развития различных форм общественной активности, снятия социальных границ в пределах жилых поселений. Уроки, которые извлекли современные архитекторы при возведении городов, отвечающих критериям нового урбанизма, – использование прошлого опыта может отвечать решению актуальных задач создания комфортной и сомасштабной человеку среды. На практике такие города в разных странах мира нередко превращаются в изолированные районы проживания высокообеспеченных групп населения.

Новым типом жилых образований в белорусской практике стали современные районы мало- и среднеэтажной застройки, возведенные под влиянием идей нового урбанизма в черте города и за его пределами. Район «Ясный бор» в Минске сформирован пятиэтажной жилой застройкой (арх. С. Щербич), в основе планировочной структуры которого лежит система небольших кварталов с замкнутыми и полузамкнутыми дворовыми пространствами. Спустя почти два десятилетия после возведения района внутренние дворовые пространства жилых групп остаются пустынными и не благоустроенными, что свидетельствует о недостаточном внимании к вопросам социального функционирования жилой среды в отечественной практике. Принципы нового урбанизма с жилой средой, сформированной среднеэтажной застройкой, благоустроенными дворовыми пространствами, нашли развитие в районах по ул. Жасминовой в Минске, представляющих собой замкнутые жилые образования с однородным социальным составом для элитных групп населения. Комфортная среда этих жилых образований не предполагает повторения в массовом масштабе. Концепция стирания социальных границ при проектировании жилой застройки, актуальная в западной архитектуре, пока не стала ориентиром в градостроительной практике Беларуси.

Хаотичность наложения в городском пространстве разнохарактерных планировочных структур и разных типов жилой среды усиливается в настоящее время бесконтрольным возведением высоток в жилых кварталах и в районах сложившейся застройки. Новые сооружения, демонстрирующие иные по сравнению со старой застройкой масштабные связи с человеком, иные принципы формирования жилой среды, формируют новую структуру визуальных связей, доминант, которая надстраивается над старой, позиционируя свою принадлежность к другому временному и пространственному измерению. Эти контрасты и сопоставления выявляют свою, характерную для современного периода логику градообразования, в которой читается преобладание интересов застройщиков перед интересами города и человека. Ориентация на интересы элитарного потребителя приводит к подчеркиванию социальных границ в обществе созданием изолированных территорий повышенной комфортности, зачастую за счет дворовых пространств других домов.

В последние годы новейшие мировые урбанистические стратегии ориентируются на концепции, рожденные под воздействием развития коммуникативных сфер, цифровых технологий, идей ландшафтного урбанизма, что выражается в акцентировании таких качеств градостроительных структур как текучесть, гибкость, полифункциональность, интерактивность, преобладание идеи потоков и полей над жестко зафиксированными пространственными системами и материальными объектами, трактовке градостроительных структур как культурных ландшафтов. Урбанизированные образования, рожденные на стыке градостроительства, крупномасштабного городского дизайна, искусства и цифровых технологий, демонстрируют новые перспективы в организации жилой среды и новые приемы в интерпретации традиционных архетипов градостроительной культуры.

ТОРГОВИЦА – ЦЕНТР УКРАИНСКОЙ НАРОДНОЙ ЖИВОПИСИ НА СТЕКЛЕ 2-Й ПОЛОВИНЫ XX В.

Народная живопись на стекле – яркое и своеобразное явление национальной культуры украинцев. Развитие народной живописи на стекле, как вида народного искусства, происходило в Украине в два этапа. Первый этап или так называемая первичная этнохудожественная традиция, представленная исключительно иконами, длилась с середины XIX до первой трети XX вв. Второй этап – вторичная этнохудожественная традиция, – проявилась во второй половине XX века. Кроме икон важной частью творчества народных мастеров стали светские картины и декоративные композиции.

Значительным центром украинской народной живописи на стекле второй половины XX в. стало село Торговица Городенковского района Ивано-Франковской области, расположенное в пределах этнографического района Покуття. Открытию этого очага народной живописи мы обязаны публикации искусствоведа Василия Отковича, который упомянул имя народного мастера Макулович [1, с. 9]. Эта информация побудила нас к полевым исследованиям в Торговице в 2002 г., во время которых посчастливилось познакомиться с мастерицами Анной Макулович и Анастасией Стефанюк, а также подтвердить существование развитого центра живописи на стекле, который действовал здесь во второй половине XX века [5]. В дальнейшем творчество мастеров из Торговицы частично рассматривалось в контексте покутской и украинской живописи на стекле [4; 6] а также в сравнении с другими центрами [7]. Отдельные произведения были опубликованы в альбомном [3, с. 107] и историко-этнографическом изданиях [2, с. 248-249]. Полевые исследования автора 2012–2016 гг. добавили к этой теме новый фактологический материал, что и повлияло на написание настоящей публикации.

Подобно другим видам народного искусства, народная живопись на стекле второй половины XX в. наиболее интенсивно развивалась в местностях, где работало несколько мастеров. В таких центрах, благодаря коллективному характеру творчества, совершенствовались технико-художественные приемы, накапливался ценный опыт, формировались локальные особенности произведений. Село Торговица – один из самых своеобразных очагов народной живописи. Во время полевых исследований установлено, что в течение 1950–1970-х гг. в Торговице работало более 10 мастеров (исключительно женщины), однако разнообразие стилистических особенностей сохранившихся произведений позволяет предполагать еще большее количество мастеров.

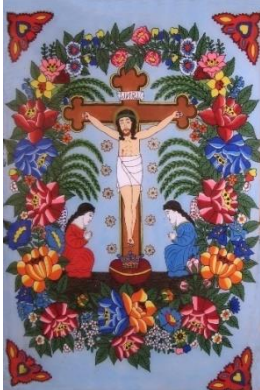


Рис. 1

восстановления подзабытой техники стала потребность в домашних иконах и произведениях для украшения жилища в тяжелые послевоенные годы. Немаловажную роль в этом процессе играли следующие факторы: исторический (необходимость домашних икон, официально запрещенных антирелигиозным тоталитарным режимом), экономический (возможность незначительного заработка для народных мастеров) эстетический (стремление украсить свой быт). По своим художественным признакам (яркость, декоративность, выразительность) и благодаря доступности живопись на стекле, вероятно, наиболее соответствовала запросам потребителей, поэтому народные мастера зачастую предпочитали именно эту технику.

В 1950–1960-х гг., в период расцвета центра в Торговице, занятие живописью на стекле среди девушек и молодых женщин приобрело массовый характер: считалось, что собственноручно расписать для себя «образок» под силу каждой, также, как и вышивать, ткать, разри-

совывать печи, делать прорезные украшения из бумаги («вытынанки»). Более одаренные личности выполняли сложные фигурные композиции, другие ограничивались росписью декоративных рамок с цветочным орнаментом. В указанный период этот промысел приобрел значительные масштабы: мастерицы выполняли большое количество работ для себя и на заказ односельчан. Расписная продукция из Торговицы была известна далеко за пределами центра, ее покупали как соседи, так и жители отдаленных местностей [5, с. 261].

В конце 1960-х – начале 1970-х гг. традиция живописи на стекле постепенно пошла на спад. Главными причинами такой тенденции стали изменение эстетических вкусов и угасание «моды» на роспись на стекле, что в определенной степени было связано с улучшением благосостояния, возведением нового жилья [6, с. 261].



Рис. 2

Сохранившийся массив живописи на стекле из Торговицы (около 100 известных нам работ), представленных в музеях, частных коллекциях и в значительной степени – зафиксированных во время полевых исследований позволяет определить типологию произведений этого центра: 1) иконы, 2) картины; 3) декоративные композиции.

Иконографический репертуар религиозной живописи сформирован Христологическими, Богородичными, агиографическими об-

разами. Христологическую тематику раскрывают композиции: «Иисус Христос Вседержитель» (в детском возрасте), «Распятие» (с ангелами), «Пресвятое Сердце Христово», «Гроб Господень». Богородичную тему составляют образы: «Богородица с Младенцем» (варианты типа Одигитрии), «Богородица Кормилица», «Непорочное Сердце Марии», «Гроб Пресвятой Девы Марии». Среди агиографических образов к наиболее часто воспроизводимым принадлежали: «Святой Иоанн Креститель» (в детском возрасте), «Святой Николай», «Святой Георгий Победоносец». В качестве иконографических образцов народные мастера использовали печатную продукцию известных издательских центров (Вены, Варшавы, Кракова и др.), в частности – иконы-хромолитографии конца XIX – начала XX века. Творческая переработка визуальных образцов обусловила проникновение черт западной иконографической традиции в народную рисованную на стекле икону. Среди произведений «торговицкой» живописи наиболее совершенными в художественном плане до сих пор остаются иконы, выполненные Анной Макулович, Анастасией Стефанюк, Анной Марчук, Марией Сулымой, Евдокией Скорокижук, Марией Марийчук.

Типологическую группу картин на стекле главным образом составляют сюжеты бытового жанра и портреты. В сравнении с иконами, сохранилось гораздо меньше произведений светского содержания. В основе известных нам сюжетов лежит композиция «Казак и девушка у колодца» («Козак і дівчина біля криниці»), получившая в украинской народной картине XX в. распространение в нескольких вариантах. «Торговицкие» мастера чаще всего воспроизводили сюжет «Девушка моя, напои коня» («Дів-



Рис. 3

чино моя, напій же коня»), название которого взято из украинской народной песни. Встречается также динамический, проникнутый легким юмором сюжет «Мать разгоняет влюбленных» («Тікай, Петре, з Наталкою, мати іде з качалкою»), по своему содержанию связанный с известной пьесой И. П. Котляревского «Наталка Полтавка», визуально представляющий народную интерпретацию картины Н. К. Пимоненко. Сюжетные произведения из Торговицы обнаруживают тесные смысловые и композиционные параллели с народными картинами первой половины XX в. из центральных и восточных областей Украины. Среди особенностей «торговицких» картин следует отметить вертикальный формат, в отличие от общепринятого на центральной территории Украины горизонтального. Портретный жанр в живописи на стекле воспроизводит образы выдающихся личностей Т. Г. Шевченко и И. Я. Франко. Сохранились сюжетные композиции и

портреты работы Марии Сулымы, также известно, что такие произведения выполняли Анна Макулович, Анастасия Стефанюк, Мария Польшкан. В картинах из Торговицы встречаются единичные изображения букета, а также стилизованного цветка в квадратном формате, развернутом как ромб.

Декоративные композиции составляют отдельную типологическую группу, количественно превосходящую предыдущие. Сохранилось множество стеклянных расписных рамок для репродукций икон и фотоснимков, представляющих собой квадраты со стороной около 25 см, которые прикрепляли к стене за один уголок «на ромб». В центре квадрата, на пересечении диагоналей, помещали фотографию, а свободное пространство вокруг нее расписывали растительным орнаментом. Обычно в интерьере покутского жилья второй половины XX в. бытовало достаточно много стеклянных расписных рамок, а в домах самой Торговицы их количество могло достигать 40 штук [2, с. 261]. Если иконы и картины помещали в деревянные рамки, то «образки»-ромбы обычно обклеивали узкими бумажными лентами, окрашенными в красный или синий цвет. Декоративные рамки расписывали многие местные женщины: кроме уже упомянутых мастеров нам известны имена сестер Анны и Анастасии Лыпчук, Марии Павич, Анны Новосельской.

В типологической группе декоративной живописи отдельный тип составляют расписные стеклянные вставки для мебели – шкафов и буфетов ручной работы. Среди мотивов росписи преобладают стилизованные цветы, расположенные отдельно или собранные в букеты, закомпонованные в плоскостях стекла в зависимости от конфигурации створок шкафов и буфетов.

Своеобразным маркером, отличающим «торговицкую» живопись на стекле от народного искусства других центров, являются художественные особенности. Благодаря коллективному характеру творчества в Торговице выработалась местная традиция росписи, которой была присуща необычайная декоративность. Мастера применяли устоявшийся набор материалов: оконное листовое стекло (в качестве основы), черную тушь – для прорисовки контуров, масляные краски – для локального заполнения плоскостей. Изображение, нарисованное с обратной стороны стеклянной пластины, после окончания работы просматривалось в завершённом производстве сквозь толщу прозрачного стекла; это придавало цвету дополнительную «звучность» и одновременно защищало слой живописи.

Художественный язык фигуративных образов икон и картин отличается графически-плоскостным решением и стилистикой наива. Лаконично воспроизведенные изображения святых, портреты выдающихся личностей украшены венками из цветов, нарисованными на том же листе стекла. Неоднократная повторяемость композиционно-иконографических схем икон и портретов позволяет сделать вывод об использовании мастерами этого центра подготовительных контурных рисунков-подкладов. Несмотря на легко узнаваемый «торговицкий» стиль, трактовка стилизованных растительных мотивов все же имеет признаки индивидуального почерка отдельных мастеров. Так, цветы в работах А. Макулович отличаются изяществом и тяготеют к условно-натуралистическому воспроизведению. Среди особенностей трактовки растительных форм М. Сулымы следует отметить преобладание волнистых и зубчатых очертаний (контуров) и плоскостное решение. Цветочные украшения Е. Скорокижук приближаются к орнаментальному выражению благодаря двойному моделированию цветочных лепестков более светлым и темным оттенками одного и того же цвета. Характер растительных мотивов «торговицкой» живописи на стекле обнаруживает общие черты с вышитыми изделиями этого села, что легко объяснить любовью к этому виду творчества среди местных женщин.

Особенность живописи на стекле Торговицы – насыщенный яркий колорит, гармонично сочетающий основные цвета с их тональными градациями. Местные мастера разработали богатую и разнообразную палитру красок: несколько оттенков зеленой, красной, розовой, желтой, синей, оранжевой, фиолетовой, а также незначительное количество коричневой, черной и белой. Все эти цвета контрастно и отчетливо звучат на голубом или черном фоне икон или на серебристом фоне фольги, подложенной под стекло декоративных композиций. В интерьерах помещений такие артефакты воспринимались яркими цветовыми и декоративными акцентами, именно это обеспечило им устойчивую популярность в течение нескольких десятилетий.

Таким образом, произведения живописи на стекле второй половины XX в., созданные мастерами из Торговицы на Покутье, по праву можно отнести к высокохудожественным образцам народного искусства. Особенности их художественного решения, в частности, – жизнерадостный яркий колорит, своеобразный характер стилизации и укладки на плоскости растительных мотивов, имеют выраженную локальную окраску, благодаря чему «торговицкую» живопись можно безошибочно отличить от произведений других центров. Заявленная тема требует продолжения исследований с целью открытия неизвестных явлений, имен мастеров для более полного раскрытия объективной картины развития украинского народного искусства XX века.

Литература

1. Сколоздра, І. Живопис на склі: Альбом / І. Сколоздра – Київ : Мистецтво, 1990. – 120 с., іл.
2. Марчук, В. В. Торговиця. Сторінки історії / В. В. Марчук, Г. І. Марчук, Н. В. Марчук. – Івано-Франківськ : ЛІК, 2010. – 320 с.
3. Українські колекціонери. Іван Гречко / упоряд. Т. Лозинський. – Львів ; Київ : Інститут колекціонерства українських мистецьких пам'яток при НТШ ; Видавництво «Оранта», 2006.
4. Шпак, О. Ікони на склі з Покуття другої половини XX століття / О. Шпак // Історія релігій в Україні. Науковий щорічник. 2010 рік. – Львів : Логос, 2010. – Кн. II. – С. 868 – 875.
5. Шпак, О. Малювання на склі другої половини XX ст.: нові матеріали / О. Шпак // МІСТ (Мистецтво, історія, сучасність, теорія). – Київ: ВХ [студіо], 2003. – № 1. – С. 253 – 263.
6. Шпак, О. Народне малярство на склі другої половини XX століття / О. Шпак // Мистецтвознавство. – Львів : СКІМ, 2012. – С. 169 – 182.
7. Шпак, О. Осередки народного малярства на склі другої половини XX століття у Річці на Бойківщині й Торговиці на Покутті: порівняльний аспект / О. Шпак // Науковий збірник Закарпатського музею народної архітектури та побуту. Вип. 3. Матеріали міжнародної науково-практичної конференції «Дослідження, збереження, відтворення та популяризація культурної спадщини» (Ужгород, 26 – 27 червня 2015 р.). – Ужгород : Видавництво Олександри Гаркуші, 2016. – С. 544 – 550.

Подписи к иллюстрациям:

- Илл. 1. Икона на стекле «Распятие» (с ангелами). 1950 – 1960-е гг. Стекло, тушь, масляные краски. С.Торговица Городенковского района Ивано-Франковской области. Украина. Фото автора 2008 г.
- Илл. 2. Декоративная стеклянная рамка. 1960-е гг. Стекло, тушь, масляные краски, фольга. С.Торговица Городенковского района Ивано-Франковской области. Украина. Фото автора 2012 г.
- Илл. 3. Мастерница Новосельская Анна Ивановна, 1933 г.р., с декоративной стеклянной рамкой, исполненной в 1960-х гг. С.Торговица Городенковского района Ивано-Франковской области. Украина. Фото автора 2016 г.

Шунейка Я.Ф.

(Республика Беларусь, г. Минск)

ДА ПЫТАННЯ ПРА АКТУАЛЬНЫЯ ПРАБЛЕМЫ БЕЛАРУССКАГА ВЫЯЎЛЕНЧАГА МАСТАЦТВА ПЕРШАЙ ЧВЭРЦІ ХХІ СТАГОДДЗЯ

Дэмакратычная традыцыя развіцця еўрапейскага мастацтва XVI–XX стст., складаецца такім чынам, што першая чвэрць кожнага стагоддзя звязана з нараджэннем прынцыпова новых творчых ідэй, якія актыўна змяняюць эстэтычныя далягляды і рухаюць грамадства наперад. Напрыклад, вядомы быў перыяд Высокага Рэнэсансу 1500–1530 гг., нельга забыць наватарскі напрамак “караваджызму” пачатку XVII ст., фенаменальны характар мела творчасць Антуана Вато 1700-х – пачатку 1720-х гг., адбыўся рамантычны зрух мастацтва 1810-х – 1920-х гг., па сёняшні дзень уражвае незабыўны перыяд авангарднай творчасці 1900-х – 1920-х гг. і інш. [1].

Не выключэннем з’яўляецца і наш сучасны перыяд першай чвэрці ХХІ ст., ад якога шматлікія рэцэпіенты і эксперты мастацтва чакаюць нечага прынцыпова і навацыйнага, актуальнага, эпатажнага, этапнага, знакавага і г.д. Невырашаных, невыказаных, неасэнсаваных задач і праблем у беларускага выяўленчага мастацтва накіравана з пачатку новага стагоддзя вельмі шмат. Але яны могуць паспяхова вырашацца, зважаючы на тое, што ў нашай краіне не губляе свае высокія здабыткі прафесійная мастацкая школа, вопытныя майстры якой і зусім

маладыя яе прадстаўнікі свабодна і разнастайна валодаюць усімі відамі і тэхнікамі жывапісу, графікі і скульптуры. Яны ў стане індывідуальна і супольнымі намаганнямі здзейсніць сапраўдны творчы прарыв у сучасным мастацтве ў самых розных напрамках.

Ужо нікога не абмяжоўваюць строга вызначаныя да другой паловы 1980-х гг. ідэялагічна-прыярытэтныя рамкі. Беларускае мастацтва атрымала неверагодную свабоду ў засваенні вельмі перспектыўнай і глабальнай крэатыўнай прасторы ў непасрэднай сувязі з калегамі іншых краін Захаду і Усходу. Мабыць, такая неўтаймаваная сузідальная магчымасць з'явілася ўпершыню за многія папярэднія дзесяцігоддзі, а, магчыма, і стагоддзі.

Самае першае, што атрымала сваю творчую адаптацыю ва ўмовах незалежных эксперыментаў – гэта самастойнае права мастака на вырашэнне індывідуальна абранай тэмы і стылістычных адметнасцей. З канца 1980-х і па сёняшні дзень такая сітуацыя ў творчым працэсе захоўваецца і не аспрэчваецца. Можна сказаць, што нашы айчынныя творцы розных пакаленняў адмыслова засвоілі, калі так можна гэта акрэсліць, “вольную праграму” аўтарскага самавыражэння, каб весці шырокамасштабны дыялог з сусветнай культурай згодна з галоўнай ідэяй навейшага перыяду нашай сучаснай мастацкай эпохі, якая пачалася пасля Другой сусветнай вайны.

Сучасным творцам-прафесіяналам засталіся ў спадчыну незлічаныя творчыя традыцыі прагрэсіўнага мастацтва розных эпох, перыядаў і стыляў. Ніхто не абмяжоўвае сучасную творчую свабоду. Можна развіваць любую плынь, мадэрнізаваць любую ідэю, якая падаецца актуальнай. Каб вярнуць у выставовыя залы шматлікіх гледачоў разам з зацікаўленымі дыскусіямі, спрэчкамі, каб надаць сучаснаму мастацкаму твору ці цэлай выставе ранг важнай грамадскай падзеі, неабходна стаць на добра вядомыя ў гісторыі мастацкага працэсу дэмакратычныя пазіцыі і звярнуцца да праблемных, актуальных, прагрэсіўных ідэйных задач. У гэтым заключаецца “абавязковая праграма” для беларускіх мастакоў, якія не павінны заставацца ў баку ад пераасэнсавання мінуўшчыны, не павінны губляць жывой рэакцыі на сучасныя падзеі і перамены жыцця.

Напачатку 1990-х гг. мастакі пачалі звяртацца да адлюстравання ўласнага ўнутранага свету вобразаў і шматзначных асацыяцый. Неабходна было вызваліцца ад ідэйнага ціску пэўных метадаў, догм і стэрэатыпаў часоў дзяржаўнага заказу і ідэялагічнага кантролю. Гэты неабходны пераходны перыяд даўно ўжо скончыўся, пафаснае стылістычнае мінулае выглядае анахранічным і пераадоленым. Яно ўжо стала музейна-гістарычным вопытам, які неперашкаджае сучасным працэсам творчасці.

Доўга знаходзіцца ў сваім ўнутраным коле – трапіць у залежнасць ад паўтараў і другасных інтэрпрэтацый аднойчы знойдзенага вырашэння, тэхнічнага прыёма, упадабанага матыва, якія ўжо ствараліся не адзін год таму. Мабыць, здольным і свабодным мастакам не цяжка выйсці за межы выканальніцкага камфорта, калі спрактыкаваная рука лёгкая і спрытна рухаецца “па накатанаму”, і думаць пра нешта іншае ўжо не трэба. Каб неспыняцца на дасягнутым, варта на ўзор вялікіх майстроў-класікаў нашай мастацкай школы часцей звяртацца да разнастайнай тэматыкі, да іншых тэхнік і сродкаў адлюстравання, якія дазваляюць перадаць новыя ідэі без надакучлівага тэхнічнага рамяства [2, с.45]. У адкрыцці інтравертыўнай вобразнай шчырасці перавагу адразу атрымалі жанчыны-мастачкі, невычэрпныя вобразны свет якіх уяўляецца больш складаным, лірычна-узвышаным, загадкава-вытанчаным. Г. Конанова, Р. Сіплевіч, А. Бараноўская, А. Шлегель, М. Шматава, А. Аракчэева, Н. Іванова, І. Котава-Карпенце, І. Шацкая, В. Крупянкова, Н. Марчанка і інш. [3, с.58] у жывапісе і графіцы стварылі аўтэнтчныя сімвалістычныя напрамак жаночага светаўспрымання, дзе рэальнасць і мроя, дзяцінства і сталасць ўзаемна спалучаюцца, дзе перадаюцца самыя тонкія няўлоўныя настроі і іх адценні. Гэта – вялікія дасягненні першай чвэрці нашага стагоддзя, якія адпавядаюць перавазе тонкіх пачуццяў над брутальным манструалізмам, які не можа адаптавацца ў нашай гуманістычнай культуры і перакрэсліць адвечную эстэтыку пошукаў характа і яе гарманічнай сутнасці. Маладыя мастачкі, якія выдатна авалодалі акадэмічнымі здабыткамі прафесійнай школы, таксама абіраюць эстэтычную вытанчанасць і артыстызм, каб перадаць пранікнёныя

адносіны да рэальнасці ў сукупнасці са сваім пачуццёвым унутраным светам. Яны адразу вызначылі свае пазіцыі і знайшлі сваю упадабаную праблематыку.

Ю. Супічэнка дае характарыстыку ў партрэтным жанры нашым маладым сучасніцам, якія ўсведамляюць сваю асабістую творчую непаўторнасць. Д. Раманенка [3, с. 59] звяртаецца да шматзначных метафар у адлюстраванні эатральнага асяроддзя, дзе лялькі і акцёры жывуць у незвычайным духоўным яднанні. В. Шкаруба шукае загадкавыя мелодыі ў стылі камернага неарамантычнага краявіда. М. Дарожка знаходзіць выражэнне сваім эмацыйным ўражаннем ў звяртанні да архітэктурных помнікаў мінуўшчыны праз экспрэсіўныя сродкі іх графічнай анімацыі, А. Скарабагатая у нацюрмортным жанры вынайшла сваю аўтарскую кропку гледжання “зверху”, з якой усе прадметы падаюцца касмічна-значнымі, гіпер-сучаснымі і г.д. Самы радыкальны полюс праблемна-эксперыментальнай творчасці займае ў сучасным мастацтве А. Родзін, які ўвесь час стварае часовыя крэатыўныя арт-студыі падчас правядзення сваіх персанаольных выстаў ці фестываляў свабоднай творчасці пад сімвалічнай назвай “Дах” [4, с. 91–112]. Вакол яго заўсёды віруе творчая моладзь, успрымаючы мастака нефармальным ідэйным лідэрам.

Яго буйнамасштабныя кампазіцыі ўжо не адно дзесяцігоддзе спрабуюць перадаць глабальныя “завіхрэні” прыроднага і сацыяльнага кшталту, у напружаным працэсе якіх вымалёўваюцца парасткі новага і прагрэсіўнага ў мэтах самавызначэння новага стагоддзя. Творчасць мастака высока адзначаецца ў заходніх краінах [5], але на Радзіме ён яшчэ не знайшоў дастатковага прызнання, нягледзячы на сталы ўзрост і незалежную творчую пазіцыю. Яго творы падаюцца празмерна складанымі для расшыфроўкі іх шматзначных падтэкстаў. Але мастак не зважае на такія абставіны і працягвае свой магістральны шлях творчасці. Мастакам з неабмежаваным дыяпазнам творчых ідэй неабходна цяпер больш актыўна ўключыцца ў праблематыку глабальнага дыялогу культур, які дазваляе звяртацца да зусім новай тэматыкі, да сапастаўлення айчынных і замежных культурных адметнасцей, да засваення новых эстэтычных даляглядаў.

У практыку мастацкага жыцця ўваходзяць міжнародныя выставы, плэнэры, фестывалі творчасці, дзе чынны ўдзел з нязменным поспехам прымаюць прадстаўнікі розных пакаленняў нашага мастацтва. У такім жывым кантэксце, асабліва пры шчыльных кантактах з калегамі-прафесіяналамі іншых краін, працэсы інавацый будучы праходзіць больш вынікова і грунтоўна. Калі прыгадаць творчы лёс Я. Драздовіча, М. Сеўрука, С. Каткова, М. Селяшчука, І. Басава, М. Залознага, Б. Аракчэева, А. Марыкса, Г. Скрыпнічэнка і многіх іншых, якія значна пераганялі свой час, цяпер мастакам прыходзіцца паспяваць за нашым часам, бачыць яго хуткія станоўчыя перамены і быць на іх высокай хвалі.

Для У. Тоўсціка, М. Басава, В. Шкарубы, В. Цімашова, Д. Шапавалава, В. Пешкуна, У. Зінкевіча, В. Копача, Р. Заслонава, В. Герасімава, В. Зянько, С. Грыневіча і многіх іншых айчынных мастакоў розных пакаленняў ёсць рэальная магчымасць падоўжыць традыцыі нацыянальна-асветніцкіх ідэй 1970-х, першых маладзёжных выстаў перабудовачных часоў, свабоднай мастацкай альтэрнатывы 1990-х – 2000-х гг., нарэшце актыўна ўключыцца ў працэсы сучаснай творчай глабалізацыі, каб сказаць прынцыпова новае слова ў першай чвэрці нашага стагоддзя, асноўныя вынікі якога мастацкая крытыка будзе неўзабаве вызначаць праз 9 гадоў. Нашы мастакі цяпер у стане сканцэнтравана, аддаць перавагу найбольш значнаму і ідэйна-вызначальнаму, каб не застацца незнарок у вузкім коле другасных задач. Юбілейныя праекты, міжнародныя сустрэчы, актуальныя падзеі, новыя формы крэатыўнай дзейнасці – усе гэта і многае іншае ў практыцы творчага працэсу можа стаць вызначальным штуршком для вялікага мастацкага Наватарства, у якім як у люстэрку праявіцца адметнасць нашага часу, яго прынцыпова-сучасныя глабальныя характарыстыкі. Свет змяняецца, і лепшае ў гэтым руху наперад першым павінен заўважыць і падрымаць мастак. Беларускае выяўленчае мастацтва падыйшло да той доўгачаканай мяжы, каб стаць на чале многіх сучасных задач, паказаць сябе на вялікай культурнай прасторы. Неабмежаваныя здабыткі мастацкай свабоды даюць гэтаму руху наперад “ззялёнае святло”, а прафесійная шматэтапная падрыхтоўка гарантуе далучэнне да значных задач новых творчых пакаленняў таленавітай моладзі. Галоўнае, каб не згубіць

ініцыятыву, не спыняцца на дасягнутым, не “бавіцца ва ўласную выключнасць”, аразумець агульную творчую мэту. Тады першая творчая чвэрць нашага стагоддзя адбудзецца з вялікім і выніковым беларускім удзелам.

Літаратура

1. Лазука, Б. А. Гісторыя мастацтваў / Б. А. Лазука. – Мінск : Беларусь, 2003. – 399 с.
2. Жук, В. И. Живопись Беларуси на рубеже веков. Потери и обретения / В. И. Жук. – Минск : Белорусская наука, 2013. – 158 с.
3. Шунейко, Е. Мир спасет красота / Е. Шунейко // Директор. – 2016. – №7. – С.58–59.
4. Шунейка, Я. Праспект Незалежнасці. Нарысы / Я. Шунейка. – Мінск : Галіяфы, 2012. – 153 с.
5. Rodin, A. Global Warning / A. Rodin. – Ostfildern : Hatje Canz, 2012. – 93 S.

Шэтак Ю.Т.

(Республика Беларусь, г. Минск)

КАПЛІЦА У В. ПРОСЦІ – СВЕДКА ПЕРАЛОМУ ЭПОХАЎ. АСПЕКТЫ РЭКАНСТРУКЦЫІ

Пахавальная капліца шляхетнага роду Пратасевічаў была пабудавана ў эклектычным стылі каля 1850 г. ў в. Просці Нясвіжскага раёна. Слоўнік геаграфічных каралеўства Польскага апісвае “Proście – пенькныя добры над ракой Ушою ўпавеце Навагрудскім, гміне Гарадзейскай ... даўняя уласнасць Пратасевічаў” [1, с. 52]. У парадку богаслужэння для духавенства Віленскай епархіі адзначаецца, што ў сярэдзіне XIX ст. тут, у маёнтку, на мясцовых могілках была ўзведзена з цэглы фамільная капліца-пахавальная, прыпісаная да Ішкалдскай парафіі. З 1824 г. па 1864 г. капліца належала да парафіі Мір, а падчас яе закрыцця ў 1864 г. і да 1920 г. – да парафіі Паланэчка (сёння Баранавіцкі раён Берасцейскай вобласці) [2, с. 160]. Затым да Другой сусветнай вайны капліца дзейнічала як малітоўны храм Ішкалдскай парафіі. У пасляваенны час была зачыненая і паступова прыйшла ў заняпад. Апошняя ўладальніца маёнтка Просці з роду Пратасевічаў з’ехала адсюль ў 1939 г.

Не выпадковым з’яўляецца той факт, што будаўніцтва адбылося ў сярэдзіне XIX ст. Раней капліца ў в. Просці была проста непатрэбная. У 1839 г. Полацкі царкоўны сабор абвясціў скасаванне Берасцейскай уніі і прыняў рашэнне пра далучэнне уніяцкай Царквы да праваслаўнай. Каля 1,5 млн беларускіх уніятаў, аб’яднаных у 1470 парафій, былоафіцыйна перапісана ў праваслаўную веру [3, с. 70]. Перад гэтымі падзеямі у суседніх з в. Просці паселішчах амаль усе цэрквы былі ўніяцкімі. Найбліжэйшы каталіцкі касцёл знаходзіўся ў Ішкалдзі (сёння Баранавіцкі раён). Невялікая колькасць парафій рыма-каталіцкіх, а таксама значная адлегласць паміж імі, адваротна прапарцыйная колькасці, вынікала са спецыфікі рэгіёну – слаба заселенага, з перавагай насельніцтва грэка-каталіцкага абраду [4, с. 8]. У суседняй в. Астроўкі, якая фактычна злучаная з в. Просці ў адзінае паселішча паны Пратасевічы ў 1834 г. пабудавалі драўляны ўніяцкі храм, у якім праводзіліся набажэнствы і паводле ўсходнега, і паводле лацінскага абраду [1, с. 725]. Захавалася памятная дошка, якая сведчыць аб тым, што гэтую царкву гаспадары маёнтка фундавалі для сваіх падданых. Аднак паколькі да бліжэйшага ад в. Просці касцёла ў Ішкалдзі было даволі далёка, найбольш імаверна, Пратасевічы хадзілі менавіта туды на каталіцкую імшу, традыцыйна разглядаючы храм як агульны для абодвух абраду. На карысць гэтага можа сведчыць напрыклад той факт, што перад уваходам у царкву захавалася масіўная бутава-цагляная каплічка-надмагілле Марыі Магдалены Пратасевіч (пам. у 18?? г. – дакладная дата не чытаецца), жонкі Францішка Пратасевіча. З 1839 г. царква ў Астроўках дзейнічае ўжо як праваслаўная [5, с. 24]. У архітэктуры самой царквы назіраюцца рысы тыповыя для каталіцкіх храмаў і зусім не характэрныя для праваслаўных цэркваў маскоўскага патрыярхата. Асабліва заўважна вылучаецца падоўжаны прэсбітэры, звычайны для каталіцкай будаўнічай традыцыі. У гэтай

частцы храма могуць месціцца або ордэнскія лавы (т.зв. цэлібранс), або лавы фундатарскія. Яскравы прыклад такіх можна ўбачыць у касцёле ў Вішнева, дзе лава Храптовічаў з'яўляецца сапраўдным упрыгожаннем унутранай прасторы храма.

Пасля 1839 г. адбываецца масавая перадача ўніяцкіх цэркваў да праваслаўных, а таксама закрыццё шматлікіх касцёлаў паводле палітыкі абмежавання і выцяснення польскага ўплыву ў краі [3, с. 72]. Рэакцыяй на гэты падзеі стала пашырэнне будаўніцтва пахавальных капліцаў, якія не маглі быць зачыненымі або пераведзенымі ў праваслаўе. Менавіта ў гэты час узводзіцца капліца на могілках у в. Просці. Раскопкі паказалі, што падмуркі пад капліцай значна даўжэйшыя за сам будынак. Такім чынам, можна меркаваць, што першапачаткова ён мусіў быць большага памеру. Гэта выглядае абсалютна лагічным, ўлічваючы, што вялікая частка уніятаў адмовілася пераходзіць у праваслаўе і задэкларавала лацінскае веравызнанне, што сур'ёзна павялічыла колькасць прыхаджанаў [4, с. 8]. Да таго ж, многія з былых грэка-католікаў працягвалі таемна прытрымлівацца сваіх абрадаў, якія традыцыйна маглі выконвацца ў рыма-каталіцкім храме.



Пасля наступнага паўстання, ад таго часу, калі касцёл у Ішкалдзі у 1864 г. ўлады зрабілі праваслаўнай царквой, і да падзення Расійскай імперыі, бліжэйшым ад в. Просці каталіцкім храмам быў нясвіжскі касцёл Божага Цела з крыптай рода Радзівілаў. Такім чынам, пасля скасавання Уніі капліца Пратасевічаў была знакавым месцам рыма-каталіцкага культу ў гэтых мясцінах [6].

Капліца была зроблена з цэглы на бутавым падмурку і атынкаваная. У падземнай частцы размяшчалася фамільная крыпта Пратасевічаў. Эклецычны стыль будынка спалучае ў сабе тыповыя рысы класіцызма і неаготыкі (мал.1). Даволі кампактны аб'ём у цэлым дэманструе прыемныя воку прапорцыі. Галоўны фасад капліцы мае выразныя абрысы і завяршаецца высокім шчытом, багата дэкараваным шматпрофільнымі карнізамі. Разнастайнасць прафіляваных гзімсаў – гэта адна з асаблівасцяў збудавання. Агульная колькасць відаў карнізаў, з улікам магчымых дэфармацый малюнка праз празнейшыя насленні тынку, складае каля 19. Восевая сіметрыя галоўнага фасада дадаткова падкрэслена ў ніжняй частцы ордэрнай пластыкай і класічным уваходным парталам с трохкутным франтонам. Статэтка уваходу імкліва змяняецца выразным памкненнем уверх акцэнтаванага карнізамі вострага франтона са спічастым вакном пад ім. Верхняя частка шчыта мае водступ з двума вазонамі па кутах. Над ёй вячае кампазіцыю і яшчэ больш падкрэслівае дамінантнасць вертыкалі ў агульным вобразе зграбная невялікая вежа з малым літургічным званам у сярэдзіне. Другая вежачка – глаўка-сігнатурка – знаходзіцца над прэсбітэрыем і пазначае алтарнае памяшканне.

Бакавыя фасады выглядаюць аднолькава. У сярэдзіне плоскасці фасада ўжыты арыгінальны і вельмі прыкметны архітэктурны прыём (мал.2). Прастакутны ваконны праём дапоўнены з двух бакоў пляскаватымі пілястрамі, зверху – развітым гарызантальным франтонам-броўкай, знізу, з заўважным водступам ад падваконня, – вузкім карнізам-паліцай. Паміж гэтымі дэкаратыўнымі элементамі і вакном знаходзіцца тонкая прафіляваная аблямоўка праёма, якая абгінае яго, апускаецца двума вертыкальнымі стужкамі ўніз, потым праходзіць па карнізе і завяршаецца чатырма сухарыкамі, такімі ж, як у аздобе вакна на галоўным фасадзе.

Прастакутны ў плане аб'ём з вылучаным прэсбітэрыем перакрываўся ў інтэр'еры пляскатай падшыўной столяй. Над уваходам былі ўсталяваны хоры.

Капліца мае апсідную ўнікальную формы з простаай алтарнай сцяной па знешнім кантуры. З сярэдзіны яна фактычна паўцыркульная, але звонку, з дапамогай масіва муроўкі, апсіды атрымлівае выгляд прастакутніка з закругленнямі з бакоў бліжэй да асноўнага аб'ёма.

На пілястры прэсбітэрыя захавалася надмагільная пліта Францішкі Пратасевіч, уроджанай Пуслоўскай (пам. у 1891 г.). У крыпце пад капліцай знайшлі вечны супакой Міхал Пратасевіч (пам. у 1860 г.), наваградскі харунжы і верагодны фундатар будаўніцтва капліцы, а таксама Габрыела Пратасевіч (пам. у 1858 г.) і маленькі Цітус (пам. у 1838 г. або 1858 г. – дакладная

дата не чытаецца), якому было толькі 6 гадоў. Побач з храмам было знойдзенае надмагілле Хрызастома Пратасевіча (пам. у 1888 г.).

Як было адзначана вышэй, пасля Другой сусветнай вайны капліца перастала функцыянаваць як рыма-каталіцкі малітоўны храм і паволі ператварылася ў руіну, хоць і прастаяла на працягу ўсёй вайны, падчас якой . у будынак патрапіла толькі некалькі куль ад перастрэлкі. Падобна, што найбольшую шкоду пабудове прынеслі шукальнікі золата [6]. Храм цалкам страчвае вежу, гэтак жа, як дах і столно. Негледзячы на тое, што капліца-пахавальня Пратасевічаў не ўнесена ў спіс гісторыка-культурных каштоўнасцяў Рэспублікі Беларусь, па ініцыятыве ўласніка – каталіцкай епархіі – на аб’екце адбываецца ашчадная і павольная рэстаўрацыя з рэканструкцыяй, якія пачаліся ўвесну 2009 г. і працягваюцца да бягучага часу. Працы па аднаўленню будынка з наступным выкарыстаннем згодна асноўнай функцыі адбываюцца па праекце і пад кіраўніцтвам мінскага архітэктара А.В. Яроменкі.

Даволі вялікая колькасць генетычна блізкіх пабудоваў-аналагаў, характэрных для дадзенага рэгіёна, канфесійнай і будаўнічай традыцыі, дазволіла выкарыстаць шматлікія натурныя ўзоры і звязаныя з імі гістарычныя фотадакументы і інвентары для таго, каб вызначыць традыцыйныя прыёмы аб’ёмна-прасторавыя, канструктыўнай і архітэктурна-мастацкай арганізацыі вежачак (былі знойдзеныя іх рэшткі), запаўненняў ваконных і дзвярных праёмаў, а таксама інтэр’ерных рашэнняў, якія былі характэрнымі для рыма-каталіцкіх храмаў Беларусі XIX ст.

Амаль двухсотгадовая муроўка будынка паводле даследвання была прызнаная дастаткова трывалай і фактычна цалкам захавалася. У самым лепшым стане знаходзіліся сцены сутарэння. Падчас раскопу ў ім былі знойдзеныя пяць нішаў-саркафагаў для трунаў: чатыры вялікія і адна меншая, а таксама тры чугунныя адлітыя пліты. Разам з дзвюма плітамі на пілонах аркі прэсбітэрыя ў сярэдзіне храма пахавальных плітаў атрымалася таксама пяць. Нажаль, адна з іх уяўляла з сябе толькі дробныя фрагменты, таму немагчыма аднавіць напісаны на ёй тэкст. Муроўка крыпты была цалкам адрэстаўраваная, знойдзеныя косткі пакладзены ў труне ў адну з нішаў, тры іншыя нішы змясцілі ў сабе тры надмагільных пліты. У 2016 г. адбылося ўрачыстае перапахаванне парэшткаў Пратасевічаў – адзінае набажэнства пасля сканчэння Другой сусветнай вайны.

Перад пачаткам рэстаўрацыйных працаў быў вырашаны шэраг спецыфічных праблемаў, звязаных са зладжаннем запаўненняў ваконных і дзвярных праёмаў як істотных складовых частак вобліку фасадаў і вежы. Арыгінальныя дакументы, якія маглі б прадэманстраваць першасны выгляд гэтых сталярных вырабаў, не былі знойдзеныя ў архівах. У наяўнасці меліся толькі ўскосныя звесткі. Таму праектныя рашэнні былі прынятыя па так званым метадзе выкарыстання аналагаў. На аснове праведзеных вышукванняў былі распрацаваны наступныя прапановы: гістарычна даставерныя архітэктурна-мастацкія, аб’ёмна-прасторавыя і канструктыўныя вырашэнні па аднаўленню ваконных праёмаў у разбураных і рэстаўраваных фрагментах муроў, а таксама рэканструкцыі запаўненняў у дзвярных і ваконных праёмах. У прынятых рашэннях была вытрымана арыентацыя на агульны эклектычны накірунак будынка са спалучэннем рысаў класіцызму і неаготыкі. Таксама вырашаныя задачы стварэння збалансаванай гармоніі паміж цэлым фасадам і яго сталярнымі дэталямі.

Асобнай увагі вартыя аздабленні ваконных праёмаў бакавых фасадаў капліцы. Паводле версіі архітэктара Яроменкі, іх архітэктурны сюжэт запазычаны з інтэр’ернай арганізацыі і імітуе сабой марфалагічныя рысы алтароў. Лапаткі пілястраў, якія звычайна фланкіруюць куты фасада, тут знаходзяцца ў яго цэнтры і дадаткова вылучаюць вакно. Тонкая аблямоўка верхняй і бакавых частак праёма нагадвае рушнік вакол абраза, дзе яго кутасы – гэта сухарыкі на канцах вертыкальных гзымсаў. Ніжняя гарызантальная цяга мае падабенства з паліцай для лампадак пад уніяцкай іконай. Сабраныя разам, гэтыя элементы не маюць узораў падабенства на фасадах іншых храмаў. Верагодна, што з дапамогай архітэктурны, фундатар Пратасевіч, у якога перад тым забралі астроўскую царкву, пазбавіўшы магчымасці наведваць сямейнае пахаванне, мог выказаць думку ў супрацьвагу праваслаўным апанентам, што яго Бог – не іншы, ён таксама сапраўдны, і ён жыве ў любым хрысціянскім храме і бачны з ваконных “абразоў”. Тады таксама

лагічна спалучаюцца на фасадах грэчаскія (галоўны ўваход, вокны) і лацінскія (спічастыя вокны) праёмы як сімвал гарманічнай еднасці ўсходняй і заходняй традыцый.

Літаратура

1. Słownik Geograficzny Królestwa Polskiego i innych krajów słowiańskich : w 15 t. / nakł. Filipa Sulimierskiego i Władysława Walewskiego. – Warszawa : Druk “Wieku” Nowy-Swiat Nr.61., 1880–1914. –Т. 9. – 1888. – 960 s.
2. Порядок богослужения для духовенства римско-католического исповедания Виленской Епархии на 1878 г. – Вильна : Печатня А.Г.Сыркина. – 1878. – 160 с.
3. Ярмаўскі, Э. С. Канфесійная гісторыя Беларусі : вучэб. дапам. / Э. С. Ярмаўскі – Мінск : РІВШ, 2016. – 200 с.
4. Materiały do dziejów sztuki sakralnej na ziemiach wschodnich dawnej Rzeczypospolitej : w 5 cz. / red.: prof. Jan K. Ostrowski. – Kraków : Międzynarodowe Centrum Kultury, 1993–2015. – Cz. 2, t. 4 : Kościoły i klasztory rzymskokatolickie dawnego województwa nowogródzkiego : w 4 t. / red.: M. Kałamajska-Saeed. – 2014. – 470 s.
5. Кулагін, А. М. Праваслаўныя храмы Беларусі : энцыклапедычны даведнік / А. М. Кулагін. – Мінск : Беларуская Энцыклапедыя, 2007. – 653 с.
6. Сайт Рыма-каталіцкага касцёла ў Беларусі [Электронны рэсурс]. – Рэжым доступу: <http://catholic.by/2/home/news/belarus/minsk-mohilev/101626-kaplica-pachavalnia-vioska-prasci.html> – Дата доступу: 10.03.2016.

Ілюстратыўны матэрыял

Мал. 1. Агульны выгляд капліцы пасля рэстаўрацыі. Фота А.В. Яроменкі.

Юр М.В.

(Украина, г. Киев)

МИРОВОЗЗРЕНЧЕСКИЕ ХРИСТИАНСКИЕ ИДЕИ В СОВРЕМЕННОЙ УКРАИНСКОЙ ЖИВОПИСИ

Задача создания христианской культуры была поставлена две тысячи лет назад, и ее решение – цель будущих поколений. Искусство занимает в христианской культуре, как и в культуре вообще одно из ведущих мест. В процессе «художественного созерцания», «художественной медитации» художник проникает и познает «природу Бога, мира и людей» и воплощает полученный духовный опыт в новой реальности – своих произведениях искусства. Икона, церковь, готический собор – по своей природе произведения не художественного направления, во всяком случае, верующие не воспринимают их таковыми. Отец П. Флоренский решительно протестовал против тенденции искусствоведов привлечь древнерусскую икону к искусству. Древнеегипетские папирусы Парфенон, росписи Сикстинской капеллы, мозаики Софии Киевской, украинские и русские иконы являются произведениями высокого художественного совершенства, недостижимой мастерства. А религиозное искусство всегда является воплощением высшего профессионализма. В своих многочисленных культурологических и эстетических работах И. М. Ильин разрабатывал общую теорию христианской культуры, уделяя особое внимание месту искусства и художника в ней [1].

XX век много изменил не только в самом искусстве, но прежде всего в отношении художника к своему творчеству, в понимании природы и задач искусства. Здесь стоит обратиться к одному из самых особенных современных течений искусства – концептуализма, в котором перенесено весь смысл творчества с создания художественного образа на «перформанс», то есть на организацию зрительского восприятия как самоцельное и самодостаточное действие. По сути, концептуализм – высшая стадия «самообожествления» человека. Я, мои интуитивные ощущения – высшие, конечная степень искусства. Однако концептуализм только четко обозначил природу и суть философии самообожествления. Закономерным результатом «обезбожествления» искусства стал всепоглощающий культ денег. Практически все современное искусство мыслится исключительно как «товар» – выставки, творческая борьба, искусствоведческие поиски, стилистические сроки – за всем скрытая реклама, торговая конкуренция, единственная цель которой – продать искусство по мере возможности за высокую цену. И расширение про-

странства для реализации произведений сегодня стало нормой. Это касается и русского искусства, по которому высказался директор Музея современного искусства во Франкфурте на Майне Жан-Кристоф-Амман, отмечая, что художники так и не смогли реализовать свои возможности на Западе, поскольку у них совсем другая традиция. Он заметил духовно-эстетическую генетику современного русского искусства, которое внешне не имеет ничего общего со своей прародиной, однако сохраняет это нечто в своих образных глубинах. «В России (в отличие от западного искусства) образ имеет совсем другой смысл. Начальный импульс в художественном развитии здесь был задан иконописью – традицией, укоренившейся в богословской мысли, в абстрактном мышлении» [2]. Образные глубины украинского современного искусства близки по природе к русскому, но утверждение национальной своеобразности и обновление художественного языка базируется на традициях иконописи и фольклора. И фольклор, и иконопись в течение века по-разному интерпретировались художественными направлениями, находя отражение в авангарде, модернизме, постмодернизме. Обращение к фольклору и иконописи, как сохранение сферы национальной особенности и устойчивости формально-пластических систем, характерное и неофициальному украинскому искусству [3].

Еще Вейдле видя в искусстве XIX–XX вв. явно выраженный кризис и даже «умирание», считал, что их причиной в эпоху научно-технического прогресса есть влияние рационализма, механистичности, расхождение человека с природой и, в конечном счете – потеря религиозной веры, религиозного мировосприятия и мироощущения. Настоящее искусство, по его убеждению внутренне тесно связано с религией и религиозное в своей основе. Даже основные понятия для трактовки искусства, по мнению искусствоведа, основанные на религиозной мысли. Среди других он называет преображения, воплощения, таинство, антиномическую целостность, чудо. Описанные феномены, по его мнению, присущи как религии, так и искусству, однако они не тождественны. «Художник, пусть и неверующий, в своем искусстве все же творил таинство, последнее оправдание которого религиозно. Совершению таинства помогало чувство стиля, чувство связи с миром и людьми. Таинство может совершаться и грешными руками; современное искусство разлагается НЕ спустя, что художник грешен, а потому, что, сознательно или нет, он отказывается совершать таинство» [4].

В среде художественных критиков есть мнение, что профессиональная живопись исчерпала себя и быстро исчезнет с карты культуры, выйдет из сферы творческой активности, сольется с бытом, будет жить как детский рисунок, как самодеятельное творчество, как "самовыражение" сознания, которое является свободным от школьных правил и как таким, что желает спонтанно выразить себя и окружающую действительность. Однако, по мнению Н. Степанян: «Профессиональная традиция, которая сложилась в европейском искусстве Нового времени и выделения пластических видов в специфические области со своими правилами, не исчезнет на наших глазах, растворившись в тысячи вариантов. Культура (и искусство, как его часть) постоянно меняет свой характер в зависимости от требований зрителя, меняется и от взаимодействия с ним. В недалеком будущем мы станем свидетелями нового по форме диалога Художник – Зритель» [5]. Художественная культура в целом, представляет собой уникальное явление – «это культура глобального переходного периода от Культуры к чему-то принципиально новому, такому, что еще не наблюдалось в истории человечества» [6].

Для путей развития современного искусства является важным появление авторской картины на религиозную тему, не каноническое, а личное осмысление художником христианской истории и религиозной доктрины. В истории украинской живописи религиозная картина такого рода была представлена в конце XIX в. Сегодня, через 100 лет она имеет своих представителей и представлена в различных идейных и формальных программах. Речь пойдет, о сознательном, а чаще бессознательном и достаточно сложном поиске многими украинскими художниками, которые овладели современным языком художественного выражения, собственно предмета этого выражения. Просматривая список прошедших в Киеве за последнее время крупных выставок, можно увидеть в каком диапазоне пластических решений предстает сегодня живописное искусство перед зрителем. В этом диапазоне, внутри его, располагается и современное ре-

лигиозное искусство, оно учитывает весь пройденный искусством со второй половины XX в. путь и проходит его на освященной традицией тематической канве.

В современной авторской картине на религиозную тему условно можно выделить четыре направления, основанные на сюжетах Ветхого Завета и Евангелия, религиозные мотивы, выраженные в символическом и мистическом плане. Каждый из направлений подчинен определенной сюжетной линии, критерием которой является новизна трактовки известного события и живописно-техническое решение. В интерпретации Евангельских мотивов художник особенно обращает внимание на такие аспекты как несправедливость, обвинение, страдание, смерть за правду, измену и т.д. Эпизоды земной жизни Спасителя от Рождества до Воскресения становятся символами страданий человека в его столкновении с миром, что нашло достойное отражение в работах современных украинских художников. В символическом направлении мир предстает как знак присутствующего микрокосма в макрокосме, а трактовка религиозных мотивов носит характер построения моральных опор. Христианская идея и конкретные сюжеты христианской истории воспроизведены в полотнах ряда художников в мистическом плане. Ведь религиозные переживания присутствуют в любой картине, независимо от того портрет, пейзаж, состояние природы, изображения старого дерева, цветущего куста, букета и тому подобное. В каждой из определенных групп картин наблюдаются черты других изобразительных традиций (Ренессанс, экспрессионизм, авангард, академизм, соцреализм и т.д.) с их яркими представителями как Рембрандт, Тинторетто и др.

Мнение о том, что предсказания и сам пророк могут присутствовать непосредственно в нашем окружении, повседневном быту не случайна, поскольку она прослеживается в произведениях выдающихся художников разных эпох. В частности, А. Дубовик обратился к теме создания мира в полотнах «День восьмой» (1986 г.) и образа пророка «Пророк» (1995 г.). Эти картины, и вся его живопись, очень конкретные по образному решению и, по словам художника, исполнены в стиле «суггестивного реализма», который существует на грани фигуративного и нефигуративного искусства, связанного с опытом супрематизма, позднего кубизма, геометрической абстракцией, оп-артом. Такая причастность к материально-чувственному миру является одной из характерных черт украинской традиции, витализм которой далек от чистой абстракции. Отсюда же следует декоративность мышления художника, который наделяет сложные пространственные структуры, прежде всего, эстетическим содержанием [7].

Один из вариантов отображения эпизодов земной жизни Спасителя представлено в развернутом цикле работ на библейскую тему Б. Михайлова. В картине «Гефсиманский поцелуй» (1997 г.) представлена тема коварной измены, несправедливого обвинения, темной расправы, которая состоялась в прошлом как событие исключительного значения, и в исторической трактовке является аналогом библейского сюжета «поцелуй Иуды». Сцена «поцелуя» является композиционным центром картины. Среди толпы, что окружают две центральные фигуры, которые идут к месту казни, различаем сторонников и противников Христа. Несмотря на условную статичность центрального изображения, живописное решение подчинено общей динамике. В полотне объединены черты экспрессионизма и академизма, живописная техника, композиция и колорит произведений характерны стилю Рембрандта. Авторская картина выступает как аналог исторического события общей истории.

Последние события из жизни Иисуса Христа становятся символами страданий человека в его столкновении с миром. Религиозная тематика картин подается через художественный образ воссозданного события в отечественной истории и является одновременно отражением глубокого переживания личных жизненных драм, где глубина художественного образа часто подается через психологизм автопортрета. Триптих И. Марчука «Сквозь века» (1988 г.) посвящен 1000-летию крещения Руси, является вариантом сюрреалистической картины, где фоном служит условный пейзаж, напоминающий поверхность планеты после атомного взрыва. На переднем плане изображена голова Спасителя, в которой проглядываются черты автопортрета художника. На втором плане фигуры «избранного народа» – пустотные оболочки плащей с капюшонами, идущие в сторону, противоположную точки зрения Спасителя. В пустотных ликах

людей и характере движения фигур художник передает страдания, плач, стоны, тоску усиленную контрастным соотношением цветов.

Актуальной темой произведений современных художников является интерпретация сюжетов Ветхого Завета, как событий происходящих практически в каждой семье. Идентифицируя себя с персонажами, взятыми из народа, они находили возможность выразить объективно существующие черты социума и возможность быть, безусловно, модерновыми, «конъюнктурными». В этих работах наблюдаются влияния творчества художников предыдущих художественных направлений и привлечения традиций крестьянского и городского фольклора. Спонтанное свободное «самовыражение» ветхозаветного библейского сюжета изображено на полотне А. Ройтбурта «Блудный сын» (за Рембрандтом; 1988). В манере, свободной от правил, письма, условно объединены живописные приемы Рембрандта и Ларионова - сдержанный колорит, статика фигур и сатирическая трактовка бытовых сцен повседневной жизни.

Несколько иного направления являются работы Ю. Горбачёва и Ф. Гуменюка, представляющих евангельские сюжеты через призму сугубо украинских традиций народной иконописи на стекле, дереве, писанок, стенописей, росписей сундуков и т.д., а затем и устного фольклора. Освященный каноном и сотни раз интерпретированный в европейской культуре прошлого сюжет «Мария с ребенком», у Ю. Горбачёва (1999) базируется на активном использовании канон православной иконописи и крестьянского изобразительного фольклора, в частности широкого использования цветов, букетов, вазонов [8]. Живописная картина совместила в себе специфические черты народной иконы на стекле и дереве со всей яркостью красок эмали и имеет невесомый, сверх реальный характер. Новизна техники художника в большинстве работ заключается в «покрытии» уже существующего изображения цветами, цветущими ветвями.

В цикле работ на религиозную тематику Ф. Гуменюк воссоздал неиссякаемый оптимизм и силу украинского народа. В картинах этой тематики явная связь не только с древностью, но и своеобразно очерчиваются черты «национального самосознания, народной эстетики и национального характера через сочетание яркого светлого колорита, предоставляющая живопись радостных интонаций и динамики форм, как выражения бурной стихии народа» [9]. Картина «Вербное воскресенье» (1990г.) композиционно решена в виде развернутых сюжетов писанки, находящихся в четырех углах и центральным «процессионным». Характерной особенностью является привлечение знаков-символов, которые придают работе особого звучания. Опыт импрессионистичной и авангардной живописи в этом произведении также учтен, но и наблюдаются черты классической иконописи.

Близко к сюжету «Гайной вечери» написана живописная картина А. Гончара «Диалог» (1997 г.). Структура картины – избранный фольклорный мотив «дерево жизни» или «вазон», который представляет создателя. Введены в сцену предметы – светлая и темная керамические чаши, рыба на тарелке, птица, как аллегория Святого Духа, солнце и месяц, день и ночь, имеют символическое наполнение, мир предстает в своей конкретности и одновременно - как знак существующего во Вселенной инобытия. Художник, видимо, напоминает зрителю событие, которое все же состоялась, но удаленное во времени.

Духовные поиски в произведении Ю. Компанца «Украина-мать» (1991 г.) направлены на построение моральных опор через отображение сюжетной линии Голгофы, страдания. В трёхъярусной композиции произведения выделено центральную одинокую фигуру женщины, которая держит вышитый рушник, с которого падают на землю колосья с зерном. Нижний ярус – Земля, которая «сохраняет» память об умерших за правду святомучеников, тела которых расположены горизонтально в определенном ритме и дополняют отведённое поле. Небо (верхний ярус) покрывают облака, утверждают заданный ритм Земли. Художественному решению картины присуще символическое наполнение, поскольку, по замыслу художника, наверное, именно в знании существования инобытия и сосредоточена возможность выкристаллизовать твердость духа и укрепить волю.

В творчестве многих художников христианская идея и конкретные сюжеты христианской истории трактуются в мистическом плане. В частности, в живописном полотне В. Богуславского «Букет» (1989 г.) развивается тема Воскресения. На условном синем фоне

расцветает ярко пурпурный, решенный в динамической форме букет, который поднимается над кубическими глыбами ультрамаринового цвета. Дарование колориста и эмоциональное осмысление всего видимого и всего, что открывается внутреннему взгляду, здесь создает особое силовое поле. Религиозные переживания присутствуют и в нефигуративной живописи О. Бабенцовой «Предчувствие» (1997 г.). В предвкушении события надпонятийного мистического значения передано явление духовного Света. Мягкий, подобный фигуре человека, Свет, пробивающийся между двух каменных масс. Все изображения на холсте расчерчивают иероглифического характера динамические мазки кисти. Сдержанная колористическая гамма отражает, в определенном смысле, воспитанное христианством покорное состояние человеческого духа.

Варианты присутствия христианских идей в современной живописи Украины можно перечислять и дальше. Но в заключение можно сказать, что в живописи современных украинских художников явная актуализация религиозных сюжетов, а их интерпретация отличается новым подходом к раскрытию содержания и средств его выражения.

Литература

1. Ильин, И. Одинокий художник. Статьи. Речи. Лекции / И. Ильин. – М., 1993. – С. 253.
2. Амман, Ж. Левоцентризм и русское искусство / Ж. Амман // II Художественный журнал. – 1996. – №9. – С. 56.
3. Скляренко, Г. Українське мистецтво ХХ століття. До проблеми переоцінки художнього досвіду / Г. Скляренко // Мистецтвознавство. – Кн.2. – Одеса-Київ : Вид. Асоціації етнологів, 2001. – С. 204.
4. Вейдле, В. Умирание искусства. Размышление о судьбе литературного и художественного творчества / В. Вейдле. – СПб., 1996. – С. 160.
5. Степанян, Н. В поисках духовных опор (Вариант нового диалога со зрителем России 90-х годов) / Н. Степанян // Декоративное искусство. – 1998. – № 3–4. – С. 12–15.
6. Бычков, В. О следах духовного в искусстве / В. Бычков // Декоративное искусство. – 1998. – №3–4. – С. 42.
7. Скляренко, Г. "Новый" живопис 1960-х років у контексті часу та історичній перспективі / Г. Скляренко // Родовід. Наукові записки до історії культури. – Число 3 (12). – К., 1995. – С. 18.
8. Юр, М. Квіткові оздоби ікон Богородиці / М. Юр // Богородиця і українська культура. – Львів, 1995. – С. 75.
9. Гуменюк, Ф. Живопис. Графіка / Ф. Гуменюк. – К. : Вид. АртЕк, 1995. – С. 18.

Яхненко Е.В.

(Российская Федерация, г. Москва)

САДОВО-ПАРКОВОЕ ИСКУССТВО 2-Й ПОЛОВИНЫ XVIII В. В БЕЛАРУСИ И РОССИИ (ФРАНЦУЗСКИЕ РЕГУЛЯРНЫЕ САДЫ И ПАРКИ)

Сады и парки во все времена являлись своеобразным зеркалом эпохи, отражением культуры страны и жизни народа. Развитие садово-паркового искусства в определенной степени свидетельствовало об экономическом состоянии и благополучии государства. В XVIII веке в садово-парковом искусстве Европы, Белоруссии и России происходят значительные изменения. Ландшафтное искусство Беларуси и России стало испытывать активное влияние западно-европейского искусства [1, с.17]. Это проявилось в создании своеобразных аналогов или интерпретаций итальянских садов и парков, появлении «отголосков» малых голландских садов «чистоты и порядка», формировании барочных садов, а во второй половине XVIII века – французских регулярных садов и позже пейзажных английских парков [1, с.13]. Приобщение к европейскому искусству происходило благодаря расширению знаний, полученных во время обучения и заграничных путешествий [9, с. 567].

Торговые и культурные связи, общение с художниками, мастерами, ремесленниками европейских стран, способствовало тому, что Беларусь в большей степени имела возможность в приобретении современных знаний о паркостроении Польши, Германии, Франции и других европейских стран [1, с.12]. Это можно наблюдать на примере еще ранее созданных замково-комплексов в Несвиже и Мире, сформированных к XVII веку.

Спустя сто лет в ландшафтное искусство Беларуси и России привносится дух рационализма, разума, упорядоченности, симметрии, четкости. Своеобразным «лицом» этих проявлений явились французские регулярные сады, получившие свое развитие в Европе в XVII веке [2, с.87–88].

Во второй половине XVIII века широкое распространение получает усадебное строительство. Усадьбы строятся повсеместно в близких и отдаленных пригородах вельможными особами и поместным дворянством, магнатами и шляхтой создаются своеобразные очаги культуры и искусства. Усадьба предполагала строительство архитектурно-парковых ансамблей, дворцов, павильонов и малых архитектурных форм, важной ее составляющей стали сады и парки. Они выражали дух и стилистику времени, пристрастия и интересы хозяина, раскрывая его знания о европейской культуре. Сады и парки, «представленные» гостям, несли новые функции: образовывали и воспитывали вкусы.

Есть мнение, что усадебные парки России имеют существенные отличия от парков Беларуси: они меньших размеров, в них иной размах строительства [1, с. 48; 4]. С этим не всегда можно согласиться. Даже небольшой сравнительный анализ усадебных парков II половины XVIII века Беларуси и Подмоскovie дает возможность найти общие принципы их построения, общую «наполненность» отдельными элементами: это присутствие водных пространств, структура парков, организация зеленых насаждений, определенная стрижка деревьев, малые архитектурные формы, парковая скульптура.

Москва при отсутствии в то время «столичных» задач привлекала внимание поместного дворянства, которое после Указа императрицы Екатерины II «Об освобождении от государевой и военной службы...» устремляется в свои Подмосковные. В середине века начинается расцвет усадебного строительства. В отличие от царских резиденций новой столицы С-Петербурга, подмосковные усадьбы отличаются более скромными размерами, практически отсутствием «громкой» помпезности и особой парадности и этим они близки усадьбам Беларуси.

Главным эталоном в создании парков нового типа в середине XVIII века для Беларуси и России, несомненно, явилась резиденция французских королей – Версаль. [7, с. 63–73]. Парки и усадьбы Беларуси: Чарторыйских в Волчине, парковый ансамбль в Деречине, «Полесский Версаль» в Белостоке и парк в Ружанах, близки к французскому эталону по организации ландшафтного пространства и принципах преобразования их в регулярные парки [1, с. 47]. В Подмоскovie к регулярной системе построения относят следующие парки II половины XVIII века: усадьбы: Нескучное – Н. Ю. Трубецкого [8, с. 137; 10, с. 52], а также Голицыных, Орловых, Перово – А. Разумовского [8, с. 139; 10, с. 60], Кусково и, в определенной степени, Останкино – Шереметевых [8, с. 135], а также Воронцово – Репниных, в том числе Кузьминки – Строгановых и Голицыных [10, с. 40], Архангельское – Д. М. Голицына [11, с. 20–21], Люблино – Н. А. Дурасова, но уже со значительными конструктивными принципами и элементами английского пейзажного парка [12, с. 17–18].

Для примера в большей степени будет использована когда-то подмосковная, теперь московская усадьба Кусково, построенная в конце 1740-х – 1770 гг. [5, с. 178–180]. Центральная часть усадьбы – французский регулярный парк около 30 га довольно хорошо сохранился. Его планировка уже более 250 лет остается неизменной. Парк воплотил практически все черты и характер регулярной системы с элементами барокко. Кроме регулярной части усадьба имеет малые архитектурные ансамбли с итальянским и голландским домиками и садиками, а также существовал и английский пейзажный парк, созданный в северной части усадьбы в последней четверти XVIII века.

В то же время, желая подчеркнуть парадный характер, особым образом оформлялся въезд в усадьбу. Это ворота – пилоны, открывающие виды или панораму, придавая важное значение торжеству – событию: приему именитых гостей, создавая должное настроение. Среди подмосковных особым парадным въездом отличается усадьба Архангельское, сохранившая кованые ажурные ворота и усадьба Кузьминки, неоднократно принимавшая у себя именитых гостей: монарших и государственных особ [6, с. 33; 57].

Планировочное решение усадебного парка обычно имело осевое, построение. Центральная планировочная ось пронизывала пространство всего парка, создавала ему четкую симметричную, стройную уравновешенную композицию. К таким паркам можно отнести усадьбу Бочейково и усадьбу Городно в Беларуси. Строгую четкую планировку также имела усадьба Большое Можейково. В Подмосковье – это Нескучное Голицыных, Кусково. Основным зеленым массивом в Большом Можейково [1, с. 48], как и в Кусково располагался за Дворцом. Парковое пространство было пронизано сетью аллей, создающих геометрическую конструкцию парка. Аллеи, в свою очередь, организовывали прямоугольные или треугольные боскеты с высоким шпалерником. Так была построена усадьба Нескучное Н. Ю. Трубецкого, треугольные боскеты преобладают и в Кусково.

Как известно, в основе планировочного решения Версаля лежит трехлучевая композиция. Некоторые усадьбы как Беларуси, так и Подмосковья имели трехлучевую конструкцию: усадьба Станиславово, и усадьба Дубровно. Трехлучие присутствует в запрудной части кусковского ансамбля, где располагался зверинец, имеет трехлучие усадьба Воронцово, Петровское-Разумовское К. Г. Разумовского, отдельные участки усадьбы Люблино. Встречаются восьми и двенадцати лучевые композиции: пример тому: парк в Ружанах в Беларуси, лесной массив двенадцати лучей присутствует в подмосковных Кузьминках, близкий к подобной конструкции семичастный луг в Кусково, который был расположен в английском пейзажном парке.

Как отмечалось ранее, аллеи являются основным элементом парка, формирующим его. Веерное расположение аллей зрительно визуальное расширяло парковое пространство, уходящие аллеи создавали впечатление большего объема и протяженности парка, что характерно, в частности, для Кускова.

Особым элементом, входившим в круг усадебных затей, являлись боскетные «кабинеты», крытые аллеи, лабиринты, где гости, достигнув намеченной цели, могли отдохнуть. Такие затеи были в усадьбах Бочейково, Добровляны, Леонполь, Норица, Свислочь [3, с. 18]. Известно, что в своем родовом имении в небольшом парке в Малых Сехновичах на левом берегу р.Венец в зарослях лещины устроил лабиринт известный деятель освободительного движения Польши Тадеуш Костюшко [3, с. 17]. В Кусково также был лабиринт в английском парке, куда, как рассказывает легенда, хозяин заводил своих гостей и оставлял там...

Особенность взаимодействия архитектуры и усадебных парков являлось гармоничное проникновение архитектуры в пространство парка. Это достаточно хорошо можно наблюдать и на примере архитектурно-паркового ансамбля Кусково. Фасады кусковского Дворца различны, парадный южный, обращенный к большому пруду, имеет более плоскостной характер, чем парковый, северный фасад, обращенный в парк, в партерную часть. Его выступающие флигели «входят» в пространство регулярного парка, как бы составляя с ним единое целое и показывая партерную газонное пространство французского регулярного парка.

Многие усадебные парки были наполнены парковой скульптурой. Она представляла мифологические персонажи Древней Греции и Древнего Рима, различные аллегории, исторических деятелей древних эпох. Известно, что «Нептунная группа» была установлена на прудах усадьбы Волчино, а статуи Адама и Евы - в Деречине. Довольно редкое собрание парковой скульптуры из 46 мраморных скульптур и бюстов сохранилось в Кусково – это наиболее ранняя оригинальная и единственная в Москве и Подмосковье, относительно хорошо сохранившаяся коллекция, выполненная в 1740–1760-х гг. итальянскими мастерами в камне. На относительное авторство указывают, вероятно, инициалы мастеров: «BS», выбитые на двух скульптурах: изображении аллегории древней реки Скамандр и мифологический водный персонаж – Наяда. Статуи отличаются от других более тщательным, профессиональным исполнением пластики, пропорциональностью форм, проработкой деталей и большими размерами.

Парковая скульптура в России еще в начале XVIII века имела образовательные функции и знакомила зрителей с европейской культурой и историей. Те же цели и задачи имеет парковая скульптура Кусково во II половине XVIII века, хотя постепенно она приобретает и декоративное значение, в частности, в английском парке Кусково.

В 70-е-80-е гг. XVIII в. на смену барочным и французским регулярным садам приходят английские или пейзажные парки, проникнутые духом сентиментализма и романтизма. Некоторые усадьбы перестраиваются, но многие расширяют свои границы, новый парк возникает рядом и существует по соседству. Пейзажный парк, казалось бы, ближе к природе, но, тем не менее, он рукотворен, имеет другие по сравнению с регулярным садом цели и задачи.

Усадебное строительство продолжалось. Многие усадьбы становятся «культурными гнездами», где собираются большие библиотеки, художественные коллекции, организуются театры и ставятся музыкальные представления, владельцы принимают значительное число именитых гостей, отмечая важные события, которые переживает страна. Усадьбы стали своеобразными памятниками, включающими архитектурные комплексы и архитектурно-парковые ансамбли, где парки играют значительную роль в формировании нового обитаемого современного пространства. Испытывая западно-европейские влияния, Беларусь и Россия создает конструкции новых садов и парков, построенных на европейский лад, имеющих казалось бы единый набор составляющих элементов, единые принципы построения конструкции парка. Но при внимательном рассмотрении можно наблюдать, что каждая усадьба имеет свой характер, свое неповторимое «лицо» в зависимости от конкретного ландшафта, рельефа местности, возможных климатических условий и произрастания определенного круга деревьев, кустарников, растений и цветов. Несомненно, в зависимости от того, кто является хозяином усадьбы существует экономическая зависимость и возможности создания масштабного строительства или камерного, скромного. Принимая во внимание особенности искусства ландшафтного строительства, его историческую кратковременность хочется отметить высокую ценность тех памятников архитектуры и садово-паркового искусства, которые сохранились и могут представить высокую культуру и историческое наследие Беларуси и России.

Литература

1. Кулагин, А.Н. Архитектура дворцово-усадебных ансамблей Белоруссии. Вторая половина XVIII – начало XIX века / А. Н. Кулагин. – Минск, 1981.
2. Лихачев, Д. С. Поэзия садов. К семантике садово-парковых стилей. Сад как текст / Д. С. Лихачев. – СПб., 1991.
3. Федорук, А. Т. Садово-парковое искусство Белоруссии / А. Т. Федорук. – Минск, 1989.
4. Исторические усадьбы Беларуси, дома великих людей, места великих событий [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://posmotrim.by/section/belarus/homestead.html>.
5. Кусково / сост. Л. В. Сягаева. – М., 2008.
6. Три века усадьбы Кузьминки: 1704–2004. – Т. 1. – М., 2004.
7. Сокольская, О. Б. История садово-паркового искусства / О. Б. Сокольская. – М., 2004.
8. Вергунов, А. П. Вертоград. Садово-парковое искусство России (от истоков до начала XX века) / А. П. Вергунов, В. А. Горохов. – М., 1996.
9. Яхненко, Е. В. Сады и парки Европы глазами русских путешественников конца XVII – начала XVIII века / Е. В. Яхненко // Русская усадьба: Сб. ОИРУ. – Вып. 11 (27). – М., 2005.
10. Бахтина, И. К. Загородные усадьбы в Москве. Иллюстрированный каталог / И. К. Бахтина, Е. Н. Чернявская. – М., 2002.
11. Безсонов, С. В. Архангельское. Подмосковная усадьба / С. В. Безсонов. – М., 2012.
12. Шамурин, Ю.И. Подмосковные / Ю. И. Шамурин. – М., 2007.

ЧАСТКА 2

ПРОБЛЕМЫ ТЕАТРАЛЬНОГО, ЭКРАННОГО И МУЗЫЧНОГО МАСТАЦТВА

Агафонова Н.А.
(Республика Беларусь, г. Минск)

ТЕЛЕВИЗИОННАЯ АДАПТАЦИЯ ПОВЕСТИ Э. ОЖЕШКО «ХАМ»: КОМПАРАТИВНЫЙ АНАЛИЗ ЛИТЕРАТУРНОГО И ЭКРАННОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Сериальная конструкция телевизионного нарратива является адекватным эквивалентом для аудиовизуального «пересказа» эпических форм (романа, повести и пр.) Тем не менее, опыт белорусского ТВ в этом плане крайне ограничен. Самым ярким примером остается кватрос (4-х серийный фильм) «Хам» по одноименной повести Э. Ожешко. Идея обращения к этому нехрестоматийному литературному произведению принадлежит поэту Г. Буравкину, который в конце 1980-х гг. возглавлял Гостелерадио БССР.

Сериал «Хам» был снят в 1990 г. В основе сюжета – история мужчины и женщины (Павла и Франки), через образы которых воплощается конфликт любви и свободы в их нравственном (конкретно – христианском) соизмерении. Это определяет смысловую конструкцию и повести, и сериала.

Действие разворачивается в конце XIX века в приеманском крае. Павел (хам, холоп) венчается с «городской шельмой» Франкой. Свою паненку муж оберегает от чужих укоров и грязной крестьянской работы. Но главное – он всеми силами пытается вырвать молодую женщину из «волоцужной жизни». Франка – то сбегает в город на «три зимы» и возвращается с маленьким сыном, то по соседству находит кавалеров. Один грех нанизывается на другой. Франка словно запутывается в дьявольской сети и гибнет. Любовь и вера помогают Павлу удержаться от злобы, ненависти, мести.

Во вступительных титрах фильма поясняется, что картина создана по мотивам повести Э. Ожешко. Однако авторы сериала не отступают не только от духа первоисточника, но сохраняют фабульную цельность и полный круг действующих лиц. При этом диалоги персонажей грамотно адаптированы для фильма. Сцены не перегружены словами (сценарист А. Зайцев), что оставляет широкие зазоры для невербального ведения повествования посредством портретов и пейзажей (оператор В. Спорышков).

Фабула складывается из событий, распределенных по четырем сериям в соответствии с драматическим крещендо. Первая серия включает экспозицию и завязку интриги – от момента знакомства Павла и Франки до начала их семейной жизни. Во второй серии развитие действия устремлено к «значимому отклонению от нормы» – исчезновению Франки (в город сбежала). В третьей – драматургия приобретает волновой характер: возвращение Франки в дом Павла и ее новый «срыв». Четвертая серия аккумулирует кульминацию (Франка пытается отравить Павла) и развязку (Франка сама себя казнит).

Фильму (по сравнению с повестью) присуща большая композиционная стройность. Тут более отчетлива и значима цикличность. Весенне-летнее настроение легкости и счастья («когда нам пели деревья, щебетали птицы») угасает с приходом дождливой осени, убаюкивается долгими зимними вечерами, и стаивает с мартовским снегом (1–2 серии). Новый цикл «запускает» унылая осень, незаметно перетекающая в зиму («третья зима пошла, как Франка сбежала»), которая внезапно озаряется светом возвращения / примирения (Рождественский тихий ужин и Каляды), а затем рассеивается в летнем зное (3 серия). И снова осень – бесконечная, мрачная («пекло крошечное»). Холодный отблеск закатившейся беспутной жизни исчезает в светоносном финальном кадре (4 серия).

Построение экранного нарратива в «Хаме» сопровождается визуальными дополнениями, размыкающими пространственные грани и соединяющими временные отрезки. Это, прежде всего, выражается в противосложении импрессионистского и экспрессионистского видения.

С одной стороны, – неманские пейзажи в разные поры годы, речная статья, заросшие острова, блики воды и радужные «бусины» света. С другой, – мрачные, изломленные пространства душевной боли. Потому визуальная ткань фильма то свободно расстилается живописным полотном, то судорожно «сминается» как бумажный лист с острым рисунком.

Первая серия прострелена короткими флешбэками, транслирующими тягостно-нервную атмосферу детства и юности Франки (9-я, 23-я, 36-я минуты). Однако эти сцены переживаются... Павлом и окрашены его субъективным внутренним видением. Тут экспрессивная стилистика соединяется с сюрреалистической и противопоставляется светоносной силе его нарождающейся любви.

В третьей серии субъективное (душевное) пространство Павла визуализируется через тяжкие сновидения / кошмары, сочиненные авторами фильма (!): то валуны, то хлябь, то пожараще, то пахота, на которой увязает нагая женщина... Экспрессивно-сюрреалистическая поэтика достигает здесь апогея: «надломленные» ракурсы, сгущенность теней, монохромность изображения. Степень напряжения Павла выражена в сумрачной внутрикадровой композиции: лик героя опоясан огненным нимбом. Он будто на краю ада – на фоне «разинутой пасти» пылающей печи.

В четвертой серии экспрессивно-сюрреалистическая тональность захватывает внешний мир. Едва оправившись от отравления (новый грех Франки), Павел, спотыкаясь и падая, бредет в город, чтобы выкупить у урядника свою непутевую жену. Низкие ракурсы, зыбкая камера, ломкая графика линий воссоздают образ покосившегося от скорби мира, в котором герой будто по кромке на ощупь ступает – между Любовью и Смертью.

Пара протагонистов демонстрирует многомерную антонимичность – смысловую, метафорическую, метафизическую. Их различие лишь начинается с социальной «отметины» – паненка / хам. Герои, прежде всего, контрастны по своей человеческой натуре. Франка – хрупкая, искрящаяся, манящая. Павел – замкнутый, упорный, неколебимый. «Абодва гэтыя характары – і ў аповесці Э. Ажэшкі, і ў фільме Д. Зайцава – неардынарныя. У нечым яны нават сімвалічныя. За імі прачытваюцца архетыпы культуры і сістэма розных духоўных каштоўнасцяў», – констатирует профессор О. Ф. Нечай [1, с. 184].

Франка – неисправимая грешница, хам Павел наоборот окружен ореолом святости. Он живет в прямом соответствии с Первым посланием Апостола Павла: «Любовь долготерпит, милосердствует, любовь не завидует, любовь не превозносится, не гордится, не бесчинствует, не ищет своего, не раздражается, не мыслит зла, не радуется неправде, а сорадуется истине; все покрывает, всему верит, всего надеется, все переносит» [2].

Сложная коллизия противостояния рыбака / хама Павла (белорусский актер Г. Шкуратов) и его утонченной жены / паненки (польская актриса Х. Дуновска) именно в сериале высвечивает еще один уровень конфликта – ментальный: белорусской замкнутости, «непроявленности» и польского бурлящего свободолобия, светскости.

Крупный сильный Павел словно норовит «спрятаться», быть незаметным: длинная черная борода и усы скрывают уста, широкополая темная шляпа с высокой тульей – лицо. Он – одиночка и даже отшельник.

Франка наоборот беззащитно-открытая, безудержная, с льющимися белокурыми волосами. Она любит «общество», с одинаковой легкостью заводит знакомства и приобретает недругов.

Выбор исполнителей с учетом этнического признака, был точным режиссерским решением. Польская актриса соединила в образе Франки мягкий эротизм с генетическим (неосознаваемым) польским устремлением к *niepodległości*. Г. Шкуратов представил тип белорусского волата-одиночки, сковавшего свою боль и свою любовь цепью молчания и затопившего этот скарб в своем «душевном колодце».

Оба исполнителя абсолютно органичны – и в кадре, и в среде бытования, и в экзистенции. Неорганична лишь чистая русская речь Павла – особенно в связке с активным польском акцентом и множественными полонизмами Франки.

Итак, визуальный строй сериала «Хам» расширяет пространство повествования (и собственно повести) с локально событийного до метафизического. Выравнивание общей композиции телефильма (по порам года) с параллельным усилением субъективации протагониста Павла катализирует семикинез. Это, в свою очередь, уводит авторов телепроизведения от жанровой ловушки мелодрамы, а также способствует преодолению отчетливой назидательности повести Э. Ожешко.

Литература

1. Первое послание к Коринфянам святого апостола Павла. Глава 13. Новый завет // [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://days.pravoslavie.ru/Bible/B_1_kor13.htm. – Дата доступа: 01.03.2017.

2. Гісторыя кінамастацтва Беларусі. У 4 т. Т. 3. Тэлевізійнае кіно: 1956–2002 гг. / В. Ф. Нячай, В. А. Мядзведзева, Н. А. Агафонава; навук. рэд. В. Ф. Нячай. – Мінск: Бел. Навука, 2004. – 374 с.

Антонова И.В.

(Республика Казахстан, г. Алматы)

КУКОЛЬНЫЙ СПЕКТАКЛЬ КАК ОБЪЕКТ ИССЛЕДОВАНИЯ СОВРЕМЕННОГО УЛИЧНОГО ИСКУССТВА ФРАНЦИИ

Уличное искусство, в том числе традиционный французский театр кукол, как концепт и реальность современной городской жизни включает в себя множество разнообразных форм и практик, реализуемых людьми, зачастую неудовлетворенными традиционными культурными институциями, а иной раз просто не имеющими возможности использовать таковые для своих презентаций. Иными словами, такие уличные представления могут восприниматься их субъектами как сознательный художественный выбор и осмысленный артистический жест, так и как вынужденная мера, к которой прибегают представители разнообразных творческих профессий в надежде обратить на себя внимание. Уличный театр представляется либо вечным аутсайдером (выражение Н. Московских) [см.: 6], обойденным вниманием исследователей, либо гордым «театром-бастардом» (выражение Р. Раушенберга) [цит. по: 2, с. 223], демонстративно дистанцирующимся от традиционного театра. Иногда отмечают еще один аспект рассматриваемого явления: уличный театр как альтернатива «театру военных действий», как социальный гром-отвод, создающий «позитивную атмосферу на улице» и таким путем снижающий преступность [См.: 8]. Последнее утверждение довольно спорное особенно в свете террористических атак во Франции в последние годы. Думается все же, что театру (уличному или институциональному) свойственны иные функции, не всегда столь прямолинейно утилитарные.

Так или иначе, исследователи единодушны в том, что уличные театральные представления (в том числе кукольные) являют собой важную часть традиционной французской культуры. Французские историки отмечают, что невозможно представить себе средневековый город без излюбленного времяпрепровождения французов – уличных театрализованных выступлений самого разного толка. Даже «...на полях одного из часословов конца Средневековья, – пишет, например, М.-А. Поло де Болье, – изображено представление кукольного театра, даваемое в уличном балагане» [7, с. 280]. Выразительные и подробные описания уличных шествий и карнавалов с элементами театрализации оставил В. Гюго в романе «Собор Парижской Богоматери». Не следует забывать, что зачастую такие шествия и спектакли имели весьма определенную цель – противостояние закону. Интересно, что современные представители так называемого стрит-арта, стремящиеся «реорганизовать» городскую среду, изменяют ее силами и средствами, существенно отличающимися от средств средневековых комедиантов, позиционируя себя, однако, такими же ниспровергателями законов.

Балансирование на грани закона воспитывало в уличных артистах дерзость, независимость, презрение к власти, осознание себя повелителями зрителями, которые часто и не собирались становиться таковыми, а просто оказались в определенное время в определенном месте, чтобы быть захваченными стихией игры и свободы. Свободы уйти или остаться, потому что в уличный театр не приходят специально, «он сам врывается в вашу жизнь. Уличный театр – это не просто особая эстетика, не просто особый вид искусства, это способ мышления. Это миро-воззрение, философия... риск, опасность, огромный труд... и, конечно, праздник» [9, с.112].

Современные французские кукольники весьма часто выбирают городские улицы и площади в качестве подмостков. Во Франции существует несколько более или менее крупных артистических ассоциаций, каждая из которых объединяет не менее десятка независимых театральных компаний. Эти компании зачастую не имеют фиксированного состава исполнителей и ангажируют необходимых актеров, музыкантов или представителей иных творческих направлений для участия в конкретном проекте. Например, «La Compagnie D'Ailleurs» дает свои представления на улицах, аллеях, площадях городов, а также за городом силами кукольников, танцоров, музыкантов, акробатов. Наряду с театром кукол, жеста, маски организуются всевозможные пиротехнические представления и карнавальные шествия на ходулях и иные креативные интервенции в городскую среду как во время театральных фестивалей, так и вне таковых. Ассоциация «Assahira» также объединяет не менее полутора десятка театрально-музыкально-цирковых коллективов («Impérial Kikiristan», «La Complet'Mandingue», «Le Bus Rouge», «La Tit'Fanfare», «Triade Nomade» и другие). Их представления составляют неотъемлемую часть уличных перформансов, предполагающих «намерение взаимодействовать с публикой» и «переформулировать» культурные коды [4, с. 56].

Многовековая привычка быть гонимыми из дворянских и буржуазных театральных зданий и гостиных замечательным образом сыграла на руку актерам, полагавшимся только на свое второе «Я» – театральную куклу. Кукла не требовала сложных и громоздких декораций, подчиняясь, в свою очередь, только своему второму «Я» – умелой руке кукольника, его воле и таланту. Она была готова играть всюду, где была публика. Кукла впитывала в себя звуки, запахи, настроения города, запоминала лица горожан, их костюмы, речь, манеру передвигаться по городским улицам и переулкам, приветствовать друга друга, реагировать на происходящие события. Кукла использовала для своей интервенции любой закуток городской среды и обыгрывала его, создавая новые сюжеты, изменяя акценты, приспособливая лексику к ожиданиям зрителей. Кукла смеялась зло и иронично, шутила серьезно и бесшабашно, поражала своей наглостью, смелостью, живучестью. Масочность, обманность, двуличность и двусмысленность – все черты, присущие политической жизни любого государства во все времена, – были подвластны кукле скорее и естественнее, чем человеку, в силу ее отстраненности, символичности, обманчивой «игрушечности», принципиальной неуничтожимости (возобновляемости) кукольного тельца, а, следовательно, вечности ее бытия. Изменялось тело куклы, приемы кукловодства и самой игры. Появлялись новые герои и персонажи, осовременивались сюжеты, лексика становилась более интернациональной. Даже традиционные Гиньоли и Полишинели (а также популярные во Франции дон Кристобаль, дон Роберто, Пульчинелла, мистер Панч...), сохраняя привычные черты своего внешнего облика, начали говорить и действовать по-новому, потому что внутри их тряпочного тельца – рука кукольника, воспитанного новым временем.

Сегодня традиционная низовая (уличная) культура во многом продолжает проявлять себя в выступлениях гиньолистов и кукольников. Сам факт сохранившегося разделения этих двух ветвей одного мощного дерева – французского кукольного искусства – говорит об особой важности Гиньоля в самосознании французов. Будучи такой же перчаточной куклой, как и Полишинель, Гиньоль «не продан» буржуазному вкусу, не изменил своего костюма лионского ткача, сохранил катоган. Однако грубые, «неприличные» выражения Гиньоля, драки ради драк и актерского трюкачества, смешные и глупые выходки этого персонажа постепенно убивали изначальный «революционный», бунтарский дух лионского ткача. Комичный и безобидный, он все чаще становится забавой для детей. Английский искусствовед-реставратор С. Уолден отмечала, что многие сюжеты и герои старинных спектаклей, как и старинных картин, сегодня «ста-

ли призраками, сохранившими очертания, но по сути превратившимися в далекое эхо оригиналов» [10, с. 18].

Почему происходит такая эволюция персонажа? Это театроведческая проблема сегодня остро осознается исследователями традиционного уличного искусства Франции. Сложности в разрешении этого вопроса начинаются, в частности, с того, что, по сути, «нет никаких свидетельств или научных доказательств первоначального духа» Гиньоля, – писал мне французский гиньолист Фредерик Фелисиано [12], который играет и изучает Гиньоля на протяжении уже почти 20 лет. Спорным остается вопрос и о происхождении имени этого персонажа, в то время как имя его создателя – лионского зубного врача Лорана Мурге – известно очень хорошо. Мурге (1769–1844) считается автором главных пьес о Гиньоле, составляющих так называемый «старинный репертуар». Пьесы эти, однако, не были им изданы. Ф. Фелисиано обращает внимание на важную деталь: тексты пьес о Гиньоле позже были записаны богатыми горожанами, которые, очевидно, сильно их изменили в угоду буржуазным вкусам, лишив их политической остроты и грубой экспрессивности, присущей народному искусству. Впервые тексты о Гиньоле были опубликованы в 1865 и 1870 гг., а затем переизданы Жаном-Батистом Онофрио в 1890 г. Это издание Онофрио, иллюстрированное Энасом Д'Орли, имеется во Французской Национальной библиотеке. В 1925 г. по инициативе Лионского «Общества друзей Гиньоля» был издан сборник пьес «Мамзель Гнафрон» под редакцией Пьера Массона и с иллюстрациями Александра-Франсуа Боннарделя, художника театра набережной Сен-Антуан. В 2016 г. этот сборник был переиздан. Он включает не только 14 пьес о Гиньоле и его неразлучном друге Гнафроне, но и словарь старинных лионских слов и выражений, малопонятных современному читателю, в том числе и франкоязычному. Современный житель Лиона, возможно, уже не использует глагол *gandayer*, чтобы послать кого-либо к черту, а глаголы *jabotter*, *japiller*, употребляемые в старинных текстах Гиньоля, не ассоциируются больше со словом «болтать». Вероятно, современному французу надо объяснить, что определение «*Mandrin*» обозначало в стародавние времена вора, а словом «*Nioche (Gnoche)*» называли глупую тетку. В текстах употребляется также название профессии – *Gnafre*, что в буквальном переводе означает «холодный сапожник», то есть тот, кто работает под открытым небом, не имея собственной будки. Связь этого слова с именем Гнафрона (*Gnafron*) очевидна [11, с. 359–361]. Подготовка и публикация такого словаря сами по себе свидетельствуют не только об изменившемся бытовом, но и театральном языке известного французского персонажа. Старинное правило французских кукольников: важно не то, что кукла говорит, а то, что она делает – не подвергается сомнению. В этом суть кукольного спектакля. Об этом же говорил знаменитый русский петрушечник Е. Деммени: «В кукольном спектакле главное заключается в игре кукол, то есть в движении. Действовать – вот смысл жизни петрушки. В этом... и есть театральность в петрушечном театре» [См.: 3, с. 14].

Однако в отличие от других традиционных кукольных персонажей речь Гиньоля весьма важна. «Текст играет большую роль в спектаклях Гиньоля, – говорил мне французский актер Николя Сомон. – Публика должна реагировать не только на действия куклы, но и на ее слова. Произнося текст, я, кукольник, провоцирую публику на взаимодействие с марионеткой, на диалог с ней» [12]. Фредерик Фелисиано пояснял, каким образом он работает с сохранившимися пьесами Гиньоля: «чтение текстов интересно, поскольку позволяет понять, как интерпретировали Гиньоля, но как актер я использую их осторожно, только как канву (*canovaccio*), а затем пишу свои собственные диалоги». Так, в свой спектакль «*Guignoloulaviedes pov'gants*» Ф. Фелисиано включил сцены гомосексуального брака, которые отразили общественные дебаты во Франции по этому вопросу в 2015 г. Безусловно, такие «новоделы» также нуждаются в тщательной фиксации, изучении и сохранении, как и старинные пьесы, поскольку впоследствии они будут представлять собой важный документ эпохи. Много лет назад советский театровед С. Мокульский в одной из своих работ приводил слова немецкого критика Макса Германа о том, что «задача историка театра <...> не изучение истории пьес, а изучение истории спектаклей» [Цит. по: 5, с. 45]. В случае с площадным кукольным театром, когда специально сочиненный текст зачастую либо отсутствовал вовсе, либо записывался за произносившим его актером, а затем подвергался идеологической и лексической цензуре, изучение истории спектакля, ду-

мается, должно идти параллельно с изучением истории пьесы (текста). Иначе понимание смысла эволюции персонажа будет ускользать от исследователей, которые по роду своей профессии «являются творцами формообразующих смыслов культуры... Интерпретация этих смыслов, сопоставление их и анализ – вот главные элементы критики», – отмечала казахстанская исследовательница А. Галимжанова [1, с. 187].

Сегодняшний Гиньоль, как и Полишинель, делит уличное пространство со своими более современными собратьями, подглядывая у них новые приемы и способы привлечения публики. Многочисленные фестивали кукольных театров во Франции, такие, как «La Maisondela Marionnette» (Пикарди), «Méliscène», «Marionet'ic» (Бретань), «Festival Marto!», «Les Traversesdejuin» (Иль-де-Франс), «Détoursde Babel» (Зон-Альп), «Marionnettesen Chemin» (О-де-Франс), международное биеннале «Les Giboulées» в Альзасе и многие другие дают возможность актерам-кукольникам, гиньолистам и представителям смежных искусств (акробатам, клоунам, музыкантам) не только продемонстрировать свое мастерство, но и «продать» свой спектакль театральным менеджерам и продюсерам – непременно участникам всех крупных и мелких театральных фестивалей мира. Хорошая продаваемость спектакля, его коммерческий успех важны для развития современного кукольного искусства так же, как это было и в Средние века.

Задача исследователя, погружившего себя в это море персонажей, типов, идей, сюжетов, техник, состоит, с одной стороны, в тщательной фиксации фактов уличного искусства кукол, имен артистов, названий артистических компаний и их спектаклей, особенностей рекламной деятельности и работы со зрителем, а с другой – в выявлении некоей «генеральной линии» развития уличного кукольного театра в каждый отрезок времени, в каждой точке, где происходит это событие – кукольный спектакль на улице. А «генеральная линия», будучи весьма условной и отнюдь не прямой, в свою очередь направит театрального критика на путь изучения тенденций развития искусства кукол и его так называемого «контента», чтобы, соединив их со статистикой, литературными и критическими материалами, «расширить и углубить понимание художественного произведения в его онтологическом измерении» [1, с. 187], выйти на новый уровень понимания сути эволюции как традиционных персонажей, так и искусства кукольного театра в целом.

Литература

1. Галимжанова, А. С. Свобода художественного творчества как феномен культуры / А. С. Галимжанова. – Бишкек : Бийиктик, 2006. – 286 с.
2. Демпси, Э. Стили, школы, направления. Путеводитель по современному искусству / Э. Демпси. – М. : Искусство XX век, 2008.
3. Королев, М. М. Искусство театра кукол. Основы теории / М. М. Королев. – Л. : Искусство, 1973. – 112 с.
4. Манжион, Э. Перформанс: искусство мутации / Э. Манжион // Диалог искусств. – 2013. – № 3. – С. 56–60.
5. Мокульский, С. С. Изучение специфики театра / С. С. Мокульский // Наука о театре. Межвузовский сб. тр. преподавателей и аспирантов. – Л. : Искусство, 1975. – С. 44–57.
6. Московских, Н.С. Уличный театр как форма урбанизации зрелищного искусства/ Н. С. Московских // [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://cyberleninka.ru/article/n/ulichnyy-teatr-kak-forma-urbanizatsii-zrelischnogo-iskusstva#ixzz46VJkErY>. – Дата доступа: 01.10.2016.
7. Поло де Болье, М.-А. Средневековая Франция / М.-А. Поло де Болье. – М. : Вече, 2006. – 384 с.
8. Семенова, Е. А. Уличный театр против театра военных действий / Е. А. Семенова // [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.art-education.ru/electronic-journal/ulichnyy-teatr-protiv-teatra-voennyh-deystviy>. – Дата доступа: 30.09.2016.
9. Табачникова, Н. Весь мир – театр / Н. Табачникова // Театр. – 1990. – № 5. – С. 112–115.
10. Уолден, С. Реставрация живописи – спасение или уничтожение? / С. Уолден. – М. : Астрель : АСТ, 2007. – 206 с.
11. Mam'zelle Gnafron et autres pièces du Guignol Lyonnais (Recueil de 1925). Préface et notes de Jean-Yves Masson. – Edition de la Coopérative, 2016, pour la préface et notes.
12. Из личной переписки автора с Ф. Фелисиано, Н. Сомоном.

ТЕАТРАЛЬНЫЙ РЕМЕЙК: КРИЗИС ТВОРЧЕСТВА

Современное искусство кино и театра, а также лежащее в их основе искусство художественного слова, проникнуты феноменом ремейка (ремикса или ремастеринга). Если проанализировать современную культуру, в том числе, культуру театральную, то, при всем ее богатстве, на очевидной поверхности оказываются феномены не вполне творческие: XX век и начало XXI века привнесло в литературно-художественное творчество, в театральную и иные формы культуры феномен ремейков. Ремейк (remake – «переделка») определяется как артистико-дизайнерский и коммерческий термин, отражающий создание новых версий уже существующих произведений искусства с видоизменением, или добавлением в них тех или иных новых характеристик. Ремейк не цитирует и не пародирует источник, но, по своей первичной функции, наполняет его новым, более актуальным в данной социально-политической и культурно-исторической среде содержанием, «с большой оглядкой» на образец. Ремейк повторяет, воспроизводит сюжетные ходы оригинала, типы характеров, однако, пытается осмыслить их в изменившихся культурно-исторических, социально-политических условиях. При этом режиссёры ремейков перерабатывают оригинальный текст иногда полностью, но иногда лишь «обновляет» его, продуцируя версии, практически полностью повторяющие оригинал. Постмодернизм как идея трансформации и множественности просто сделал ремейк массовым. Однако, далеко не всякий ремейк является «постмодернистским»: в большинстве современных «переделок» есть определенная нравственная основа, иерархия ценностей: обыгрывание «хрестоматийных» сюжетов предпринимается в большей мере для актуализации классики, нежели «самовыражения», «выражение нового» и, тем более, ироничной пародии. Более того, классическое наследие часто выбирается в качестве критерия, становится «индикатором современности». Сущность ремейка противоречива: воспроизвести и «уничтожить» оригинал – устранить потребность в его перечтении / пересмотре, он стремится не только выглядеть убедительно, как и оригинал, но и превзойти последний, внушить мысль о собственном превосходстве и первичности ремиксов. При этом ремейк больше обращен на переделку более-менее уникальных структур, невозможен в случае «вечных сюжетов», которые первичнее оригинальных текстов.

Театральное творчество, как и любое творчество в целом, предполагает наличие самого – творящего, способного 1) создать новое (обладающего для этого уникальными и развитыми способностями), 2) в процессе создания отказавшись подчас от самого себя (творчество требует мужества выхода за пределы известного, трансценденции), 3) отдать это новое – миру (творчество есть служение). Такова «психологическая формула» творчества, не изменяющаяся в веках. Если проанализировать современную культуру, в том числе, культуру театральную, то, при всем ее богатстве, на очевидной поверхности оказываются феномены не вполне творческие: XX век и начало XXI века привнесло в театральную и иные формы культуры феномен ремейков. Начавшись как процесс «творческого переосмысления» наследия великих и величайших писателей, драматургов и т.д., ремейки интенсивно вырождаются в «селфи». Рассматривая ремейк как квазитворческий процесс, отметим, что 1) ремейк не создает новое, но создает «обновленную версию» пусть и великого, но субъективно - старого (иначе не было бы смысла – в его ремейках), 2) ремейк предполагает процесс «вложения» себя и тиражирования себя на сцене, созданной другими, 3) ремейк в своей базовой ориентации не есть служение другим, но чаще всего – лишь попытка рассказать этим другим о себе, то есть, по сути, - служение себе.

В «селфи», которыми изобилуют как книжные магазины, так и современные театры, множась «экспонаты» вместо спектаклей ситуация становится еще более выпуклой: 1) селфи воспроизводит: «эстетическая» дистанция сменяется «экстатической» - субъект восторгается сам собой, а не миром, полагает себя завершенным и законченным и в этом качестве, фиксирует себя «для мира», не обладая подчас никакими способностями; 2) селфи есть прославление самого себя, трансляция собственной сверхценности как попытка утвердить и подтвердить свое я в отсутствии реальной «сцены»; 3) селфи не есть служение миру, оно создается исключитель-

но и только ради себя. Зритель не соавтор, но регистратор, подтверждающий, что «сообщение принято». Эстетическое постижение «дружости» перекрыто фиксацией «экспонатов»: театр подчас превращается в своеобразный «музей», коллекционирующий под видом множества одно и тоже одно «я»: написавшее сценарий, поставившее спектакль или «рекомендовавшее» его поставить.

В современной культуре процесс «селфизирования» нарастает: поколения, работавшие «ради искусства» сменяются поколениями, работающими «на себя». Описывая состояние и развитие культуры современных подростков и юношей ученые и практики прямо указывают: эти поколения не только обладают усеченным творческим потенциалом, но и проявляют признаки преждевременной деградации, старения»: не случайна популярность понятия «дигитальное слабоумие». Уже в начале нынешнего века специалисты стали отмечать, что все больше подростков и юношей, представителей «цифровых аборигенов», страдают когнитивными нарушениями, а также подавленностью и депрессией: в мозгу пациентов наблюдаются изменения, схожие с теми, что появляются после черепно-мозговой травмы или на ранней стадии слабоумия, которое у поколения «цифровых туристов» и более ранних поколений развивалось только в старческом возрасте [3; 5; 8; 9].

При этом возникает еще один интересный феномен: симуляция творчества. Характеризуя специфику взаимоотношений в «пространстве симуляции», Ж. Бодрийяр [1, с.282] говорит о них как о симуляции: ни собеседников, ни смысла сообщений уже не существует. Симулякр – это имитация несуществующего. Казалось бы, для театра симуляция – необходимость, однако, речь идет о совершенно ином феномене: подмены театрального и иного творчества и искусства.

Современная «медийная» эпоха и переломный характер ее временных рамок – начало нового века - породила поколение эгоцентристов или «миллениалов» (millennials), которое, по описаниям многих исследователей, характеризуется рядом черт: нарциссизм и политический конформизм, а также повседневная квазикреативность, находящая выражение в фэнтези и «фанфиках», ремейках и швединге, в «селфи» и иных формах творчества, как попыток «пересмысления» традиционных ценностей. Одна из них отражена в попытках разрешения парадоксов общественного и индивидуального: центрации на «собственном» и ноунейм (noname) как отказе от общепризнанного в пользу индивидуальности. Ведущим для современных молодых людей на сегодняшний день, на этапе их субъективного социального восхождения является самовыражение: стремление выделиться из толпы, быть индивидуальным. Для театра это стремление, с одной стороны, естественно, а с другой – опирается на второе стремление – постижения культурного богатства предшественников. Однако, именно второго стремления – нет. Как дети поколения «беби-бума», «эхо-бумеры» повышено эгоцентричны и потому, что общество превознесло ребенка над взрослым, сделав детоцентризм ведущей идеей социальных и государственных отношений, резко снизив значимость опыта предшествующих поколений. Это неминуемо сказалось на детях: их уверенности в значимости своих «селфи» и «ремейков». Как «поколение трофеев», они стремятся все время что-то выиграть, выгадать, в том числе, в «творчестве» и в отношениях вне него, им свойственна вера в собственную «крутизну» и восприятие старших как «слабых звеньев»: все должно вертеться и до поры до времени вертится вокруг их «я». Когда же «пора» заканчивается – детство и молодость проходят - человек сталкивается с тем, что за их пределами он – уже не центр вселенной, а никому не нужный «отработанный материал», «старик», на место которого давно претендуют более молодые. В общем и целом, современные молодые люди часто не «усматривают» действительно положительных и однозначно успешных примеров ни настоящего, ни прошлого и субъективно выстраивают будущее «с нуля», хотя объективно вынуждены будут совмещать обучение на своих ошибках и признание достижения предыдущих поколений. Жизнь побуждает к повторным пересмотрам, но уже – жизненных «спектаклей».

В целом же, несмотря на внешнюю потребность в творчестве, наблюдается резкое падение показателей относительно творческих способностей и эмпатии, которая необходима, чтобы интересоваться другими людьми, культурой, миром. Самовыражение миллениалов - обычно не более чем продолжение культурно-исторической тенденции, а не революция: ничего нового

миллениалы не придумывают, развивая то, чему их научили и продолжают учить СМИ (и государство) и родители (и общество), чья повседневная жизнь кажется порой невыносимой и бесполезной [2; 4; 6; 7; 10]. «Богемная» жизнь как жизнь человека культуры и искусства, человека театра, при этом обычно исчерпывается жизнью желаний: «звезды» восходят так же быстро, как и падают. И лишь самоотверженность как подчас тяжелый и упорный труд, глубокое уважение к миру и культуре, широта кругозора и постоянное личностное и профессиональное совершенствование – залог успеха «человека театра». Чтобы трансцендентировать, «выходить за пределы», нужно эти пределы – понимать, уважать. Нужно – иметь мужество изменять: себя и мир.

Таким образом, во всем мире, как очевидно, наблюдается сюжетологический или, точнее, сценарный кризис, который «заставляет» обращаться к ремейкам». Обычно речь идет о том, то нет «девелопмента» проекта, а не идей: правильно их разработать и довести до книги и/или постановки спектакля и фильма часто не удается. Ремейки же очень просты, читатель или зритель про них уже многое знает. Ремейк также эксплуатирует эффект любопытства: прочитать или увидеть уже известную повесть / картину в «новом исполнении». Однако, чаще всего те, кто приходит с ощущением ностальгии, уходят неудовлетворенными ни современным качеством «продукта», ни отношением к первоисточнику. Современное искусство, полагают ученые, находится в процессе активного жанрового творчества. Исследования больших и все увеличивающихся массивов текстов и иных результатов творчества побуждает выделить не столько формы и типы, сколько «доминантные стратегии» этого процесса – как жанрообразования»: циклизация и дециклизация, фрагментация и внешняя случайность конструирования целого при утонченном эстетическом единстве; монолог как уже устоявшаяся жанрологическая стратегия; фрагментарный игровой диалог текстов; интерпретация текстов, созданных на основе разных родо-видовых законов; глобализация ремарок; беллетризация. Ремейк здесь выступает как результат применения этих стратегий: стремления современных авторов к актуализации классики, к деконструкции, адаптации, переделке образов. Поэтому в определениях ремейка он рассматривается и как жанр и как форма или стратегия: общая позиция пока не сложилась, поскольку не сложились критерии оценки произведений – «переделок». Ведущим критерием, на наш взгляд, является творческая и репродуктивная природа ремейка.

Подводя итог, отметим, что многие ученые особое внимание уделяют тому виду ремейков, который связан с «трансплантацией» инокультурных текстов в поле собственной национальной культуры. Однако, ремейки постмодернистской эпохи чаще всего реализуют другие мотивы и задачи.: когда идет «пассивное насыщение» одной культуры другой, то обычно усваивается чужой язык, адаптируются тексты иных эпох и народов, но когда насыщение достигает порога, активизируются механизмы внутреннего текстопорождения и из пассивного состояния культура переходит в активное и начинает бурно выделять тексты, активизируя другие культуры, в том числе те, которые ранее воспроизводила. Постмодерн рассматривается как период спада или «усталости» литературы, театра и кино, и следовательно, оживление ремейка вполне естественно: диалог разворачивается не только с другими культурами, но и со своей собственной. Таким образом, ремейк актуализируется циклично, символизируя диалог в пространстве культуры и своего рода переоценку ценностей перед этапом подъема в развитии литературы. В результате мы видим переход от массовой, воспроизводящей, к «элитарной», оригинальной литературе, театру и кино. Конструктивный смысл ремейка состоит в том, что как вид вторичного текста, «artistic recycling», он помогает «установлению социальных и психологических связей»: дает возможность связывать прошлое и настоящее, свое и чужое, создает ощущение целостности времени и пространства, способствуя тому, чтобы архетипические образы прошлого обрели новые смыслы и жизнь в настоящем, были транслированы в будущее. Ремейк так или иначе создаёт диссонанс, заставляя иначе осмыслить на «оригинал» и в свете новой исторической и культурной ситуации осознать себя в ней как индивида и как часть коллектива, человечества. В ремейках как «авторизированных трансгрессиях» актуализация и забвение прототекста часто сплетены воедино. Именно поэтому «адаптация» в них мешана с «освоением», а заимствование с интерпретацией.

Литература

1. Бодрийяр, Ж. Соблазн / Ж. Бодрийяр. – М. : Ad Marginem, 2000. – С. 282.
2. Глассер, У. Школы без неудачников / У. Глассер. – М. : Прогресс, 1990. – 120с.
3. Стрельникова, Л. Цифровое слабоумие / Л. Стрельникова // Химия и жизнь – XXI век. – 2014. – № 12. – С. 42–47.
4. Espinoza, Ch. Millennial Integration: Challenges Millennials Face in the Workplace and What They Can Do About Them. Yellow Springs / Ch. Espinoza. – OH : Antioch University and OhioLINK, 2012. – 151p.
5. Hayles, N. K. My Mother was a computer: digital subjects and literary texts / N. K. Hayles. – Chicago : The University of Chicago Press, 2005. – 288 p.
6. McCrindle, M. The ABC of XYZ: Understanding the Global Generations / M. McCrindle. – Sydney : UNSW Press, 2009. – P. 202–204.
7. Prensky, M. Digital Natives, Digital Immigrants /M. Prensky // On the Horizon. MCB University Press. – 2001. – October, № 9 (5). – P. 1–6.
8. Reynolds, G. Ethics in information technology / G. Reynolds. – Boston : Thomson Course Technology, 2003. – 320 p.
9. Spitzer, M. Digitale Demenz: wie wir uns und unsere Kinder um den Verstand bringen / M. Spitzer. – München : Droemer, 2012.
10. Tapscott, D. Grown Up Digital: How the Net Generation is Changing Your World / D. Tapscott. – McGraw-Hill, 2008. – P. 15–16.

Ассуил М.А.

(Республика Беларусь, г. Минск)

ВОСТОЧНЫЙ ТЕМАТИЗМ В ТВОРЧЕСТВЕ КОМПОЗИТОРОВ БЕЛАРУСИ

«Восток» белорусских композиторов возможно подразделять на несколько направлений в зависимости от очагов его возникновения. Этими очагами являются, прошедшие длительную историю становления музыкальный фольклор стран Кавказа, народов Средней Азии, Ближнего и Дальнего Востока. В данном исследовании мы обратимся ко всем направлениям, за исключением дальневосточной музыкальной тематики, так как она наименее всех отражает взаимообогащение западной и восточной культур, а также не интересует нас с точки зрения нахождения в ней образцов подлинного восточного тематизма¹.

Первое направление, к которому следует обращаться в связи с непосредственной территориальной и образной близостью к белорусскому фольклору это *еврейская* народная музыкальная культура, которая на протяжении веков, имея основой ближневосточный музыкальный колорит, вбирала в себя различные особенности соседних культур. При последующем сравнении и анализе возможно установить и *внутренний восточный тематизм*, который возник посредством взаимообогащения еврейской и белорусской музыкальных культур. Материал еврейской музыки (обработки народных песен) широко использовали в своих сочинениях В. А. Золотарёв, М. Е. Крошнер, И. И. Любан, С. В. Полонский, Д. Р. Каминский, В. В. Дорохин.

Вокально-хоровые сочинения представлены взятыми за основу оригинальными еврейскими песнями: «Три еврейские песни старого быта», «Два хора на еврейские тексты» М. Е. Крошнера, «Обработки еврейских песен для голоса с сопровождением» Д. Р. Каминского, «Три еврейские песни» для детского хора с сопровождением В. В. Дорохина.

Симфоническая музыка в синтезе театрального искусства представлена симфонической фантазией «Рафальскиана» И. И. Любана, созданная на основе музыки к спектаклям Государственного еврейского театра в 1935 году (по фамилии режиссера Рафальского). Тему «театральной» симфонической музыки продолжает М. Е. Крошнер в постановках «Цвей Кунилем-лех», «Сёстрах» и неоконченной «Уриель Акоста» на идиш. Также большую популярность

¹Кавказский Восток привлекал белорусских композиторов не в такой мере как еврейский и среднеазиатский, чего нельзя сказать о композиторах России, чей восточный тематизм в основном имел под собой очаг кавказского восточного тематизма.

имели «Еврейская сюита», «Каприччио на еврейскую мелодию» В.А. Золотарёва. Важным в контексте использования еврейского фольклора является творчество С.В. Полонского, который помимо «Сюиты на еврейские народные темы для симфонического оркестра» делал обработки еврейских аутентичных мелодий и для других инструментов, например «Еврейская рапсодия», «Фрейлехс. Еврейская свадебная» для фортепиано, а также «Вариации на еврейские народные темы», «Еврейская свадебная» для трубы (гобая) в сопровождении фортепиано.

Следующим направлением, интересовавшим белорусских композиторов с точки зрения возникновения и заимствования восточного тематизма, стало погружение в музыкальный фольклор *Средней Азии*. Учитывая всю многогранность среднеазиатского фольклора и разнообразие исторически сформировавшихся многонациональных пластов, отечественными композиторами было создано немало обработок и оригинальных сочинений, базирующихся на этом материале. С именем *Н. И. Аладова*, родоначальника многих жанров белорусской профессиональной музыки, связывают обработки чувашских и марийских народных песен, с которыми композитор познакомился в Казани в самом начале творческого пути композитора, и которые предшествовали его Первой симфонии [1, с. 15]. Следствием постоянной исследовательской работы в области среднеазиатского фольклора стали «Молдавская», «Узбекская» и «Таджикская» симфонические сюиты *В. А. Золотарёва*, а также опера «Ак-Гюль» и множество других сочинений различных жанров и форм, отражающих преемственность в творчестве композитора русской и восточной музыкальных культур.

Чувашский фольклор стал одним из основополагающих элементов в композиторском творчестве *Г. А. Анчикова*. Продолжения русской музыкальной классики с использованием чувашского национального фольклора мы можем проследить в «Вариациях для фортепиано на тему чувашской народной песни «Лети, кукушка», Вокальном цикле (романсы на стихи Хузангая) и «Чувашском марше» для духового оркестра. Работой с чувашским фольклором занимался и *С. В. Полонский*, который помимо интереса к еврейской национальной музыкальной культуре сделал обработки чувашских и карельских народных песен.

Мелос таджикских и узбекских народных песен, подкреплённый знаниями белорусского фольклора (*мультикультурный синтез*) нашёл своё отражение в Пятом струнном квартете *Н. Н. Чуркина*, наряду со многими другими его обработками. За длительное время эвакуации в Ташкенте и детальном изучении узбекского фольклора, *А. К. Клузов* осуществил постановку оперы «Меч Узбекистана». Уже к концу XX века результатом обращения к среднеазиатскому фольклору стала «Киргизская» увертюра для симфонического оркестра и вокальный цикл «На берегах Иссык-Куля» *В. В. Браиловского*.

Важным для белорусских композиторов в сфере использования восточного тематизма можно считать обращение к музыкальному фольклору *Кавказа*¹. Работой с народно-песенным творчеством Грузии, Армении и Азербайджана занимались многие белорусские композиторы. *С. В. Полонский* делал обработки армянских песен; *В. А. Золотарёв*, помимо досконального изучения среднеазиатского фольклора, встраивал в канву своих ранних сочинений и мелодии, услышанные в детстве в Ростове-на-Дону. *Н. Н. Чуркин*, в свою очередь, накопил самый большой пласт фольклора народов Кавказа, который использовал в своих обработках и оригинальных сочинениях, на пример в известном «Марше на три грузинских темы» для духового оркестра.

Остановимся подробнее на «восточном» творчестве *В. А. Золотарёва*, который стоял не только у истоков формирования национальной белорусской композиторской школы, но именно в «белорусский» период были написаны самые значимые его произведения. Из его консерваторского класса вышли такие композиторы, как *В. В. Оловников*, *Д. А. Лукас*, *М. Е. Крошнер* и другие. Творчество Золотарёва явило нам преемственность между музыкой русской и восточной культур.

Являясь выходцем из греческого рода Куюмжи – *В. А. Золотарёв* с детства начал интересоваться фольклором разных стран и народностей. Сильное влияние на молодого музыканта

¹Отец композитора был греком, мать – украинкой. В переводе с греческого, фамилия Куюмжи соответствует русской фамилии Золотарёв.

оказала учёба в Придворной певческой капелле в Санкт-Петербурге под руководством Н. А. Римского-Корсакова и М. А. Балакирева, которые впоследствии стали его старшими товарищами.

Общаясь с Балакиревым, Золотарёв освоил основные принципы «кучкистов», которыми впоследствии пользовался, в частности в первых симфониях. Известен тот факт, что именно Балакирев корректировал вступление и первую часть Первой симфонии композитора. Увлечение композиторами «могучей кучки» восточным тематизмом, передалось и В. А. Золотарёву. В это время Балакирев уже осуществил вторую поездку на Кавказ и вернулся полный идей и примеров грузинского, армянского и черкесского фольклора. Посещая Беляевский кружок, В. А. Золотарёв имел возможность слушать образцы народной музыки, а также и их воплощения в сочинениях Н. А. Римского-Корсакова, А. Бородина. Многие из примеров он слышал ещё в юности, проходившей на юге России, где смешение различных национальных культур особенно выражено.

Тем не менее, свой первый «восточный» опус, Золотарёв приближает больше к композиторским предпочтениям М. П. Мусорского, нежели своего непосредственного идейного наставника, М. А. Балакирева. В 1901 году появляется «Еврейская рапсодия» ор. 7 для симфонического оркестра, успешно исполненная под управлением А. К. Лядова и которая впоследствии станет одним из самых часто исполняемых его произведений.

Музыкальный материал Рапсодии аутентичен, так как все компоненты восточного тематизма услышаны и записаны Золотарёвым непосредственно от еврейских музыкантов на юге Беларуси, иллюстрирующие повседневную жизнь в «черте оседлости» и состоящие из песен и причетов [5, с. 16]. Здесь мы можем наблюдать явное использование композитором звуоряда с увеличенной секундой, характерного для многих экспрессивных мелодий Золотарёва. Вариативность развития мелодии, а также принципы использования композитором фольклорных песенных тем являются результатом непосредственного влияния «кучкистов»

Дальнейшее обращение композитора к восточной тематике происходит во время работы над его Четвёртым струнным квартетом Си-бемоль мажор, где после сонатного аллегро, Золотарёв обращается во второй части к теме с десятью вариациями. Сменяющие друг друга, они вводят слушателя в атмосферу разных стран и эмоциональных состояний. Наряду со «скорбной», «скерцозной», мазуркой и полонезом, композитор вводит и «восточную» вариацию *Largo* с характером *lamento*, которая предваряет жизнеутверждающий танцевальный финал *Quasi polacca*. Невозможно утверждать, что она построена сугубо на материале темы, которую Золотарёв записал ещё в консерваторские годы (которой не присуща восточная составляющая) [5, с. 37].

Скорее манера отображения восточного характера совпадает с композиционными принципами «кучкистов» и насыщена группами поступенных нисходящих ходов, напоминающих соло скрипки из симфонической сюиты «Шахеразада» Н. А. Римского-Корсакова. В этой «восточной» вариации присутствует и смена размера, темпа и штрихов исполнения на струнных инструментах, что свидетельствует о достаточном владении Золотарёвым сведений об импровизационной манере восточных музыкантов.

Опера «Декабристы», во второй редакции переименованная в «Кондратий Рылеев» также интересует нас с точки зрения введения в музыкальный материал восточного тематизма. Золотарёв использует в опере несколько образцов музыкального фольклора, накопленных за время его плодотворной работы и изучения традиций народного творчества разных стран. Так, например, образ Волконского олицетворён начальными интонациями Марсельезы, диктатор Трубецкой – шуточной украинской народной песней «Ой, за гаем, гаем», показанной в гротесковом плане (фанфарное сопровождение).

Восточный тематизм мы встречаем в характеристике «Картины допроса на балу» и непосредственно в образе Николая I (первой лейттеме). Золотарёв берёт за основу военную песню, услышанную ещё в детстве «По горам твоим Кавказ, раздаётся слава в нас». Эта солдатская песня появилась во время Русско-турецкой войны 1877-1878 годов и олицетворяла победные

настроения в стане русских войск¹.

На наш взгляд, использование этой песни неслучайно. С одной стороны, композитор предваряет неудачу декабристов в борьбе с царизмом и предвещает ссылку многих участников восстания именно на Кавказ. С другой точки зрения, эта тема, учитывая её оркестровку, соответствует образцам ориентального склада произведений В. А. Моцарта («Турецкий марш»), Л. ван Бетховена («Турецкий марш» из «Афинских развалин»), а также многих других западно-европейских композиторов². Данные образцы предполагают определённую «примитивность» персидских (арабских) войск, нападавших на европейские страны. В данном контексте Золотарёв негативно изображает Николая I, посредством введения темы восточного контекста, что говорит об *ориентальном (негативном)* характере восточного тематизма.

Музыкальный фольклор братских народов (Украина, Молдавия, страны Средней Азии) заинтересовывает композиторов, воспитанных на традициях классического русского музыкального образования всё больше на рубеже 1920-1930 годов. Первым образцом такого рода принято считать оперу Р. Глиера «Шахсенем» (1927), премьера которой состоялась в 1934 в Баку. Помимо использования восточного сюжета, композитор вводит в оперу материал азербайджанского музыкального фольклора³. Этот факт даёт нам все основания считать восточный тематизм оперы подлинным. На волне интереса к Востоку появляются такие сочинения как «Туркменские картины» и сюита «Советский Восток» С. Василенко, «Марийская сюита» Н. Ракова, «В степях Туркменистана» М. Ипполитова-Иванова и другие.

В. А. Золотарёв, в свою очередь, обращает непосредственное внимание на молдавские народные темы, имеющие частью своего базиса цыганскую музыку, которую мы также можем отчасти отнести к восточному тематизму. Композитор, опираясь на молдавский фольклор создаёт Молдавскую сюиту для симфонического оркестра в четырёх частях («Утро», «Сбор винограда», «Колыбельная» и «Дойна»). Принимая во внимание год создания сюиты (1928), можно утверждать, что белорусский композитор одним из первых поддержал развитие и популяризацию фольклора соседних стран, вводя его в оригинальные композиторские опусы.

Продолжением исследований Золотарёва в области музыкального фольклора стало изучение среднеазиатского мелоса (таджикского, туркменского и узбекского). Друг за другом появляются «Ферганский марш», «Сюита на народные таджикские темы» для струнного квинтета, духовых инструментов, арфы и ксилофона, две тетради обработок туркменских мелодий, марш для духового оркестра «Красный Таджикистан». Узбекские музыковеды по достоинству оценили использование народного мелоса в сочинениях композитора, особенно в «Узбекской рапсодии» и в «Ферганском марше». Отмечая некоторую затянутость Рапсодии, фольклорный материал был стилистически выдержан и мастерски вплетён в канву «европейской» гармонизации.

Ферганский марш, в котором просматривается оригинальное аутентичное произведение национальной узбекской музыки было воспринято как «отличающееся высокими техническими качествами; если оно и не будет в полной мере понятно узбекским широким массам в настоящий момент, то во всяком случае сыграет свою культурную роль в деле развития музыкальной культуры Узбекистана и будет понятно уже через несколько лет» [5, с. 70–71]. Нет ничего странного в постановлении узбекской части жюри узбекской народной музыки при Музгизе в 1932 году, где «Ферганский марш» и «Узбекская рапсодия» были удостоены I и III премий. Классическая музыкальная культура стран Средней Азии только начала создаваться в то время, посредством привлечения известных музыкантов, композиторов и музыковедов, обратившихся к исследованию народного мелоса.

¹ Композитор вводит такие инструменты, как флейта-пикколо (мелодия) и большой барабан (аккомпанемент) – с одной стороны обычные для военной музыки; а с другой, являющимися некими инструментальными клише *нычарской музыки*, введёнными западноевропейской композиторской традицией.

² Глиер использует в опере отдельную сцену «соревнования ашугов» (певцов-импровизаторов), музыка которой построена на азербайджанско-иранском макальном музыкальном тематизме.

³ Термин «парадокс» (от др.-греч. *παράδοξος* – неожиданный, странный от др.-греч. *παρα-δοκέω* – кажусь) означает ситуацию (высказывание, утверждение, суждение или вывод), которая может существовать в реальности, но не иметь логического объяснения.

Позже Золотарёв записывает некоторые узбекские песни и танцы и внедряет их в свою оперу «Ак-Гюль», в которой будет сочетаться колористическое богатство инструментовки, близкое в тембровом соотношении к узбекским национальным инструментам с умелым использованием национального фольклора. Последним этапом «узбекского» пути композитора становится создание вокально-симфонической сюиты памяти великого узбекского поэта Алишера Навои из шести частей. В ней мы можем наблюдать соответствие всех композиционных компонентов (музыкальный материал, мелодика, инструментовка и др.) отображению сугубо национального песенного колорита.

Литература

1. Мдивани, Т. Г. Композиторы Беларуси / Т. Г. Мдивани, В. Г. Гудей-Каштальян // Минск: Беларусь. – 2014. – 478 с.
2. Журавлёв, Д. Н. Большая дорога: Нар. артист БССР Н.Н. Чуркин. Биографический очерк / Д. Н. Журавлёв // Минск: Беларусь. – 1964. – 213 с.
3. Сергиенко, Р. И. Николай Чуркин: из истории становления белорусской профессиональной музыки. Музыкальная культура Беларуси: находки и открытия / Р. И. Сергиенко // Мир. – 2009. – С. 20–26.
4. Смольскі, Б. С. Творчы шлях М.М. Чуркіна (да 90 – годдзя з дня нараджэння) / Б. С. Смольскі // Мінск, 1960. – С. 4.
5. Нисневич, С. Г. Василий Андреевич Золотарёв / С. Г. Нисневич. – М., 1964. – 218 с.

*Афонина Е.С.
(Украина, г. Киев)*

ФЕНОМЕН «ДВОЙНОГО КОДИРОВАНИЯ» В ПОСТМОДЕРНИСТСКИХ БАЛЕТАХ

Специфическая природа постмодернистских хореографических произведений середины XX – начала XXI в. оказывается в «текстах», которые с семиотической точки зрения включают в себя семантический и формальный аспекты, поскольку для того, чтобы быть воспринятым, эти произведения должны быть «прочитанными» реципиентами. Кроме того, особенность искусства хореографии заключается в том, что основными средствами выразительности являются движения, жесты, мимика, которые могут всегда трактоваться неоднозначно. Поэтому уже в самом искусстве заложена природа двойного раскрытия содержания. Двойное кодирование в постмодернистском искусстве хореографии связано с переосмыслением правил и ограничений, которые были выработаны предыдущей культурной традицией. Современное хореографическое искусство по-новому освещает проблему отношения к традиции и инновации, интерпретируя классические сюжеты с музыкой, не всегда написанной для танца.

Творчество современных хореографов (Франция – М. Бежар, Ж. Майо, Р. Пети, Жиль Роман; Америка и Германия – Дж. Ноймайер; Америка и Франция – К. Карлсон; Германия – П. Бауш, М. Мара, М. Смин, В. Шольц, М. Шредер; Израиль – А. Нахарины; Украина – А. Бусько, Р. Поклитару, А. Рехвиашвили, А. Шошин), которые одновременно используют тематический материал и технику классической и популярной, массовой танцевальной культур, подлежит анализу с точки зрения французского философа, социолога и культуролога Жака Бодрийяра. По его трактовке знаки-коды рассматриваются как симулякры, транслирующие смыслы, неадекватные событиям и фактам и не соответствуют однозначным оценкам, очень метко используется нами при оценке современных балетных спектаклей [2, с. 115]. В хореографии как раз очень часто коды порождают коннотации (сопутствующие значения), а не денотации (сама мысль Ж. Бодрийяра, применена нами для хореографии). С помощью концепции кодов-знаков-симулякров как образов, которые поглощают реальность, а также воспроизводят и транслируют содержания с неоднозначной оценкой, можно выделить проявления «двойного кодирования» в современном хореографическом искусстве.

Цитаты, аллюзии, реминисценции, как приёмы двойного кодирования, сопровождают почти каждую новую балетную постановку. Названия балетов: «Красавица», «Озеро», «Лебединое озеро. Современная версия» и другие, и сразу же оживляют в нашей памяти воспоминания о классических постановках: «Спящая красавица», «Лебединое озеро». Сочетая в новых постановках известные сюжеты и музыку, хореографы создают свое собственное, но на основании того, что уже было, стало любимым и абсолютно знакомым, и все-таки порождая при этом новые смыслы и коннотации (Р. Барт) [1]. Вспоминаются слова Умберто Эко о том, что делая прыжок в прошлое, авторы направляются в будущее [5].

Таким интересным примером является своеобразная версия балета «Красавица» (2001) Жана-Кристофа Майо (ученика Джона Ноймайера), в котором используется музыка «Спящей красавицы» П. Чайковского. В новом варианте все действие очень напоминает показ высокой моды с необычными фасонами разнотипных моделей. Конечно, ничего подобного нет и быть не может, но первое впечатление возникает именно от зрительного ряда, который просто завораживает и приводит в замешательство от такого количества необычных костюмов разных персонажей. Первые минуты просмотра балета посвящены только визуальному ряду. Позднее возникает впечатление, что цветовая гамма и формы костюмов затмевают разум и слух. Только постепенно, откуда-то издали появляется музыкальный ряд и им оказывается известная музыка балета П. Чайковского «Спящая красавица». Современное отношение авторов к классическому искусству сказывается даже там, где раньше это казалось невозможным – сокращение названия, вместо «спящая», просто «красавица». Собственно, раньше для этого балета сокращение касалось музыки (продолжительность балета в оригинале – четыре часа). Жан-Кристоф Майо сократил название, оставив только «Красавица».

Его увлечение классикой в постановке балетов можно пронаблюдать в названиях и обращении к классической музыке: к балету С. Прокофьева «Ромео и Джульетта» (1996), к музыке А. Скрябина для своего балета «Где месяц» (1994). Еще одним обращением к музыке классиков является его балет «Тема и четыре вариации» (1993). В связи с созданием этого балета возникают реминисценции на два одноактных балета Дж. Баланчина «Четыре темперамента» (1946) на музыку П. Хиндемита и «Тема с вариациями» (1947) на музыку П. Чайковского. Поэтому обращение хореографа к музыке П. Чайковского является скорее нормой, чем исключением.

Жан-Кристоф Майо любит классику, но по законам постмодернистского искусства. Его использование музыки П. Чайковского в своем балете «Красавица» носит экспериментально-новаторский характер. В либретто обнаруживается связь со сказками Шарля Перро, где больше фантастики, чем лирики П. Чайковского, М. Петипа и У. Диснея. Балет Ж. – К. Майо «Красавица», на первый взгляд, является новой версией то ли Щелкунчика, то ли Золушки. На сцене появляется мужчина-красавец в красном комбинезоне с привлекательными ушками, будто из страны Дураков, который и руководит танцами Петрушек, Скоморохов и девушек-скоморошин. Эти девушки-скоморошины обладают надувной грудью и беременным животом. Их «красота» привлекает внимание целого ряда зрителей-любителей: Санитаров, Поваров, Снеговиков. Сцену венчает появление Волшебницы в розовом одеянии с белой короной в виде шишек. Оказывается, что весь этот маскарад представляет злые силы во главе с Командиром в красном комбинезоне причудливой формы, с громадными ушами на голове и черной мантией. Он же и бьет по животу одну из девиц-скоморошин. Живот сдувается, как воздушный шарик. Все и все исчезают, растворяясь в пространстве. На краю сцены зрители видят на подставке прозрачное яйцо, как намек на какую-то перспективу в развитии действия.

И действительно, действие продолжается. В огромном то ли воздушном, то ли стеклянном, а может быть и в мыльном пузыре находится недосыгаемая Красота. Пока она находилась внутри шара в ее окружении появляется огромная толпа из прекрасных юношей в белых костюмах. Юноши заглядывают в этот прозрачный шар, пытаясь в него попасть или достать его содержимое – красоту. Они настолько поражены необычным видением, что не в состоянии удержаться от желания достичь недостижимого или хотя бы разорвать шар. И вспоминаешь, что Красоту нельзя достичь, не погубив, не уничтожив, не подчинив себе. И вот уже у зрителя появляется чувство страха за жизнь Красавицы. В первые секунды своего шокирующего появ-

ления она не может дышать, появляется страх за ее жизнь. Этот страх преследует зрителей и далее, потому что возникает следующая опасность – от присутствующих поклонников. Прямо на наших глазах из огромного прозрачного шара, как из воздушного слоя, рождается Сказочная Красавица. Разрушив оболочку, окружение заставляет Красавицу подчиниться толпе – танцевать. Теперь ее можно обидеть, уничтожить, использовать, присвоить. Каждый хочет хотя бы прикоснуться к ней. И вот Красавица остается обнаженной. Ее красота незащищена, она, как кукла, в руках людей. Казалось бы, уже ничто ее не сможет спасти, но тут появляются Волшебники и восстанавливают справедливость. Происходит возрождение Красавицы на фоне солнечного света. Он увеличивается и вот уже на экране появляется множество рук, и среди них выделяется какой-то Юноша, который держит в руках прозрачное яйцо-колбу, как символ новой Красоты. Юноша-принц попадает в темное царство, где звучит Арфа (Принц почти как Орфей в поисках своей Красоты-Эвридики), и о чудо, появляется Розовая Волшебница с короной из шишек. Вокруг густые заросли, практически дебри, где-то вдалеке в ветвях дерева, а в последствие оказывается, что это остров, – Красавица. В ее желто-белом одеянии с белой подсветкой, она почему-то похожа на мужчину и находится в состоянии сна. Принц одаривает ее поцелуем, она просыпается и начинается восхитительная сцена любви на воде. Известная восходящая секвенция П. Чайковского у скрипки венчает этот любовный дуэт. И вот уже перед зрителями интересный костюм Красавицы, который имитирует тело Русалки. Внезапно водное пространство исчезает и в коробке-повозке приезжает Красно-черный командир – это, скорее всего, высокая королевская особа. За ним приезжают, прибегают злые силы, но они не способны победить Любовь и победно звучит тема любви. Красно-черный командир снимает уши и просыпается, злые силы растворяются, и балет, заканчиваясь, символизирует торжество Добра, Света и Красоты.

Вот такое содержание нового балета «Красавица» Ж. К. -Майо. Со старым балетом «Спящая красавица» его роднит только музыка П. Чайковского. Кроме того, музыка является кодом, который в состоянии держать зрителя в таком сильном напряжении до самого конца. Оказывается, что музыка Чайковского в балетах разных постановщиков получила разные художественные интерпретации, что в культурологической герменевтике соответствует определению кода в искусстве.

По мнению исследователей (Р. Барт, Фоккема, У. Эко и др.), проблема двойного кодирования связана со структурой постмодернистских текстов. Одним из основных проявлений «двойного кодирования» является создание художественного текста, художественного образа с использованием тематического материала и техники как авангарда, так и популярной культуры, что и обнаруживаем в постмодернистском балете «Красавица» Ж. К. -Майо.

Только у Чарльза Дженкса существует множественность определений «двойного кодирования»: «апелляция, как к массам, так и к профессионалам», «игра с семантикой и метафоричностью», «радикальный эклектизм», «пародийное сопоставление текстовых миров», «различные средства семиотического кодирования», «парадоксальный дуализм» [3; 4].

Ярким примером может быть творчество хореографа Раду Поклитару. Так, каждая его постановка представляет собой новую версию классического балета. Оригинальное воплощение языческой Руси в музыке И. Стравинского «Весна священная» в одноименном балете Г. Поклитару (2002) превращается в показ унифицированного закрытого учебного заведения, в котором преследуется свободная мысль. Старинная немецкая легенда, рассказывающая о принцессе Одетте, превращенной в лебедя злым колдуном-рыцарем Ротбартом («Лебединое озеро» П. Чайковского) трансформируется у Р. Поклитару в «Лебединое озеро. Современная версия» (2014), где Лебеденка похитили из стаи и превратили в прекрасного юношу. Возникают аллюзии на доктора Менгеле, который работал в лагере смерти «Освенцим» и проводил опыты над людьми. Сохранив музыку П. Чайковского, Р. Поклитару избавился от сюжетной канвы. Трагическая развязка сюжета не препятствует насыщенности спектакля пародиями, иронией, характерных для постмодернистской эстетики, что во многом совпадает с определениями и характеристиками Ж. Лиотара двойного кодирования как «языковой игры», «абсурдизма», «плюрализма форм и смыслов»[4].

Таким образом, в постмодернистских балетах реализуются основополагающие механизмы «двойного кодирования»: переигрывание или переименование либретто и музыки, являясь основным постмодернистским приемом создания текста с его ироническим переосмыслением и созданием «пастиш», «лабиринта», «языковой игры» и др. Именно так, по словам Ч. Дженкса, происходит «апелляция, как к массам, так и к профессионалам» [3]. Конечно, в сфере искусства и искусствоведения некоторые авангардные лозунги о критериях художественных произведений (Душамп, Е. Уорхол) затрудняют исследовательскую ситуацию по изучению современных постмодернистских текстов и феномен «двойного кодирования» приобретает все новые значения.

Литература

1. Барт, Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика / Р. Барт. – М. : Прогресс, 1989. – 616 с.
2. Бодрийяр, Ж. Символический обмен и смерть / Ж. Бодрийяр. – М. : Добросвет, 2000. – 387 с.
3. Дженкс, Ч. Взлёт архитектуры постмодернизма [Электронный ресурс] / Ч. Дженкс. – Режим доступа: <http://cih.ru/k3/jenx.html>.
4. Постмодернизм. Энциклопедия / сост. А. А. Грицанов, М. А. Можейко. – Минск : Интерпрессервис ; Книжный Дом, 2001. – 1040 с.
5. Эко, У. Заметки на полях «Имени розы» / У. Эко // Иностранная литература. – 1988. – №10. – С. 88–104.

Барановская Т.Г.

(Республика Беларусь, г. Гродно)

ОСОБЕННОСТИ ТРАНСФОРМАЦИИ РИТМА В ИСТОРИЧЕСКОМ РАЗВИТИИ ЗАПАДНОЙ КУЛЬТУРЫ

Среди разнообразных феноменов в развитии художественной культуры особое место принадлежит ритму. Несмотря на тот факт, что ритм является одним из основополагающих элементов искусства, он по-прежнему относится к области явлений мало изученных. Художественная культура представляет собой сложное эволюционное развитие, в котором есть определенная закономерность, ритм времени.

Человеческая культура также как и органическая жизнь равномерно движется с определенной ритмической пульсацией, создавая циклы [3]. Определенная цикличность в эволюции Западной культуры раскрывается с помощью анализа таких понятий как время, пространство, ритм, а искусство представляет зеркальное отражение культурных ритмов.

Продолжительный этап в развитии Западной культуры связан с общекультурным развитием. Архаичный, догосударственный период определяется общим хаотичным движением жизни, ее становлением. Первобытный человек ищет, осваивает разные формы творчества, его начальные ритмические законы. Искусство первобытного общества, тесно переплетаясь с мифологией, религией, создавало так называемый первобытный синкретизм, упорядочивало систему представлений об окружающем мире, регулировало и направляло социальные и психические процессы, служило средством борьбы с хаосом в самом человеке, в существующем обществе. От первоначальных хаотичных изображений животных, частей туловища первобытный художник приходит к анималистическим ансамблям, в которых наблюдается попытка передать движение, ритмическую закономерность. Первое проявление ритма наблюдается в росписи глиняной, керамической посуды в эпоху неолита. Простейший ковровый орнамент – узор, построенный на регулярном ритмическом чередовании и организованном расположении изобразительных элементов - в первобытном обществе использовался для предохранения от сглаза, вреда, содействовал плодородию.

Период цивилизации, который обозначил формирование культуры нового типа, открыл человечеству новый государственный путь и привнес ощущение порядка, логики, ритма. В ряде культур восточного, африканского, латиноамериканского регионов ритм выдвигается на

первый план, отличается приоритетом в формообразовании, а в ударной музыке абсолютным господством. Культура Древних царств, как и ритмические процессы, которые ее сопровождали, носили предельно сакральный, магический характер. Массовые действия - пение хором или ритмичные танцы – носили обрядовый характер, усилить эффект которых помогали ударные инструменты (барабаны, медные тарелки, гонги, литофоны). Характерный синкретизм демонстрирует неразрывную связь поэзии с танцевальными движениями, мелоса с ритмической энергией движения.

Венцом развития культуры Древних государств является Античность, которая в свою очередь стала одной из составляющих Западной культуры [1]. Греки осмысливали окружающий мир как результат процесса перехода от хаоса к космосу, то есть ритмическому порядку. Несмотря на многочисленные теоретические труды в области ритма (Аристотеля, Платона, Августина и др.), в это время ему отведена роль зависимого от логики музыкально-словесного союза. В античной поэзии, которая пелась, сложилась квантитативная система ритма.

Мир средневекового человека был упорядочен христианским библейским циклом, который подчинялся строгому ритму религиозных праздников и событий. Ему противостояла народная культура, где в упорядоченный ритм жизни средневекового человека врвался ритм жизни природы, телесности. Доминирующая позиция религиозной культуры средневековья утверждала важность слова обращенного к Богу, которое было неразрывно связано с музыкой. Григорианский хорал отражал не только общий характер средневекового устроения, но и представления человека той эпохи о пространстве и времени. Идея повторения, круговращения была основанием всех средневековых представлений о мире [9]. Своеобразную разновидность остиной организации ритма представляет собой изоритмия – строение музыкального произведения на основе повторения стержневой формулы ритма, обновляемой мелодически (Г. Машо, Ф. Витри). Появление многоголосия (IX–X вв.) потребовало повышенной ритмической организации. Квантитативная система уступила место системе ритмических модусов (мензуральная нотация Гвидо из Арrezzo).

Ведущим жанром средневековья на протяжении многих столетий оставалась вокальная музыка, которая непосредственно демонстрировала ведущую роль слова. Мелодия, которую исполнял певец, символизировала голос сердца и власть воображения, усмиряя, подчиняя своим законам ритм. Самостоятельная от слова инструментальная музыка была связана с жанрово-танцевальной основой, а значит, предполагала четкую ритмическую пульсацию. Таким образом, ритм как организующий фактор в профессиональной музыкальной системе Западной культуры постепенно начинает завоевывать музыкальное пространство.

Интенсивное развитие городской культуры в эпоху Возрождения привело к более динамичному развитию общества, новому ощущению ритма и времени. Гармоничен весь божий мир, поэтому и природный закон формулируется тремя основными принципами – Гармонией, Единством, Правдой. Музыкальная культура Европы откликнулась на эти новшества. Впервые мелодика, более певучая и гибкая, чем у средневековых мастеров, зазвучала в гармонии с итальянским стихом (сонеты Петрарки), следуя его образам, ритму, метру. Контрастная, выразительная, рельефная мелодическая линия сочетается с ритмической стороной, которая ищет свои акценты в жанрах танцевальной, инструментальной музыки.

С наступлением Нового времени изменились представления человека о пространстве и времени, что повлекло за собой новое ощущение ритма жизни. С приходом темы Человека изменилось понятие времени – вечное и бесконечное время Господа Бога превратилось в конечное время человеческой жизни. Возникло новое ощущение ценности уходящих минут и мгновений, а значит, произошло ускорение «ритма времени». Легкомысленное пренебрежение к музыкальному времени сменилось строгим учетом: не длинная, а короткая нота стала теперь условной единицей музыкального ритма. Из текучей и плавной музыкальная речь преобразилась в акцентированную, разделенную на равные такты. Эти новые задачи были не под силу одной вокальной мелодии, поэтому композиторы Барокко больше внимания уделяют ритмической канве произведения, разной ритмической пульсации в проведении темы. Таким образом,

ускорение «ритма времени» XVII века в Западной культуре организовало активное начало в жизни самого человека, подчеркивая его реальность бытия.

В эпоху Просвещения центр Вселенной перемещается с небес на землю. Формы новой эпохи стали строгими, пропорциональными, симметричными и упорядоченными. Под влиянием театральной речи ритмическая основа музыки стала другой: короткие мотивы, расчлененные фразы, частая смена ритмического рисунка следовали за причудливыми акцентами комедийного монолога или диалога. В эпоху классицизма ритмичное движение проявляется не только в вопросах организации отдельных мотивов, элементов, но и в структуре самого произведения искусств, его формы. Ритм расширяет свои пределы, возможности в сфере композиции, приобретает еще большее самостоятельное значение, независимость. Именно в это время сложилась классическая тактометрическая система, в основе которой организация ритма, опирающаяся на равномерное чередование временных тактовых отрезков. В такой системе складывается иерархия пульсирующих движений – тактами, долями тактов, группировками тактов или «тактов высшего порядка».

Познание мира для романтиков – это, прежде всего, самопознание. В эпоху романтизма музыкальное искусство занимало лидирующее положение в сравнении с другими видами искусств. И если романтическая мелодия отличалась своим стремлением к широте, непрерывности развития (идеал «бесконечной» мелодии Р. Вагнера, мелодизм Ф. Шопена, Ф. Шуберта), то в ритме наблюдается преодоление традиционной регулярности метрических акцентов и любой автоматической повторности. Такой ритм можно назвать «чувственным», т.е. идущим от сердца (ритмическое «*rubato*»). В инструментальной музыке композиторы искали связь с жизненными ритмическими первоисточниками музыки – с песней, танцем («песни без слов», ноктюрны, вальсы, мазурки).

Разрушение старой картины мира проявилось во всех областях культуры XX века. Возникает новое чувство жизни, новое чувство времени и ритма. Динамичное развитие Западной культуры в XX веке приводит к тому, что стало возможным существование контрастных, противоречивых ритмов в одном культурном пространстве – божественных и земных. Пройдя многовековой эволюционный этап в своем развитии, Западная культура, постепенно трансформируя ценностные ориентиры, предстала в облике техногенной цивилизации, насквозь пронизанной ритмами различного происхождения. Это коренным образом изменило положение ритма в Западной культуре: век технического прогресса отразился в гегемонии ритмического начала, которое получило развитие как в индивидуальных художественных стилях (Б.Брехта, К. Кольвица в экспрессионизме, П. Пикассо в кубизме, С. Дали в сюрреализме), так и в искусственно созданных системах (урбанизм, алеаторика, сонористика, конкретная и электронная музыка). Традиционные для Западной культуры мелодизм и выразительное слово, которые более двух тысячелетий воспитывали человека духовно, не выдержали давления со стороны техногенной цивилизации XX века с ее стремительным прогрессом движения вперед. Динамический напор действительности XX века вызвал к жизни невиданную активизацию ритмического начала в музыке: в творчестве крупнейших композиторов (Бартока, Стравинского, Прокофьева, Равеля, Мессиана), в авангардных направлениях (алеаторике, полистилистике), которые потрясли академические основы профессионально-концертной культуры XX века [4]. Стили и жанры массовой музыкальной культуры (джаз, поп-и рок-музыка) на многие десятилетия покорили атомный век энергией ритма [2]. С одной стороны, это необходимый ответ на высокий тонус современной жизни и деятельности, результат общения с традициями неевропейских культур. С другой – уход от устоявшейся идеи Запада «жить по духу, а не по плоти». Тем не менее, для ощущения действительности как типичного состояния человека XX столетия ритм является символом века.

Таким образом, анализ положения ритмического начала в контексте трансформации Западной культуры показал, что с завершением эпохи Античности происходит размежевание в значении ритма в различных культурных регионах. Если в основе художественной культуры первобытного общества и древних государств лежит изначальный синкретизм мусических искусств, основу которого составляют двигательные ритмы, связанные с природными, телесными

«ритмами жизни», то в процессе дифференциации Западной культуры доминирующую позицию в ней надолго занимает «слово» и мелодическое начало, обращенные к внутреннему, духовному миру человека и обусловленные приоритетом христианской веры. Новое время со своими научно-техническими открытиями по-новому осознало смысл жизни человека с помощью разума, усилило внимание к организующей акцентной стороне ритма, четкой пульсации, строгому метру. Западная культура в предчувствии XX века была готова с одной стороны, к полной свободе проявления «ритма жизни» индивидуума, а с другой – к созданию искусственных, механических ритмоформул техногенной цивилизации. Существенный перелом в истории Западной культуры в XX веке определил доминирующую позицию ритмического начала в художественном языке и стал проявлением интеркультурного обмена.

Литература

1. Античная музыкальная эстетика. Вступительный очерк и собрание текстов профессора А. Ф. Лосева / А. Ф. Лосев // Эстетическое значение основных музыкальных категорий. Мелодия и ритм. - М. : Гос.муз.изд., 1960–1961. – С. 90–104.
2. Конен, В. Третий пласт: Новые массовые жанры в музыке XX века / В. Конен. – М. : Музыка, 1994. – 160 с.
3. Розин, В. М. Понятие «цикл» и типы циклов в культуре / В. М. Розин // Циклические ритмы в истории, культуре и искусстве. – М. : Наука, 2004. – С. 74–85.
4. Холопова, В. Н. Вопросы ритма в творчестве композиторов первой половины XX века / В. Н. Холопова. – М., 1971. – 236 с.

Безручко А.В.
(Украина, г. Киев)

В.Г. ГОРПЕНКО: КИНОРЕЖИССЁР, КИНОВЕД, ПЕДАГОГ ЭКРАННЫХ ИСКУССТВ (К 75-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ)

Известному украинскому кинорежиссеру, киноведу, педагогу экранных искусств, доктору искусствоведения по двум специальностям: «Теория и история культуры», «Киноискусство. Телевидение», единственному в Украине доктору искусствоведения по специальности «Кино-, телеискусство», профессору, академику Академии высшей школы, члену Национального союза кинематографистов Украины Владимиру Григорьевичу Горпенко в этом году исполнилось семьдесят пять лет.

В течение 1963–2002 гг. В. Г. Горпенко работал кинорежиссером Киевской киностудии художественных фильмов им. А. П. Довженко (сейчас – Национальная киностудия художественных фильмов им. А. П. Довженко), где поставил ленты «Лавры» (1972; диплом за режиссерский дебют Республиканского кинофестиваля, Жданов, 1973), «Дождь в чужом городе» (1979, т/ф, 2 серии, соавт.), «Твое мирное небо» (1984), видеоленты «Кто мы?» (1995, трилогия; лучший видеофильм Вкф, Ивано-Франковск, 1996), «Чернигов» (1997; Гран-при Мкф «Ветер странствий», Киев, 1998), осуществил ряд телепроектов.

Кроме творческой деятельности, В. Г. Горпенко много занимается изучением теории экранных искусств. Он автор 30 монографий по режиссуре кино и телевидения: «Пластика фильма» (1984), «Основы монтажа» (1992), «Цвет»: учеб.: В 4 т. (1995), «Эпическое и драматическое» (1995), «Архитектоника фильма»: В 5 т. Кн. 1–7. (2000), «Аудиовизуальная культура» (2002), «Монтаж» (2003), «Методика работы журналиста в кадре» (2003) и др. Много лет разрабатывает теорию и методологию режиссуры кино, публикует свои исследования в специализированных научных журналах.

Научную, творческую и кинопедагогическую деятельность В. Горпенко изучали И. Зубавина [10], С. Трымбач [11], И. Журавель [9], А. Безручко [1–4] и др. Тем не менее, в связи с юбилеем новые исследования являются чрезвычайно актуальными.

В. Горпенко сначала учился в мастерской театральных актёров и режиссеров М. П. Верхацкого, потом в первой в Украине кинорежиссёрской мастерской В. И. Ивченко на

кинофакультете Киевского государственного института театрального искусства (КГИТИ) им. И. К. Карпенко-Карого (сейчас – Институт экранных искусств Киевского национального университета театра, кино и телевидения им. И. К. Карпенко-Карого).

Как вспоминал В. Г. Горпенко на вечере памяти В. И. Ивченко, после выпускных экзаменов учитель позвонил ему по телефону домой в четверть первого ночи и спросил, не смог бы Горпенко сейчас приехать к нему. Виктор Илларионович Ивченко в спортивном костюме попросил прощение за позднее приглашение и предложил своему вчерашнему студенту в десять утра быть рядом с ним в приемной комиссии КГИТИ [6].

Так началась педагогическая карьера будущего выдающегося украинского кинопедагога, доктора искусствоведения, профессора Владимира Григорьевича Горпенко. Достаточно плодотворная, кстати, потому что на его счете три десятка книг по теории и практики киноискусства, многочисленные выступления на научных семинарах и конференциях и, главное, плеяда учеников, активно работающих в экранных искусствах.

Владимир Горпенко одновременно с учебой в аспирантуре во Всесоюзном государственном институте кинематографии (ВГИК, сейчас – Всероссийский государственный университет кинематографии им. С. А. Герасимова) работал старшим преподавателем кафедры режиссуры кино и телевидения КГИТИ им. И.К. Карпенко-Карого.

Осенью в 1972 году во время выбора природы к съемкам следующего фильма в Ростове умер В. И. Ивченко. Поздней ночи его ученики встретили в аэропорту самолет, начав трагический ритуал прощания вплоть до момента захоронения его тела на Байковом кладбище. Страшная боль не давала говорить слова благодарности и обязательства продолжать становление национальной киношколы в Украине, которое всей своей жизнью утверждал Виктор Илларионович Ивченко. Учителю В. Горпенко посвятил статью «Уроки, полученные в дороге» [8].

Преподавательскую эстафету, в частности, художественное руководство этой мастерской, поручили кинорежиссеру, сценаристу, заслуженному деятелю искусств УССР (1967) Владимиру Захариевичу Довганю.

Педагогическая деятельность Владимира Горпенко также связана с известным украинским кинорежиссером, педагогом, первым секретарем Союза кинематографистов, народным артистом СССР (1972), лауреатом Государственной премии Украинской ССР им. Т. Г. Шевченко (1971), лауреатом премии Союза кинематографистов Украины (1982), награжденного Золотой медалью им. А. П. Довженко (1982) Тимофеем Васильевичем Левчуком, в мастерской которого В. Г. Горпенко самостоятельно разработал ряд спецкурсов.

Т. В. Левчук всегда умел создать творческий коллектив педагогов-единомышленников, смело привлекал к работе творческую молодежь, недавних выпускников, доверяя им работу с курсом в качестве второго педагога.

Как писал Владимир Горпенко в начале восьмидесятых годов в автобиографии: «За прошедший период сделаны два выпуска кинорежиссеров. Первый – общая актерско-режиссерская мастерская (художественный руководитель В. И. Ивченко, потом В. З. Довгань). Второй – мастерская кинорежиссуры (художественный руководитель Т. В. Левчук)» [5].

С 1981 года В. Г. Горпенко преподавал на курсе кинорежиссеров уже «третьего поколения», художественным руководителем которых был профессор Т. В. Левчук. Тогда двери кинофакультета КГИТИ открылись для студентов-иностранцев. Предварительно год они учились русскому языку в Киевском университете имени Тараса Шевченко, а потом происходило их тестирование, собеседование с целью определения – имеют ли они соответствующий творческий потенциал.

Отбор студентов-иностранцев и поручили Владимиру Горпенко, который после вступительных экзаменов весь первый семестр был занят на кинопроизводстве, а потому занятия со студентами начал лишь со второго семестра.

Тот курс был необычным по своему составу: во-первых, он был беспрецедентно большим – девятнадцать студентов; во-вторых, на нём, кроме семи советских студентов, занималось двенадцать студентов из одиннадцати стран.

Этот аспект, по словам Владимира Григорьевича, наложил свой отпечаток на всю учебно-методическую и воспитательную работу с курсом. В первую очередь, нужно было привести к общему знаменателю чрезвычайно разнородный курс, объединить их в общность единой мастерской [7].

Основной акцент молодой, но уже достаточно опытный педагог делал на учебно-лекционной работе, начав преподавать с теоретических разделов курса «Кинорежиссура»: «Введение в кинорежиссуру», «Работа с актером», «Монтаж», «Композиция фильма», «Жанр и стиль», «Киномизансцена» и т.д.

Этому же заданию подчинялась и индивидуальная работа со студентами – выбор и осмысление материала, поиск глубокого и четкого художественного решения, в организационном и последовательном освоении всех элементов профессии.

Но особенную пользу, по убеждению Владимира Горпенка, принесло и то, что и на первом, и на втором курсах удалось выбрать для сценических режиссерско-актерских работ материал, который дал возможность выполнять конкретные учебно-методические задания освоения ремесла и воспитывать чувство коллективной ответственности и взаимопомощи.

Это композиции по сценарию и повести Ж. Реми «Если ребята всего мира» – на первом курсе, а также по поэме Н. Гоголя «Мертвые души» – на втором курсе.

На достижение этой же цели был направленный и начатый на третьем курсе педагогический эксперимент – совместная работа режиссерской мастерской над сценическими отрывками со вторым актерским курсом КГИТИ, художественным руководителем которой был А. Г. Решетченко.

По большей части курс работал ритмично, вкладываясь с практическими занятиями (в частности, и на съемочных работах, что при таком составе курса слишком сложно) в установленные программой и учебным планом сроки.

Интенсивная воспитательная работа велась на этом интернациональном курсе. По тогдашней педагогической методе организовывались регулярные проведения политинформаций, в которых вместе с советскими активно участвовали и иностранные студенты.

Основной акцент на них делался, прежде всего, на рассказах студентов о своей родине, что давало большой позитивный педагогический эффект во взаимообогащении культур и установлении хороших отношений между студентами мастерской. Обычно такие встречи-беседы сопровождалось показом разнообразного иллюстративного материала – фотографиями, репродукциями, слайдами, что давало рассказам общеознакомительный, развивающий эффект, очень нужный в становлении молодых режиссеров.

Активная гражданская позиция, в лучшем смысле этого слова, всегда была присуща Владимиру Горпенко. Он как член общественно-методического совета Бюро пропаганды советского киноискусства проводил огромное количество шефских встреч и лекций. Так, например, лишь в 1982–1983 годах они состоялись в городах Горький, Нижневартовск, Нефтеюганск, Тобольск, Томск, Львов и др.

Мастер пытался привить студентам широту кругозора, страсть к познанию всего, что может понадобиться в будущей творческой работе – поэтому, например, он организовал посещение молодыми режиссерами Научно-исследовательского института «Укргазпроект», где им было показано применение электронно-вычислительной техники для проектирования широко известного в то время газопровода Уренгой-Помары-Ужгород.

Имели позитивное значение для педагогического процесса в мастерской и встрече студентов на съемочной площадке с режиссерами киностудии им. А. Довженко. Возможно, первым шагом к педагогической карьере кинорежиссёра Михаила Герасимовича Ильенко, который работал тогда над экранизацией «Старосветских помещиков» Н. В. Гоголя (фильм вышел в 1983 году под названием «Миргород и его жители»), можно считать встречу-лекцию со студентами кинофакультета КГИТИ, организованную В. Г. Горпенко.

В воспитательной работе, которая проводилась мастером на курсе, самое большее внимание уделялось индивидуальным формам. Постоянные беседы, посещения общежития, помощь в организации быта и досуга, общие посещения выставок, музеев, спектаклей – вся внепро-

грамная робота була направлена на формування у студентів четкої мировоззренческої позиції, почування модного тогда інтернаціоналізму, смаку, а головне – об'єднання курсу в єдину команду друзей.

Невзираючи на те, що в майстерській були представлені всі релігії і основні конфесії світа – Монголія, Того, Іспанія, Домініканська Республіка, Венесуела, Коста-Рика, Португалія, Польща, Йемен, Панама, Йорданія, Бангладеш, Ірак і семеро представителів України – Т.В. Левчуку і В.Г. Горпенку удалося цей «Вавилон» привести до єдиному знаменателю. Курс, по словам Володимира Горпенку, показав дипломний спектакль рівень такого класу, якого не знали навіть професійні театри [7].

Із дипломних лент студентів майстерській більше всього запам'яталися роботи іракця Лейта Кадума і дівчинки із Йемену Йівхам Абдо. Лейт Кадум зняв поетическу поему по мотивах Гарсії Лорки. А мініатюрна, хрупка Йівхам створила фільм-притчу «Ігра», де людство уподобляється легкомисленною дитворе, яка грається со смертельним зброєю, невзираючи на трагіческі наслідки таких забав.

Як і його вчитель, виховуючи інших, В. Г. Горпенку завжди учився сам. Так, наприклад, для ознайомлення з методологією викладання дисципліни майстерства актора уже досвідчений педагог по декількох місяцях проводив у різних художественних інститутах Радянського Союзу, серед яких можна назвати студію – ВУЗ ім. Е. Вахтангова, студію-школу ім. В. Немировича-Данченка при МХАТі, ВГИК, ГИТИС і др.

В цій статті детально розглянуто початок кіноредагогіческої діяльності В. Г. Горпенку, яка пов'язана з кінорефератом КГИТИ ім. І.К. Карпенко-Карого. В наслідуючих публікаціях необхідно дослідити його педагогіческу діяльність в Київському філіалі Всесоюзного інституту підвищення кваліфікації працівників телебачення і радіовещання, Київському міжнародному університеті, Київському національному університеті культури, Інституті екранних мистецтв ім. Івана Миколайчука, який він заснував і на протязі десяти років був бессменним ректором.

Література

1. Безручко, О. В. Г. Горпенку: режисер і педагог / О. Безручко // Педагогічна теорія і практика: зб. наук. пр. – Київ: КиМУ, 2011. – Вип. 2. – С. 57–69.
2. Безручко, О. Кіноредагог і режисер В. Г. Горпенку / О. Безручко // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури: зб. наук. пр. – Київ: Міленіум, 2011. – Вип. XXVII. – С. 240–247.
3. Безручко, О. Кіноредагогічна діяльність професора В. Г. Горпенку / О. Безручко // Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв: наук. журнал. – Київ: Міленіум, 2010. – № 4. – С. 84–88.
4. Безручко, О. Шлях у педагогіку екранних мистецтв Володимира Горпенку / О. Безручко // Мистецтвознавство України: зб. наук. пр. – Київ: Муз. Україна, 2010. – Вип. 11. – С. 140–145.
5. Горпенку, В. Г. Автобіографія, 9 вересня 1983 г. / В. Г. Горпенку // Архів КНУТКТ ім. І.К. Карпенко-Карого. – Личне діло В.Г. Горпенку.
6. Горпенку, В. Г. Воспоминання о В. І. Івченку на вечері пам'яті, листопад 2002 г. / В. Г. Горпенку // Частиний архів автора.
7. Горпенку, В. Г. Інтерв'ю о педагогіческій діяльності, березень 2003 г. / В. Г. Горпенку // Частиний архів автора.
8. Горпенку, В. Уроки, здобуті в дорозі. До 70-річчя від дня народження В. І. Івченку / В. Г. Горпенку // Культура і життя. – 1982. – № 46. – С. 5.
9. Журавель, І. Інтерв'ю з ректором Інституту екранних мистецтв ім. І. Миколайчука В. Г. Горпенком / І. Журавель // Помічник абітурієнта. – 2008. – № 9. – С. 28–29.
10. Зубавіна, І. Б. Кінематограф незалежної України: тенденції, фільми, постаті / І. Б. Зубавіна. – Київ, 2007. – 296 с.
11. Тримбач, С. В. Горпенку Володимир Григорович / С. В. Тримбач // Енциклопедія Сучасної України / Національна академія наук України, Наукове товариство ім. Шевченка, Інститут енциклопедичних досліджень НАН України. – Київ, 2008. – Т. 6: Го–Гю. – С. 308.

ОБРАЗ ВРАГА В БЕЛОРУССКОЙ ЭКРАННОЙ КУЛЬТУРЕ

Рухнувший в результате Февральской и Октябрьской революции строй привел, среди прочего, к формированию новой политической, общественной и культурной реальности в начале XX века. Это не могло не вызвать существенных потрясений в сфере определения стереотипов, касающихся восприятия добра и зла, благородства и подлости, «своих» и «чужих», друзей и врагов.

В первом белорусском фильме «Лесная быль» (1926, авторы сценария М. Чарот и Ю. Тарич, режиссер Ю. Тарич, оператор Д. Шлюглейт, художник Е. Иванов-Барков), поставленном по повести М. Чарота «Свинопас», четко обозначены полюса противодействия. События фильма происходят в 1920 году, когда Беларусь была занята польскими войсками. Враги главных героев здесь – польские военные. К стану врагов примыкает пан Драбский с дочерью Вандой, владельцы богатого имения. Врагам в картине противостоят красные кавалеристы и партизаны, сам «простой народ», поднявшийся на борьбу с захватчиками.

В фильме «Кастусь Калиновский» (1927, автор сценария и режиссер В. Гардин, оператор А. Аптекман, художник А. Арапов) врагом объявляется российское самодержавие, титры гласят: «Одинаково угнетало царское правительство и русского крестьянина, и белорусского селянина и польского хлопа». Зло не только четко обозначено, но и представлено определенными персонажами: паны-эксплуататоры, казаки, гренадеры, генерал-губернатор Муравьев.

Граф Скирмунт, его дочь Ядвига и сын Станислав готовы выступить против царя. Стась Скирмунт встречается с Кастусем Калиновским, собираясь договориться о совместных действиях в борьбе против общего врага. Однако Калиновский сомневается в целесообразности такого союза: «У нас два врага – вы и они».

Отказав в доверии панам, Кастусь пытается договариваться с царскими солдатами, взывая к их совести – как они могут убивать братьев. Солдаты оправдываются тем, что подавлять восстание их прислали силком. «Помни: там – враги, а тут – друзья!» – просвещает его Калиновский.

Чтобы повести за собой повстанцев, граф Скирмунт привлекает в свои отряды крестьян. «Мы все сыны одного народа!» – с таким воззванием обращается к народу молодой граф Станислав. Однако его призыв не вызывает доверия, классовое единство – превыше всего, и эта идея в фильме утверждается в первую очередь. По сюжету фильма, Калиновский с соратниками, не доверяющие обещаниям графа, оказываются правы. Дворянство предаёт повстанцев, присягает Муравьеву, обещает найти и передать в руки властей Калиновского.

Зло в картине «Соловей» (1937, авторы сценария З. Бядуля, Н. Таубе, режиссер Э. Аршанский, оператор С. Иванов, художник С. Мандель) – также паны, приказывающие разорить деревню и оставить крестьян без родного дома.

В основе сюжета фильма «Раскиданное гнездо» (1981, авторы сценария Б. Луценко, Г. Бекаревич, режиссер Б. Луценко, оператор Ю. Елхов, художник В. Назаров) – тот же конфликт, который использован в картине «Соловей». Панич (В. Ледогоров) сгоняет с земли крестьян-арендаторов, собираясь организовать на этом месте более прибыльное производство, построить фабрику.

Зло в фильме «Его превосходительство» (1927, авторы сценария В. Строева, С. Рошаль, режиссер Г. Рошаль, оператор Н. Козловский, А. Машкевич) – существующий царский строй и отдельные «царские сатрапы», в частности, губернатор фон Валь.

Поверженный и осмеянный враг представлен в картине «Джентльмен и петух» (1928, авторы сценария И. Долгопольский, Л. Иерихонов, режиссер В. Баллюзек, оператор Н. Козловский). Граф Вадецкий в 1921 году лишился значительной части своего имущества. В результате раздела белорусских земель половина поместья Вадецких вместе с дворцом оказалась на территории советской Беларуси. Семейство Вадецких вынуждены довольствоваться тем немногим из своего имущества, что осталось в их владении. Они проводят свои дни в

праздности и скуке, дрожа от страха перед революционерами, в то время как на территории их недавних владений начинаются бурные социальные преобразования, которые должны привести рабочий класс и крестьянство к долгожданному счастливому будущему.

В фильме «Анютина дорога» (1967, сценарий К. Губаревич, режиссер Л. Голуб, оператор Ю. Цветков при участии В. Николаева) территория зла конкретно обрисована, названы враги, лишившие девочку Анюту (С. Коростелина) нормального детства, поселившие ее в подвале, отправившие ее отца на каторгу, – царь и «буржуи». Воплощением же добра в фильме является добрый «дядя Ленин», с которым в жизни Анюты связано только хорошее. Вождь освобождает отца девочки из неволи, отправляет продотряды на задания, чтобы спасти от голода жителей Москвы.

Отец главной героини, Анюты, перевозит свою семью из подвала, где они жили до революции, в просторную, светлую и хорошо обставленную «буржуйскую» квартиру. Куда исчезли предыдущие владельцы, разумеется, в фильме не уточняется, но предполагается, что они, безусловно, тоже были врагами, если жили в таких роскошных условиях.

Сконцентрированность на теме тяжелого наследия царизма позволяет объяснить масштабы разрухи, которая обрушилась на страну: штурмующие поезд толпы отъезжающих, очереди за хлебом, неразбериха и хаос на железнодорожных станциях, десятки детей, потерявших и кров, и родителей – такова реальность, в которой приходится выживать главной героине картины. При этом «простые люди» относятся к девочке и другим беспризорникам с сочувствием: на ярмарке отзывчивые продавцы подают детям нехитрые угощения, потерявший ногу на «буржуйской» войне дядя Федор (Ф. Шмаков) берет детишек под свою опеку.

Зажиточный хутор, на который случайно попадает потерявшаяся девочка, оказывается в результате территорией зла. Это классический «медвежий угол», «волчье логово», где проживает неприветливый хуторянин с неулыбчивой женой и прелестным малышом-сынишкой Даником. Обширное подворье, добротный бревенчатый дом с кокетливыми занавесками на окнах, с аккуратными шкафчиками на стенах, с фикусами и самоваром становится пристанищем для бандитов, которых охотно принимает у себя хозяин. Хуторянин Жулега (Е. Полосин) меняет похищенное бандитами зерно на оружие. Вместе с главарем бандитов – батькой Рыгором (А. Обухов) он воплощает собой главных врагов советской власти. Бандиты нападают на продотряд, стреляют в бойцов, ранят Анюту.

Присутствие врага в организованной для детей коммуне визуально представлено на экране в виде портрета царя, который замазывают краской дети-коммунары.

Социальное неравенство, вожделеющие мужчины, искалеченные жаждой наживы тетушки и сводни – враги обездоленных женщин в картине «Проститутка» («Убитая жизнью») (1926, авторы сценария Н. Галкин, Е. Демидович, режиссер О. Фрелих).

В картине «Чужая вотчина» (1982, автор сценария А. Лапшин, режиссер В. Рыбарев, оператор Ф. Кучар, художник Е. Игнатъев), поставленной по мотивам одноименного романа писателя В. Адамчика, враги – польские полицейские, пытающиеся задавить белорусское сопротивление, лишить белорусов Родины, временно ставшей «чужой» для живущих на этой земле людей. Митя (А. Дружкин) борется за независимость «своей» белорусской земли, находящейся под властью Польши. Особый смысл приобретает его фраза о том, что свою землю не нужно искать, потому что она здесь, «под ногами».

Земля становится камнем преткновения и превращает во врагов членов одной семьи. Сестра Мити, вдова Алеся (Н. Бражникова) хочет получить в собственность земельный надел, принадлежащий ее свекрови Мондрихе (С. Станюта) и готова пойти ради этого даже на преступление.

Полицай, принявший сторону оккупантов и вернувшийся в родную деревню после отбывания срока наказания – враг главного героя в картине «Возьму твою боль» (1980, режиссер М. Пташук). Сцены суда над полицаями – ключевые в картине «Свидетель» (1985, автор сценария В. Рыбарев, режиссеры В. Рыбарев, П. Финн, оператор Ф. Кучар, художник Е. Игнатъев), поставленной по мотивам повести Виктора Козько «Судный день».

В картине В. Турова «Через кладбище» (1964, автор сценария П. Нилин, режиссер В. Туров, оператор А. Заболоцкий, художники В. Дементьев, Е. Игнатъев) для юного партизана Михася (В. Мартынов), отправляющегося на задание, опасность представляют и оккупационные власти, и предатели из числа своих. Такая же ситуация представлена в картинах «Сыновья уходят в бой» (1969, автор сценария А. Адамович, режиссер В. Туров, оператор С. Петровский, художник Е. Ганкин), «Батька» (1971, автор сценария Р. Шмырев, режиссер Б. Степанов, оператор И. Ремишевский, художник В. Дементьев).

Бесхозяйственность местных жителей, преступная жажда наживы стяжателей и натиск цивилизации – враги природы и человечества в целом в картинах «Половодье», «Пуща», «Черный аист».

В фильме «Половодье» (1980, авторы сценария В. Адамчик, В. Козько, Ф. Конев, режиссер В. Четвериков, оператор Ю. Марухин, художник А. Чертович) развитие цивилизации, многократно увеличившаяся техническая мощь человечества сделали природу уязвимой и беззащитной, превратив ее в XX в. из мощной, всесильной стихии в жертву современного «мирного» человека.

Жертвой хищнического отношения становится дубрава в фильме «Черный аист» (1993, автор сценария Ф. Конев, режиссер В. Туров, оператор И. Ремишевский, художник-постановщик В. Кубарев), которую пытаются уничтожить беспринципные охотники за наживой.

Фокус нормативно-оценочных категорий в белорусском кино менялся в соответствии с политической обстановкой в стране и с идеологическими доктринами, которые на тот момент продвигались и насаждались в обществе. Таким образом, в белорусском кино с понятием «враг» отождествлялись в разное время правящие классы – паны, российское самодержавие, польские войска, «внутренние» враги советской державы – хуторяне, кулаки, вредители, польские власти во время вхождения Западной Беларуси в состав Польши. Военное кино, посвященное событиям Второй мировой войны, помимо врага прямого и явного – оккупационных властей и военной силы противника – предъявило зрителю широкую палитру образов предателей, полицаяв, карателей и диверсантов.

В фильмах-предупреждениях, «антиутопиях», в которых представлен дисбаланс взаимоотношений человека с природой и окружающим миром, самым страшным врагом цивилизации представлен сам человек, не умеющий справиться с собственными хищническими инстинктами.

Березуцкая М.С.

(Украина, г. Днепрпетровск)

АНСАМБЛЬ БАНДУРИСТОВ КАК ПОПУЛЯРИЗАТОР НАЦИОНАЛЬНОГО КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ

В современную эпоху процессы глобализации и интернационализации достижений культуры проблема сохранения национальной, культурной и этнической идентичности приобретает особую остроту [13]. Культура славянских народов в течение многих веков не только формировалась в условиях взаимовлияния, но и подвергалась воздействию со стороны народов Востока и Запада. Свидетельства взаимообогащения и даже смешения национальных культур легко отслеживаются в современных произведениях искусств – в музыке, живописи, литературе, кинематографе. Тем не менее, и в наше время «носители национальной идентичности» культуры широко представлены в каждом виде искусств и пользуются широкой популярностью. В музыке такими носителями являются национальные музыкальные инструменты: в Белоруссии это – цимбалы, в Украине – бандура, в России – балалайка. Эти инструменты по праву называют музыкальными символами своих наций. Взаимопроникновение национальных культур прослежи-

вается и в составе оркестра народных инструментов Харьковского Университета искусств: любимовские домры разных высотных разновидностей (от альтовых до контрабасовых); в составе Киевского государственного оркестра народных инструментов – скрипки, виолончели, цимбалы, бандуры [10]. В течение нескольких десятилетий во Львовской музыкальной академии, как и во многих других академиях Украины наряду с бандурой преподают цимбалы и балалайку. Появилось даже понятие «украинское балалаечное искусство» [8]. Балалайку преподают и в Белорусской государственной музыкальной академии наравне с цимбалами. В России игре на бандуре обучают в музыкальных школах на Кубани, где бандурное исполнительство укоренилось с начала прошлого века [15] и, как ни странно, в Ханты-Мансийском автономном округе – в Сургутском музыкальном колледже [4]. Трио «Кубанская бандура» стало лауреатом I степени в Международном конкурсе «Салют талантов» в 2015 году в Санкт-Петербурге.

В культурологической рефлексии искусство принято понимать как часть культуры, в связи с чем музыка рассматривается как составная часть культуротворчества. Народная же музыка всегда была неотъемлемой частью национальной культуры, а соответственно – одной из составляющих национальной идентичности [14]. Каждый исполнитель на национальном музыкальном инструменте является ярким образцом культурного наследия своего народа. Национальная идентичность культуры проявляется не только в сугубо специфическом внешнем виде и легко узнаваемом звуке музыкального инструмента, особой манере исполнения произведений, но и в присущем только данному народу репертуаре, а также в национальной одежде исполнителей. Известный искусствовед М. Г. Хрущёва считала, что «народная музыка – своеобразный музей этнической истории. В ней сформулирован и зафиксирован генотип этноса и отпечатаны все его этнокультурные контакты» [18].

Особую роль в демонстрации, соответственно – и в популяризации культурного наследия нации, играют национальные исполнительские коллективы (народные оркестры и хоры), поскольку являются образцом «массового представительства» этнокультурной идентичности. Для Белоруссии это такие коллективы как Национальный академический народный оркестр Республики Беларусь им. И. И. Жиновича и Национальный академический народный хор Республики Беларусь им. Г. И. Цитовича, для Украины – Национальная капелла бандуристов Украины и Национальный заслуженный академический украинский народный хор Украины им. Г. Г. Веревки.

История кобзы/бандуры насчитывает много столетий и до XX века инструмент использовался только для сольного исполнения. Первая капелла бандуристов была создана известным педагогом Василием Емцем в 1918 году [2]. В настоящее время ансамбли бандуристов существуют в каждом городе Украины.

Первый же непредвзятый взгляд на репертуар бандуристов позволяет сделать вывод, что вся их концертная деятельность направлена на популяризацию национального культурного наследия. Репертуар современных ансамблей бандуристов не меньше, чем на половину состоит именно из украинских народных песен и мелодий. Украинская народная музыка очень популярна и отнюдь не архаична. Она представлена не только песнями и мелодиями в исполнении, близком к аутентичному, но и в современной обработке [9].

Музыкальное наследие украинского народа – это уникальный источник историко-культурных достижений и мощное средство воспитания. Известный украинский педагог Г. Ващенко отмечал: «Поскольку в народной песне отражаются чувства народных масс, то можно сказать, что через неё мы непосредственно разговариваем с предшествующими поколениями». И действительно, значительная часть народных песен в репертуаре бандуристов является отражением исторически значимых для украинцев событий. В первую очередь сюда следует отнести думовый эпос. Думы вобрали в себя лучшие черты украинского народнопоэтического и музыкального творчества [12]. В репертуаре бандуристов сохранились думы, описывающие события XV–XVI ст.: турецко-татарские набеги «Плач невільника в турецькій неволі», «Як три брати з Азова втікали», «Хведір Безрідний», «Буря на Чорному морі», «Про вдову і трьох синів». Подвиги украинского казачества и его победы над турками в Трапезунде, Синопе, Кафе, под Хотинном, нашли отражение в думах «Козак Голота», «Атаман Матяш старий»,

«Самійло Кішка» и др. История национально-освободительной войны 1648–1654 гг. против польской шляхты и воссоединения Украины с Россией излагается в думах – «Богдан Хмельницький», «Смерть Богдана Хмельницького» [11]. В последние годы в атмосфере пробуждения национального сознания, ведущие идеи дум – борьба за свободу и стремление к собственной государственности, стали созвучны настроениям народа, поэтому думы все чаще звучат в репертуаре бандуристов нового поколения. Современные авторские произведения, созвучные эпической тематике, также представлены в ансамблевом вокально-инструментальном исполнительстве: «Дума про кобзу» (муз. Б. Пылата, сл. Г. Коваля, партия бандуры Й. Яницкого), «Дума про Семена Гаркушу» (муз. Н. Мошика, слова Г. Бондаря) [6].

Благодаря репертуару современных ансамблей бандуристов сохранились старейшие проявления устного народного творчества – обрядово-песенная поэзия народно-календарного стиля, появившаяся в IV–V вв. Обрядовые песни зимнего периода – относятся колядки и щедривки. Одни из них связаны с культом славянского бога солнца Сварога и с радостными «приготовлениями» солнца к лету после долгой зимы, другие являются «христианизированными» старинными песнями: «Щедрий вечір! добрий вечір!», «Чи дома, дома пан господар», «Щедрик, щедрик, щедрівочка», «Ой, сивая та і зозулечка», «Гече річка невеличка», «А в тім дворі красна паня» и др. Весенние обрядовые песни украинского народа – веснянки воспевают пробуждение природы: «А вже весна», «Чи я в лузі не калина була», «Попід мостом, мостом», «Ой у полі криниченька». Сохранились и «русальские песни» – лирические, настроение которых созвучно расцветающей природе: «Ой, зросла ж я у свого таточка, кохалася в рідної мамочки – ой, луги ж мої всі зелені!». Осенние песни представлены обжиночными (жатвенными) и свадебными: «Там у полі криниченька», «Говорила нивка», «Жали женчики, жали», «Ой, в чужого господаря», «Ой, уже сонце над вербами», «Наша хазяйка добра», «Маяло житечко, маяло» и др. [7].

Кроме обрядовых и исторических современные бандуристы сохранили много песен, отражавших реалии повседневной жизни. Чумацкие: «Чумаче, чумаче, чого зажурився», «Ой, зажурився соколонько», «Ой, ходив чумак», «Ох, і не стелися, хрещатий барвінку». Бурлацкие: «Зібралися всі бурлаки», «Та летить орел понад морем», «Да не жаль мені на галочку», «Та забіліли сніги». Солдатские и рекрутские: «Пливе човен», «Наїхала старшина», «Ой, у лузі при березі там калина стояла», «Чорна рілля заорана», «Війна, війна – світ палає». Бурсацкие, крипацкие (крепостные): «Наступає чорна хмара», «На панщину ходжу, ходжу», «Ой, летіла качечка», «Ой, горе нам на Гетьманщині» и др. [16].

Большая категория народных песен в репертуаре бандуристов воспевают красоту родной земли («Стоїть гора високая», «Ніч яка місячна») и поэтику трудовых будней, воспитывая у молодежи любовь к родной земле: «Ой ти, лане, ланочку», «Кінець нивоньці, кінець». К украинским народным песням можно отнести песни Украинских Сечевых Стрельцов первой мировой войны (1914–1918 г.): «Ой, видно село», «Червона калина», «Журавлі», «Їхав стрілець» и др. Они имеют своих авторов, но популярность этих песен настолько велика, что позволяет включать их в сборники народных песен [1].

Если в прошлом народные певцы-кобзари выступали в основном как солисты, то в начале XX века получило развитие хоровое исполнение в сопровождении бандуры, что стимулировало появление нового ансамблевого направления исполнительства и соответственно нового репертуара. Особая заслуга в создании такого репертуара для ансамбля и капелл бандуристов принадлежит Гнату Хоткевичу [17, С.18]. С его именем связан новый творческий этап ансамблевого творчества бандуристов, связанный с академизацией народного инструмента. Фольклорный и академический жанры в произведениях, написанных современными украинскими композиторами для бандуры, настолько органично сочетаются, что подчас их трудно классифицировать. Г. Хоткевич, М. Дремлюга, К. Мясков, С. Бахча, Ю. Олейник, О. Герасименко и другие обращались в своем творчестве к сокровищнице украинского народного музыкального творчества (песни, мелодии народных танцев и т.д.), используя как основу образец музыкального фольклора. В результате обработки и дальнейшего переосмысления, преобразования и применения в музыкальном тексте различных средств выразительности возникает новое воплощение темы, в новом жанре. Таков механизм появления пьес, фантазий, вариаций, концертов, сюит и других

жанров инструментальной музыки, баллад, романсов и других вокально-инструментальных жанров, в основе которых – украинское народное музыкальное творчество. Например, народная песня на слова Т. Шевченко «Нема гірше, як в неволі» появилась в результате вокально-инструментальной обработки С. Бахчи, трансформировалась в жанр баллады, а М. Дремлюга совершил ее инструментальную обработку в жанре инструментальной пьесы. Еще одним примером такой трансформации является "народный фрагмент" С. Бахчи, в котором шуточная украинская народная песня получила новое инструментальное воплощение. Также в жанре пьесы написаны прелюдии М. Дремлюги на тему народной песни «Ой у полі три криниченьки» и К. Мяскова «Якби мені черевички» [5]. Бандурные авторские обработки фольклорных жанров отражают первоначальный синкретизм, как в сольных, так и в ансамблевых выступлениях, воплощая на уровне романтической эклектики в восприятии слушателей историческую память национального самосознания Украины в единстве с академической оркестральностью мышления профессиональных художников. Указанные смысловые наслоения объективно вошли в вибрирующую мелодичность звучания, по которым узнается неповторимый и уникальный бандурный вокал [3].

Таким образом, современные ансамбли бандуристов являются носителями и популяризаторами сложившейся в ходе исторического развития в Украине уникальной традиции музыкального искусства, отражающего все стороны жизни украинского народа. Огромное жанровое и тематическое разнообразие их репертуара обогащает не только отечественную, но и мировую культуру. Являясь живыми носителями народной памяти, бандуристы сохраняют для будущих поколений культурные достижения, что в значительной мере способствует консолидации нации.

Литература

1. Безкорвайная, Н. С. Украинская народная песня как зеркало души / Н. С. Безкорвайная // Культура народов Причерноморья. – 2011. – № 214. – С. 143–145.
2. Бойко О. Ю. Бандура як засіб національного виховання української молоді (історичний аспект) / О. Ю. Бойко // Педагогіка та психологія. – 2013. – №. 44. – С. 118–125.
3. Воронова, Н. С. Мистецтво бандуристів у контексті мультикультуралізму / Н. С. Воронова // Наука. Релігія. Суспільство. – 2011. – № 2. – С. 143–148.
4. Гамаюнова, О. С. Рабочая учебная программа по дисциплине «Коллективное музицирование. Ансамбль класса бандуры» / О. С. Гамаюнова. – Сургут, 2015. – 23с.
5. Дуда, Л. І. Трансформація пісенних жанрів рідинно-обрядового фольклору у бандурній творчості / Л. І. Дуда // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство. – 2014. – №. 3. – С. 13–20.
6. Дуда, Л. И. Эпические жанры бандурного репертуара: традиции и трансформация / Л. И. Дуда // Питанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі. – Вып.20. – Минск, 2016. – С. 489–495.
7. Коваль, Т. В. Реализация воспитательного потенциала народной песни в украинской этнопедагогике / Т. В. Коваль // Веснік Мазырскага дзяржаўнага педагагічнага ўніверсітэта імя І. П. Шамякіна. – 2014. – №1 (42). – С.77–81.
8. Костокрыз, С. Жанрово-стилевые приоритеты украинского балалаечного искусства второй половины XX – начала XXI столетий / С. Костокрыз // Южно-Российский музыкальный альманах. – 2015. – №3 (20). – С. 52–57.
9. Кузьмич, Я. О. Розвиток професійного бандурного мистецтва: тенденції, школи, композиторська творчість / Я. О. Кузьмич // Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка. – 2011. – №. 60. – С. 145–148.
10. Мацневский, И. В. К проблеме определения понятия «Народные Музыкальные инструменты» / И. В. Мацневский // Труды СПбГУКИ. – 2015. – С. 23–30.
11. Петрик, В. В. Думовый эпос – самобытное явление украинского народно-профессионального исполнительства / В. В. Петрик // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – 2014. – №8–2 (46). – С. 129–132.
12. Пиндюра, Н. А. История исследования думы как жанра фольклора и литературы / Н. А. Пиндюра // Система ценностей современного общества. – 2016. – № 44. – С. 51.
13. Русских, Л. В. Идентичность: культурная, этническая, национальная / Л. В. Русских // Вестник ЮУрГУ. Серия: Социально-гуманитарные науки. – 2013. – №2. – С. 178–180.
14. Селюкова, Т. А. Народная музыка неотъемлемая часть народного художественного творчества / Т. А. Селюкова, Э. А. Селюков // Наука. Искусство. Культура. – 2015. – №1 (5). – С. 57–61.
15. Тулупова, А. А. Первые кобзарские школы на Кубани / А. А. Тулупова // Культурная жизнь Юга России. – 2016. – №2. – С. 124–128.

16. Хитеева, В. С. Традиционная культура и исполнительский репертуар украинских кобзарей, лирников, бандуристов / В. С. Хитеева // Система ценностей современного общества. – 2015. – № 1. – С. 41–49.

17. Хоткевич, Г. Бандура та її репертуар: Серія “Музична спадщина Гната Хоткевича” / Г. Хоткевич. – Вип. 3. – Харків, 2009. – 272 с.

18. Хрущёва, М. Г. Музыкальная фольклористика и этническая история / М. Г. Хрущёва // Материалы Всесоюзного науч. семинара. – Астрахань, 1989. – С. 1–12.

Бочкарева О.В.

(Российская Федерация, г. Ярославль)

С. П. ДЯГИЛЕВ И ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КРИТИКА: ПРОБЛЕМА ДИАЛОГА

С. П. Дягилев – личность «русского ренессанса» в области культуры и искусства конца XIX – начала XX веков по масштабам осуществления музыкально-театральной деятельности, по уровню новизны и творческих открытий, которые порой опережали мировые достижения данной эпохи. Спектакли дягилевской антрепризы, часто новаторские по своей сути, с яркой символикой, метафоричностью, позволили почувствовать иностранцам загадочную «русскую душу». Каждая постановка дягилевской антрепризы показывала художественный мир в диалоге культур, эпох, в диалоге традиций и новаторства, решая порой сложные ценностно-смысловые задачи. «Масштаб личности С. П. Дягилева определялся уровнем ее диалогичности: способностью устанавливать контакты с людьми, умением организовать творческую труппу, гастролирующую с успехом по всему миру; возможностью найти меценатов для постановок спектаклей; прозорливым видением художественно-эстетических тенденций в современном искусстве и стремлением воплотить их в антрепризе; и наконец, главное – стремлением показать широкой общественности лучшие достижения русского искусства за рубежом [1, с. 231].

С. П. Дягилев разработал основную теоретическую концепцию обновления музыкально-театрального дела, которую затем воплотил в «Русских сезонах» за границей, открывая миру новое русское искусство. Многие теоретические идеи С. П. Дягилева, с которыми он выступил на страницах печати, легли в основу организации собственной труппы и ее успешных гастролей по всему миру. «Без действия нет результатов!» – вот лозунг, которым руководствовался талантливый организатор, начиная какое-нибудь новое дело. Опытный импресарио вдохновлял других людей, заставлял их поверить в свой талант, он все делал для того, чтобы дело, которому посвятил свою жизнь, было успешным. И для этого не жалел ни времени, ни себя, ни артистов, ни композиторов, ни балетмейстеров, ни всех тех людей, которые были так или иначе втянуты в орбиту его деятельности, задействованы в его сфере интересов. Среди этой группы людей были и те, кто влиял на становление общественного мнения: критики, журналисты.

С. П. Дягилев считал, что деятельность художественного критика по принципам организации и функционированию близка к творчеству. Он отстаивал позицию критика как самостоятельного художественного творчества. Журнал «Мир искусства», по мнению А. Бенуа, явился рупором новой художественной критики, субъективной и экспрессивной, чуткой и понимающей, «своего рода сотворчеством», не разлагающей искусство на составляющие, но синтезирующей его в иной проекции. Журнал стал своего рода манифестом современного искусства, который разделил всю пишущую в России братию на два лагеря «за» и «против». Об этом упомянул в своей книге С. Лифарь: «Сейчас трудно представить, какие ушаты грязи вылились на него со страниц почтенных журналов и мелкой газетной прессы... Все, кто имел в России к нему то или иное отношение, разделились на два враждебных лагеря – за «Мир искусства» и против него» [6].

Критическая деятельность предполагает сравнение, вынесение аргументированного мнения о художественном явлении или арт-объекте. Критик, размышляя об искусстве, исследует не только генезис явления, но и противоречия в его развитии. Гегель утверждал, что «критика есть познание, его существенный момент или сторона» [3, с. 282–283]. Для критической деятельно-

сти важно занимать рефлексивную позицию, основываясь как на собственных оценках того или иного художественного явления, так и на сопоставлении, сравнении мнения других авторитетных людей по интересующему вопросу.

Критика – есть своего рода творчество. Рецензент по-новому раскрывает содержание и форму художественного произведения, его смысл, его внешнюю и внутреннюю структуру. Критик, являясь художником по своей сути, высказывая свое мнение, раскрывает личностную позицию и свои эстетические принципы. Особенно остро С. П. Дягилев переживал, если критическая статья была написана непрофессионально, амбициозно, автором, который не разбирался или не понимал современное искусство, его основные течения и направления. Он писал: «...при всем стремлении вникнуть в вопросы современного искусства очень мало кто до сих пор мог хоть сколько-нибудь в них разобраться, и даже самые доброжелательные критики постоянно приписывают «новаторам» много чуждого для них и идущего прямо вразрез с их взглядами» [5, с. 279].

Можно отметить, что жанры критической деятельности весьма разнообразны: а) *рецензия*, содержащая описание эмоционального впечатления, основанного на эстетической оценке, аргументации и обзоре художественной информации; б) *проблемная статья*, отличающаяся подробным анализом спектакля с углублением в теорию искусства; в) *обзор*, фиксирующий круг театральных явлений с их художественной оценкой; г) *творческий портрет*, описывающий методы и приемы адекватного воплощения творцом, исполнителем художественного образа, оценивающий уровень творческого дарования; д) *интервью*, стремящееся привлечь внимание к творчеству, к персоне, к художественному кредо исполнителя и др.

Анализируя на широком культурно-историческом фоне то или иное художественное явление, критик высказывает свое отношение к нему. Для художественно-критической деятельности характерны самостоятельность и глубина погружения в проблему, эстетическая эрудиция и культура ума, вариативность, проблемность, дискуссионность, яркость авторского взгляда на художественное явление, сравнительный анализ, асимптоматичность (отсутствие окончательности в характере суждения) и др.

Культ недостижимого совершенства, идея новой красоты сопрягалась в эстетике «мира искусства» с идеями творческого дара, творческой индивидуальности. Какой любовью, раскрытием авторской индивидуальности, тонким пониманием живописи, широкими ассоциациями дышит критический очерк С. П. Дягилева – «Памяти Левитана». Полотна русских живописцев критик сравнивает со «свежестью тургеневского утра», «ароматом толстовского сенокоса», «меткостью чеховских штрихов». Сергей Павлович остро чувствовал «интимность живописи» Левитана, его «вечный лиризм», «романтическую грусть в самом обыденном мотиве серого Севера». Сравнивая творчество И. Левитана с несложными повестями из быта, русской природы, С. П. Дягилев поднимает его творчество на пушкинский уровень: «Сколько чисто пушкинского понимания русской природы во всем его творчестве, в его голубой лунной ночи и аллее заснувших столетних берез, тихо ведущих в старую, знакомую усадьбу мечтательной Татьяны» [4, с.118].

Пейзаж только тогда обладает художественной ценностью, когда присутствует в картине взгляд автора, его отношение к природе, любование ее красотой и скромностью. Мы всматриваемся в пейзаж, чтобы увидеть и себя в нем, слиться, раствориться в этой красоте, почувствовать родство души художника с нашей душой. «Творчество Левитана необычайно по своей скромности. В колокольном ли звоне деревенской церкви, в корявом ли плетне или посиневшем озере – всюду мы видим природу через него, сквозь него, как сам он ее видел и как другим раскрыл. Он многое объяснил, многое указал, главное, сблизил людей с природой силой своей любви», – пишет С. П. Дягилев, отмечая диалогическую природу его художественной деятельности, «нотку чисто русской грусти и русского размаха» [4, с. 118]. Особенно ему нравилась картина «Над вечным покоем» своим настроением, с каким художник подошел к мотивам пейзажа, всецело проникая в него. Картина была близка ему своей философичностью, глубокой обобщенностью, музыкальностью и тем самым чуть-чуть, что невозможно передать словами, а можно выразить в звуке, красках. «Образы природы, воплощенные в художественных произведе-

дениях – это не слепок природы, а видение человека, воплощение его отношения к природе. Антропоморфизация природы, наделение ее человеческими чертами, мыслями и чувствами – неотъемлемые качества, присущие образу природы в художественных текстах» [2, с.277].

В журнале «Мир искусства» печатались не только статьи, посвященные творческим портретам известных живописцев, но и критические статьи о музыке: классической и современной. Музыкальный отдел журнала «Мир искусства» возглавлял Альфред Павлович Нурок, писавший под псевдонимом «Силен». В журнале были опубликованы переводные статьи зарубежных авторов Эдварда Грига о Вольфганге Амадее Моцарте, Фридриха Ницше о Рихарде Вагнере. Музыка Вагнера была впервые исполнена в Петербурге, и мимо этого события не прошел и сам С. П. Дягилев. С музыкой Вагнера Дягилев познакомился еще раньше за границей, о чем сообщал в письме, датированном 14 июля 1892 года. Он описывает свои впечатления от увертюры «Мейстерзингеры»: «Звуки росли, превращались в бурю... Тьма. И вдруг рай – мелодии музыки, играющие на своих лирах... Надо всем этим торжествует истинная красота» [7, с. 27]. Появляются несколько ярких публикаций, посвященные операм «Тристан и Изольда» и «Гибель богов», в которых он трактует музыку Вагнера как «новое слово» в музыкальном искусстве. В журнале «Мир искусства» можно было прочесть статьи Г. Лароша, А. Коптярова, В. Г. Каратыгина и других представителей музыкально-критической мысли России. Журнал объединил вокруг себя и начинающих композиторов: И. И. Крыжановского, А. Д. Медема, И. А. Покровского и др. С 1901–1912 гг. было организовано 56 концертов, на которых звучала музыка французских композиторов-импрессионистов К. Дебюсси, М. Равеля, литовского композитора М. Чюрлёниса и др.

С. П. Дягилев считал, что такие жанры художественной критики как рецензия, статья, интервью являются достаточно сложным диалогическим комплексом, предполагающим теоретическую и практическую составляющую художественно-эстетического анализа, и всегда направлены на публику, на стремление вызвать интерес к спектаклю, выставке. Рецензенту, критику, обозревателю необходимо проанализировать явление искусства, суметь донести его смысл и красоту до читателей, проникнуть в идею и замысел режиссера, подчеркнуть при этом характерные черты образного воплощения и исполнительского мастерства. Критическая деятельность предполагает умение выявить жанровые особенности, архитектуру спектакля, организацию сценического пространства, умение проследить за развитием основной драматургической линии, подчеркнуть особенности трактовки художественного образа каждым исполнителем, объяснить сложные для восприятия моменты спектакля. Подчас критик открывает для зрителя скрытые символы, закодированные автором метафоры, если таковые в спектакле имеются. В критической статье, рецензии автор концентрирует свое «образное слово», чтобы усилить эмоциональное воздействие спектакля на зрителей, приводя яркие эпитеты, сравнения.

В поле внимания критика часто попадают произведения разных видов искусства, которые обогащают представления, основываясь на ассоциациях по смежности и по сходству. Спектакль – это живой организм, не бывает дважды точь-в-точь повторенного действия, так как меняется время, жизненная ситуация, эмоциональное состояние артистов, совершенствуется их мастерство воплощения роли от спектакля к спектаклю, закрепляются импровизационные моменты, удачно найденные на публике, наконец, каждый раз в зале присутствует новые зрители со своими потребностями и вкусами. Порой рецензенту, критику трудно зафиксировать ту палитру изменяющихся оттенков, разнообразных мастерски примененных актерами приемов и нюансов в проявлении смены настроений, эмоций, чувств, которые были уловлены им по ходу действия спектакля. И все же критик сохраняет для потомков спектакль, его образ, опираясь на собственные эмоциональные впечатления, полученные от просмотра.

По мнению С. П. Дягилева, обладающий развитым художественно-эстетическим вкусом критик, рецензент балетного или оперного спектакля, должен развивать в себе не только аналитические умения, но и способность донести до зрителей замысел режиссера, хореографа, писать ярко, образно, оценить уровень исполнительской культуры артистов. Но самое главное, он должен сам получить удовольствие, наслаждение от спектакля, ибо только его живая реакция,

впечатление, тот накал эмоций, которые сам пережил, он может передать в тексте рецензии или статьи.

Таким образом, для художественно-критической деятельности характерны: диалогичность, вариативность, проблемность, дискуссионность, яркость авторского взгляда на художественное явление, сравнительный анализ, незавершенность и др. Критический дискурс – это диалогически направленное коммуникативное явление, обусловленное взаимодействием автора и адресата, включающее в себя теоретические и практические вопросы эстетического анализа, оценочные суждения, объединяющие социальные, культурно-исторические, общественно-психологические факторы с ситуативным контекстом и высказанные в вербальной форме о предмете исследования. Доминантой художественно-критической деятельности является раскрытие эстетических и этических идеалов художественно-творческой личности, обладающей индивидуальностью проявления таланта. Жанры критической деятельности весьма разнообразны: рецензия, проблемная статья, обзор, творческий портрет, интервью и др. Критик – это всегда интерпретатор текста, так как всякий текст выходит за свои границы и обращен к внетекстовой реальности. С. П. Дягилев считал, что деятельность художественного критика по принципам организации и функционированию близка к творчеству и связывал ее со способностью становиться субъектом творческого процесса. Он отстаивал позицию критики как самостоятельного художественного творчества. Возникающий из недр живого восприятия произведения искусства, интерпретаторский текст становится составной частью процесса диалога творческих личностей, эпох, поколений, народов...

Литература

1. Бочкарева, О. В. Личность С. П. Дягилева в культурном диалоге «Россия – Запад» на рубеже XIX–XX веков / О. В. Бочкарева // Ярославский педагогический вестник. – 2016. – № 2. – Том I (Гуманитарные науки). – С. 231–235.
2. Бочкарева, О. В. Осмысление полилога «природа – человек – культура» в музыкально-художественном творчестве / О. В. Бочкарева // Ярославский педагогический вестник. – 2013 – № 4 – Том I (Гуманитарные науки). – С. 276–280, с. 277.
3. Гегель, Г. В. Ф. О сущности философской критики и ее отношении к современному состоянию философии / Г. В. Ф. Гегель // Работы разных лет: в 2-х т. – Т. 2. – М., 1973. – С. 282–283.
4. Дягилев и русское искусство // сост. И. С. Зильберштейн, В. А. Самков: в 2-х т. – Т. 1. – М.: ИЗО, 1982.
5. Зильберштейн, И. Дягилев и «Мир искусства» / И. Зильберштейн. – Минск: Пион, 1998. – 279 с.
6. Лифарь, С. М. Дягилев / С. М. Лифарь. – СПб.: Композитор, 1993. – 352 с.

Вавренюк И.И.

(Республика Беларусь, г. Брест)

ПРОКАТ ЕВРЕЙСКИХ ФИЛЬМОВ НА ТЕРРИТОРИИ ЗАПАДНОЙ БЕЛАРУСИ (1921–1939 ГГ.)

Киноискусство евреев Западной Беларуси существовало как форма выражения мировоззрения, эстетического восприятия, передачи накопленного опыта, трансляции традиции, а также отражения реальной жизни. Координирующая роль в сфере культуры евреев в 1921–1939 гг. принадлежала культурным центрам (театрам, культурно-просветительным организациям, учреждениям образования и др.), которые отражали процессы модернизации общности и сохранения традиционных ценностей. Эти центры выполняли не только культурно – просветительные и образовательные функции, но и содействовали организации досуга населения. Культурные центры через кинопрокат формировали мировоззрение евреев Западной Беларуси, просвещая через приобщение к европейской культуре, сохраняли и культивировали иудейские ценности; поднимали социальные и политические проблемы, заостряя на них внимание. Новшеством искусства евреев Западной Беларуси (1921–1939 гг.) явилось учреждение научно-исследовательских, образовательных институтов – Еврейского научно-исследовательского инсти-

тута (ИВО) и Еврейского музыкального института в Вильно, появление женщин на театральной и музыкальной сцене, расширение киноискусства евреев до рамок мирового.

В 1921–1939 гг. появились «звёзды» театра и кино, которые заявили о себе на мировой сцене – Р.-Э. Каминская, Нора Ней (Соня Нейман), Э.-Р. Каминская, М. Орлеская, Е. Вайслица и др. Еврейское театральное искусство получило мировое признание. Актёры и актрисы театра стали участвовать в кинопостановках.

Интенсивно проникал в жизнь городов и местечек Западной Беларуси (1921–1939 гг.) кинематограф. Развитие звукового кинематографа в регионе было проблематичным по материальным причинам, вследствие чего самыми распространёнными были сеансы немомого художественного кино польской, западноевропейской, американской киноиндустрии, сопровождавшиеся исполнением живой музыки. Среди еврейского населения местечек Западной Беларуси популярными были документальные фильмы «Дорога молодых» (1936 г., оператор Ст. Липиньски) и «Шесть лет» (1938 г., режиссёры братья Госкинд). Аккомпанемент музыкального оркестра производил значимый эффект и поэтому в кинозалах специально для музыкальных коллективов строили сцену [1, с. 101]. В кинопрокате появляются фильмы как снятые в Польше, так и за рубежом.

В Польше в 1921 – 1939 гг. стали снимать кино на еврейскую тематику:

«Диббук» на идиш по одноимённой пьесе Ан-ского (1937, режиссёр М. Вашинги);

«Весёлые нищие» музыкальная комедия на идише (1937, режиссёры Л. Жанно, З. Турков) (в главных ролях Шимон Дзиган и Израэль Шумахер);

«За грех» на идиш (Польша, 1936, режиссёр А. Мартен);

«Мамеле» (другие названия – «Маленькая мама», «Мамочка», «Матушка») (Польша, 1938, режиссёры Й. Грин, К. Том);

«Без дома» на идиш (1939 г., режиссёр А. Мартен) по произведению Я. Гордина (в главной роли – Ида Каминская) – последнее довоенное кинопроизведение на идиш в Польше.

В 1933 г. вышел на экраны первый звуковой игровой фильм, снятый польскими кинематографистами на территории Палестины – «Сабра» (Польша-Палестина, 1933, режиссёр А. Форд) о трудностях освоения исторической родины еврейскими переселенцами.

Были сняты совместные фильмы:

«Еврей со скрипкой» (США-Польша, 1936, режиссёр Й. Грин) – лента, показывающая быт евреев Польши, насыщенная мелодиями и ритмами идишской музыки;

«Шут» (Польша-США, 1937, режиссёры Й. Грин и Я. Новина-Пшибыльски) – мелодрама на идише, часть диалогов написал крупнейший идишский драматург и поэт Ицик Мангер;

«Письмо к матери» (США-Польша, 1939, режиссёры Й. Грин, Л. Тристан) – один из последних фильмов на идиш, сделанных в Польше накануне нацистского вторжения.

На еврейскую тематику снимали фильмы за рубежом и показывали в Польше:

«Ноев ковчег» (США, 1928, режиссёр М. Кертиц) – первая звуковая лента с использованием библейских мотивов;

«Дизраэли» (США, 1930, режиссёр А. Грин) – первый звуковой биографический фильм о знаменитом британском премьер-министре, крещеном еврее, Бенджамине Дизраэли (1804–1881). Исполнитель главной роли Джордж Арлисс получил за эту работу «Оскара»;

«Давид Голдер» (Германия-Франция, 1931, режиссёр Ж. Дювивье) – экранизация произведения Ирен Немировски, первый европейский звуковой фильм на еврейскую тематику;

«Дрейфус» (Германия, 1930; Великобритания, 1931, режиссёры Р. Освальд, М. Росмер) – первые обращения звукового кинематографа к одному из важнейших событий в новой еврейской истории, ставшему важной причиной для возникновения политического течения сионизма;

«Кантор на пробе» (США, 1931, режиссёр С. Голдин) в главной роли снялся известный кантор Лейбель Вальдман;

«Любовник его жены» (США, 1931, режиссёр С. Голдин) – фильм на идише, поданный в прессе и рекламе как «первая еврейская разговорная и музыкальная комедия». В основу сценария положены мотивы из произведений известного драматурга и прозаика, венгерского еврея

Ференца Мольнара;

«Невеста егеря» (Финляндия, 1931, 1938, режиссёры К. Каарна и Р. Орко) – экранизация популярной патриотической пьесы Сэма Сихво, где появляется и еврейская тема;

«Оливер Твист» (США, 1933, режиссёр У. Коуэн) – экранизации популярного романа Ч. Диккенса (1811–1870) «Приключения Оливера Твиста»;

«Еврей Зюсс» (Великобритания, 1934, режиссёр Л. Мендес);

«Дом Ротшильда» (США, 1934, режиссёр А. Веркер;

«Бар-мицва» на идише (США, 1935, режиссёр Г. Линн);

«Крестовые походы» (США, 1935, режиссёр С. де Милль) – первое в эпоху звукового кино обращение к теме борьбы за Иерусалим между мусульманами и христианами, решённое в духе романтической мелодрамы;

«Тевье» (США, 1935, режиссёр М. Шварц) – первая звуковая экранизация знаменитого произведения Шолом-Алейхема «Тевье-молочник», и единственная сделанная на языке оригинала – на идише;

«Шир ха-Ширим» (США, 1935, режиссёр Г. Линн) – лента на идише, по жанру сентиментальная музыкальная мелодрама из современной создателям ленты жизни американских евреев;

«Еврейский король Лир» (США, 1935, режиссёр Г. Томашефски) – единственная попытка перенести в еврейскую жизнь и показать на языке идиш сюжет, позаимствованный из трагедии Уильяма Шекспира. Переделка первоисточника была сделана Я. Гординым;

«Великий Зигфилд» на идише (США, 1936, режиссёр Р. Леонард);

«Жизнь Эмиля Золя» (США, 1937, режиссёр У. Дитерле);

«Зелёные поля» (США, 1937, режиссёры И. Бен-Ами, Э. Ульмер) – лента представляет собой лирический образ культуры восточноевропейских евреев;

«Иезавель» (США, 1938, режиссёр У. Уайлер) – экранизация одноимённой пьесы Оуэна Дэвиса (1874–1956). За исполнение роли Джулии актриса Бетт Дэвис удостоена «Оскара». Лента признана классикой и её оригинальный черно-белый вариант переведен в цвет;

«Еврейская мама» (США, 1939, режиссёр Г. Линн) – один из последних фильмов идишского кино, сделанный в жанре мелодрамы;

«Кол Нидре» (США, 1939, режиссёр Дж. Сейден) – идишская музыкальная мелодрама из американской жизни. В главной роли – польская актриса Лили Лилиана. Музыка для «Кол Нидре» написал известный в еврейской среде композитор Шолом Секунда. Молитву Кол Нидре исполнил один из наиболее популярных канторов того времени Либеле Вальдман [2].

Наиболее востребованными были режиссёры Й. Грин, который снимал ленты в США и Польше, а также А. Мартен – немецкий еврей, вынужденный эмигрировать из Германии после прихода к власти нацистов. Тематика фильмов была очень разнообразной:

о путях самореализации евреев в рамках других культур,

о проблемах эмиграции и нищеты,

об участии евреев в политической жизни Европы,

о проблеме еврейского наследия,

о жизни евреев в Польше и др.

Афиши и рекламные плакаты свидетельствуют о многообразии форм еврейского кино и его популярности.

Анализ демонстрировавшихся фильмов в кинотеатрах Полесского воеводства за 1935 г., позволяет выделить предпочтение заграничным фильмам (45–76%) в кинотеатрах евреев [3, л. 8–147].

Но, несмотря на распространение кинематографа, он не стал доступным всему населению. Как было отмечено в 1940 г., в Новогрудке за последние 5 лет кинотеатры посетили только 2,5 тысяч человек, а большинство жителей этого города никогда не видело драмы и не слышало оперы [4, с. 49].

Таким образом, еврейское киноискусство в 1921–1939 гг. поднялось на уровень мирового. Именно в этот период появляются свои «звёзды» кино, которые стали знаменитыми на весь

мир, часть из них была удостоена высших наград киномира. Большая часть фильмов снималась на идише. Тематика фильмов была очень разнообразна, но в своём большинстве в основе были религиозные сюжеты и классические произведения еврейских авторов. Афиши и рекламные плакаты свидетельствуют о многообразии форм еврейского кино и его популярности.

Литература

1. Войтещик, А. С. Местечки Западной Беларуси (1921–1939 гг.): социально-экономическое и культурное развитие: дисс. ... канд. ист. наук: 07.00.02 / А. С. Войтещик. – Гродно, 2013. – 203 с.
2. National Center for Jewish Film at Brandeis University in Massachusetts. National Center for Jewish Film [Электронный ресурс]. – Режим доступа: www.jewishfilm.org/. – Дата доступа: 10.03. 2016
3. Государственный архив Брестской области. – Ф. 1. Оп. 8. Д. 335. Списки фильмов, демонстрировавшийся в кинотеатрах Полесского воеводства за 1935 год.
4. Заходняя Беларусь пад панскім гнётам і яе вызваленне / Акадэмія навук БССР, Інст-т гісторыі. – Мн.: Выдавецтва Акад. навук. БССР, 1940. – 96с.

Ван Цихэн

(Республика Беларусь, г. Минск)

РАЗВИТИЕ МЫШЛЕНИЯ ПЕДАГОГА-МУЗЫКАНТА – АКТУАЛЬНАЯ ПРОБЛЕМА СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ ПЕДАГОГИКИ

В русле гуманистически-феноменологической образовательной парадигмы в настоящее время в Беларуси сосуществуют и реализуются несколько концептуальных направлений в области музыкально-педагогического образования: концепция перманентного и целостного развития личности (М. Н. Миронова, Е. С. Полякова и др.), концепция творческого развития личности (Б. В. Асафьев, Н. Ф. Вишнякова, В. Л. Яконюк и др.), концепция построения развивающей среды (В. А. Петровский), концепция развивающего обучения (В. А. Петровский, Г. М. Цыпин), концепция диагностики и развития музыкальных способностей (Е. Г. Юдина).

Несмотря на различия (следует отметить – не принципиальные) представленных концептуальных направлений, культивируемых в современной музыкально-образовательной среде, они имеют единое, их объединяющее начало, в качестве которого выделяется идея общего, всестороннего и гармоничного развития личности в предметной области и средствами музыкального искусства. «Вся современная музыкальная педагогика, – утверждает Е. С. Полякова, – направлена не столько на обучение игре на каком-либо инструменте, сколько на формирование личности ученика через музыку в процессе обучения» [16, с. 57], а подлинное музыкальное образование рассматривается как «целостный процесс, где издержки в личностном развитии весят больше, чем технологические достижения в освоении музыкального инструмента» [10, с. 178–179]. В русле концепции творческого развития личности мышление рассматривается «как высшая форма творческой активности человека» [1], с позиции концепций развивающей среды и развивающего обучения мышление является генерализующей целью музыкально-образовательного процесса, а согласно концепции Е. Г. Юдиной мышление – это высшая музыкальная способность.

Основоположником теории музыкального мышления является Б. Л. Яворский, который считал необходимым «профессиональное обучение базировать на воспитании музыкального мышления методом развития всех художественных и интеллектуальных данных» [22, с. 125] личности. Рассматривая музыкальное мышление в глобальном измерении, с позиции философии музыки, В. Л. Яконюк указывает на то, что «мост к музыкальному бытию возможен для человека только исходя из пространства музыкального сознания» [23, с. 7], интерпретируем – музыкального мышления. Е. П. Дихтиевская представляет музыкальное мышление как «интегрирующее качество» [9, с. 44] всей системы последовательного и комплексного развития музыкальных способностей детей. В. Г. Ражников акцентирует внимание на развитии музыкаль-

но-образного мышления, которое, по его мнению, является глобальной целью и первоочередной задачей, цементирующими и детерминирующими весь процесс обучения детей музыке [19, с. 69]. Схожих позиций придерживаются Ю. Н. Рагс и Е. Чо, которые определяют музыкальное мышление «доминантой ... любого вида музыкальной деятельности» [18, с. 76].

В современной научной литературе наблюдаются разночтения в толковании понятия «музыкальное мышление». Помимо дефиниции «музыкальное мышление», наиболее принятой и распространённой в музыкально-педагогической теории и практике (М. А. Арановский [3], Г. М. Цыпин [21]), бытует целый ряд родственных понятий или определений: «интонационно-образное мышление» (В. В. Медушевский [14]), «художественно-образное мышление» (Н. А. Антоненц [2]), «образно-музыкальное мышление» (Л. Г. Арчажникова [4], Ю. А. Кремлёв [12]) и др. Вместе с тем, все авторы сходятся в том мнении, что процесс развития музыкального мышления, прежде всего, должен опираться «на закономерности самой музыки» [11, с. 7] или, по выражению Г. Г. Нейгауза, корениться «в самой материи музыки» [15, с. 15].

Проанализируем некоторые из этих закономерностей, которые, собственно, и отражают специфику музыкального искусства.

1. Диалектические свойства музыки.

Диалектичность музыки, во-первых, проявляется в том, что она формируется (как продукт художественного творчества) и развивается (как особый вид искусства) на основе двух фундаментальных принципов: принципа тождества и принципа контраста [6].

Во-вторых, познание музыки, внутренней логики её движения основывается на сочетании эмоционально-чувственного и конструктивно-логического компонентов в структуре мышления. Иначе говоря, музыкальное мышление носит двойственный или бинарный характер, который проявляется в том, что оно опирается равно как на логические элементы, так и на неосознаваемые продукты, хранящиеся в кладовой подсознания. Психофизиологической основой музыкального мышления является функциональная асимметрия полушарий мозга, которая позволяет ему действовать одновременно и во времени (дискретные процессы – последовательное слежение за ходом движения мысли, образа, действия) и в пространстве (симультанные процессы – схватывание художественного образа в синкретичной целостности).

В-третьих, музыкальный язык одновременно обладает эзотерическими и экзотерическими свойствами, благодаря чему музыка понятна и доступна людям во всём мире и без всяких ограничений, несмотря на их различия в языке и ментальности, и в то же время допускает множественность и вариативность толкований заложенного в ней художественного смысла.

2. Музыка – «искусство интонируемого смысла» [5, с. 26].

Исходя из данной формулы, музыкальное мышление, выполняя две функции (интонационную и конструктивно-логическую), прежде всего, представляет собой мыслительный «процесс оперирования слуховыми представлениями» [8, с. 118]. При этом прослеживается следующая логика или эволюция развития музыкального мышления: от приобретения элементарных (фрагментарных, разрозненных) музыкальных образов и представлений к формированию более обобщённых и масштабных понятий и качеств в структуре личности (например, от усвоения несложной мелодии или интонации – к формированию архитектурного слуха).

3. Музыка как особый вид творчества.

Музыкальное мышление рассматривается в бинарном единстве двух глобальных понятий: мышления и творчества. А. Ф. Лосев, указывая на корреляционные связи, которые существуют между мышлением и творчеством, отмечал, что «если мышление есть отражение действительности, а действительность есть вечное творчество, то и мышление обязательно есть вечное творчество» [13, с. 115]. В свою очередь, творчество понимается как «мышление в его высшей форме, выходящее за пределы требуемого для решения возникшей задачи уже известными способами» [17, с. 430].

4. Сочетание эмоционального (чувственного) и интеллектуального (рационального) начал в музыкальном искусстве.

Одной из характерных особенностей музыкального мышления является то, что оно помимо управления сознательными (логическими) и бессознательными (интуитивными) процессами

опирается на эмоциональные механизмы познания и творчества. По этому поводу Б. М. Теплов, например, отмечал, что «вне эмоциональным путём нельзя постигнуть содержание музыки» [20, с. 23]. Развивая мысль выдающегося учёного, А. Л. Готсдинер отмечает, что «у человека эмоциональные процессы выполняют исключительно важные, целесообразные функции, далеко выходящие за рамки регулирования гомеостаза и чувственного сопровождения человеческой деятельности» [7, с. 97].

5. Музыкальное мышление – интегрированное образование в структуре личности, которое аккумулирует механизмы и инструментарий различных типов и видов мышления.

Музыкальное мышление, направленное на поиск и логическое обоснование тождеств и контрастов, проведение сравнений и нахождение аналогий в области музыки, вынуждено заимствовать и ассимилировать черты других типов мышления (инверсионного, дискурсивного, ассоциативного, образного, логического, наглядно-предметного), в чём объективно проявляются всеобщность и закономерность функционирования мыслительных процессов в различных сферах человеческой мыследеятельности.

Исходя из сказанного, специфику и закономерности функционирования музыкального мышления определяют:

- диалектические свойства и интонационная природа музыкального искусства;
- эвристические и творчески-созидательные основы музыки;
- дискретно-временной и симультанно-пространственный характер протекания мыслительных операций;
- эмоционально-чувственная составляющая музыкального образа;
- заимствование и ассимиляция механизмов и инструментария других типов или видов мышления;
- оперирование особыми константами, в качестве которых выступают музыкальные образы и представления.

Таким образом, на основании вышеизложенного можно сделать следующие выводы:

1. Мышление – фундаментальная категория в структуре личности педагога-музыканта, определяющая уровень и универсальность его профессиональной подготовки.

2. Развитие мышления – необходимый компонент, своеобразное ядро или краеугольный камень профессиональной подготовки педагога-музыканта, объединяющее звено всего музыкально-образовательного процесса, интегрирующее и синтезирующее все его элементы (теоретические дисциплины, исполнительские, методические и т.д.).

3. Процесс развития музыкального мышления, прежде всего, должен опираться на закономерности самой музыки и осуществляться с учётом её специфики, как особого искусства невербального смысла и значения.

Литература

1. Абдуллин, Э. Б. Теория и практика музыкального воспитания / Э. Б. Абдуллин. – М. : Музыка, 1982. – 256 с.
2. Антонец, Н. А. Развитие художественно-образного мышления в процессе обучения (на материале фортепианной педагогики): автореф. дисс. ... канд. пед. наук: 13.00.08 / Н. А. Антонец. – М. : МГПИ им Гнесиных, 1979. – 21 с.
3. Арановский, М. А. Музыка и мышление / М. А. Арановский // Музыка как форма интеллектуальной деятельности / М. А. Арановский. – М. : ЦАПИ, 2007. – С. 10–43.
4. Арчажникова, Л. Г. Профессия – учитель музыки: Книга для учителя / Л. Г. Арчажникова. – М. : Просвещение, 1984. – 111 с.
5. Асафьев, Б. В. Избранные статьи / Б. В. Асафьев. – М.–Л. : Музгиз, 1956. – 536 с.
6. Асафьев, Б. В. Музыкальная форма как процесс / Б. В. Асафьев. – Кн. 1. – Кн. 2. – Л. : Музыка, 1971. – 376 с.
7. Готсдинер, А. Л. Музыкальная психология / А. Л. Готсдинер. – М. : МИП «НВ Магистр», 1993. – 190 с.
8. Гришанович, Н. Н. Развитие музыкального мышления учащихся как основа музыкального воспитания / Н. Н. Гришанович // Личность и музыка: материалы науч.-практ. конф., г. Минск, 1–3 окт. 1998 г. / Бел. гос. пед. ун-т им. М. Танка; редак. совет: Т. П. Лизнёва, А. А. Гримоть, Т. К. Дедюля. – Минск : БГПУ, 1998. – С. 117–121.
9. Дихтиевская, Е. П. К вопросу о выявлении концептуальных идей современной музыкальной педагогики / Е. П. Дихтиевская // Личность и музыка: матер. IV Междунар. науч.-практ. конф., Минск, 19–20 дек., 2005 г. / Бел. гос. пед. ун-т им. М. Танка; отв. ред. Е. С. Полякова [и др.]. – Мн. : БГПУ, 2005. – С. 42–44.

10. Искусство, музыкознание, музыкальная психология и музыкальная педагогика: хрестоматия. – Вып. 1. – Ч. 2: Учеб. пособие к спецкурсу «Основы методологической культуры учителя музыки» / Сост. Э. Б. Абдуллин, Б. М. Целковников. – М. : Изд-во «Прометей» Моск. гос. пед. ун-та, 1991. – 194 с.
11. Кабалецкий, Д. Б. Воспитание ума и сердца / Д. Б. Кабалецкий. – М. : Просвещение, 1984. – 206 с.
12. Кремлёв, Ю. А. О месте музыки среди искусств / Ю. А. Кремлёв. – М. : Музыка, 1966. – 62 с.
13. Лосев, А. Ф. Дерзание духа / А. Ф. Лосев. – М. : Изд. полит. лит-ры, 1989. – 366 с.
14. Медушевский, В. В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки / В. В. Медушевский. – М. : Музыка, 1976. – 254 с.
15. Нейгауз, Г. Г. Об искусстве фортепианной игры: записки педагога / Г. Г. Нейгауз. – М. : Музыка, 1987. – 238 с.
16. Полякова, Е. С. Педагогические закономерности становления и развития личностно-профессиональных качеств учителя музыки / Е. С. Полякова. – Минск : ИВЦ Минфина, 2009. – 542 с.
17. Психолого-педагогический словарь для учителей и руководителей общеобразовательных учреждений / автор-сост. В. А. Межериков. – Ростов н/Д. : Феникс, 1998. – 544 с.
18. Рагс, Ю. Н. Музыкальное мышление в свете психологических закономерностей музыкально-слухового процесса / Ю. Н. Рагс, Е. Чо // Психологические и педагогические проблемы музыкального образования: Межвуз. сб. трудов. – Вып. 4. – Новосибирск : Новосиб. гос. консерватория им. М. И. Глинки, 1986. – С. 76–85.
19. Ражников, В. Г. Некоторые вопросы теории музыкальных способностей в свете современной психологии и педагогики / В. Г. Ражников // Психологические и педагогические проблемы музыкального образования: Межвуз. сб. трудов. – Вып. 4. – Новосибирск : Новосиб. гос. консерватория им. М. И. Глинки, 1986. – С. 56–76.
20. Теплов, Б. М. Психология музыкальных способностей / Б. М. Теплов. – М.–Л. : Изд. АПН РСФСР, 1947. – 327 с.
21. Цыпин, Г. М. Обучение игре на фортепиано : учеб. пособие для пед. ин-тов / Г. М. Цыпин. – М. : Просвещение, 1984. – 176 с.
22. Яворский, Б. Л. Воспоминания, статьи, письма. В 2-х т. / Б. Л. Яворский. – М. : Музгиз, 1964. – 145 с.
23. Яконюк, В. Л. Музыкальное воспитание в контексте реформы образования / В. Л. Яконюк // Личность и музыка: Материалы 3-й Междунар. науч.-практ. конф., 17-18 дек. 2002 г., г. Минск. – Минск : Адукацыя і выхаванне, 2002. – С. 6–11.

Вахтина Е.Ю.

(Республика Беларусь, г. Могилев)

ЭСТЕТИКА ПАРАДОКСА В БАЛЕТЕ «ПАРАД» Э. САТИ

XX век – это сложное и противоречивое время страшных катаклизмов, войн, революций, время активных цивилизационных процессов, развивающихся на основе небывалого потока научно-технических открытий, которое обусловило радикальные новации и перемены в становлении современного художественного творчества, когда меняются стереотипы, по-новому осмысляются явления, протекающие в мировой музыкальной культуре, оцениваются и понимается специфика их новизны. Искусство XX столетия, как никогда ранее, поражает своей многоаспектностью, необычайной пестротой школ и направлений, небывалым разнообразием индивидуальных стилей.

Разумеется, на новом этапе имеют место и академически-охранительные тенденции, гениально претворенные в творчестве ряда художников, новаторов «эволюционного типа». Но главное в современном искусстве – инновационные процессы (новаторы «революционного типа»), связанные с трансформацией художественно-эстетического опыта, породившие феномен парадокса¹, который становится его главной атрибуцией. Истоки парадоксальности, «невпisanности» в общепринятые нормы и каноны, обнаруживаем во всех областях искусства. Можно говорить о парадоксах мышления авторов, о парадоксах художественного стиля эпохи, о парадоксах индивидуального художественного почерка и т.д.

Следует отметить, что творчество наиболее значительных художников во все времена полемизирует с традицией, нарушая ее нормы, внося в нее свои коррективы, и в этом смысле оно

¹ Премьера «Парада» состоялась 18 мая 1917 года в Театре Шатле в Париже. Дирижировал спектаклем Э. Ансерме. Либретто Ж. Кокто, декорации и костюмы – П. Пикассо, хореография – Л. Мясина.

всегда в известной мере парадоксально, ибо любой гениальный творец идет всегда впереди времени, а не в ногу со временем.

Аннулируя привычные алгоритмы мышления, феномен парадокса подталкивает нас к новизне, необычности, тем самым являясь важным приемом, показательным для эволюции мирового музыкального искусства начала XX века.

Многообразно и ярко феномен парадокса проявил себя в художественной культуре Франции начала XX века, стране-ориентире и «художественной Мекке» Европы. В связи с этим правомерно выделить личность Э. Сати, самую парадоксальную фигуру во французской музыке рубежа XIX–XX веков, личность, явившуюся катализатором и генератором многих современных идей, определивших надолго пути новой музыки. Мгновенно реагирующий на новые веяния, Э. Сати «удивлял современников своими неожиданными поступками, выступая против того, что еще недавно ревностно защищал» [3, с. 51]. Парадоксальность стала визитной карточкой композитора, его мышлению характерны противоречивость, стремление высветить предмет в неожиданных, оригинальных ракурсах, противопоставить свои идеи общепринятым, традиционным взглядам.

В своем творчестве композитор постоянно ищет новые художественные идеи в создании чего-то необычного и экстравагантного. Сочиняя, он руководствовался лозунгом «против всех правил искусства».

Э. Сати не был плодовитым композитором. За свою жизнь он написал всего около сотни произведений, многие из которых предельно коротки. Причём, его творчество вызывало неоднозначную оценку. Одни видели в нем гения, другие – шарлатана, «талант второго сорта» (Поль Ландорми). Многим его музыка казалась тривиальной, примитивной. Как отмечал известный французский драматург Ж. Кокто, «...в вихре современности Сати был слишком прост для ушей, привыкших к музыкальным прясностям, вот в чем его драма. Он не разукрашивает свой гений, не обряжает его в одеяния или драгоценности...<...> Установить культ Сати трудно, ведь очарование его как раз в том, что он дает очень мало поводов для обожествления» [1, с. 16].

Значительным произведением Э. Сати, принесшим композитору большую известность, явился балет «Парад»¹. Это сочинение вошло в историю искусства как одна из наиболее новаторских композиций автора, которая парадоксально не вписывалась в рамки традиций балетного жанра и, вместе с тем, сыграла важную роль в формировании нового взгляда на художественную культуру в целом. По мнению Ж. Кокто, «Парад» стал своего рода манифестом искусства будущего, проложившим путь молодой музыке Франции [1, с. 32–35].



Иллюстрация №1 – Программа балета «Парад» Э. Сати

В балете все необычно и парадоксально: начиная с сюжетной линии и заканчивая мельчайшими «пикантностями», озадачивающими публику. «Освобожденность» от традиционного в пользу нового обнаруживает себя на всех уровнях художественного организма. Она сказывается в разрушении знаковых элементов и форм старого спектакля, классического танца в белой пачке и на пуантах (напомним, что первый шаг на этом пути уже был сделан И. Стравинским), замененного композитором иным типом балета с его характерной монтажной драматургией, в упрощенном

¹ Ж. Кокто разъясняет его содержание следующим образом: «Декорация изображает дома вокруг площади в Париже в воскресный день. Ярмарочный балаган. Три номера из программы мюзик-холла служат парадом. Китайский фокусник. Акробаты. Маленькая американская танцовщица. Трое зазывал организуют рекламу: на своем диалекте жестов они сообщают друг другу, что публика принимает вступительный парад артистов за спектакль, и стараются разъяснить ей эту ошибку, — настоящее зрелище будет внутри балагана. Но никто туда не входит. После заключительного номера парада обессиленные зазывалы валятся друг на друга. Китаец, акробаты и девочка выходят из пустого балагана. При виде бесплодных усилий зазывал они также пытаются заманить публику в балаган» [3, с. 70].

«скелетном» стиле с его нарочито лапидарными формами, типами движения, в принципе коллажа, мозаичных структурах, а также на уровне хореографии с ее современной «неформальной» пластикой.

Все эти приметы нового, сам бунтарский дух балетного опуса Сати, его «невстроенность» в традиционную культуру не случайно вызвали неоднозначную реакцию при первых премьерных показах. Но в его нарушении привычных норм обнаруживают себя характерные явления социокультурной ситуации рубежного времени, требовавшей иного подхода к искусству.

Несколько неожиданна и, вместе с тем, симптоматична для этой эпохи сама тема спектакля. Слово «парад» (Parade), имеет во французском языке два значения: «смотреть»/«показ» и «балаганное представление». Во втором значении слова определяется сущность и семантическое поле спектакля, даётся установка на предстоящее цирковое зрелище.¹ Следует отметить, что балаганное представление, тем более ориентированное на цирковую тематику, эстетику мюзикхолла – явление, в большой мере характерное для французской культуры.

В спектакле Сати были нарушены сразу все привычные каноны красочного балетного действия, которыми всегда ослепляли публику дягилевские постановки. В балете как в спектакле синтетического типа, имеют место два параллельных процесса, резонирующих друг другу: хореографическое, танцевальное начало и – музыкальное оформление, образующие «параллельную драматургию» (термин В. Холоповой). Подобный синтез ощутим в гармоничном слиянии жанров: когда классический танец соединяется с цирковым искусством, разветвленным на акробатику и художественную гимнастику, а в свою очередь цирковое искусство сливается с классическим танцем (академический балет). Артисты балета мастерски исполняют не только танцевальные балетные движения, но и элементы цирковой гимнастической пластики, подчеркнутые порой монотонными механистическими движениями, строящимися на почти точном воспроизведении танцорами профессиональных движений фокусника, акробата, велосипедистки, позволяя говорить не только о тематически нейтральных фрагментах, но и о темах-позах, темах-жестах².

Озадачивающая тематика балета, своеобразие его музыкального решения, эксцентричные нововведения, как то: «кубистическая сценография, абстрактные геометрические формы костюмов, внемузыкальные приемы в музыке, акробатичность хореографии» [2, с. 32] — шокировали зрителей, вызвали неоднозначные отклики и критическую оценку прессы. Как и ранее в «Весне священной» И. Стравинского, в «Параде» многие увидели «пощечину общественному вкусу», в равной степени оскорбительную и для защитников театрального традиционализма, и для воинственно настроенной публики, в то время как его приветствовала творческая молодёжь, жаждущая нового и нетрадиционного.

Приветственно отнесся к балету один из его инициаторов Ж. Кокто: «Parad ничего в себе не скрывает. Parad – это парад-показ. <...> Он проще простого. Чист как стеклышко. Свеж как роза. Волен как воздух» [1, с. 38-39]. Справедливая оценка балета была дана И. Стравинским, который прозорливо писал: «Спектакль... поразил меня своей свежестью и подлинной оригинальностью. «Парад» как раз подтвердил мне, что я был прав, когда так высоко ставил достоинства Сати и роль, которую он сыграл во французской музыке; он противопоставил смутной эстетике доживающего свой век импрессионизма свой сильный и выразительный язык, лишенный каких-либо вычур и прикрас» [3, с. 72]. Его слова со всей очевидностью подтвердила оче-

¹В номере «Китайский фокусник», например, многократно появляются мелодические фигурации, характеризующие «завораживающее» движение рук фокусника. В «Маленькой американской танцовщице» стремительность и необычайная грациозность мелодической линии рисует воздушный образ балерины, ее легкий танцевальный шаг. Так музыкальный план обогащается внемузыкальными приемами, своего рода «звуковой жестикულიацией».

²Отметим попутно: воплощённая музыкой действительность, окружающая человека в жизни среда подчёркнута характерной оркестровкой, в которой преобладают, согласно замыслу Ж. Кокто, духовые и ударные инструменты, а главное – используются шумовые натуралистические эффекты, для чего Сати включает в партитуру: стук пишущей машинки, автомобильные гудки, револьверные выстрелы, бутылофон (Bouteillophone), громовые волны (Flaques Sonores), сирены - пронзительную и низкую (Sirene aigue, Sirene grave) и т.п., создавая «симфонию образных шумов», призванную воспроизвести атмосферу повседневной жизни современного индустриального города с его непрерывной, бессмысленной суетой.



редная премьера «Парада» в 1920 году, ставшая для Э. Сати настоящим триумфом, подчеркнувшим истинное значение его для балетного искусства и в целом для современной музыки.

Э. Сати назвал своё хореографическое творение «реалистический балет на тему Жана Кокто», воплотив в нём характерные приметы парижской жизни начала XX века. Это отразилось в новом типе сюжета, образности, связанных с жизнью цирка; в новых пластических средствах выразительности; наконец, в специфике тематизма и смелых новациях в сфере формообразования¹.

Сюжетность в балете «Парад», предопределенная цирковой тематикой, как отмечалось ранее, несколько условна, ситуации музыкально-сценического действия в нём только намечены. Относительная событийность спектакля обусловила и характерный принцип «подачи» содержания, экспонируя, как и в цирке, отдельные антрепризы, клоунады и т.д. Все номера спектакля следуют (как и в цирковом представлении) друг за другом без цезур, ярко выраженных волн нарастаний и спадов, кульминационных зон – здесь экспонируются, самостоятельные в смысловом отношении, контрастные эпизоды. В «Параде», как следствие, преобладает функция экспонирования. Такой тип Ю. Пакконен определяет как «экспонирующий балет» [2, с. 34-36].

Наряду с новаторскими решениями, во многом парадоксальными, можно усмотреть некоторую связь с жанровыми традициями балета-дивертисмента, в котором не было единой сюжетной линии, а его основной принцип формообразования состоял в контрастном чередовании отдельных танцевальных номеров, организованных по типу сюиты.

Хорал – вступление (аналогично вступительным номерам в «старом» балетном жанре);

Китайский фокусник – мужская вариация;

Маленькая американская танцовщица – женская вариация;

Пароходный регтайм – балетное Adagio;

Маленькая американская танцовщица (продолжение) – женская вариация;

Акробаты – мужская вариация.

Однако, при определенном сходстве с дивертисментным балетом, в «Параде» возобладает его новые парадоксальные качества. Необычно построение балета. Он начинается вводным по функции «Хоралом» и обрамляется «Прелюдией» на открытие (экспозиция фуги) и закрытие Красного занавеса (стреттное проведение фуги с реминисценциями хорала)². Присутствие трех Менеджеров (рекламных агентов) еще раз подчеркивает парадоксальность и нестандартность мышления композитора. Подобно «зазывалам» странствующего цирка, они наперебой пытаются позвать публику внутрь балаганчика, где должно разворачиваться представление.

Основное действие балета сосредоточено в трех номерах, герои которых — типичные цирковые персонажи: «Китайский фокусник», «Маленькая американская танцовщица» и «Акробаты». Среди танцоров особенно выделяется Китайский фокусник, которого танцевал сам Мясин, демонстрируя специфические фокусы. Артист нарочито напускал на себя «таинственность», а его эксцентрический грим и утрированная, устрашающая мимика пытались завлечь ярмарочного зрителя. В музыкальном отношении номер состоит из контрастных разделов, которые характеризуют те или иные позиции, жесты фокусника. Первый раздел с восходящим тяжеловесным неуклюжим квартовым скачком и «топтанием» мелодической фигурации с

¹ Попутно отметим, что сама идея Красного занавеса в балете появилась не случайно. Ярко-красный цвет занавеса на тыльной стороне сцены, который неизбежно привлекает к себе внимание, является своего рода символом, знаком богемной парижской жизни: во Франции красный цвет был связан с развлекательной атмосферой ночного Парижа.

²Зрэшты, маюцца і некаторыя апасродкаваныя, на ўзроўні сюжэтыкі і мастацкіх вобразаў праявы народнай творчасці ў музычных помніках Беларусі 18 стст. (напрыклад, операх Я.Голанда); маюцца і цытатныя ўзоры (у сімфоніях Э.Ванжурэ, М.Карловіча, мініяцюрах А.Абрамовіча і інш.), аднак яны з'яўляюцца хутчэй выключэннем, чым правілам для гісторыі айчыннага музычнага мастацтва. Разам з тым у гэтай гісторыі ёсць і надзвычай моцны пласт памежнага характара, што звязваюць вусную і пісьмовую творчасць – а менавіта кантавая культура.

форшлагом напоминает тему мужика-поводыря с медведем из балета «Петрушка» И. Стравинского.

Пример №1 – Э. Сати. Балет «Парад», №2 Китайский фокусник



«Пароходный рэгтайм», где появляется пара персонажей – Китайский фокусник и Маленькая американская танцовщица, – наиболее яркий номер балета, являющийся его центром. «Рэгтайм» разворачивается как характерный номер, в котором используется стилистика афроамериканского танца, непривычная для классического европейского балета:

Пример №3 Пароходный рэгтайм.



Как отмечалось ранее, сочинение Сати, ориентированное на цирковую тематику, представляет собой особый тип экспонирующего балета. Этот принцип, обусловил особый драматургический

прием, который можно определить как «драматургию состояния» [2, с. 34-36]. Особенно этот термин применим к т.н. «бессюжетному балету», к которому как раз и относится балет Сати. Впервые именно в «Параде» данный принцип представлен последовательно и демонстративно. Бесцезурное следование номеров балета сказывается на особенностях тематизма балета, представляющего децентрализованный бескульминационный поток музыкально-тематического движения, составленный из мелодических фраз. С выходом каждого нового персонажа предшествующие темы прекращаются, не завершаясь кадансовыми фигурами, и уступают место другим. Поскольку каждый из номеров самостоятелен, не связан с предыдущим и с последующим, музыка подчеркнута направлена на восприятие, как это обычно имеет место в театральных представлениях, особенно цирковых, и поэтому нарочито проста, элементарна, отражает не столько психологизм, индивидуальные качества персонажа, сколько специфически внешние его черты, его поведение.

В характерных особенностях балета на уровне построения целого, равно как и в контрастной смене тематических построений в их континуальном движении можно усмотреть, помимо «циркового элемента», также еще одну «отправную точку», связанную с мюзик-холльной эстетикой. По замечанию Кокто, «искусство ведет себя слишком медленно и осмотрительно в своих революциях, продвигающихся исключительно ощупью. А на сцене мюзик-холла – никаких колебаний – сплошные прыжки через ступеньки» [1, с. 21]. Подобные «прыжки через ступеньки», как их называет Кокто, проявляются в приеме монтажа быстро сменяющихся контрастных построений и в большой мере реализуют в музыке прием коллажа, характерный для кубистической манеры сценографического оформления спектакля, выполненного Пикассо. Геометрия кубизма, характерная мозаичность в декорациях Пикассо была претворена Мясиным в пластике движений, а также экстраполирована на музыку композитором, обусловив коллажный тип драматургии, кадровую мозаичную композицию. Особенно наглядно этот принцип обнаруживает себя в финальной сцене, в которой, как отмечалось, все участники представления торжественно выходят на арену, соответствуя заключительному цирковому «параду-алле», который воплощен посредством ускоренного монтажа: здесь концентрированно, сплошным потоком возвращаются аттасса темы, характеризующие основных персонажей балета. В этой своеобразной коде еще раз подтверждается необычное для традиционного балета завершение и, вместе с тем, типичное для циркового представления и мюзик-холльной эстетики столицы Франции начала XX века с её духом яркой зрелищности, развлекательности.

Обратившись к балетному жанру, Э. Сати, как «разведчик нового», представил свой модус видения, соответствующий процессам, актуальным для современного художественного творчества. Ключевой прием балета «Парад» и ведущий принцип музыкальной поэтики компо-

зителя в целом – парадокс – стал в более позднее время знаковым элементом музыкальной культуры XX века.

Литература

1. Кокто, Ж. Петух и Арлекин. Либретто. Воспоминания. Статьи о музыке и театре / Ж. Кокто. – М., 2000. – 223 с.
2. Пакконен, Ю. Творчество Эрика Сати: на пороге XX века / Ю. Пакконен // Музыкаведение. – 2005. – №1. – С. 26–36.
3. Филенко, Г. Французская музыка первой половины XX века: очерки / Г. Филенко. – Л., 1983. – 231 с.

Гао Юнь

(Республика Беларусь, г. Минск)

ФЕНОМЕН ДЕТСТВА В ВОКАЛЬНОМ ТВОРЧЕСТВЕ М. П. МУСОРГСКОГО

Среди русских композиторов XIX века М. П. Мусоргский занимает особое место. Не будет преувеличением сказать, что он – одна из самых могучих, неповторимо своеобразных фигур не только русского, но и мирового музыкального искусства. Влияние композитора и сегодня ощущается на творчестве многих современных музыкантов, открывающих благодаря новаторству кучкиста новые горизонты, новые способы художественного видения мира. Наследие М. П. Мусоргского сравнительно не велико. Однако каждый опус русского классика самодостаточен и ценен как явление глубокое, оригинальное и перспективное для дальнейших судеб музыкального искусства. Кроме знаменитых опер «Борис Годунов», «Хованщина», «Женитьба» композитору принадлежит богатое вокальное наследие. Вокальные циклы «Песни и пляски смерти», «Без солнца», разнообразные песни и романсы помогают более глубоко осмыслить своеобразие дарования Мусоргского, специфику его музыкального мышления. Несмотря на глубокий историзм, реалистичность и психологизм, проявляющиеся в интерпретации разнообразных музыкальных образов, есть тема, которая сквозным образом проходит через всё творчество гениального кучкиста: тема детства.

Нельзя сказать, что мир детства в русской культуре был открыт Мусоргским. Напротив, в живописи, литературе, в музыке композиторов-современников детские образы активно интерпретировались и занимали достаточно важное место. Достаточно вспомнить картины В. Васнецова, А. Венецианова, И. Крамского, В. Максимова, В. Перова, В. Тропинина. Русская литература во многом обогатилась благодаря произведениям, связанным с детской тематикой и в первую очередь благодаря творчеству И. Тургенева, В. Короленко, А. Куприна, Н. Гарина-Михайловского, Н. Некрасова, А. Чехова. Мир детства отражался в вокальных, инструментальных, хоровых сочинениях А. Аренского, П. Чайковского, А. Гречанинова, А. Лядова, Ц. Кюи, Н. Черепнина, В. Ребикова. По сути, в русском искусстве и литературе была представлена практически вся типология образов детства, о которой писала в свое время исследователь О. Грачева [2]. Тем не менее, имея в виду творчество Мусоргского, мы вправе говорить об особом отношении композитора к феномену детства.

Мир детства не случайно был постоянно в центре внимания композитора. Его современники отмечали особую способность композитора находить ключик к сердцу каждого ребенка. Иногда казалось, что воспоминания о прошлом не просто сохранились в душе композитора, а продолжали жить особой параллельной жизнью. Глубокое понимание психики ребёнка, порождало особое уважительное отношение к переживаниям и чувствам детей, особую заинтересованность их душевным миром. Создавая цикл «Детская», Мусоргский напишет В. Стасову о том, что необходимо иметь «понимание детей и взгляд на них как на людей с своеобразным мирком, а не как на забавных кукол» [6, с.261].

По сути, первые произведения композитора были обращены к детской тематике. Это фортепианные сочинения: пьеса «Воспоминания детства» (1857), «Уголки» из цикла «Детские иг-

ры» (1859), цикл «Из воспоминаний детства» в двух частях («Няня и я», «Первое наказание»; 1865). Тема детства имела продолжение в вокальных сочинениях, начиная с конца 1860-х – начала 1870-х годов: «Детская песенка» на стихи Л. Мея, «Вечерняя песенка» на стихи А. Плещеева, «Озорник», «Сиротка», «На даче» на слова композитора. Позже, многочисленные произведения разных жанров будут косвенно связаны с выражением темы детства, что многовекторно объединит столь разные по художественным интенциям сочинения. Это относится вовсе не детским, а социально окрашенным колыбельным «Спи, усни, крестьянский сын», «Колыбельная Еремушке», «Калистрат», «Колыбельная» из цикла «Песни и пляски смерти». Иногда тема детства связывается со сказкой, повествованием: «С няней» и «С куклой» из цикла «Детская», пьесы «Гном», «Баба Яга» из «Картинок с выставки». Совершенно новый уровень осмысления детской темы обнаруживается в опере «Борис Годунов», многие драматургические линии которой связаны с мотивами детоубийства и амбивалентно с искренней любовью преступного царя к своим детям.

В связи с темой детства неожиданно вырисовывается авторское видение композитором темы обмана народа, являющейся для него наиболее болезненным вопросом. Справедливо пишет исследователь Л. Жуйкова о том, что для Мусоргского было «нестерпимо больно не только поругание изначально чистого детского образа (скажем, царевича Димитрия), но и поругание детскости, доверчивости во взрослом человеке. Народ у Мусоргского детски *доверчив*. Здесь композитор проявил себя тонким психологом-наблюдателем, знатоком народной души» [3, с. 52]. Стоит подчеркнуть, что при столь множественном подходе Мусоргского к теме детства собственно сочинений специально *для детей* он не писал. Музыканта интересовали не столько эстетико-воспитательные задачи в творчестве, сколько умение сосредоточиться на психологии ребёнка, богатстве его внутренних переживаний и душевных рефлексий.

Новым было для русского музыкального искусства интерпретация детских образов со «знаком минус». В этой связи показательна песня, скорее жанровая зарисовка, «Озорник», где представлена сценка дерзкого глумления мальчишки над старухой. Злость, агрессия, переплетающиеся с одержимым смехом, представляли своего рода «антигероя», разрушающего устоявшиеся законы высокой музыкальной эстетики. Вокальная миниатюра двойственно была воспринята кучкистами. Так, Ц. А. Кюи с грустью заметил, что текст и музыка пронизаны «тем щемящим комизмом, от которого делается жутко и больно» [5, с.52]. С другой стороны, в данном опусе можно заметить и те истоки, которые обуславливали стихийно-жестокие, бунтарские стороны русского менталитета. Не случайно окончание «Озорника» («*Раззудись плечо, размахнись клюка, расходишь, карга старая*») вызывает аллюзии с известным хором народа из «Бориса Годунова» («*Расходилась, разгулялась сила, удаль молодецкая*»).

Умение Мусоргского, подобно художнику, создавать яркие, запоминающиеся, глубоко реалистические и психологически достоверные образы связано с чутким слухом музыканта, способного уловить особенности не только почвенно-фольклорной, но и речевой интонации. Тенденция правдиво говорить в музыке, опираясь на национальную просодию, берет начало от Даргомыжского и продолжает самым плодотворным образом развиваться в вокальной музыке Мусоргского. Это позволяет композитору, по образному выражению Г. Головинского, создать не просто галерею музыкальных персонажей, а своеобразный *лик народа*. «Для Мусоргского, – пишет исследователь, – этот лик окрашен не только в поэтически-светлые, празднично-величавые или лирически-задушевные тона, он различает в нем и темные, трагические, и зловеще-грозовые краски. В творениях композитора мы слышим <...> и озорство задиристой мальчишеской игры, сарказм издевательского величания, жаркую тоску обманутой любви, жалобно-странную полуулыбку-полунасмешку детской песенки...» [1, с.100].

Новые грани детской психологии были представлены в песне «Сиротка». В данном случае Мусоргский запечатлел голодающего ребёнка, совершенно незащитного в своём одиночестве и горе. Композитор-драматург создал эффект реального присутствия, чем вызвал не только сострадание, понимание ужаса всего происходящего, но и ощущения крайней безысходности и невозможности дальнейшего бытия. Повышенный, даже экспрессивный тонус высказывания, приводящий даже до безумия, казалось бы уже существовал в музыкальной практике роман-

тизма: достаточно вспомнить А. Даргомыжского, Ф. Шуберта, Р. Шумана. Однако подобные душевные состояния всегда не касались образов детей. Многосоставной является жанровая основа песни. В ней органично переплетены разные жанрово-стилевые истоки, включая эпическую сказовую интонацию, речитатив, колыбельность, плач. Отчаяние, беспомощность состояния, подчёркиваемые аналогичными интонациями мольбы, мы встречаем и в вокальной партии Юродивого из «Бориса Годунова». Подобные аллюзии оправданы, так как в обоих случаях перед нами душевная чистота героев, их незащищённость перед силами зла.

Определённым испытанием для кучкистов стал вокальный цикл «Детская». Написанный на текст композитора, он знаменовал совершенно новое видение мира детства, не романтически прекрасного, с обилием чистых мечтаний и грёз, но как мир, исполненный глубоких впечатлений, эмоций, бесконечно разнообразных и пронзительно искренних. Европейские композиторы мгновенно оценили новаторство русского классика. Мусоргский писал: «Я никогда не думал, чтобы Лист, за небольшими исключениями, избирающий колоссальные сюжеты, мог *серьёзно* понять и оценить «Детскую», а главное, восторгнуться ею: ведь все же дети-то в ней россияне, с сильным местным запахом» [7, с.155].

Традиционно декламационный склад «Детской» сравнивают с новаторской оперой «Женитьба». Их сближает «отзывчивость всей музыкальной ткани на речь, жесты и мимику героев, слияние психологической характерности и предметной изобразительности каждой реплики, каждой паузы и каждого аккорда» [4, с.252]. Однако по сравнению с «Женитьбой», вокальные номера «Детской» более ориентированы на конкретную жанровую модель: скерцо («Жук», «Кот Матрос»), скерцо-галоп («Поехал на палочке»), колыбельная («С куклой»), молитва («На сон грядущий»), повествование («С няней»). Во всех разделах вокального цикла мы чувствуем незримо присутствующего собеседника, к которому ребёнок обращается с вопросами, жалобами, просьбами. Это порождает элементы театрализации, быстрого переключения исполнителя в разные амплуа. Как справедливо пишут исследователи творчества Мусоргского, он является автором особого *синкретического мелоса*, который «отзывчив на прочувствованное, увиденное, но так же – и на движение «актёрской маски» образа, на его «сценическое положение» [9, с.169]. Театрализация вокального цикла стала возможной в связи особым отношением композитора к просодии, особенностям речевого интонирования. Его девиз – «звучи человеческой речью, как наружные проявления мысли и чувства, без утрировки и насилования сделать музыкой» – в данном случае полностью реализовался [6, с.68]. Высочайшим достижением цикла является не только достоверная реализация речевых прообразов, но и чуткое воспроизведение интонаций именно *детской речи*, словно реконструированной памятью самого композитора.

Появление цикла «Детская» знаменовало начала нового этапа в развитии музыканта-исполнителя. Новый тип интерпретатора должен был сочетать в себе качества певца, актёра и декламатора. Об этом писал уже Ц. Кюи: «Исполняются эти картинки, несмотря на их крайнюю простоту, нелегко. Их нужно говорить, но говорить, строго сохраняя интонацию нот, написанных автором» [5, с.213].

Даже некоторые размышления о феномене детства в творчестве М. Мусоргского порождают много проблем, связанных с новым видением темы детства в искусстве, с новым уровнем художественного реализма, где незаметно «эстетическое» уступает место «неэстетическому», формирует новый тип исполнителя, адекватность интерпретации вокального произведения которого уже зависит не столько от яркости его вокальных данных в традиционном смысле слова, сколько от умения перевоплощаться в образ, буквально «жить» его помыслами, страданиями и надеждами.

Литература

1. Головинский, Г. Л. Мусоргский и фольклор / Г. Л. Головинский. – М. : Музыка, 1994. – 220.
2. Грачева, О. О. Типология образов детства в европейском искусстве нового времени : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.09 / О. О. Грачева ; УО «Бел. гос. ун-т культуры и искусств». – Минск, 2008. – 25 с.
3. Жуйкова, Л. А. Музыкальная эстетика М. П. Мусоргского / Л. А. Жуйкова. – СПб. : Композитор, 2015. – 216 с.
4. История русской музыки: В 10-ти тт. – М. : Музыка, 1994. – Т.7. Ч. 1. – 479 с.
5. Кюи, Ц. А. Избранные статьи / Ц. А. Кюи. – Л. : Госмузиздат, 1952. – 691 с.

6. Мусоргский, М. П. Письма. – М. : Музыка, 1981. – 359 с.
7. Мусоргский, М. П. Письма / М. П. Мусоргский. – 2-е изд. – М. : Музыка, 1984. – 374 с.
8. Мусоргский, М. П. Письма и документы / М. П. Мусоргский. – М.-Л. : Госмузиздат, 1932. – 577 с.
9. Щербакова, Т. А. Интонационные истоки творчества Мусоргского / Т. А. Щербакова // М. П. Мусоргский и музыка XX века ; ред.-сост. Г. Л. Головинский. – М. : Музыка, 1990. – С.166–191.

Голікава-Пошка Я.У.
(Рэспубліка Беларусь, г. Мінск)

ВІДЭАРЭКЛАМА ЯК СРОДАК МАСТАЦКАЙ ВЫРАЗНАСЦІ

Сучасны соцыум усё больш і больш схільны да ўздзеяння рэкламы не толькі ў працэсе набывання тавараў або паслуг у месцах іх непасрэднага продажу ці пры знаёмстве з прапановамі, надрукаванымі ў спецыялізаваных газетах і часопісах, але і ў штодзённым жыцці: пры размове з сябрамі, калегамі (“сарафаннае радыё”), пры чытанні кніг, праглядзе тэлеперадач або кінафільмаў (скрытая рэклама) і інш. Пры гэтым часцяком рэкламадаўцы выкарыстоўваюць разнастайныя хітрыкі, так званыя “пасткі” і прыёмы, каб як мага больш эфектыўна ўздзейнічаць на псіхіку спажывцоў, завабліваючы і пераконваючы купіць той ці іншы тавар. Кожны чалавек, пачынаючы з юнацкіх гадоў і да канца жыцця, практычна штохвілінна сустракаецца з рознымі формамі і відамі рэкламы, а значыць, пастаянна выступае ў ролі патэнцыяльнага спажывца рэкламаванай прадукцыі.

Звычайна, у большасці сваёй метады рэкламавання досыць празрыстыя: гэта рэкламныя аб’явы, якія размяшчаюцца ў грамадскім транспарце, рэклама ў сродках масавай інфармацыі, вонкавая (пано, шыльды, лайтбоксы і інш.), друкаваная рэклама і г.д. Аднак існуе яшчэ і так званая скрытая рэклама (product placement або продакт-плейсмент), якая актыўна, аднак пры гэтым апасродкавана, ўздзейнічае на псіхіку спажывца, ненадакучліва абуджаючы яго, на карысць якога тавару варта зрабіць выбар. Многія лічаць, што скрытая рэклама – гэта праслаўты двадцать пяты кадр, арганічна ўстаўлены ў канву фільма, з дапамогай якога можна маніпуліраваць грамадскай свядомасцю. На самай справе кінематографісты выкарыстоўваюць больш тонкія метады ўздзеяння на мэтавых спажывцоў тавараў. Часта продакт-плейсмент арганічна ўпісваецца ў канву літаратурнага, жывапіснага, аўдыёвізуальнага твора, камп’ютарнай гульні, выступае своеасаблівым атрыбутам “правільнага” (паспяховага) жыцця. Звычайна персанажы фільмаў адкрыта прамаўляюць назвы марак, брэндаў, акцэнтуюць увагу глядачоў на слогах, дэманструюць лагатыпы, імкнучца прадэманстраваць рэкламаваны прадукт з найлепшага боку.

Як вядома, у айчынны кінематограф рэклама пранікла практычна з моманту яго зараджэння. У першых беларускіх фільмах выкарыстоўваўся прыём скрытай рэкламы, гэта значыцца, скарыстоўваўся рэквізіт і антураж, які меў рэальныя камерцыйныя аналагі. Напрыклад, у ігравой карціне “Прастытутка: забітая жыццём” (“Белдзяржкіно”, 1926 г., рэж. А. Фреліх, сцэн. Н. Галкін і Е. Дземідовіч) на экране узнікаюць шыльды крам: “Ягораў”, “Дзяржторг” і г.д., якія не па чутках былі знаёмыя пакупнікам дваццатых гадоў. Таксама на працягу 10 секунд у фільме перад глядачамі паяўляецца рэкламны шчыт з надпісам: “Кафэ. Малочная. Сталовая”.

Дадзены прыём увядзення бытавой скрытай рэкламы ў мастацкі твор з цягам часу стаў насіць назву продакт-плейсмент, і зараз амаль ніводная сучасная стужка не абыходзіцца без яе (скрытай рэкламы) ўжывання на экране. І гэта цалкам зразумела, бо з дапамогай кінематографа (праз выкарыстанне ў кінатворах скрытай рэкламы, якая ўздзейнічае на пакупніцкія магчымасці тым, што ненадакучліва прапаноўвае камерцыйную прадукцыю, якая арганічна ўключана ў сюжэтную лінію фільма) можна маніпуліраваць пакупнікамі, неназойліва падштурхоўваючы тых набываць менавіта такія рэчы, што прысутнічаюць у карціне. Безумоўна, відавочнай аказваецца і выгада з боку стваральнікаў карціны: фірмы, якія імкнучца прарэкламіраваць сваю прадукцыю, нярэдка становяцца спонсарамі стужкі, а рэклама тавараў, арганічна ўплеценая ў цікава пабудаваны сюжэт, прываблівае патэнцыяльных пакупнікоў. Яскравым прыкладам можа

служыць камедыя “На спіне ў чорнага ката” (Беларусьфільм, 2008 г., рэж. І. Паўлаў, сцэн. І. Тароцька), у якой што толькі не рэкламуецца. Гледачу недакучліва нагадваюць пра вядомыя маркі алкагольных напояў, пра цукерачныя наборы “Mersi” (з’яўленне якіх на экранах тэлевізараў заўсёды суправаджае слоган “Мерсі, дзякую табе, мерсі, дзякуй, што ты ёсць”), пра аліўкі “Arisla”, натуральнае крабавае мяса фірмы “Chatka” (а тут успамінаецца слоган з савецкіх часоў: “Усім паспрабаваць пара бы, як смачны і далікатны крабы”). У стужцы таксама прапагандаюцца паўдзельнічаць у розыгрышу латарэі “Ваша лато” (мала таго, што галоўны герой – Аляксей Мікалаевіч – выйграў джэк-пот, дык ён яшчэ і трапіў у студыю Беларускіх латарэй і пазнаёміўся з вядучым праграмы – Сяргеем Кухто). Акрамя камерцыйнай рэкламы ў фільме прадстаўлена і рэклама турэстычных аб’ектаў, дзякуючы якой паказана прыгажосць горада Мінска (падчас агляднай экскурсіі па горадзе неразлучныя сябры – дзед Лёха і дзед Саня – любуюцца “сталінскім ампірам” – велічнымі пабудовамі на праспекце Незалежнасці, Палацам Рэспублікі, помнікам на плошчы Перамогі, Нацыянальнай бібліятэкай. Праязджаюць яны і міма Траецкага прадмесця, паблізу ад Вострава слёз на праспекце Пераможцаў, міма стэлы “Мінск – Горад-Герой” і аказваюцца ў канечнай кропцы свайго падарожжа – каля гасцініцы “Беларусь”).

Відавочна, што выкарыстоўванне скрытай рэкламы (або прыёму продакт-плейсмент) у фільмах шырока скарыстоўваецца кінатворцамі і прыносіць узаемавыгадную карысць як стваральнікам карціны, так і прадаўцам прадукта, які рэкламуецца. Даўно даказана, што прагляд стужкі са скрытай рэкламай вымушае спажывца ў першую чаргу прыдбаць той тавар, які ён бачыў на экране і выразна запомніў (гэта так званая маркетынгавая псіхалагічная маніпуляцыя свядомасцю кліента). Такім чынам, разумна пабудаваная рэкламная кампанія ў цеснай звязцы са сцэнарыстам карціны, які ўмела ўплітае рэкламуемы тавар у канву фільма, не парушае цэласнасці твора, а, насупраць, гарманічна дапаўняе і пашырае яго, з’яўляецца свайго роду сродкам мастацкай выразнасці.

Але рэклама не заўсёды была часткай кінатвораў. Ужо з 1928 года яна становіцца самастойнай малай формай экранных мастацтваў, прыкладам чаму з’яўляецца першы самастойны рэкламны фільм сацыяльнай накіраванасці “Бунт зубоў” (“Белдзяржкіно”, рэж. В. Астроўскі, ап. Н. Казлоўскі, фільм не захаваўся), у якім з дапамогай выразнай акцёрскай ігры ў сукупнасці са сродкамі мультыплікацыі падаваліся правілы дагляду за поласцю рота. Пазней, у 1932 г., на фабрыцы “Савецкая Беларусь” быў створаны фільм-экранізацыя “Пячатка часу” (“Белдзяржкіно”, рэж. Г. Кроль, сцэн. М. Іціна), у якім у стылі агітплаката распавядалася пра юных Варашылаўскіх стрэлкоў, якія рыхтаваліся да правядзення манёўраў па супрацьпаветранай і хімічнай абароне (СПХА). Карціна ў даступнай для дзяцей форме (у выглядзе ляльнага спектакля пад назвай “Бі трывогу”) закранала вострыя надзённыя тэмы, у прыватнасці, шпіянаж, кулацтва, а таксама рэлігію. У цэлым уся стужка з’яўлялася своеасаблівай прапагандай існуючага ў той час грамадскага і палітычнага ладу. А прапаганда (ад лац. Propagare – распаўсюджваць), як вядома, з’яўляецца адным з відаў рэкламы і пазначае растлумачанне нейкіх прынцыпаў і ідэй з дапамогай візуальнай, тэкставай і аўдыявізуальнай інфармацыі, пададзенай у даступнай форме шырокім масам, якая аказвае ўздзяненне на чалавечыя паводзіны, аж да поўнай змены ладу жыцця.

У наступныя дзесяцігоддзі было даказана, што беларуская камерцыйная рэклама – высокамастацкая, яна цэласная, гарманічная і можа выступаць як закончаная самастойная малая форма экраннага мастацтва. Яна адпавядае ўсім характарыстыках традыцыйнага жанравага дзялення кінематаграфічнага мастацтва.

Па-першае, выразна назіраецца адраснасць твора, яго прыналежнасць да канкрэтнай мэтавай аўдыторыі, абмежаванай узроставымі ці іншымі рамкамі, якія павінен улічваць рэкламадавец пры падрыхтоўцы матэрыялу (напрыклад, як у рэкламным роліку “Піт-стоп”, 2012 г.).

Па-другое, у відэароліку відавочна аўтарская праца. Над рэкламным ролікам, як і над ігравым або неігравым фільмам, працуюць сцэнарыст, рэжысёр, аператар, задзейнічаны акцёры, грымёры, мастакі-пастаноўшчыкі і мастакі-дэкаратары. Немалаважную ролю адыгрывае ў ім і музычнае суправаджэнне: нярэдка выпадкі, калі над музыкай для рэкламы працуе прафесійны кампазітар (як у сацыяльным рэкламным відэароліку для сучаснай моладзі “БамBook”, 2013 г.).

Высокамастацкім відэаролікам, як і поўнаметражным кінафільмам, уласціва такое ж дзяленне па жанрах, а таксама так званая “трэцяя ўласцівасць” вялікага кіно – каштоўнасць твора. Пры гэтым не матэрыяльная каштоўнасць маецца на ўвазе, а эстэтычная, накіраваная да ўзбуджэння пачуцця прыгожага ў гледача, што запатрабавана хутчэй не самімі рэкламадаўцамі (як прадаўцамі тавару), а сцэнарыстамі і рэжысёрамі-пастаноўшчыкамі (як, напрыклад, у серыі маляваных ролікаў страхавой кампаніі “Белдзяржстрах, сярод якіх маленькія шэдэўры – “Чырвоны капялюш” і “Волаты”).

Стварэнне высокамастацкай рэкламы прафесійнага ўзроўню працякае гэтаксама, як і стварэнне ігравога кіно: спачатку пішацца сцэнарны план, дзе выкладаецца падрыхтаваная ідэя, якую ўжо можна паказаць заказчыку. Сцэнарны план уключае апісанне сюжэта, усіх персанажаў, якія будуць прымаць удзел у відэароліку, а таксама важныя ключавыя дэталі і элементы. Пры гэтым дапускаецца выкарыстоўваць кароткія схематычныя сказы, але абавязкова з дэтальнай прапрацоўкай кожнай сцэны, каб затым зрабіць раскадроўку сцэнарыя. Кожны відэаролік павінен уключаць у сябе наступныя структурна-драматургічныя раздзелы (і гэта няўхільна выкарыстоўваецца пры стварэнні сцэнарнага плана): пачатак дзеяння (экспазіцыя), завязка і развіццё дзеяння, яго кульмінацыя і завяршэнне (развязка). Цалкам зразумела, што ў залежнасці ад хранаметражу роліка раздзелы могуць памяншацца ў аб’ёме і нават замяняць адзін аднаго. Таксама мажліва і выключэнне некаторых раздзелаў з структуры, напрыклад, кульмінацыйнага, пры рэкламаванні звычайных тавараў сярэдняй цэнавай даступнасці (як у анімацыйным роліку сотавага аператара “Life”, 2010 г.).

Пажадана, каб кожная відэарэклама, як і іншыя формы экраннага мастацтва, мела пэўны сюжэт, паколькі сюжэтная лінія прыцягвае ўвагу гледачоў і прымушае іх суперажываць дзейству, што разгортваецца на экране дзеяння, а значыць, і павышае цікавасць пакупнікоў да тавара, які рэкламуецца. Пры гэтым перад сцэнарыстам ставіцца няпростая задача напісаць сцэнарый для своеасаблівага ігравога міні-фільма, дзе ёсць месца дзеяння, дзеючыя персанажы, дзе захоўваюцца ўнутраныя сувязі паміж падзеямі, што адбываюцца і, нарэшце, дзе гледачы змогуць усвядоміць, што за тавар рэкламуецца. Такім чынам, дзеянне ў рэкламным відэароліку з суцэльным сюжэтам развіваецца па тых жа законах драматургіі, што і ў поўнаметражным ігравым ці анімацыйным кіно (рэклама “Беларускай ваеннай газеты”). Як і ў ігравых фільмах, пачатак рэкламнага роліка павінен быць яркім, запамінальным, што прыцягвае ўвагу гледачоў, інакш існуе верагоднасць страціць іх цікавасць, пераклучыць увагу патэнцыяльных спажыўцоў рэкламы на іншыя экранныя прадукты.

У адрозненні ад больш буйных экранных формаў, часовыя рамкі рэкламы гранічна абмежавана: часцей за ўсё знаходжанне рэкламнага роліка на экране займае ад 30 секунд да 1,5 хвілін – гэта момант узмоцненай глядзельнай канцэнтрацыі. У адваротным выпадку павелічэнне часу паказу можа прывесці да страты мэтай аўдыторыі. Таму завязка дзеяння павінна адбывацца на працягу некалькіх секунд. Затым наступае развіццё дзеяння, таксама вельмі дынамічнае і лёгка успрымальнае: яно ў рэкламе з-за мінімальнай колькасці часу, адведзенага на стварэнне суцэльнага твора, практычна непарыўна звязана з кульмінацыйнай. Фіналам у рэкламе становіцца паказ прадукту, гэта значыць канчатковай мэты, дзеля чаго ролік і быў створаны (рэклама “Life: Бабуля”, 2009 г. або рэклама бясплатных курсаў беларускай мовы “Моваведа”, 2016 г.).

Пасля напісання літаратурнага сцэнарыя месца сцэнарыста займае рэжысёр-пастаноўшчык, які перш чым прыступіць да працы над відэарэкламай стварае рэжысёрскі сцэнарый. Пры гэтым ён абавязкова ўлічвае, што пастаноўка рэкламы не патрабуе выкарыстоўвання многіх этапаў рэжысуры поўнаметражнага фільма. Напрыклад, у відэароліку не павінны быць задзейнічаны персанажы, непасрэдна не звязаныя з мэтай рэкламнага паказу. Акрамя таго рэкламнае відэа ўспрымаецца як цэльны самастойны закончаны фільм, у якім не варта раскрываць падаплёку падзей, што адбываюцца на экране (напрыклад, як у рэкламе-прапагандзе, створанай па заказе Міністэрства па надзвычайных сітуацыях Рэспублікі Беларусь у 2014 г.).

Па распрацаваным рэжысёрскім сцэнарыі пачынае працаваць аператар, чыя задача вырашыць, як найбольш граматычна пабудаваць структурную кампазіцыю роліка, што за прыёмы

працы з камерай прымяніць у тым ці іншым здымаемым эпізодзе, каб найбольш поўна ўва-собіць рэкламны праект. Праца аператара пачынаецца з этапу кадрыравання, г.зн. з вызначэння межаў кадра, за які погляд гледача выходзіць не павінен. Затым аператарам вызначаецца сю-жэтна важны кампазіцыйны цэнтр, які вылучаецца светлавым альбо каляровым акцэнтам. Цэнтр кампазіцыі можна таксама падкрэсліць, вынесці яго або на пярэдні план, альбо раз-мясціўшы ў зоне кантрасту. Пры гэтым зусім не абавязкова, каб у рэкламным кліпе быў толькі адзін сюжэтна важны кампазіцыйны цэнтр, іх можа быць і некалькі (як, надзвычай, пры рэкла-маванні прадуктаў або напояў, напрыклад у рэкламе “Баржомі”, 2014 г.).

Пасля заканчэння здымачнага перыяду работу над відэаролікам працягвае мантажор, мэта якога – стварыць цэласны, без лішніх дэталей, арганічна закончаны твор. Для стварэння рэкла-мы большай часткай выкарыстоўваецца кліпавы мантаж, дзякуючы чаму разрозненыя невялікія дынамічныя асобныя фрагменты, узаемазвязаныя агульным сюжэтам, набываюць цэльны вы-гляд (рэклама нацыянальнай зборнай Рэспублікі Беларусь па футболе “Каманда пад белымі крыламі”, 2016 г.).

Такім чынам, відавочна, што рэкламныя відэаролікі над якімі працуе паўнавартасная зды-мачная група (рэжысёр, акцёры, аператар, мантажор, гукарэжысёр), якія здымаюцца па законах кампазіцыйнага будовы кадра, валодаюць вобразным экранным мовай, маюць развітую сістэму відаў і жанраў і распаўсюджваюцца з дапамогай сродкаў перадачы відэасігналаў могуць быць аднесены да высокамастацкіх экранных твораў.

Гордеев С.И.
(Украина, г. Харьков)

ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ УСЛОВИЯ ФОРМИРОВАНИЯ ЛИЧНОСТНЫХ И ПРОФЕССИОНАЛЬНЫХ КАЧЕСТВ СТУДЕНТОВ ВЫСШИХ ТЕАТРАЛЬНЫХ УЧЕБНЫХ ЗАВЕДЕНИЙ

Одним из весомых факторов формирования и общекультурного развития личности в те-атральных институтах, вузах культуры и искусств является сценическое искусство. Поиски со-временной личностно ориентированной системы художественного образования будущих акте-ров и режиссеров театра направлены на выявление эффективных форм и методов модерниза-ции учебно-воспитательного процесса. Поэтому актуальным является исследование отече-ственных и зарубежных историко-педагогических достижений в преподавании режиссуры и актерского мастерства в вузовской практике и решении проблем, с которыми сталкивается со-временный театр.

Наука о режиссуре и актерском искусстве, разработанная в XX в. К. Станиславским, В. Немировичем-Данченко, Л. Курбасом, М. Крушельницким, А. Поповым, М. Кнебель, Г. Товстоноговым, А. Гончаровым и развитая ведущими мастерами современного театра Л. Хейфицем, Л. Додиним, П. Фоменко, М. Захаровым, С. Жеваночем, Р. Туминасом является прочной методологической и научно-теоретической базой для подготовки специалистов выс-шей квалификации.

В современном театре роль режиссера как руководителя и воспитателя творческого кол-лектива, умеющего направить отдельные артистические индивидуальности на решение общей художественной идеи, особенно возросла. Известно, что режиссер не только руководит творче-ским коллективом в процессе создания спектакля, но и воспитывает этот коллектив в духе об-щего понимания задач сценического искусства, единого творческого метода. Поэтому сегодня одним из важнейших принципов подготовки в художественном вузе должна быть органическая связь и взаимодействие при изучении основ режиссуры и актерского мастерства, причем усвое-ние элементов сценического искусства на режиссерском отделении необходимо подчинить за-даче ввести студента в творческую лабораторию актера и тем самым подготовить его к буду-

шей самостоятельной работе с актерами. Таким образом основную часть курса режиссуры составляет раздел «Работа режиссера с актером». Студент - режиссер должен получить в вузе основные навыки сложной и многосторонней работы с актером по созданию образа, должен быть чутким педагогом, внимательным к особенностям индивидуального актерского дарования, уметь помочь актерам найти себя в роли, сплотить их в единый творческий ансамбль.

В свою очередь, в процессе обучения будущий актер должен овладеть навыками работами с режиссером над ролью, развивать в себе способность образного видения пьесы в действии, мизансценах, ритме, во всех элементах режиссерского видения.

В качестве примера можно привести интервью известного российского сценографа, режиссера и театрального педагога Дмитрия Крымова, которое он дал автору статьи во время встречи с педагогами и студентами Харьковского национального университета искусств им. И. Котляревского. На вопрос, «Каким методом Вы пользуетесь при работе с актером?». Дмитрий Крымов ответил: «Мы недавно ставили пьесу А. Островского «Поздняя любовь». Я взял студентов-актеров с курса, на котором преподаю в театре «Школа драматического искусства». В процессе репетиции я объяснял им, что от них хочу. <...> Десять раз повторял, показывал. Было непросто донести до них то, что я задумал. Не то чтобы они меня не понимали, просто очень трудно было прорваться через их восприятие событий, через их «нормальность» существования в предлагаемых обстоятельствах пьесы. Я хотел, чтобы в спектакле все было «ненормально», а они привыкли к «нормальному», бытовому общению на сцене. А для меня возведение «нормального» в степень – это и есть самое интересное в сценической практике. Интересна та степень, в которую возведешь образ, создавая его на основе глубокого проникновения в материал пьесы. Я делал спектакль по Островскому так, чтобы люди в зрительном зале «вздрогнули» от необычной реакции на события и на поведения героев, чтобы зрители поняли, что это про нас. Смешно и страшно, как мы живем! Я спектакль делал «на грани», имея в виду сегодняшние отношения наших стран – Украины и России [1, с. 8–9]. Из интервью видно, что Дмитрий Крымов, исходя из глубокого понимания развития современного театра, хорошо понимает, что будущему художнику необходимо глубоко изучать и знать учение К. С. Станиславского, которое приобрело мировое значение в театральной педагогике. Для него, как и многих других мастеров театра, важнейшим эстетическим принципом системы К. С. Станиславского является стремление к настоящей художественной правде, а не ее имитация.

И здесь мы разделяем точку зрения Крымова – педагога, что от режиссера требуется глубокое понимание и ясное, точное определение сверхзадачи и сквозного действия спектакля.

Принципиальное значение понятия «Сверхзадача» в системе К. С. Станиславского заключается в том, что она утверждает ведущую роль драматургии в театральном искусстве, подкрепляет обусловленность сценического творчества драматургическим произведением, его содержанием стилизованными и жанровыми особенностями.

В связи с возрастанием роли режиссера как творческого руководителя театрального коллектива особенно актуальными выглядят сегодня положения учеников К. С. Станиславского, В. Э. Мейерхольда, Е. Б. Вахтангова о том, что режиссерское искусство имеет свои законы, это профессия, которая требует наличия определенных данных, совершенной сценической подготовки, постоянного открытия новых путей в творчестве. Вот почему в поисках форм и методов модернизации театрального образования в художественных вузах рядом с системой К. С. Станиславского, теоретическим и практическим наследием его учеников, соратников и последователей, необходимо основательно изучать и другие педагогические системы, опыт воспитания творческой молодежи мастерами мирового театра П. Бруком, Е. Гротовским, А. Богард, Э. Барби, Ж. Роснером, А. Витезем и др.

Традиционными формами обмена педагогическим опытом, который очень важен для решения методических проблем и поиска эффективных путей развития современной театральной школы, есть методические семинары, научные конференции, на которых возникают дискуссии о путях развития театрального образования начало XXI века. Итогом, к примеру, такой дискуссии где обсуждались проблемы профессиональной подготовки актеров в учебных заведениях

Франции, Италии, Бельгии, Германии, Дании, Швейцарии, Англии, Америки, Канады, России стал сборник статей различных деятелей театра – участников этой встречи под названием «Школа игры. Учить или передовать... Пути театрального образования», изданный в 2003 году в Париже издательством «Антертам» [2, с. 96]. Рассматривая данную проблему, участники дискуссии определили «пути решения ее по трем направлениям:

1. Организация современного профессионального образования актеров: цели, программы, педагогические принципы.

2. Базовые основы сценической техники актера : методы, формы, практические модели подготовки актеров к работе в театре.

3. Параллельное обучение, рынок труда, перспективы профессионального роста актеров» [2, с. 97].

Одной из популярных форм педагогического общения, кроме семинаров и конференций, стали фестивали театральных школ, которые дают представление об уровне подготовки современной театральной молодежи. В Украине – это, прежде всего, международный фестиваль «Вдохновение», который с 2007 года проводится на базе Киевского национального университета театра, кино и телевидения им. И. К. Карпенко-Карого. В России – международный театральный фестиваль «Подийум», организатором которого является театральный институт им. Б. Щукина (Москва) и фестиваль «Будущее театральной России» Ярославского театрального института (Ярославль).

Данные студенческие форумы характерны особой творческой атмосферой и неповторимым стилем, стремлением к пониманию различных культур, народов, мировоззрений. Они так же являются «площадкой» для новаторских тенденций, местом проведения мастер-классов выдающимися мастерами театра, ярких дебютов студентов, молодых актеров и режиссеров. Педагогам театральных учебных заведений фестивали дают возможность познакомиться с различными театральными школами и методиками преподавания сценического искусства, студентам же – обогатиться новыми творческими идеями, испытать первый успех и признание.

Если же вернуться к педагогическим проблемам, которые рассматриваются в рамках подобных фестивалей, семинаров и конференций, то можно увидеть, что одним из самых острых является вопрос, связанный с понятием «театральная школа». Разница в подготовке выпускников столичных театральных школ и выпускников провинциальных вузов очень заметна, и что интересно: это далеко не всегда разница дарований. Практика показывает, что существует разный уровень театральной педагогики. Талантливых студентов можно увидеть почти во всех учебных спектаклях. Но в них можно увидеть и недостаточную подготовленность к профессии. При том, что многое изменилось в профессиональном театре. Он стал жестче, технологичнее. «К сожалению, современная школа деперсонифицируется, – отмечает в своих дневниковых заметках выдающийся театральный педагог И. Кацман, – и добавляет, что «огромное значение в творческом становлении студента имеет Учитель, человек, давший образцы настоящей принципиальности, разъяснивший ему <...> важность самых простых истин в театре» [3, с. 58]. И. Кацману принадлежит и еще одно, на наш взгляд, наиболее удачное определение профессии театрального педагога: «В театре актер, режиссер всегда на виду, а театральный педагог всегда в тени. Он живет только в творчестве своих учеников. <...> Педагогика в условиях театрального вуза является более искусством, чем наукой. Воспитательный процесс и процесс профессионального обучения здесь более, чем-либо, неразрывны. Воспитательный процесс по своей сути – процесс двухсторонний. Мастер воспитывает и обучает ученика. Ученик воспитывает и обучает мастера. С каждым новым набором к нам приходит жизнь – в лице нового поколения. Надо уметь слышать и различать эту вечно обновленную жизнь» [3, с. 58].

В заключение, хотелось бы отметить, что уроки мастерства не заканчиваются в институте. И все-таки, последние фестивали творческой молодежи Украины и России показали панораму того, что мы имеем в качестве нашего театрального будущего, выявили множество проблем, в том числе, связанных с поиском инновационных методик воспитания актера и режиссера, и получением студентами крепкой театральной школы, которая будет способствовать подготовке творцов современного театра.

Литература

1. Гордеев, С. И. В память о режиссере Анатолия Эфроса / С. И. Гордеев // Бурсацкий узвиз. – № 2 (33). – 2016. – С. 8–9.
2. Александровская, М. Б. Профессиональная подготовка актеров в пространстве Евразийского театра XXI века / М. Б. Александровская. – СПб. : Чистый лист, 2011. – С. 96–97.
3. Скорочкина, О. Аркадий Кацман. Из дневников / О. Скорочкина, А. Духовской // Петербургский театраль- ный журнал. – 2002. – № 27. – С. 58.

*Горина Л.И.
(Украина, г. Ровно)*

ТРАДИЦИЯ СОРЕВНОВАНИЙ В ИСТОРИИ НАРОДНОГО ИНСТРУМЕНТАЛЬНОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА

Музыкальное исполнительство, как вид искусства, не может существовать в замкнутом пространстве; оно должно быть публичным. Публичного признания требуют и всякого рода соревнования. Соревнование – это взаимодействие личностей, коллективов и групп, где возникает и реализуется стремление сторон превзойти результаты других, быть лучшим, первым. Соперничество присутствует человеческому естеству во всех его проявлениях, формирует состояние эмоциональной насыщенности, влияет на сферу его деятельности.

Поэтому целью исследования есть изучение традиции музыкального соревнования в историческом контексте, как средства популяризации культурного наследия. Объект работы – конкурсное движение, как социокультурное явление исполнительской инструментальной культуры. Предметом исследования являются исторически достоверные факты и персоналии народно-инструментального исполнительства.

Краткая, но насыщенная история конкурсов исполнителей на народных инструментах, их роль в развитии музыкальной культуры пока не имеют полного анализа в музыковедческой литературе Украины. Отдельные труды носят в основном справочный характер. Первую попытку систематизации разрозненных данных о лауреатах конкурсов народных инструментов украинской школы сделал М. А. Давыдов в труде «История исполнительства на народных инструментах (Украинская академическая школа)». Вместе с тем понятие «соревнование» неоднократно осмысливалось еще со времен исследования культуры и искусства периода античности. Отдельные аспекты массовых праздников и зрелищ рассматриваются в фундаментальных коллективных монографиях «Культура Древнего Рима: в 2-х томах» и «Культура Византии: IV – первая половина VII в.».

С юных лет эллины ощущали вкус победы в соревнованиях. Этот подход лежал в основе всей системы, которую греки называли «агонистика». Под агонем ($\alpha\gamma\omega\nu$ -агон, с греческого – соревнование, борьба) понимали основной вид выступления в античном обществе. Агоны были спортивные, музыкальные, поэтические и драматические [1, с. 19]. Первым понятие агона и агонистики использовал Я. Буркхардт в лекциях по истории культуры Древней Греции. Ученые отмечали, что «древнегреческое общество относилось к категории обществ, в которых большое значение имела установка индивида на то, чтобы превзойти окружающих в достижении своих жизненных целей» [7, с. 81, 88]. Понятие «агон» широко использовал Й. Хейзинга в своих культурологических исследованиях игрового содержания культуры [10, с. 87–92].

Соревнования (агоны) проводились ежегодно во всех греческих полисах. Они были неременной частью любого праздника. С VIII века до н. э. четыре агона превратились в настоящие общенациональные праздники: Олимпийские, Пифийские, Истмийские и Немейские игры. Олимпизм был не только системой международных соревнований, но и жизненной философией, которая способствует объединению в гармоничное целое ценностей тела и ума, сочетание спорта с культурой и образованием. Соревнования посещали выдающиеся политические

деятели, полководцы, философы. Известно, что на Олимпийских играх были Перикл, Демосфен, Сократ, Платон. Во время проведения соревнований даже прекращались военные действия.

С 590 года до н. э. родилась традиция Пифийских игр в Дельфах, на которых были только соревнования кифаредов. В 590 г. к ним добавлены соревнования в игре на авлосе и пении с аккомпанементом, а также гимнастические и конные соревнования. Но музыкальные соревнования Пифийских игр всегда были главной частью праздника. На Пифиадах выбирали лучший хор, исполнивший гимн в честь Аполлона (по древнегреческой мифологии - непревзойденного музыканта), или кифареда, который выполнил лучший пеан.

В Афинах устраивали конкурсы трагедий, комедий и лирической поэзии, в которых Эврипид в 440 году до н. э. впервые получил высшую награду. «Награда была небольшой: поэтов венчали лавровым венком или дарили корзину ягод (фиг), но слава их была велика. Иногда победителя увековечивали, устанавливая в его честь памятник» [2, с.15].

Нам известны имена первых исполнителей на народных музыкальных инструментах. Среди них – исполнительница на кифаре Сапфо (около 516 года до н.э.), открывшая на острове Лесбос школу искусств. Известным музыкантом своего времени был и Алкей. Для прекращения смуты в Древней Греции Дельфийский оракул приглашал музыкантов, которые устраивали музыкальные конкурсы в честь бога, покровителя данного города. Среди них певец Тиртей, Арион, кифарэд Терпандр, который получил четыре победы в Пифийских играх в Дельфах между 27–33 олимпиадами и считается создателем греческой музыки. Для организации праздника Гимнопедии и подготовки хоров к музыкальным соревнованиям с Крита в Спарту был приглашен Фалет (VII в. до н. э.). Он заложил основы спартанского «мусического» образования. На древний метод «решения внутренних проблем с помощью чужинцев», которых предлагал Дельфийский оракул указывает и А.В. Зайков [6, с. 33].

Известны факты участия в соревнованиях женщин. В надписи 134 г. до н. э. сообщается о кифаристке из города Кумы, которая получила приз на Пифиаде, а Плутарх упоминает о двух победах Аристомахи из Эртерии, которая выполнила эпические поэмы на Истмийских играх.

Традиция соревнований музыкантов была продолжена в эпоху Римской империи; тогда же появился термин «лауреат», то есть «увенчанный лаврами». Но в борьбе с языческой религией, Император Феодосий в 394 году запретил Олимпийские игры, которые проводились греками более тысячи лет.

Средневековая Европа унаследовала от древнего мира бродячих музыкантов, зрелища которых в определенной степени заменяли ритуальные агоны. Элементы соревнования были неотъемлемой частью искусства народных музыкантов, – шпильманов, вагантов, жонглеров, скоморохов, как их называли в разных уголках Европы. С IX века упоминаются соревнования жонглеров, которые сопровождали исполнение народных песен игрой на скрипке. При провансальских трубадурах жонглеры играли на различных народных инструментах и составляли нечто вроде оркестра. Жонглеры часто путешествовали и работали большими труппами, в которых бывали и женщины жонглерессы [3, с. 116]. Широкое распространение получили соревнования трубадуров и труверов во Франции, миннезингеров и мейстерзингеров в Германии, которые были важной составной частью придворных, а позже городских праздников. Среди них – известные музыкальные праздники во Франции, которые устраивались цехами ремесленников в XI–XVI вв. и получили название «пюи» [8, с. 904].

В XVII–XVIII ст. известные музыканты соревновались и в искусстве импровизации. Такие факты были и в биографиях Баха, Моцарта.

Массовый праздник с древнейших времен выступает как сложный социальный культурный феномен, который мощно стимулирует и активизирует культурно-художественную жизнь народов. Как утверждает К. Жигульский, исторический анализ праздников Египта, Китая, Греции и Рима доказывает, что существует неразрывная связь между характером, интенсивностью, богатством, эстетикой праздников и общим развитием общества. Этнос, который имеет слабую, примитивную систему праздников, лишенный одного из важнейших двигателей культурного развития [5, с. 155].

Конкурсы исполнителей, композиторов, инструментальных мастеров, коллективов в современной форме зародились в XIX веке. С 1803 года Академия изящных искусств за лучшее произведение выпускника Парижской консерватории ежегодно присуждает премию, которая дает право на четырехлетнее обучение в Риме. Аналогичные конкурсы проводились и в Англии, Австрии, Бельгии, США, России. В России музыкальные конкурсы организовывались Русским музыкальным обществом с 1860 года.

Конкурсы национального характера подготовили почву для зарождения международных конкурсов. Большую роль в развитии конкурсов для народных инструментов сыграли русские музыканты. «Гитарист М. П. Макаров впервые придал им международный характер: он организовал в Брюсселе в 1856 году конкурс (сочинений для гитары и самих инструментов), в котором приняли участие представители тридцати одной страны» [4, с. 148].

Наиболее авторитетными международными музыкальными конкурсами стали конкурсы: пианистов имени Ф.Шопена в Варшаве, пианистов и скрипачей имени М. Лонг и Ж. Тибо в Париже, скрипачей имени Н. Паганини в Генуе, дирижеров имени Герберта фон Караяна в Берлине; пианистов, скрипачей, виолончелистов и вокалистов имени П. И. Чайковского в Москве.

После второй мировой войны конкурсы устраиваются во многих столицах, культурных или курортных центрах Европы и ряда стран Америки, Азии, Африки, в местах деятельности музыкантов, имя которых они носят. Наряду с конкурсами существует форма проведения музыкальных фестивалей-празднований из цикла концертов, иногда научных конференций, объединенных одним названием, программой. Фестивали зародились в Англии в начале XVIII века, и впоследствии проходили во многих странах. В XX веке, особенно после окончания второй мировой войны, они получили распространение в Чехии, Польше, ГДР и ФРГ. В 1957 году в Женеве основана Федерация международных конкурсов. В 1971 г. в нее вошел и Советский Союз.

В XX веке благодаря развитой системе музыкального образования стали возможны конкурсы исполнителей на народных инструментах. В СССР первые массовые музыкальные празднества - тогда они получили название олимпиад – состоялись в Ленинграде: 13 июня 1927 г. 6 000 участников хоров и оркестров художественной самодеятельности под руководством дирижера И.В.Немцова выполнили объемную программу, которая завершилась «Интернационалом». С 1926 г. по 1928 г. по всей стране прошло около 2 500 конкурсов только самодеятельных исполнителей на народных инструментах, в которых участвовали десятки тысяч музыкантов. С 1931 года проводятся республиканские, а с 1932 года – областные олимпиады исполнителей на народных инструментах. В 1934 и 1935 годах в Ленинграде проводились Международные фестивали советской музыки, восстановленные после войны в 1947–1948 годах [4, с.149-152.].

С 1939 года основано проведение Всесоюзных конкурсов исполнителей на народных инструментах, а с 1957 года – Всеукраинских. Исполнители на народных инструментах участвуют в конкурсах, проходящих в рамках Всемирных фестивалей молодежи и студентов, организованных с 1947 года Всемирной федерацией демократической молодежи и Международным союзом студентов [9, с. 85–87]. Украинские исполнители на народных инструментах неоднократно становятся лауреатами международных конкурсов, таких как международный конкурс аккордеонистов и баянистов «Кубок мира», который проводится с 1948 года (г. Лозанна, Швейцария); международный конкурс аккордеонистов «Дни гармоник», организованный в 1964 г., а с 1975 г. переименован в «Фогтланские дни музыки» (г. Клингенталь); международный конкурс аккордеонистов «Гран При»; «Кубок Кривбасса» (г. Кривой Рог).

В 1995 г. в Украине состоялся I Международный конкурс исполнителей на народных инструментах (г. Хмельницкий). Среди учащейся молодежи популярность приобрели всеукраинские конкурсы исполнителей на народных инструментах: «Провесинь» (г. Кировоград), «Новые имена» (г. Киев), «Волынская гуковья» (г. Луцк); международный конкурс бандуристов имени Гната Хоткевича, международный конкурс аккордеонистов-баянистов «Inter Svitiaz

ассомусик» (г. Луцк), международный конкурс баянистов-аккордеонистов «Perpetuum mobile» (г. Дрогобыч).

В Ровенской области начало фестивальных конкурсов состоялось в 1953 г., при этом первый конкурс был посвящен 300-летию воссоединения Украины с Россией. Традиционными стали международный молодежный фестиваль традиционной народной культуры «Древляньские джерела», имеющий статус С.І.О.Ф.Ф, международный славянский фольклорный фестиваль «Коляда». В 2016 г. состоялся V открытый областной фестиваль бандуристов имени Анатолия Грицаця.

Институт искусств Ровенского государственного гуманитарного университета продолжает традицию организации всеукраинских фестивалей для молодых исполнителей на народных инструментах в разных жанрах. Это «Шоу – «Западный регион», «Мэрэживо» (памяти заслуженного деятеля искусств Украины Александра Степанова), «З народного джерела», в жюри которого приглашен профессор Белорусского государственного университета культуры, руководитель фольклорного ансамбля «Грамницы» В. Зяневич.

Наша страна дала миру немало выдающихся исполнителей на народных инструментах: баянистов, домристов, цимбалистов, бандуристов, гитаристов. На фоне многовековых традиций, история современных конкурсов музыкантов-инструменталистов достаточно короткая, но многогранная. Сегодня в Украине конкурсы охватывают всю систему музыкального образования - от детских музыкальных школ до консерваторий, и содействуют обмену музыкально-педагогическим опытом народников. До сих пор актуальными остаются слова Д. Шостаковича: «Музыкальные конкурсы получили в наше время широкое распространение. Они не только служат отличным трамплином для выдвижения талантливой молодежи, но и способствуют развитию искусства, делу укрепления дружбы и культурных связей между народами» [11, с. 5]. Все это делает конкурсы значительным явлением современной музыкальной жизни, определяет растущий интерес к музыкальным традициям не только специалистов, но и широкой публики. Таким образом, конкурсное движение выступает как средство сохранения и популяризации культурного наследия народов.

Литература

1. Агон. Античная культура. Литература, театр, искусство, философия, наука : Словарь-справочник / Агон. – М., 1995. – 346 с.
2. Боннар, А. Греческая цивилизация. – Т. I. : От Илиады до Парфенона / А. Боннар. – М. : Искусство, 1992. – 269 с., ил.
3. Брокгауз, Ф. А. Энциклопедический словарь / Ф. А. Брокгауз, И. А. Ефрон. – В 86 т. – С.Пб. : Брокгауз-Ефрон, 1890–1907. – Т.5 (Е–Й) – 353 с.
4. Энциклопедический словарь юного музыканта / сост. В. В. Медушевский, О. О. Очаковская. – М. : Педагогика, 1985. – 352 с., ил.
5. Жигульский, К. Праздник и культура / К. Жигульский. – М. : Прогресс, 1985. – 336 с.
6. Зайков, А. В. Роль чужаков в Спартанской политике: случай с Тисаменом Элидским [Электронный ресурс] / А. В. Зайков // Электронный научно-образовательный журнал «История». – 2012. – Т. 3. – Вып. 8.
7. Зайцев, А. И. Культурный переворот в Древней Греции 8–5 вв. до н. э. / А. И. Зайцев. – Л, 1985. – 171 с.
8. Музыкальная энциклопедия : в 6 т. – М. : Советская энциклопедия. – Т. 2. – 1974. – 958с.
9. Пересада, А. Справочник домриста / А. Пересада. – Краснодар : Краснодарское издательско-полиграфическое предприятие, 1993. – 400 с.
10. Хейзинга, Й. Homo ludens / Й. Хейзинга. – М., 1992. – 155 с.
11. Музыканты соревнуются : справочник / сост. М. Яковлев, В. Лев. – М. : Советский композитор, 1975. – 233с.

ДАСЛЕДАВАННЕ ГІСТОРЫІ МУЗЫЧНАЙ КУЛЬТУРЫ БЕЛАРУСІ ЯК ФАКТАР РАЗВІЦЦЯ БЕЛАРУСКАГА МАСТАЦТВАЗНАЎСТВА

Даследаванне гісторыі айчыннай культуры і мастацтва набывае апошнім часам надзвычайную, бадай што лёсазначную існасць для Беларусі, якая ўвайшла ў прынцыпова новы этап развіцця. У ім усё больш моцным і ўплывовым становіцца “голас” той генерацыі, якая сфарміравалася ў апошнія часы, у так званую постсавецкую эпоху. У адрозненне ад папярэдняга пакалення (што ўспрымала Беларусь як малую Радзіму, як частку Радзімы вялікай – СССР), сучасная моладзь адчувае Беларусь як Радзіму адзіна дадзеную лёсам і Госпадам. Гэтыя і іншыя акалічнскі, абумоўленыя набыццём краінай адпаведнага дзяржаўнага статуса, а таксама разгортам глабалізацыйных і супрацьдзейных да іх лакалізацыйных працэсаў вызначылі асабліва істотную ролю мастца-гістарычных ведаў, якія адкрываюць спецыфіку айчыннай культуры і дазваляюць вызначыць яе месца ў еўрапейскім культурным свеце.

На гэтым шляху асабліва востра паўстае праблема выпрацоўкі агульнага метадалагічнага падмурку для даследавання розных відаў айчыннага мастацтва. Шэраг пытанняў, звязаных з акрэсленай праблемай, кампетэнтна і аб’ектыўна, глыбока і падрабязна разгледжана нашамі калегамі-мастацтвазнаўцамі і кампаратывістамі з Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта культуры і мастацтваў, спецыялістамі Акадэміі Навук беларусі, Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта і іншых устаноў, аднак сёння патрабуюцца дадатковыя мэтанакіраваныя намаганні даследчыкаў пісьмовых і вусных форм мастацкай творчасці, у коле якіх звычайна не стае музыкалагаў – як часткі той “каманды” знаўцаў айчыннай мастацкай культуры, якая ажыццяўляе навуковую рэканструкцыю яе развіцця ў цэлым. Прычынай таму – і выразная спецыфіка музыкі як віда мастацтва, што не заўсёды паддаецца кантэкстуальна-мастацтвазнаўчаму асэнсаванню, і, канешне ж, спозненасць вывучэння айчыннай навукай гісторыі гэтага мастацтва. Нават сёння, калі выяўлены тысячы музычных помнікаў пісьмовай традыцыі, даследаваны і выкананы многія сачыненні аўтарскай і ананімнай творчасці Беларусі Х–ХІХ стст., калі апублікаваны сотні прац па гэтай тэме, усё яшчэ застаецца наяўнай тая парадаксальная сітуацыя, пры якой храмы, палацы ды замкі Беларусі (краіны, якая называлася ў мінулым краінай замкаў) асэнсоўваюцца грамадствам як несумненна беларуская мастацкая спадчына, а музыка, што гучала ў іх і вакол іх не залічваецца ў кола безумоўна айчынных мастацкіх помнікаў.

Зразумела, і на тое ёсць свае важкія прычыны. Па-першае, абсалютне ўсе ананімныя і аўтарскія сачыненні, што рэпрэзентуюць музыку Беларусі да ХХ ст. з’яўляюцца агульнай спадчынай некалькіх народаў. Па-другое (што найбольш істотна), усе яны, у адрозненне ад фальклорных крыніц (якія з’яўляюцца сімваламі нацыянальнай беларускай культуры), не нясуць прыкмет нацыянальнай спецыфікі, адлюстраваных у моўных кампанентах і сувязях з народнымі вытокамі.

Натуральна таксама, што пры вывучэнні розных відаў творчасці немагчыма апелываць да метадалагічных універсальных. Аднак у дадзенай працы мы паспрабуем вызначыць некаторыя падыходы, выпрацаваныя на матэрыяле гісторыі музычнай культуры і мастацтва пісьмовай традыцыі якія, магчыма, будуць карыснымі для вывучэння розных мастацкіх сфер.

Перад усім варта вызначыць некаторыя вектары крыніцазнаўчай базы даследаванняў ў яе архіўнай частцы. Безумоўна, калегі цудоўна ведаюць усе асяродкі ды цэнтры захавання беларускіх крыніц у нашай краіне і па-за яе межамі. Вядома ім і тая сумная дыялектыка, паводзе якой захаваліся пераважна тыя матэрыялы, якія былі вывезены з Беларусі ў час шматлікіх войнаў, хоць далёка не ўсё, што вывезена, захавалася...

Аднак усё ж выкажу некаторыя меркаванні. Паводле майго шамтгадовага вопыту (а ён складаецца з соцен энтузіястычных вандровак, у час якіх даводзілася знаходзіць крыніцы не толькі па музычным, але і па многіх іншых відах мастацтва), тут існуюць пэўныя локусы, што маюць тры кірункі. Першы – архівы тых краін, з якімі беларускія землі існавалі ў адзіных межах, а гэта значыць Літва (Вільня), Польша (Кракаў, Варшава), Расія (Санкт-Пецярбург,

Масква); другі – сховішчы краін, якія ў мінулым вялі на Беларусі войны – Германія (Дрэздэн, Франкфурт-на Майне), Швецыя (Упсаль); трэці – архівы Беларусі (пераважна ў Мінску і Гародне), дзе захаваліся рэшткі музычна-гістарычных крыніц і адзінкавыя помнікі (накшталт Нясвіжскіх мес і службовых кніг з нотамі). Аднак сярод тысячаў архіўных дакументаў, якія маюцца ў Беларусі, заўжды можна знайсці пэўныя фінансавыя рахункі, лісты, эпісталарыі (не наўпрост, а апасродкавана звязаныя з музычнай праблематыкай) надзвычай каштоўныя для адбудовы даставерных і дакладных кантэкстуальных рэалій.

Што тычыцца ўласна метадалагічнага падмурка даследаванняў, дык у ім важна вызначыць дакладныя параметры і сферы доследаў, а менавіта мастацкія формы пісьмовай традыцыі, звязаныя са свецкім арыстакратычным, мяшчанскім і рэлігійным асяроддзем. Пры гэтым музычны фальклор у яго песенных і інструментальных відах застаецца як бы па-за межамі даследвання да таго часу, пакуль не праявіць сябе – на этапе фарміравання ўласна нацыянальнай беларускай капзітарскай школы (у XX ст.)¹. Важна таксама ўлічваць, што ў апазіцыі “пісьмовая і беспісьмовая” творчасць нельга ствараць апазіцыю “народнае-прафесійнае”, паколькі прафесійным можа быць і народнае мастацтва (у прыватнасці, інструментальнае выканальніцтва), а ў пісьмовых відах творчасці апрача прафесійных маюцца і аматарскія.

Аднак сярод усіх метадалагічных захадаў найбольш прынцыповую значнасць для гісторыі мастацтва і культуры Беларусі мае асэнсаванне выключнай ролі сацыяльнага фактара, які аказаўся надзвычай істотным для беларускага арэала, што ўваходзіў да XX ст. у склад буйных дзяржаўных утварэнняў (Кіеўскай Русі, ВКЛ, Рэчы Паспалітай, Расійскай Імперыі); існаваў у зоне дваінога канфесійнага памежжа – самага заходняга арэала ўсходнеславянскага праваслаўя і самага усходняга – каталіцызму, своеасаблівай мадэлі ралігійнай Еўропы, у якой сышліся і перакрываюцца ўсе буйнейшыя хрысціянскія (праваслаўе, каталіцызм, праўтэстантызм і уніцытва), а таксама ўплывовыя нехрысціянскія канфесіі (іудаізм і іслам).

Нарэшце, у сістэме сацыяльна-гістарычных дэтэрмінантаў самым істотным фактарам, які вызначыў лёс усёй мастацкай культуры Беларусі сталася надзвычай глыбокая (значна больш глыбокая, чым у іншых краінах) саслоўная дыферэнцыяцыя, якая аказалася замацаванай падзеямі канфесіянальным ды моўным. Інакш кажучы, розныя саслоўныя групы насельніцтва Беларусі атрымалі ў выніку моцных дэнацыяналізацыйных працэсаў адпаведна розную этнакультурную арыентацыю.

Мясцовая значыць фактычна аказалася адзеленай ад сваіх падданных не толькі саслоўнымі і маёмаснымі бар’ерамі (як усё еўрапейскае дваранства ў дачыненні да іншых слаёў насельніцтва), але і бар’ерамі моўнымі, рэлігійнымі і, у рэшце рэшт, этнакультурнымі, а ў грамадстве і культуры Беларусі супалі важнейшыя дыферэнцыйныя прыметы, якія ў культурах іншых краін размяшчаліся ў розных «плоскасцях».

Гэта значыць, што ў суседніх краінах (Расіі і Польшчы) існаваў моцны стрыжань яднання сацыяльных страт: арыстакрат і халоп заставаліся братамі ва Хрысце, існавалі ў адной храмавай прасторы і размаўлялі на адной мове. На Беларусі ж у важнейшыя эпохі станаўлення мастацтва (ад Рэнэсанса да Рамантызма) прадстанўнікі дваранства-шляхты не сустракаліся з сялянінам у храме і не прымалі яго моўную і, у цэлым, этнічную арыентацыю. Менавіта такая, унікальная ў межах агульнаславянскага і еўрапейскага свету сітуацыя прывяла да супярэчлівага ўспрыяцця беларускай элітай (што паходзіла з тых жа земляў, што і сялянства) творчых захадаў свайго народа, яго фальклорных крыніц, асэнсавання іх не як уласных этнічных скарбаў, а як здабыткаў “братняга племені” — братэрскага, але не ўласнага народа.

У гэтых няпростых умовах адным з вызначальных фактараў яднання беларусаў аказаліся фактар рэгіянальнасці, а іменна агульная тэрыторыя пражывання. Нездарма, дарэчы, тэрмін і паняцце «зямля» («новая зямля», «зямелька-маці», «родны кут») сталі знакавымі для беларускай

¹ Пры вызначэнні геаграфічных меж даследавання мы непазбежна ўступаем у дыялог з мінулым, дзе этнічна беларускія землі былі пазначаны іншымі, чым сёння, дзяржаўнымі межамі. Але, у адпаведнасці з існуючай у беларускай навуцы традыцыяй і агульнапрынятымі нормамі, мы разглядаем рэтраспектыву айчынай музычнай культуры ў сучасных тапанімічных і геапалітычных параметрах, пашыраючы іх толькі ў дачыненні да Вільні, сталіцы Вялікага княства Літоўскага, што адыграла ў гісторыі культуры Беларусі выключную ролю.

культуры і набылі шматмерную значнасць – і як зямля-карміліца, і як Айчына, і як шматпакутная радзіма продкаў ды мара нашчадкаў.

Невыпадкова таксама, што і ў навуковым асэнсаванні айчыннай музычна-гістарычнай рэчаіснасці ключавым з’яўляецца рэгіянальны падыход, што прадугледжвае ўключэнне ў даследчыцкае поле і разгляд усіх артэфактаў, якія фарміраваліся і функцыянавалі на тэрыторыі Беларусі¹.

Прынцыповую важнасць для асэнсавання гісторыі айчыннага мастацтва мае той факт, што абсалютна ўсе без выключэння музычныя (і ўвогуле мастцкія) творы Беларусі, як ананімныя, так і створаныя ўраджэнцамі гэтага краю і запрошанымі майстрамі (ад Еўфрасінні Полацкай і Францыска Скарыны, Вацлава з Шамотул і Цыпрыяна Базіліка, Сімяона Полацкага і Андрэя Рагачэўскага, Барбары, Уршулі, Мацея і Генрыхы Радзівілаў да Міхала Агінскага, Яна Голанда, Восіпа Казлоўскага, Яна і Мечыслава Карловічаў) належаць некалькім народам.

Улік акрэсленых акалічнасцей дапамагае адказаць на пытанне аб спецыфіцы беларускага нацыянальнага шляху, які пралягаў у абход тых сцяжынак, што вялі да нацыянальнай кансалідацыі. Праз канкрэтныя музычныя помнікі і лёс іх стваральнікаў высвечваюцца выразныя асаблівасці культуры Беларусі як культуры еўрапейскага сумежжа, як донара і перакладчыка ў дыялогу еўрапейскага захаду ды ўсходу (якая і сёння выконвае гэтую місію – у тым ліку ў дыялогу паміж расійскай і украінскай дыпламатыяй).

Яшчэ адзін універсальны для ўсіх відаў мастацтва эфект маецца ў гісторыі Беларусі – гэта эфект «разлому эпох», характэрны для пэўных этапаў айчыннага музычна-гістарычнага руху. Апошні меў не толькі нераўнамерны тэмп (то паскораны, то запаволены, як і ў іншых культурах), але і выразныя і хуткія змены вектараў развіцця – менавіта з-за моцнага, вырашальнага ўздзеяння пэўных сацыяльна-гістарычных абставін.

Так, высокі ўздым рэнесанснага музычнага мастацтва з усімі характэрнымі для еўрапейскага музычнага Рэнесансу прыметамі (ад умацавання свецкіх відаў музычнай практыкі і адпаведных жанраў, пашырэння інструментальнай культуры – да станаўлення нотадрукарства) змяняецца заняпадам усіх гэтых з’яў у часы барока. Тады, у XVII ст., у Беларусі з прычыны фатальных разбурэнняў, прынесе-ных няспыннымі войнамі, не магла развівацца опера, кантата, ара-торыя, меса – менавіта тыя еўрапейскія жанры, якія вызначалі аблічча барочнай эры ў музыцы.

У часы класіцызму ў айчынным мастацкім свеце зноў квітнее велічная і шматгучная, адпаведная асноўным еўрапейскім нарматывам музычная цывілізацыя, у цэнтры якой – прыватнаўласніцкая оперна-балетная сцэна з мясцовымі і замежнымі выканаўцамі, кампазітарамі, творамі. Аднак з-за вядомых палітычных падзей канца XVIII ст. яна знікае беззваротна.

На змену мінулай прыходзіць абсалютна іншая па спосабе арганізацыі, існавання і мастацкіх выніках музычна-культурная эпоха, твар якой вызначаюць гарадскія ды маёнткавыя ачагі музычнага мастацтва – пры адсутнасці ўласнага музычнага тэатра і яго атрыбутаў ды спадарожнікаў – буйных аркестраў, прафесійных школ. Не назіраецца і тых абавязковых атрыбутаў ды прымет, якія вызначалі тагачасны музычны свет Еўропы – нацыянальнай оперы, сімфоніі, уласнай нацыянальнай кампазітарскай школы, пры тым, што музыканты, якія працуюць у той час у Беларусі, у сваёй большасці надзвычай таленавітыя і рознабакова адораныя, крэатыўныя асобы.

К канцу XIX ст. адыходзіць і гэтая, няхай яшчэ не адзначаная моцным нацыянальным рухам, але гожая і ўзнёслая рамантычная хваля, што дала Беларусі і свету многіх выдатных дзеячаў. Усе яны з-за вядомых гістарычных падзей пакідаюць сваю радзіму, якая на важнейшым этапе, у пачатку XX ст., застаецца без уласных творчых сіл.

Але тады ў Беларусь прызджаюць прадстаўнікі рускай культуры, выхаваныя на высокіх традыцыях “Новай рускай музычнай школы” (вядомай як “Могучая кучка”), што выпрацавала бездакорную, дзейсную мадэль стварэння нацыянальнага музычнага мастацтва. Апрабаваная

¹Рукапіс Віленскай табулатуры (вядомай сярод літоўскіх і польскіх даследчыкаў таксама як “Сапегаўская табулатура”) знаходзіцца ў бібліятэцы АН Літвы (F–30–119).

часам і прасторай (яна вынікова “працавала” і ў іншых рэгіёнах), гэта ідэя бліскуча рэалізавалася і ў бела-рускім музычным мастацтве.

Аднак факт застаецца фактам: у айчыннай музычнай (і мастацкай у цэлым) рэчаіснасці (у адрозненне ад рускай, украінскай, польскай, нямецкай ці французскай) творцы з XVIII–XIX стст. не сталі заснавальнікамі нацыянальнай творчай школы, а творцы XX ст., у сваю чаргу, не адчувалі сябе нашчадкамі традыцый папярэднікаў.

Пры адзначанай спецыфіцы айчыннага музычна-гістарычнага працэсу, ён, разгортваючыся ў непарыўным ланцугу мастацка-стылявых эпох і ў кантэксце агульнаеўрапейскага мастацкага руху, генерыраваў (як і ў іншых відах мастацкай творчасці), увасабляў як агульнаеўрапейскія, агульнаславянскія, так і асаблівыя рысы. У іх спалучэнні выразна праяўляецца пэўная логіка гісторыка-культурнай пульсацыі. У эпохі, адзначаная ва ўсёй Еўропе перавагай універсальнага пачатку (Рэнэсанс, класіцызм), у айчыннай музычнай (і мастацкай у цэлым) культуры таксама найбольш пуката праяўляюцца агульнаеўрапейскія рысы. У эпохі ж, адзначаная перавагай пачатку лакальнага (Барока, Рамантызм), у гэтай культуры таксама больш выразна ўвасабляюцца элементы лакальныя. Пры гэтым праяўляецца пэўная заканамернасць: у еўрапэантрысіі эпохі на Беларусь прыходзяць вялікія замежныя творчыя сілы, у лакальныя ж перыяды назіраецца адток творчых асоб. І яшчэ: усе замежныя майстры прыязджаюць на Беларусь з захаду, а мясцоўвыя скіроўваюцца у Расію, у чым бачна праява універсальнага руху гісторыка-культурных працэсаў з захаду на ўсход.

Відавочна таксама, што запрашаныя з-за мяжы музыканты (як і мастакі) не ствараюць на Беларусі да XX ст. творчыя школы, а яднаюцца ў рэўных асяродках па прынцеце антрэпрызы – для выканання пэўнага мастацкага праекта (напрыклад, выканання оперы ці балета). У такіх захадах найбольш істотнай аказваецца не творчая ініцыятыва кампазітараў, выканаўцаў, а менавіта заказчыка-мецэната, які ажно да эпохі рамантызма быў не толькі фінансавым, але і інтэлектуальным рухавіком мастацка-стваральнай дзейнасці. Прафесіянальныя ж музыкнты заставаліся (як і паўсюдна ў Еўропе) свабоднымі ў ажыццяўленні ідэй заказчыка настолькі, наколькі гэта было дазволена ўмовамі кантракта.

З іншага боку на Беларусі, як і паўсюдна ў тагачасным музычным свеце, існавала вялікая, крэатыўная і вольная ў сваіх захадах супольнасць, што дзейнічала па ўласных памкненнях, творчых ініцыятывах і неабмежаваных планах – гэта музыканты-аматары, велікасвецкія дэлеганты (ад Уршулі і Мацея Радзівілаў да Міхала Казіміра і Міхала Клеафаса Аінскіх), якія шмат у чым афарбоўвалі сваёй творчасцю музычны ландшафт айчыннага мастацтва да XX ст. Перавага ў ім бытавых, камерных жанраў вызначаецца, такім чынам, не толькі і не столькі творчымі здольнасцямі, магчымасцямі і намерамі прафесійных майстроў, а перад усім густамі і запатрабаваннямі таго арыстакратычнага, магнацка-шляхецкага асяроддзя, якое выступала ініцыятарам і заказчыкам мастацкіх артэфактаў.

У цэлым, такім чынам, рэканструкцыя гісторыі мастацтва Беларусі патрабуе яшчэ больш уважлівага стаўлення да розных яго сфер, вывучэнне якіх, спадзяемся, у хуткім часе ўвойдзе ў новую фазу і набудзе комплексны, сістэмны характар і безупынны, разгорнуты вялікімі навуковымі сіламі, рух.

*Дубоўская К.М.
(Рэспубліка Беларусь, г. Мінск)*

УВАСАБЛЕННЕ НАЦЫЯНАЛЬНАЙ ТЭМАТЫКІ НА СЦЭНЕ ТЭАТРА ІМЯ ЯКУБА КОЛАСА У 1920–1970-Х ГГ.

Выпускнікі Беларускай драматычнай студыі ў Маскве, якія пазней стварылі ядро тэатра ў Віцебску, абралі кірунак на эксперыментальнасць і ад пачатку супрацьстаялі бытавому натуралізму. У цэнтры ўвагі студыйцаў былі пытанні фарміравання самабытнага сцэнічнага мастац-

тва, рэпертуару і нацыянальнага стылю. Ідэі беларускіх адраджэнцаў 1920-х гг. аб актыўным пераадоленні манапольнага становішча расійскага тэатральнага мастацтва знайшлі сваё адлюстраванне на коласаўскай сцэне.

Пастаноўка народнай драмы «Цар Максімільян» у запісе А. Рэмізава і апрацоўцы М. Міцкевіча (рэж. В. Смышляеў, сцэн. Л. Нікіцін, 1924) вызначалася асаблівай умоўнасцю, тэатральнасцю, відовішчнасцю і не адпавядала нарматыўнаму кірунку пралетарскай эстэтыкі. Спектакль вылучаўся асаблівай адметнасцю ў межах размовы аб фарміраванні традыцыйнай архетыпічнасці на беларускай сцэне, дзе фальклорны змест, насуперак звыкламу этнаграфічна-натуралістычнаму яго ўвасабленню, спалучыўся з сучаснай і актуальнай на той час канструктывісцкай формай [3, с. 182]. Пры гэтым не быў страчаны характар сінтэтычнага відовішча, уласцівы для беларускага тэатра яшчэ з часоў існавання батлейкі і спектакляў В. Дуніна-Марцінкевіча. Сапраўды, пад час работы над сцэнічным творам студыйцы ўзгадвалі і запісвалі тэксты батлеек, а пасля перадавалі іх М. Міцкевічу на апрацоўку. У масавых сцэнах і не толькі выканаўцы спявалі, танцавалі, рухалі пластычныя малюнак спектакля сваёй імправізацыяй. Такім чынам, схільнасць да адкрытай тэатралізацыі, падкрэсленая умоўнасць і яркая стылізацыя з’явіліся характэрнымі асаблівасцямі пастаноўкі, што ў рэчышчы пошукаў тэатральных авангардыстаў 1920-х гг. выглядае заканамернай, але адметнай з’явай.

Аднак з цягам часу дзяржаўная ідэалогія паўплывала на рэпертуарную практыку калектыву. Усё часцей тэатрам увасабляліся творы савецкіх аўтараў, напісаныя на героіка-рэвалюцыйную тэматыку. Канфрантацыя паміж беларускімі адраджэнцамі і ідэолагамі бальшавіцкай крыткі знайшла сваё адлюстраванне ў тэатральнай дыскусіі 1920-1930-х гг., якая разгарнулася на старонках савецкай прэсы. Працэс беларусізацыі быў спынены, пастаноўшчыкі, якія ўздымалі ў сваіх спектаклях пытанні беларускай гісторыі, клеймаваліся як нацыяналісты і шавіністы. У 1931-м г. спектакль-візітоўка БДТ-ІІ «Цар Максімільян» быў зняты з рэпертуару.

Неверагодна, але і ў гэтых цяжкіх умовах тэатр не адступіўся ад сваіх ідэалаў і працягваў хаця і не часта, але метадычна звяртацца да нацыянальнай тэматыкі. Коласаўцы былі аб’яднаны адзіным памкненнем – адлюстраванне светапогляд, «космас» беларуса праз вузнапаэтычную творчасць народа, праз фальклор і гісторыю. Аўтары спектакляў і выканаўцы рабілі гэта з вялікай увагай да дэталей, але не акцэнтуючыся на натуралістычных падрабязнасцях, надавалі значэнне распрацоўцы масавых сцэн, але пазбягаючы барэльефнай манументальнасці, займаліся псіхалагічнай распрацоўкай вобразаў і ўдзельнічалі ў фарміраванні нацыянальнай думкі, адыходзячы ад адкрытага героіка-патрыятычнага пафасу.

У 1927 г. быў пастаўлены спектакль «Чорт і баба» Ф. Аляхновіча (уваходзіў у «Вечар студыйных пастановак», рэж. Б. Афонін і А. Гейрат, сцэн. Л. Нікіцін і М. Керзін), у 1928 – пастаноўка, у якую былі ўключаны творы «Пінская шляхта» В. Дуніна-Марцінкевіча і «Модны шляхцюк» К. Каганца (рэж. Ц. Сяргейчык). Пра гэтыя спектаклі засталіся вельмі сціплыя звесткі, але ўжо сам факт звароту коласаўцаў да беларускай драматургічнай спадчыны дэманструе іх увагу да нацыянальнай тэматыкі.

У 1936 г. адбылася прэм’ера спектакля «Вечар беларускіх вадэвіляў», куды ўвайшлі такія творы айчынных аўтараў як «Пінская шляхта» В. Дуніна-Марцінкевіча, «Паўлінка» і «Прамакі» Я. Купалы (рэж. П. Малчанаў, сцэн. Е. Якуніна і Я. Нікалаеў). Для мастака тэатра Я. Нікалаева гэта была першая значная работа, дзе ён у межах бытавой рэалістычнасці праявіў веданне беларускага народнага жыцця. Музычны складнік таксама трапна падкрэсліваў ментальныя рысы нацыянальнага характару. Як адзначае Н. Юўчанка: «Песні свайго дзяцінства і юнацтва, песні родных сёлаў і вёсак прыўносілі ў спектаклі самі акцёры і рэжысёры, што дазваляла нават уносіць карэктывы ў п’есу Я. Купалы “Паўлінка” пры яе пастаноўцы ў “Вечары беларускіх вадэвіляў”» [11, с. 41].

Пры гэтым аўтары сапраўды фальклорнага спектакля, у афармленні якога выкарыстоўваліся засланы з нацыянальным арнамантам, народныя касцюмы, танцы і спевы, не ставілі сабе на мэту стварыць дакладнае этнаграфічна-праўдзівае відовішча. Аб тым сведчаць пэўныя прыёмы стылізацыі, якімі скарысталіся пастаноўшчыкі. Напрыклад, хата ў «Паўлінцы» была

падобная хугчэй да ўкраінскай мазанкі, а Якім Сарока быў апрануты ў сучасны еўрапейскі гарнітур паверх нацыянальнай кашулі [5, с. 4].

Моцны фальклорны пачатак нёс на сабе і сцэнічны твор «Несцерка» В. Вольскага, пастаўлены вучнем К. Марджанава і У. Меерхольда – Н. Лойтэрам (1941) і аформлены мастаком Л. Кролем, што супрацоўнічаў з такімі выбітнымі майстрамі як В. Татлін, А. Тышлер, Д. Штэнберг. Аўтары спектакля ўмела скарысталіся прыёмам умоўнай стылізацыі, арыентуючыся на веданне беларускага побыту. Яны паказалі ўсю прыгажосць айчыннай матэрыяльнай культуры і нацыянальнай абраднасці ў абагульнена-метафарычным выглядзе, а праз гэта – і хараство народнай душы.

На сцэне – сінтэтычнае відовішча, якое шмат у чым выяўляла асаблівую схільнасць народа да тэатральнасці, што праяўлялася ў музычнасці (кампазітар І. Любан), гульнёвым пачатку ў адпраўленні сямейна-бытавых абрадаў (вяселле) і, натуральна, у вобразе надзвычай артыстычнага галоўнага героя, увасабляючы якога А. Ільінскі карыстаўся перабольшанымі, гратэскавымі фарбамі і звяртаўся да адкрыта-умоўнага прыёму «а parte», што так уласціва для народных тэатралізаваных гульні.

Адкрытая прастора сцэны, уласцівая для спектакляў коласаўцаў, дзе ўздымаліся пытанні фарміравання і эвалюцыі нацыянальнага характару, падкрэсліваліся спрадвечныя памкненні беларусаў да самавызначэння праз міфапаэтычнае вызваленне душы і цела, была характэрная для візуальнага вырашэння спектакля. Структураўтваральным прасторавым элементам паўстаў пагорак у цэнтры пляцоўкі: ён, акрамя іншага, мог ўспрымацца і як вобраз шматдарожжа і выбару шляху, нават выбару паміж магчымасцю руху у той ці іншы бок і марнення на адным, няхай і цёплым месцы. Натуральна авантурыст і гаспадар свайго лёсу Несцерка выбраў рух, пакідаючы за плячамі мінулае, да чаго, нібыта спакваля, але досыць гучна заклікаў і астатніх герояў, і глядачоў.

Метафара сцэнічнага выказвання адпавядала паэтычна-умоўнаму тэатральнаму накірунку, які парушаў звыклую псіхалагічна-побытавую мову сцэны, вяртаў глядача да лепшых узораў айчыннага сінтэтычнага відовішча. Пры тым, што ў гэты час у беларускім тэатры як вядучы кірунак заканамерна сцвярджаецца рэалізм. Рэжысёры працягвалі рэалістычную традыцыю, але ў найлепшых сваіх пастаноўках прадстаўлялі публіцы маштабныя, эпічныя відовішчы, заснаваныя на беражлівых адносінах да беларускай гісторыі і фальклору, псіхалагічнай распрацоўцы характараў персанажаў, шырокіх сацыяльных абагульненнях.

Асабліва паэтычнае гучанне набыла пастаноўка «Раскіданае гняздо» Я. Купалы ў пастаноўцы А. Скібнеўскага і мастацкім афармленні Я. Нікалаева (1951). Аўтары спектакля надавалі вялікае значэнне аўтарскаму стылю драматурга, а візуальны вобраз сапраўды адпавядаў філасофска-метафарычнай мове п'есы. Як адзначалася ў прэсе таго часу: «Спектакль “Раскіданае гняздо” пастаўлены А. Скібнеўскім строга, без залішніх бытавых падрабязнасцяў, з дакладным пранікненнем ва ўнутраны свет герояў» [8, с. 41].

Уся гаротнасць лёсу беларуса адлюстроўвалася ў візуальным вырашэнні спектакля: і без таго занябная, збяднелая хата Зяблікаў непазбежна разбуралася. Адначасова разбураліся і тыя сувязі, на якіх трымалася іх сям'я. А новыя законы, па якіх героі мусяць жыць, яшчэ імі не былі засвоены. Хатай, прытулкам для герояў нібыта зрабілася такая родная і такая варожая прырода. Ізноў адкрытая сцэнічная прастора паўстала як метафарычна-знакавы элемент сцэнічнай кампазіцыі, зразумелы для кожнага глядача: зямля, якая чакае абароны, і чалавек, які пад час свайго жыццёвага шляху можа разлічваць на абарону бадай толькі з боку сваёй зямлі.

Распрацоўка нацыянальнай тэмы была працягнута ў спектаклі «Машэка» В. Вольскага (рэж. А. Скібнеўскі, сцэн. Б. Кноблак, 1954), які быў прасякнуты беларускім каларытам. У сцэнічным творы можна было назіраць імкненне да пэўнай манументальнасці пры адлюстраванні гераічных падзей. Вельмі адметнымі былі масавыя сцэны народнага гуляння моладзі, Ккалядак, хаўтур па Машэку. Таму, як справядліва адзначыў А. Сабалеўскі: «На першым плане ў спектаклі – не герой-адзіночка, а ўвесь народ» [7, с. 3]. Пры тым, як адзначана ў рэцэнзіі У. Няфёда, рэжысёр палічыў фінальную сцэну п'есы надта аптымістычнай. У творы В. Вольскага пасля смерці прыгнятальніка над галавамі герояў узыходзіць сонца надзеі. А. Скібнеўскі,

нягледзячы на падавалася б спрыяльны гісторыка-палітычны перыяд выкрыцця культуры асобы І. Сталіна, нібыта асабліва не спадзяваўся на праманістасць далейшага шляху свабодалюбівага беларуса, які спрадвек імкнецца жыць вольна [4, с. 3].

У наступны раз да праблемы нацыянальнай культуры і гісторыі коласаўцы звярнуліся праз спектакль «Бацькаўшчына» К. Чорнага (рэж. Ф. Шмакаў, сцэн. Я. Нікалаеў, 1966). Маштабная праблематыка драматургічнага твора, дзе ўздымаецца тэма духоўнага вызвалення чалавека, была на філасофскім узроўні раскрыта ў пастаноўцы. Як трапна адзначае У. Халіп: «У гэтым творы коласаўцы ўбачылі за лёсам аднаго чалавека лёс народа, лёс пакалення, якому давялося прыняць на свае плечы цяжар нябачных выпрабаванняў, адказнасць за будучыню ўсяго чалавецтва» [10, с. 19]. Аўтары спектакля не засяродзіліся на тэматыцы класавай барацьбы, нягледзячы на ўсе падставы да гэтага: тэндэнцыйнасць рэпертуарнай палітыкі, арыентаванасць на пралетарскі змест пастановак і г. д. Такім чынам, можна адзначыць, што на беларускіх падмостках з'яўляюцца прыкметы тэатра метафарычнага па сваёй праблематыцы.

Абнаўленне вобразнай мовы звязана з творчасцю В. Мазынскага і А. Салаўёва, найлепшыя сцэнічныя творы якіх («Званы Віцебска» У. Караткевіча, 1974; «Сымон-музыка» паводле Я. Коласа, 1976; «Кастусь Каліноўскі» У. Караткевіча, 1978) былі афарбаваны яркай знешняй выразнасцю, імкненнем да спазнання рэалій народнага побыту праз паэтычную метафару-знак.

У гістарычнай народнай драме «Званы Віцебска» паўстае вельмі важны для нацыянальнага самавызначэння перыяд у гісторыі Беларусі – народнае паўстанне 1623 г. у Віцебску, калі гараджане адстойвалі сваё права на свабоду веравызнання. Жыхары паўсталі супраць архіепіскапа Іасафата Кунцэвіча, які праводзіў жорсткую антынародную палітыку насаджэння ўніі. У выніку Кунцэвіч быў забіты, але і паўстанне было жорстка падаўлена. Па сутнасці пастаноўка адзначыла сабой адраджэнне жанра гістарычнай драмы. Пры ўсёй рэалістычнай верагоднасці мінімалістычнае візуальнае аблічча спектакля было пазбаўлена дробнай дэталізацыі прадметнага асяроддзя, што дазваляе трактаваць ідэю супраціўлення гвалту і прыгнёту не толькі ў нацыянальным, але і ў агульначалавечым маштабе. Цьмяныя чорна-карычневыя колеры паглыблялі ў бязвыхадную атмасферу адчаю, якая ўзмацнялася дбайна распрацаванымі масавымі сцэнамі. Як трапна адзначае Р. Смольскі: «...яны (масавыя сцэны) сцэнічна маляўніча і эмацыйна стварылі неспакойную атмасферу часу, перадаючы няцерпна цяжкі працэс яднання народа ў барацьбе за свае сацыяльныя і нацыянальныя правы» [9, с. 68].

У спектаклі «Сымон-музыка» рэжысёр і мастак, пазбягаючы бытавой канкрэтыкі і этнаграфічнай дакладнасці, таксама стваралі маштабнае палатно з удзелам хора, які з'явіўся тут у вобразе калектыўнага героя. У абліччы Сымона (С. Шульга) паўставаў абагульнены вобраз мастака. Жыццё яго ўзнёслай душы, поўнае цяжкіх і салодкіх перажыванняў, знаходзіла сваё алегарычнае адлюстраванне ў рамантычна вырашанай сцэнічнай прасторы. Цэнтральная частка задняй заслоны прыцягвала ўвагу зменлівасцю і дынамічнасцю існавання сонечнага дыска. Ён рэфрэнам адгукаўся на пачуцці герояў, на падзеі іх жыцця, то выступаючы ў святочным зьянні, то пакрываючыся агністай чырванню, то патанаючы ў чорнай цемрадзі [1, с. 473].

На сцэне – нахілены да гледача драўляны пандус, які перакрэслівае ўсю пляцоўку – дарога, што вядзе героя да зменлівага сонца. Сымон мусіць прайсці па ёй, каб хаця наблізіцца да самавызначэння, набыць свабоду і ачысціцца праз пакуты. А што перад ім – шлях да волі, эшафот ці нацыянальная галгофа – пытанне застаецца адкрытым. «Памост-пуціна песняра басконцы...», [2, с. 10], па ім прайшоў Сымон ад свайго нараджэння, якое суправаджалася песнямі хору, запісанымі выканаўцай ролі Маці Т. Мархель у яе роднай весцы, праз прыгоды і нягоды да сваёй сталасці. Лёс мастака разгладжаны у спектаклі неадрыўна ад гісторыі роднай зямлі і яго народа.

Тэма лёсу, стойкасці ў выбары свайго шляху была на новым узроўні працягнута ў народнай драматычнай легендзе «Кастусь Каліноўскі», якая аднавіла падзеі паўстання 1863 г. Паэтычная прыўзнятасць твора надала яго сцэнічнай інтэрпрэтацыі рамантычную афарбоўку, што праявілася найперш у трактоўцы вобраза Кастуса Каліноўскага (У. Куляшоў), які паўстаў перад гледачамі ў якасці героя-ахвяры, які супрацьстаіць несправядлівасці і дамагаецца лепшай

долі для свайго народа, разумеючы пры гэтым асуджанасць сваёй вялікай місіі. Як сапраўдны рамантычны герой Каліноўскі змучаны ўнутранымі супярэчнасцямі, каб адлюстраваць іх у спектаклі, рэжысёр будзе для паўстанца фронтальныя мізансцэны, пакідаючы яго сам-насам са сваімі думкамі. Такім чынам, увесь прыхаваны боль Каліноўскага выяўляўся ў маналагічнай частцы і напрамую перадаваўся ў глядзельную залу, што мусіла энергетычна вельмі моцна ўздзейнічаць на глядацкае ўспрыманне. Выкарыстанне буйных планаў было характэрна таксама і для вырашэння масавых сцэн. У цэлым, спалучэнне рэалістычнага, умоўна-метафарычнага і рамантычнага стыляў у пастаноўцы гаворыць аб эксперыментальным пачатку пошукаў яго аўтараў.

Па сутнасці, стваральнікі спектакля вялі гаворку з глядачом усё пра тыя ж важныя пытанні сутыкнення духоўнасці і бездухоўнасці, свабоды і душэўнага рабства, асуджанасці на пакуты праз змаганне і спрадвечнага падпарадкавання несправядлівасці. Нездарма нават прасторавае вырашэння сцэнічнага твору рыфмавалася з візуальным абліччам «Сымона-музыкі». У цэнтры сцэны паўстаў вялікі драўляны памост, як чорны эшафот, які таксама сімвалізаваў дарогу-шлях, па якой «...хай і паволі народ і яго героі ідуць да свайго адраджэння» [6, с. 4].

Кожны з названых спектакляў В. Мазынскага і А. Салаўёва стаў сапраўднай падзеяй у творчым жыцці не толькі тэатра, але і ўсё краіны. Творцы у сваіх пастаноўках на метафарычным узроўні падтрымлівалі нацыянальную тэму, якая ад пачатку так моцна цікавіла коласаўцаў, што яны не абміналі яе сваёй ўвагай нават у самых неспрыяльных культурна-гістарычных момантах.

Тэатр імя Я. Коласа у розныя часы сваёй дзейнасці з вялікай ўвагай ставіўся да пытанняў фарміравання нацыянальнай ідэнтычнасці беларускага народа, уздымаючы гэтае важнае пытанне ў лепшых сваіх пастаноўках, заснаваных на айчынным фальклору і гісторыі. Сцэнічным творам 1920–1970-х гг. уласцівы умоўна-паэтычны пачатак. Пільная ўвага пастаноўшчыкаў да распрацоўцы масавых сцэн прыводзіць іх да стварэння сапраўднага калектыўнага героя-нацыі, у выкананні якога вусная творчасць народа і яго песня гучалі рэфрэнам да дзеяння, задавалі яму рытм. Архетыпічныя вобразы шляху, сонца, зямлі, прасторы ўвасаблялі сабой характэрна прыроды, яе аднасць з чалавекам.

Літаратура

1. Беларусы / Нац. акад. навук Беларусі, Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору імя К. Крапівы. – [Т.] 13 : Тэатральнае мастацтва / Р.Б. Смольскі [і інш.] ; навук. рэд. А. І. Лакотка. – Мінск : Беларус. навука, 2012. – Т.13 : Тэатральнае мастацтва. – 758 с.
2. Іскрык, У. Ад песень дудароў / У. Іскрык // Літаратура і мастацтва. – 1977. – 25 лют. – С. 10.
3. Няфёд, У. І. Гісторыя беларускага тэатра / У. І. Няфёд. – Мінск : Выш. школа, 1982. – 543 с.
4. Няфёд, У. П'еса і спектакль / У. Няфёд // Літаратура і мастацтва. – 1954. – 27 ліст. – С. 3.
5. П.-Ў. Вечар вадэвіляў у БДТ-2 / П.-Ў. // Чырвоная змена. – 1936. – № 154. – С. 4.
6. Ракіцкі, В. З верай у народ / В. Ракіцкі // Звязда. – 1979. – 7 чэрв. – С. 4.
7. Сабалеўскі, А. Легенда і яе ўвасабленне / А. Сабалеўскі // Чырвоная змена. – 1955. – 17 жн. – С. 3.
8. Семенов, С. Разоренное гнездо / С. Семенов // Гудок. – 1955. – 19 февр. – С. 4.
9. Смольский, Р. Восхождение к прошлому / Р. Смольский // Театр и жизнь : Некоторые проблемы театрального процесса в Беларуси 70–80-х гг. : сб. науч. ст. / под ред. В. Нефёда. – Минск : Наука и техника, 1989. – С. 63–103.
10. Халіп, У. У пошуках Бацькаўшчыны / У. Халіп // Беларусь. – 1968. – № 12. – С. 19.
11. Ювченко, Н. А. Музыка в постановках белорусского драматического театра (XX – нач. XXI века) : дисс. ... д-р искусствовед : 17.00.01 / Н. А. Ювченко ; Нац. акад. наук Беларусі, Гос. учрежд. «Центр исследований белорус. культуры, языка и лит-ры». – Минск, 2013. – 88 с.

ЖАНРОВАЯ АКЦЕНТУАЛИЗАЦИЯ ВОСПРИЯТИЯ МУЗЫКИ МЛАДШИМИ ШКОЛЬНИКАМИ

Снижение интереса к музыке академических жанров является следствием недоработок общеобразовательной школы, нерешенных вопросов развития музыкального восприятия, умения обнаруживать в художественном содержании личностных смыслов, испытывать эстетические переживания. Восприятие музыки представляет сложный процесс взаимодействия человека с искусством, постижения тех значений, которыми обладает музыка «как особая форма отражения действительности» [1, с. 57]. Одним из наиболее характерных следствий музыкального восприятия выступает эстетическое впечатление – важная начальная стадия переживания, проявляющегося в форме эмоциональной реакции на отдельные элементы языка музыки, средства выразительности, жанровые особенности, на основе которых формируется первоначальный субъективный образ восприятия слушателя. «Магистральный путь активизации целостного музыкального восприятия пролегает в области тонкой и кропотливой работы по организации разнообразных музыкальных переживаний учащихся и усмотрения «личностного смысла» музыкального образа» [2, с. 60].

Для каждого вида и жанра музыки характерны определённые способы восприятия, обусловленные психологическими установками, типами внимания, навыками общения с искусством, что наделяет эти процессы неповторимым своеобразием, особенностями и стратегиями. Мы разделяем точку зрения, согласно которой индивидуальная стратегия музыкального восприятия определяется как умение слушателя «организовывать свою деятельность по выявлению красоты музыкальной интонации на основе имеющегося тезауруса и опыта общения с искусством. В отличие от более привычного для теории эстетического воспитания понятия «педагогическое руководство музыкальным восприятием» жестко регламентированного эстетическими, психологическими, педагогическими и иными установками учителя, индивидуальная стратегия основывается на целеполагании самого учащегося. Существенно не столько соблюдение предписаний того, что следует услышать в музыкальном произведении, сколько осмысление, переживание опыта личностного общения с музыкой, самоорганизация творческой деятельности по распрямлению художественного содержания» [3, с. 108]. Выбор стратегии музыкального восприятия определяется программностью музыки, уровнем общего эстетического развития учащихся, педагогическими условиями, в которых слушание музыки осуществляется.

Наиболее приемлемой в работе с младшими школьниками является жанровая стратегия вхождения в художественное содержание как наиболее доступная детям с точки зрения «понятности» бытовой составляющей первичных жанров (песни, танца и марша), что убедительно доказал в своей педагогической деятельности Д. Б. Кабалецкий. «Являясь не только тремя наиболее «простыми» и «доступными» для детей «формами» и «жанрами» музыки, но и тремя коренными основами всей музыки вообще, песня, танец и марш дают возможность объединить большое музыкальное искусство с музыкальными занятиями в школе, обеспечивая при этом теснейшую связь этих занятий с жизнью» [4, с. 9]. Жанр, как эстетическая и музыковедческая категория, указывает на тип содержания музыкального произведения, задает установку на его восприятие. Возникающие жанровые ассоциации помогают связывать содержание музыкального произведения жизненным опытом слушателей, с художественными впечатлениями прошлого и настоящего.

Восприятие жанрового содержания музыки приобретает для слушателя личностную значимость в тех случаях, когда переосмысливается не просто как теоретический конструкт, а как интонационно преломленное в интонации красоты выражения человека в звуках, связанное с его духовной жизнью. «Слушатель – не специалист, глубже поймет произведение, – писал В. А. Цуккерман, – если попытается истолковать его содержание не путем субъективного фантазирования, а подойдя к нему с точки зрения жанров и жанровых связей. Прослушав музыку,

хорошо отдать себе отчет в ее жанровом облике и эмоциональной окраске» [5, с. 66]. С учетом специфики образной направленности музыки, дифференциация жанровых особенностей позволяет судить о ее содержании по комплексу использованных в произведении средств выразительности, несущих смысловую нагрузку. Стратегия восприятия может строиться по жанровым цепям, от простых уровней содержания к более сложным. Общим механизмом восприятия служит жанровое обобщение (структурирование системы средств выразительности, логики построения музыкальной композиции, формы и др.).

Формирование жанровой стратегии музыкального восприятия на первых этапах воспитания включает:

- накопление музыкального опыта учащихся, обогащение тезауруса эстетических впечатлений, овладение знаниями о музыке как искусстве выражения;
- развитие эмоциональной отзывчивости звуковысотных представлений, музыкально-ритмического чувства;
- формирование способов действий, необходимых для восприятия и анализа музыки (произвольного внимания, наблюдений за развитием музыкального материала, актуализации телесных, кинестетических, пластических, жестовых, мимических, пантомимических, хореографических и других средств интонирования).

Структура жанровой стратегии музыкального восприятия включает поэтапное освоение образного содержания, его протоинтонационных истоков и жизненных прообразов, переживаний человека, фиксацию основного эмоционального тона музыкального произведения, выделение комплекса основных средств выразительности. Даже незначительного жанрово-ассоциативной связи достаточно для того, чтобы проекция музыкального восприятия развернулась в эстетической плоскости (задушевной песни, озорного танца, бравурного марша и пр.). Опора на жанровые ассоциации насыщает занятия музыкой творческими поисками, личностными «художественными» открытиями, способствует формированию учащихся интереса к музыке, увлеченности процессом музыкального восприятия, закладывает основы его культуры.

Литература

1. Назайкинский, Е. В. О психологии музыкального восприятия / Е. В. Назайкинский. – М. : Музыка, 1972. – 383 с.
2. Торопова, А. В. Музыкальная психология и психология музыкального образования. – М. : Учебно-методический издательский центр «ГРАФ-ПРЕСС», 2010. – 240 с.
3. Рева, В. П. Культура музыкального восприятия школьников: механизмы становления / В. П. Рева. – Могилёв : МГУ им. Кулешова, 2005. – 204 с.
4. Кабалевский, Д. Б. Основные принципы и методы программы по музыке для общеобразовательной школы / Д. Б. Кабалевский // Программы средней общеобразовательной школы 1–3 классы. – М. : Просвещение, 1988. – С. 1–32.
5. Цуккерман, В. А. Музыкальные жанры и основы музыкальных форм / В. А. Цуккерман. – М. : Музыка, 1972. – 204 с.

Кильюшина Т.А.

(Республика Беларусь, г. Гродно)

ПРОБЛЕМЫ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОГО РЕПЕРТУАРА ДЛЯ ОРКЕСТРА РУССКИХ НАРОДНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ

Народно-оркестровое исполнительство занимает значимое место в мировой музыкальной культуре, основным доказательством чего может служить существование и активная творческая концертная деятельность различных оркестровых коллективов народных инструментов.

Одной из детерминант уровня любого оркестрового коллектива представляется его репертуар. Он является критерием оценки технических и художественных возможностей коллектива, показателем основного направления его деятельности. Для любого музыкального коллектива

репертуар имеет первостепенное значение. Огромную роль в подборе музыкальных произведений для оркестра играет профессионализм руководителя, от выбора которого напрямую зависит результат публичных и концертных выступлений. Репертуар дает многое для становления творческого коллектива, как единого целого, формирование которого не может быть спонтанным, потому что именно репертуар выявляет, каким должен быть творческий коллектив, предопределяет успешность концертной деятельности.

Несмотря на столь разнообразный в жанровой палитре репертуар для оркестров русских народных инструментов, на сегодняшний день исполнительские и выразительные возможности таких коллективов несколько ограничены, что обуславливается наличием некоторых проблем. Рассмотрим наиболее актуальные из них, а именно проблемы, связанные с нехваткой оригинальных произведений, обогащением образного содержания, созданием высокохудожественных произведений и тиражированием нотных изданий.

Главной проблемой в развитии репертуара является *нехватка оригинальных произведений*. На сегодняшний день проблема расширения и обогащения репертуара характерна для большинства оркестров русских народных инструментов. Исключение составляют те профессиональные коллективы, с которыми напрямую связана творческая деятельность отдельных композиторов. Репертуар учебных коллективов пополняется в основном за счет переложений симфонической музыки, оркестровок произведений написанных для сольных инструментов, различных ансамблевых составов и обработок народных мелодий. Произведения для оркестра русских народных инструментов современных композиторов руководителям учебных и любительских коллективов в большинстве своем не доступны.

Современные профессиональные композиторы предпочитают писать оркестровую музыку в основном для симфонического и камерного оркестров, сочинения для оркестра русских народных инструментов могут появиться только по личной просьбе руководителя творческого коллектива. Проблема нехватки оригинальных произведений находится в тесной связи с проблемой непопулярности народных инструментов как таковых. Главными причинами такой непопулярности является их узкая география распространения (Россия, Беларусь, Украина) и непродолжительная, по сравнению с академическими инструментами, история развития народных инструментов. Исполнители на народных инструментах не могут гордиться непрерывной, планомерной эволюцией исполнительства на русских народных инструментах в течение нескольких столетий, выверенной, устоявшейся школой и методикой преподавания. Известно, что в США, Италии, Японии, Китае, Индии, мусульманских странах народные музыкальные инструменты (банджо, мандолина, кото, ситара, домбра и др.) имеют другой социальный статус. Исполнитель, владеющий народным музыкальным инструментом профессионально или на любительском уровне, пользуется большим уважением и популярностью среди сограждан, он считается патриотом своей страны. В вышеназванных странах существуют специализированные радиостанции, телевизионные каналы, на которых круглосуточно транслируются выступления представителей национальной культуры; записи ансамблей и оркестров народных инструментов; передачи, посвященные общей проблематике жанра и его перспективе; различные интервью с артистами из других штатов, областей, стран; мастер-классы в режиме реального времени; различные викторины и т. д. В странах СНГ наоборот: неискушенные слушатели, в большинстве своем, относятся к народным инструментам как к чему-то прикладному, примитивному, а музыканты-академисты, как правило, видят эти инструменты лишь в качестве носителей характерного, народного тембра с соответствующими узкими возможностями их применения.

Существенную роль в непопулярности народных инструментов сыграло ослабление государственной поддержки в связи с распадом СССР, что негативно отразилось на функционировании оркестров русских народных инструментов. Лишь профессиональные оркестры, которые пользуются поддержкой государства сегодня, продолжают свое существование. Современное информационное пространство нуждается в усилении целого ряда компонентов, один из которых – исполнение народной музыки. Музыка, исполняемая народными оркестрами, должна, как и прежде, часто звучать по телевидению и другим источникам массовой информации. К

сожалению, сегодня очень редко можно услышать народные инструменты, т.к. исполнение народной музыки, в отличие от поп-музыки, не столь притягивает массового слушателя и не может быть нацелено на коммерческую выгоду [2].

Создание оригинального репертуара для оркестра русских народных инструментов имеет первостепенное значение, т. к. именно его объем и качество является определяющим фактором в закреплении русских народных инструментов в одном ряду с общепризнанными академическими инструментами. Без достаточного объема качественной современной музыки, которая в дальнейшем послужит базой для формирования и оценки новых сочинений, обойтись сложно.

В настоящее время актуальна *проблема обогащения образного содержания*, где наряду с жанрово-бытовыми, лирическими сферами наблюдается динамичное развитие лирико-драматических, философских тем, психологических размышлений и трагических образов. При анализе белорусской музыки для оркестров народных инструментов отдельно встает вопрос об образно-эмоциональной сфере, поиске новых образов и тематики музыкальных произведений. Музыковед Г. Глуценко отмечает: «В ... наиболее ярких произведениях белорусской музыки отмечаются индивидуальное прочтение национальных сюжетов, собственный авторский подход к ним, личная художественная позиция. Композиторы переосмысливают фольклорную образность, отыскивают в ней новые грани, а иногда и выходят за ее пределы. При этом национальное в музыке сохраняется, ибо <...> оно коренится в сознании композитора, составляет важную особенность его мировоззрения» [1, с. 23]. В современной белорусской музыке эти черты наиболее широко представлены в сочинениях А. Кремко, где введены традиционные народные духовые музыкальные инструменты: дудки, жалейки, дуды, окарины, соломки («Жалеечны вяночак», «Дудары», «Грай, мая дудка»).

Проблема создания высокохудожественных произведений, составляющих репертуар для оркестра русских народных инструментов, достаточно тесно соприкасается с проблемой нехватки оригинальных сочинений. Как описывалось выше, круг профессиональных композиторов, создающих музыку для оркестров народных инструментов, узок. Все больше к сочинению произведений для творческих коллективов приступают музыканты-практики (исполнители, преподаватели, артисты оркестров). Очевидно, если прибегнуть к помощи самодеятельных композиторов, уровень исполнительского мастерства оркестров сложно будет поднять на должную высоту.

Репертуар для оркестра русских народных инструментов должен выйти на качественно новый уровень, должны постоянно создаваться новые сочинения, тогда появится возможность для создания большего количества шедевров и высокохудожественных произведений в репертуаре для оркестра народных инструментов. Стоит указать, создание произведений должно быть направлено не только на пополнение репертуара профессиональных коллективов, но также на расширение его у учебных и любительских оркестров. Решение этой проблемы является одной из предпосылок для дальнейшего развития народно-оркестрового исполнительства.

Достаточной актуальной проблемой в развитии репертуара оркестра русских народных инструментов на сегодняшний день является *проблема тиражирования нотных изданий*. Необходимо признать, сочинения современных композиторов руководителям учебных и любительских коллективов в основном не доступны, издания таких партитур в книжных магазинах встречаются крайне редко или отсутствует полностью. Наилучшим образом в этом плане обстоит дело в России, где в крупных городах в незначительном количестве выходят в печать партитуры для оркестра русских народных инструментов. Приобрести такие нотные издания можно через перекупщиков, если они в свою очередь приобретут их и привезут в другие страны для продажи. Издание партитур для оркестра русских народных инструментов играет большую роль в развитии репертуара народно-оркестрового исполнительства, при помощи которого открываются большие возможности и перспективы развития репертуара учебных и любительских коллективов.

Одним из необходимых условий развития репертуара народно-инструментального исполнительства является совершенствование подготовки музыкантов-специалистов и руководителей оркестров народных инструментов. Используя лучшие сложившиеся традиции, создавая на

их основе новые прогрессивные формы, совершенствуя музыкально-выразительные средства народных инструментов, развивая репертуар, они тем самым продолжают дело, начатое известным замечательным музыкантом В. Андреевым. Важную роль в этом отношении играют высокие художественно-исполнительские достижения и богатые перспективные возможности профессиональных коллективов, которые стимулируют композиторов на создание новых оригинальных произведений для оркестра русских народных инструментов.

На современном этапе репертуар оркестра русских народных инструментов очень широк и разнообразен. Конечно, по количественному показателю созданных шедевров он уступает симфоническому оркестру, но, в то же время оркестровое исполнительство на народных инструментах становится на один уровень с лучшими достижениями всего мирового музыкального искусства. Это проявляется в ярких композиторских и исполнительских достижениях, в совершенствовании конструкций инструментов, достижениях методической и научной мысли, всех ступеней образования, что вселяет надежду на дальнейшее интенсивное развитие исполнительской практики оркестров русских народных инструментов.

Литература

1. Глушенко, Г. С. Национальное и интернациональное и вопросы обновления стиля в белорусской советской музыке / Г. С. Глушенко // Музыкальная культура белорусской ССР : сб.ст. / сост. Т. Щербакова. – М. : Музыка, 1977. – С. 5–25.

2. Руель, К. Народная музыка в наше время / К. Руель // Википедия [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://ru.wikipedia.org>. – Дата доступа : 16.10.2016.

Ковш Н.А.

(Республика Беларусь, г. Минск)

КАДР И РАМКА КАК ИНСТРУМЕНТЫ МОДЕЛИРОВАНИЯ ПЛАСТИЧЕСКОГО УРОВНЯ ВИЗУАЛЬНОГО СООБЩЕНИЯ

Изобразительный синтаксис визуального сообщения определяется техникой и практикой его создания. Как известно, преобразование (кодирование) объектов действительности в изображение осуществляется с помощью операторов, или шифтеров, если следовать терминологии Р. Барта. Такими значимыми операторами для создания визуального сообщения – в нашем случае фотоизображения – являются освещение и фотографические приемы, включающие кадрирование, точку и угол съемки, зону фокусировки, время выдержки, глубину поля резко изображаемого пространства и др. По словам А. Руйе, они составляют «означивающую и трансформирующую силу», «потенциал фотографических форм» фотографии-выражения [5, с. 202].

В настоящей статье рассмотрим роль *кадра* как средства структурирования изобразительной плоскости и как смыслообразующего компонента, а также покажем, в какой мере *рамка*, *поле кадра* и *закадровое пространство* значимы для организации визуального сообщения.

Материалом для изучения интересующих нас маркеров конструирования пластического уровня фотоизображения являются рекламные кампании коллекций одежды (fashion-съемка), представленные в журналах. Общее количество проанализированного материала составляет более 1 000 фотоизображений, размещенных как в отечественных, так и зарубежных изданиях.

В первую очередь обратимся к понятиям *кадр* и *рамка*.

Так, *кадр* следует отличать от *рамки* и *контюра*. Данные понятия зачастую используются как синонимические, поскольку в буквальном переводе с французского *кадр* (от фр. un cadre) означает «рама», «фотоснимок», «границы», «окружение». Анализу этих понятий посвящено значительное количество работ (Р. Арнхейм, 1974; Ж. Делёз, 2004; Л. П. Дыко, 1988; Ю. Лотман, 1994; О. Ю. Тарасов, 2007; Б. А. Успенский, 1995; М. Шапиро, 1972; J. Aumont, 2008; Groupe µ, 1992; M. Joly, 2008 и др.).

В русскоязычных исследованиях находим следующее устоявшееся понимание указанных терминов: *рамка* – это границы изображаемой действительности [6, с. 259], а заключенное в данные границы пространство (выбор которого всегда мотивирован интенцией автора) представляет собой *кадр*. Таким образом, *кадр* определяется как плоскость снимка, очерченная рамкой. При этом существуют такие понятия, как *поле кадра*, *кадровое пространство*, значение которых оказывается идентичным понятию *кадр* [3, с. 26].

В исследованиях зарубежных авторов наблюдаем несовпадение терминологии. Так, Группа μ , разрабатывая семиотику и риторику кадра, сам термин *кадр* не использует, подчеркивая, что риторика кадра реализуется через риторику *контура* и *рамки* [9, с. 382]. Разграничивая контур и рамку, исследователи отмечают, что контур принадлежит воспринимаемой фигуре и обуславливает восприятие иконических и пластических единиц и их сочетаний. Рамка же представляет собой материальный искусственный объект, единицу, организующую сообщение. Материальным проявлением рамки может быть, например, багет картины, черта карандашом на стене и др. Однако рамка определяется не своей материальной природой, а своей семиотической функцией. Рамка представляет собой знак-индекс, чье означаемое можно описать следующим образом: во-первых, все, что включено в границы рамки приобретает семиотический статус; во-вторых, набор знаков внутри рамки составляет целостное сообщение, отличное от всего того, что воспринимается в пространстве вне этой границы; в-третьих, основная функция рамки — индикация, т.е. фокусирование внимания зрителя [9, с. 377–378]. Означающее рамки как знака-индекса вариативно, оно может воплощаться в искусственных объектах, организующих изобразительное пространство.

Данное понимание рамки созвучно концепции, предлагаемой М. Шапиро (1972), а вслед за ним Б. А. Успенским (1995), для которых рамка – «четкое обрамление, отграничивающее поле изображения от окружающих его поверхностей» [7, с. 143]. Те же идеи встречаем у Р. Арнхейма, утверждающего, что функция рамы состоит в том, чтобы «придавать картине характер ограниченной поверхности» [1, с. 231].

Таким образом, *рамка* – это материальная граница, которая выполняет семиотическую функцию организации внутреннего пространства, преобразуя его в сообщение.

Понятие *кадр* в своих исследованиях рассматривает М. Жоли, определяя его как специфический пластический знак изображения. М. Жоли, опираясь на определение М. Шапиро, кадром называет «физическую границу, отделяющую два пространства — пространство репрезентируемое (внутреннее пространство кадра) и пространство экспозиции (внешнее пространство кадра, или закадровое пространство)» [10, с. 109 – *здесь и далее перевод наш*]. Близким к данному определению является понимание природы кадра, представленное в работах Ж. Омона. Раскрывая понятие кадра, Ж. Омон выделяет *кадр-объект*, *кадр-границу* и *закадровое пространство* [8, с. 105].

Исследователи отмечают, что *границы кадра* выполняют различную роль (М. Шапиро, 1972, G. Kress, 2006, J. Aumont, 2011 и др.). Например, левая и правая граница связывается с возможностью персонажа войти и выйти из поля изображения. Верхняя и нижняя граница кадра имеет большее значение для репрезентации. Например, появление или исчезновение фигуры с нижней границы кадра характеризуется зрелищностью и экспрессивностью [8, с. 107–108].

Закадровое пространство (внешнее пространство (Группа μ), пространство экспозиции (М. Joly) представляет собой внешнее окружение изолированного поля кадра [8, с. 105]. При этом Ю. Лотман и Ж. Делез подчеркивают особую смыслообразующую функцию закадрового пространства: «пространство за кадром принадлежит к области смысловой неопределенности» [4, с. 79], «невидимое пространство за рамкой кадра является своего рода полями, на которых свободное зрительское воображение дорисовывает начатое режиссером» [8, с. 73]. «Закадровое пространство отсылает к тому, чего мы не слышим и не видим, и все-таки оно в полном смысле слова присутствует» [2, с. 58]. На наш взгляд, данные утверждения справедливы и по отношению к фотоизображениям в печатных изданиях.

М. Жоли замечает, что внешнее пространство кадра варьируется и после того, как фотоснимок сделан. Так, *закадровое пространство* изменяется в зависимости от места съемки (природный ландшафт, мастерская фотографа и т.д.) и презентации фотоизображения (в журнале, газете, музее и т.д.) [10, с. 109]. Очевидно, что взаимодействие между пространством презентации и полем кадра (изображением) будет влиять на значение и интерпретацию транслируемого сообщения.

Одним из важнейших параметров создания *кадра* как основы визуального сообщения является *кадрирование*. В русскоязычной литературе под *кадрированием* понимается как установление границ кадра при съемке, так и уточнение границ кадра после съемки (постобработка, в том числе при печати и в графических редакторах) [3, с. 26]. Западные исследователи о кадрировании говорят только как о процессе, применяемом на этапе съемки. Кадрирование представляет собой ментальный и материальный процесс производства изображения, содержащего некоторое видимое поле под определенным углом и имеющего четкие границы. Как замечает А. Руйе, *кадрирование* – это одновременно включение и исключение, выбор позиции, конструкция, определенная манера «создания событий», режиссуры [5, с. 173], «чтобы увидеть другие вещи, необходимо занять другое место», выбрать другую технику [5, с. 284]. Ж. Делез *кадрированием* называет «обусловленность открытой или относительно закрытой системы, включающей в себя все, что присутствует в образе: декорации, персонажей, аксессуары» [2, с. 54].

М. Жоли и Ж. Омон определяют *кадрирование* как шкалу планов (от общего до крупного), обусловленную дистанцией (удаленностью камеры от объекта съемки) и размером объекта в кадре: «кадрирование устанавливает отношения между условным глазом — художником, камерой, фотоаппаратом и ансамблем объектов, организованных в сцены» [8, с. 112]. Значение за планом – дальним, общим, крупным, средним и др. – не закрепляется, оно является релятивным, т.е. «возникает как отношение одного плана к другому» [4, с. 87]. В то же время «выбор плана внутренне соотносится со шкалой расстояний, принятых в общении между людьми» [4, с. 95]. Данное соотношение указывает на способ коммуникации и соответствует социальному расстоянию между ее участниками в определенной культуре.

Понятие кадрирования устанавливает соответствие между точкой зрения фотографа и зрителя. *Точка зрения* — это точка, с которой смотрят на сцену, соответствующая тому, что посредством кадрирования передает субъективное суждение автора о репрезентируемой материале (т.е. место камеры относительно объекта съемки). «Каждая точка зрения состоит из особой конфигурации состояний и чувств, равно как и дистанций, длительностей, кадрирования, скоростей, форм» [5, с. 249]. Таким образом, кадрирование противоречит свободе точки зрения зрителя, являясь средством утверждения смысла или ценностей, которыми обладает только производитель визуального сообщения [8, с. 114].

В рассматриваемом визуальном материале – изображениях рекламных кампаний одежды – находим множество различных приемов кадрирования: от сюжетов, представляющих общие постановочные сцены (например, рекламная кампания *Celine*, коллекция весна-лето 2008), до крупных планов, акцентирующих внимание на деталях (*Lanvin*, коллекция осень-зима 2004).

Использованные при кадрировании различные точки зрения (съемки) иногда могут казаться парадоксальными – сверху-вниз, снизу-вверх и т.д. – но являются подчиненными прагматическим задачам.

Касаясь вопроса о точке зрения в визуальном сообщении, Г. Кресс устанавливает различие между фронтальной точкой зрения и боковой, определяя его как различие между отделением и причастностью зрителя к изображаемому [11, с. 136]. Так, в визуальном материале ожидаемо, что зритель включается в коммуникацию. Посредством фронтальной точки съемки или взгляда модели он делается причастным к изображаемой сцене. Находим лишь единичные примеры, где зритель не включен в коммуникацию (например, рекламные кампании *Chanel*, коллекция весна-лето 2014, круизная коллекция-2012). Можно сказать, что выбранная в визуальном сообщении точка зрения – снизу, сверху, фронтально



или сбоку – по отношению к нашему естественному видению дает некоторое представление о стратегии позиционирования бренда, например, как равного, демократичного (*Carven*, коллекция осень-зима 2011 (рис. 1).



Либо как превосходного, уникального, взыскательного (*Stefanel*, коллекция осень-зима 2008 (рис. 2) по отношению к реципиенту.

Таким образом, можно заключить, что задавая точку зрения, автор обуславливает форму коммуникации и подчеркивает позицию отправителя сообщения, где могут иметь место подчиненность, равенство или превосходство участников, относительная отстраненность либо причастность к изображаемому. Диапазон задаваемых коммуникативных ситуаций может варьироваться от обыденных (повседневных) до резко неожиданных, экстраординарных, где обязательная деформация форм и очертаний объектов нарушит границы обыденного восприятия, придаст изображению условность, гротескность.

Как показывает материал, границы кадра часто совпадают с форматом страниц журнала, что делает значимым закадровое пространство и задает более широкий контекст предлагаемой сцены, сюжета. Не менее частым приемом является размещение кадра на белом (иногда черном) поле журнальной страницы или смещение границ кадра относительно страницы, что позволяет выделить снимаемую сцену, показать ее вне контекста. Также нередко применяется акцентирование границ кадра рамкой или посредством изменения ориентации кадра относительно вертикальной и горизонтальной оси журнальной страницы.



Как уже подчеркивалось, функция рамки состоит не только в отграничении пространства кадра, она может приносить в изображение дополнительные смыслы. Так, например, изображения рекламной кампании *Blugirl* (коллекция осень-зима 2011 (рис. 3) представлены в виде пленки/слайда (с перфорацией).

Включение такой рамки в пространство рекламного сообщения изменяет его восприятие, подчеркивается аналоговость съемочного процесса, что позволяет наделять визуальный образ коннотациями уникальности, подлинности, индивидуальности, отмечать приверженность традициям и др.

Заметим, что в изображениях рекламных кампаний используются рамки «внутренние» – включенные в пространство изображения и «внешние» по отношению к снимку, но принадлежащие пространству визуального сообщения. Внутренние рамки (диегетические) являются частью снимаемого пространства, могут создаваться естественным образом, выступая частью ландшафта, интерьера (дверной проем, окно и т.д.), или могут быть искусственно созданными в пространстве снимаемой сцены (недиегетические) (*Missoni*, коллекция весна-лето 2014 (рис. 4).



Внутренние рамки, формально ограничивая визуальное поле кадра, акцентируют внимание на заключенный в них объект или сцену, а также способствуют «умножению» пространства, созданию перспективы. Внешние рамки способны ограничивать открытую композицию кадра. Так, например, в летней рекламной кампании *Celine* (коллекция весна-лето 2014 (рис. 5) бесконечность» кадра остановлена внешней по отношению к кадру рамкой, что привносит коннотации «вы в фокусе» или «вы в центре внимания».



Внутренние рамки, формально ограничивая визуальное поле кадра, акцентируют внимание на заключенный в них объект или сцену, а также способствуют «умножению» пространства, созданию перспективы. Внешние рамки способны ограничивать открытую композицию кадра. Так, например, в летней рекламной кампании *Celine* (коллекция весна-лето 2014 (рис. 5) бесконечность» кадра остановлена внешней по отношению к кадру рамкой, что привносит коннотации «вы в фокусе» или «вы в центре внимания».



В рекламных кампаниях *Stella McCartney* (коллекция осень-зима 2011, осень-зима 2014 (рис. 6, 7) значимо соотношение кадра и пространства презентации. Умножение закадрового пространства здесь можно рассматривать как риторический прием: смоделированное закадровое пространство создает новый контекст, который вступает во взаимодействие (противопоставление, отождествление) с основным

В рекламных кампаниях *Stella McCartney* (коллекция осень-зима 2011, осень-зима 2014 (рис. 6, 7) значимо соотношение кадра и пространства презентации. Умножение закадрового пространства здесь можно рассматривать как риторический прием: смоделированное закадровое пространство создает новый контекст, который вступает во взаимодействие (противопоставление, отождествление) с основным

сюжетом, создавая дополнительные смыслы (содержание образов дополняется коннотациями природности, естественности и др.).

Таким образом, визуальный язык фотоизображения являет собой самостоятельную интерпретативную систему, что предполагает осознанное использование правил кодирования и структурирования изобразительного пространства с применением определенных инструментов и техник. Среди таких инструментов первостепенную роль играет кадр и связанные с ним понятия – рамка, закадровое пространство, кадрирование, точка зрения и др. Грамотное владение приемами построения изображения позволяет автору не только качественно и профессионально репрезентировать рекламный материал, но и создавать коммуникативную среду – поле взаимодействия отправителя и получателя визуального сообщения.

Литература

1. Арнхейм, Р. Искусство и визуальное восприятие / Р. Арнхейм. – М. : Архитектура-С, 2012. – 392 с.
2. Делез, Ж. Кино / Ж. Делез. – М. : Ad Marginem, 2004. – 622 с.
3. Дыко, Л. П. Основы композиции в фотографии / Л. П. Дыко. – М. : Высш. шк., 1988. – 171 с.
4. Лотман, Ю. М. Диалог с экраном / Ю. М. Лотман, Ю. Г. Цивьян. – Таллинн : Александра, 1994. – 214 с.
5. Руйе, А. Фотография. Между документом и современным искусством / А. Руйе. – СПб. : Клаудберри, 2014. – 712 с.
6. Успенский, Б. А. Семиотика искусства : сборник / Б. А. Успенский. – М. : Яз. рус. культуры, 1995. – 357 с.
7. Шапиро, М. Некоторые проблемы семиотики визуального искусства. Пространство изображения и средства создания знака-образа / М. Шапиро // Семиотика и искусствознание : сб. пер. / сост. и ред. Ю. М. Лотмана, В. М. Петрова. – М., 1972. – С. 136–163.
8. Aumont, J. L'image / J. Aumont ; ed. A. Colin. – 3e éd. – Paris : Nathan, 2011. – 303 p.
9. Groupe µ. Traité du signe visuel. Pour une rhétorique de l'image / Groupe µ: F. Edeline, J.-M. Klinkenberg, P. Minguet. – Paris : Seuil, 1992. – 504 p.
10. Joly, M. L'image et les signes: approche sémiologique de l'image fixe / M. Joly. – Paris : Armand Colin, 2008. – 192 p.
11. Kress, G. Reading images. The grammar of visual design / G. Kress, T. van Leeuwen. – London : Routledge, 2006. – 312 p.

Комінч Г.А.

(Рэспубліка Беларусь, г. Мінск)

АКТУАЛЬНЫЯ ПЫТАННІ МЕТАДАЛОГІІ ВЫВУЧЭННЯ МУЗЫЧНАГА МАСТАЦТВА БЕЛАРУСІ XVII СТ.: ТЭРМІНЫ «БАРОКА», «МУЗЫЧНАЕ БАРОКА», «БЕЛАРУСКАЕ МУЗЫЧНАЕ БАРОКА»

Сёння кола музычных помнікаў, якія маюць непасрэднае дачыненне да культуры Беларусі XVII стагоддзя пашырылася, дзякуючы знаходкам, сярод якіх “Віленская табулатура”, сшытак “Вагант” (знаходзіцца ў Нацыянальнай бібліятэцы Літвы). Знаёмства са зборнікамі дазваляе ўдакладніць кола барочных жанраў музычнай культуры Беларусі, а таксама выявіць і ахарактэрызаваць разнастайныя праявы стылю барока ў азначаных крыніцах.

Разгляд помнікаў ў такім аспекце вымушае звярнуць увагу на некаторыя прыцыпова важныя тэарэтычныя пытанні: аб тэрміне “барока” і яго магчымых значэннях, аб розных даследчыцкіх поглядах на тэрмін “музычнае барока”, урэшце аб магчымасці альбо немагчымасці выкарыстання тэрміну “беларускае музычнае барока”.

Навуковае асэнсаванне і вывучэнне барока пачалося параўнальна нядаўна, відаць, гэтым тлумачыцца выключная мнагазначнасць і складанасць дэфініцый тэрміна барока. Ён стаў ужывацца ў дачыненні да з’яваў мастацтва яшчэ ў XVIII ст., а ў XIX ст. з’явіліся першыя класічныя працы швейцарскіх даследчыкаў Я. Буркгарда і Г. Вёльфліна, у якіх выкарыстоўваўся тэрмін¹.

¹ Аднак, барока у гэтых працах разглядалася не як самастойны культурны феномен, а як з’ява, што ўзнікла на схіле Рэнесанса [15, с. 70], да таго ж, згодна вёльфлінаўскай канцэпцыі, у барока падкрэслівалася няцэласнае, адвольнае [11, с. 10]. Натуральна, розныя вычоныя па-рознаму могуць вызначаць межы эпохі барока. Так, да

Але толькі ў XX ст. барока пачало сапраўды шырока вывучацца, а ў 1950–60 гг. у мастацтвазнаўстве нават узнікае “навуковая мода на барока”.

Аднак і сёння, калі само XX ст. стала здабыткам гісторыі, пытанне аб трактоўцы тэрміна “барока” пры знешняй прастаце ўсё ж такі аказваецца надзвычай складаным. Сучаснымі навукоўцамі тэрмін “барока” разумеецца шырока і разнастайна. Сярод цікавых і не вельмі распаўсюджаных аўтарскіх тэорый адзначым канцэпцыю Э. д’Орса, які разглядае барока як “канстанту любога стылю, як яго крызісную, заключную стадыю, вылучае барока эліністычнае, сярэднявечнае, класіцыстычнае, рамантычнае – усяго больш як 20 відаў” [15, с. 71]. Погляд на барока як на абагульняючую катэгорыю, якая ўмяшчае ў сябе падвіды – маньерызм, класіцызм і баракізм (ракако), прапануе Г. Гатцфельд [15, с. 71].

Пытанне аб карэляцыі паняцця “барока” і рэлігійных рухаў XVII ст. таксама вырашалася даследчыкамі па-рознаму – ад разумення барока як сіноніму “езуіцкага стылю” да з’явы, якая, быццам бы, процістаяла ідэалогіі контррэфармацыі. Вывучэнне заходнееўрапейскага барока даказвае, што гэты стыль не мае пэўнай канфесійнай замацаванасці (а яшчэ больш красамоўна гэта даказвае вывучэнне беларускага барока). Аднак доўгае атаясамліванне барока з езуіцкім, каталіцкім, контррэфармацыйным стылем абумоўлена, відаць, той акалічнасцю, што “мастацкая логіка барока ўвасобіла інтарэсы каталіцкай царквы” на дадзеным гістарычным этапе [13, с. 241].

Найбольш распаўсюджанымі і папулярнымі з’яўляюцца погляды на барока як на мастацкі стыльці як на эпохальны стыль¹, але, як слухна заўважае Н. Т. Пахсар’ян, гэтыя азначэнні ў навуковых канцэпцыях розных даследчыкаў могуць ўваходзіць адно ў другое (да прыкладу, ў Б. Віпера), а могуць разглядацца як узаемавыключныя (у А. Міхайлава) [15, с. 71]².

Урэшце, існуе і яшчэ адна тэорыя, згодна з якой барока разумеецца не толькі як мастацкі і эпохальны стыль, але і як пэўная мастацкая парадыгма, якая праяўляе сваю жыццяздольнасць не толькі ў рамках эпохальнага стылю барока. Такое разуменне барока аказваецца вельмі карысным найперш пры разглядзе самых розных з’яў мастацтва XX стагоддзя, а таксама ў працэсе акрэслення і асэнсавання сучаснай культурнай парадыгмы. На нашу думку, такое гранічна шырокае разуменне барока шмат у чым змыкаецца з тэрмінам “некласічнае” з антынамічнай пары паняццяў “класічнае” і “некласічнае”, якія І. Барсава прапануе як універсальныя катэгорыі для выяўлення спецыфікі творчага метаду кампазітараў [2, с. 11–19]. Відаць, у такім значэнні разумее барока С. Фархутдзінава. Яно, на думку даследчыцы, больш значнае, чым мастацкі стыль, што даследуецца ў межах мастацтвазнаўства, таму яму можа быць нададзены статус “асаблівага культурна-гістарычнага феномену” [18]³.

Неадназначнасць разумення тэрміну “барока”, натуральна, характэрная і для музыкалагічных даследаванняў. Сярод рускамоўных музыкалагічных прац, спецыяльная прысвечаным музычнаму барока, найбольш шырока і разнастайна трактуецца тэрмін “барока” Л. М. Раабенам у артыкуле “Музыка барока”. Даследчык сцвярджае, што барока можна разумець як 1) стыль⁴,

прыкладу, пры агульнапрынятай перыядызацыі барока ў музыцы гатая эпоха ахоплівае ўсё XVII і першую палову XVIII ст. Аднак, згодна некаторым даследаванням, эпоха барока ў Італіі распачалася каля 1570-х гг., а ў музыцы Англіі і Іспаніі завяршылася ажно ў канцы XVIII ст. [1, с. 73].

¹ Адзначым, што актуальным ў мастацтвазнаўстве з’яўляецца пытанне аб узаемадзеяннях між сабой барока і іншых эпохальных стыляў, а менавіта, вылучэнне ў самім барока рэтраспектыўных тэндэнцый [9, с. 65–68] і звяртанне да яго эстэтычных і мастацка-стылявых асноў у больш познія часы, якое, безумоўна, патрабуе асобнага разгляду. Але ўпамінанне аб ім у нашым артыкуле мы лічым абавязковым, бо нярэдка менавіта яно аказваецца прычынай асабістага погляду даследчыка на разгортванне мастацкіх стыляў ў часе [11, с. 14].

² Адзначым некаторыя даследаванні, у якіх выказваецца думка пра агульныя рысы мастацкагага мыслення, характэрныя для барока і XX ст.: М. Лабанава “Музычны стыль і жанр: гісторыя і сучаснасць” [12], І. Ільін “Эра неабарока: постмадэрнізм 80-90 гг.” [5], Ж. Васільева “Вобразы барока ў дыялогу культурных эпох” [6].

³ Як найбольш характэрныя для стылю музычнага барока, даследчыкі вылучаюць наступныя прызнакі: выкарыстанне цыфраванага басу, музычна-рытарычных фігур, падкрэсліванне кантрастаў, апору на тэорыю афектаў [1, с. 73].

⁴ Сярод класіфікацый музыкальных сімвалаў стоіць выдзеліць сістэматызацыі В. Беглік і Л. Акішыной, Д. Присяжнюка. Л. Акішына [1], аналізуючы семантычныя асаблівасці музыкальнага языка А. Шнітке, раздзяляе сімвалы на два тыпа: *агульнамузыкальныя*, історычна ўстойчыя, і *індывидуальна-авторскія* (авторскія ком-

2) напрамак у развіцці музыкі на працягу пэўнага храналагічнага адрэзку (вучоны заўважае, што як напрамак барока суіснуе з класіцызмам Люлі ў Францыі, Карэлі ў Італіі, рамантызмам Верачыні, Вівальдзі, Мантэвэрдзі ў Італіі – тут, на нашу думку, відавочныя паралелі з канцэпцыяй Г. Гатцфельда), 3) сістэму музычнага мыслення (мажора-мінорная сістэма, гамафонна-гарманійны склад) [16, с. 5-6].

Разуменне барока як надзвычай складанай стылістычнай з’явы, з улікам яго разнастайных граняў і праяў, знаходзім і ў іншых рускамоўных даследаваннях аб культуры барока, сярод якіх вылучым манаграфію М. Лабанавай [11], працы Т. Ліванавай [10]. Аднак, калі Ліванава адмаўляе барока ў статусе агульнаеўрапейскага эпахальнага стылю па прычыне асаблівай лініі развіцця французскай культуры (так званы французскі класіцызм XVII ст.), то М. Лабанава даказвае ўключанасць нават самабытнай французскай тагачаснай культуры ў шырокае поле эстэтычных ідэй барока.

Вывучэнне барока як сістэмы музычнага мыслення здзяйсняецца ў працах Ю. М. Халопавы. Даследчык піша пра барока як пра першую еўрапейскую цалкам аўтаномную музычную сістэму, а як яе важнейшыя аўтаномна-музычныя законы вылучае музычны метр, музычны рытм, гамафонны склад, матыўна-сэнсавыя структуры, заснаваныя на гармоніі аўтаномна-музычных форм і, урэшце, новы тып музычнага ладу – танальна-функцыянальную сістэму [19, с. 15]. Некаторыя з’явы музычнай тэорыі і практыкі барока разглядаюцца ў шматлікіх артыкулах М. Катунян [6].

Барока на беларускіх землях яскрава праявілася ў розных відах мастацтва. Але да сёняшняга часу даследчыкі не прыйшлі да адзінага пункту гледжання ў пытаннях тэрміналогіі, да прыкладу, аб магчымасці і правамернасці выкарыстання тэрміна “беларускае барока” і “барока Беларусі” ў дачыненні да мастацтва разглядаемай намі эпохі.

На сёняшні дзень тэрмінам “беларускае барока” карыстаюцца ў сваіх працах В. Шмагаў [20], Б. А. Лазука [9], Т. В. Габрусь [4]. Блізкае ім паняцце “беларуская паэзія эпохі барока” знаходзім у артыкуле І. В. Саверчанка, які месціцца ў фундаментальным навуковым выданні “Гісторыя беларускай літаратуры XI–XIX стагоддзяў” [17, с. 611]. Але некаторыя даследчыкі мастацтва XVII ст. прыняццова пазбягаюць такога роду тэрмінаў, аддаючы перавагу іншаму – барока ў Беларусі. Гэта Н. Ф. Высоцкая і А. Кулагін. Тэрмінам “барока Літвы” карыстаецца ў сваім дысертацыйным даследаванні І. Вайшвілайтэ.

Прывядзем і пракаментуем разважанні даследчыка архітэктуры Беларусі эпохі барока А. Кулагіна аб гэтым важным тэрміналагічным пытанні, паколькі вызначаныя ім метадалагічныя складанасці аказваюцца аднолькавымі для вывучэння як архітэктуры, так і музычнага мастацтва. Даследчык піша, што “выяўленне нацыянальных асаблівасцей і самабытнасці беларускага барока – тэма вельмі складаная і дастаткова супярэчлівая. Гэты даследчы працэс патрабуе вядомых мастацка-эстэтычных супастаўленняў беларускага дойлідства з будаўніцтвам суседніх краін, падрабязнага параўнальнага аналізу. І наогул, пастаноўка праблемы менавіта “беларускага барока” ўяўляецца бессэнсоўнай хаця б таму, што ў той час беларусы не мелі ўласнай дзяржаўнасці і нацыянальна-культурнай свядомасці, знаходзіліся пад моцным ўціскам польскай культуры пры амаль поўным спыненні расійскага ўплыву. Хутчэй правамоцна ставіць пытанне аб архітэктуры Рэчы Паспалітай ці Вялікага княства Літоўскага і яе рэгіянальнай вызначальнасці, як гэта робіцца мастацтвазнаўчай навукай суседніх краін – Польшчы і Балтыі. Тым больш, што дзейнасць буйнешых дойлідаў гэтай эпохі не абмяжоўвалася арэалам Беларусі” [8, с. 104].

ментарыі в музыкальном тексте, символика элементов техники композиции, визуальные жесты). Схожим образом Д. Присяжнюк [4] выделяет виды музыкально-риторических фигур в музыке XX века, разделяя их на традиционные и константы местного значения (к числу которых исследователь относит и лейтмотивы, специфически трактованные элементы музыкального языка). В. Беглик [2] музыкальные символы разделяет на имманентно-музыкальные, словесно-музыкальные (авторское слово в музыкальном тексте, подзаголовки произведений) и музыкально-словесные (темы-монограммы, музыкально-риторические фигуры). В отдельную группу исследователь выделяет внемузыкальные символы (числовые закономерности, жесты).

З думкай пра складанасць выяўлення адрозных рысаў культуры Беларусі барока нельга не пагадзіцца. Думаецца, што асноўныя навуковыя адкрыцці ў даследаванні і асэнсаванні беларускага барока яшчэ наперадзе, але сёння, на наш погляд, даследчыкамі выяўлена важная спецыфічная рыса гістарычна-палітычнага развіцця Беларусі ў дадзены перыяд, якая несумненна праяўляецца ў мастацтве і надае яму унікальныя рысы – шматканфесійнасць [14, с. 4]. У канцы XVI – пачатку XVII стст. поліканфесійнасць ў культуры мела станоўчае значэнне, была “рухавіком” шматлікіх культурных працэсаў. Захаваная спадчына розных хрысціянскіх канфесій (“Полацкі сшытак” – помнік уніяцтва, “Віленская табулатура” – каталіцызму, тэарэтычныя і мастацкія творы М. Дылецкага – праваслаўя) – яскравы таму доказ. Між іншым, яшчэ чакаюць даследчыкаў такія самастойныя плыні тагачаснай мастацкай культуры Беларусі, як іудзейская і татарская. Сёння у сучаснай беларускай навуцы ідзе працэс інтэнсіўнага вывучэння мастацкай спадчыны барока. Падсумаванне вынікаў гэтых даследаванняў, думаецца, дазволіць з поўным правам заявіць пра своеасаблівы характар барока на Беларусі, якое само яскрава увасабляе адзін з ключавых прынцыпаў барочнай эстэтыкі – “адзінства ў разнастайнасці”.

А. Кулагін, вядома, мае рацыю, калі піша пра правамоўнасць выкарыстання тэрмінаў “архітэктура Рэчы Паспалітай ці Вялікага княства Літоўскага” (зразумела, гэты ланцужок можа быць працягнуты шэрагам падобных – культура альбо музычнае мастацтва Рэчы Паспалітай ці Вялікага княства Літоўскага”). Шырокую распаўсюджанасць тэрміналогіі такога кшталту знаходзім і ў даследаваннях польскіх і літоўскіх аўтараў.

Што да арэала мастацтва Беларусі XVII ст., дык тэрыторыяй сучаснай Беларусі не абмяжоўваюцца нават даследчыкі дойлідства. У літаратуразнаўстве і музыказнаўстве з уласцівай ім немагчымасцю замацавання помніка за пэўнай геаграфічнай кропкай, ўвогуле рубяжы сучаснай Беларусі ніяк не карэліруюцца з арэалам распаўсюджвання мастацтва барока. Апошнія мэтазгодна разглядаць з улікам яе колішняга дзяржаўнага “кантэкста” – тэрыторыі ВкЛ і РП ў межах XVI–XVII ст.

Па слушным меркаванні В. У. Дадзіёмавай, помнікі, якія былі народжаны ў межах шырокага (калісьці адзінага для некалькіх народаў) гісторыка-культурнага арэала, які ахопліваў Беларусь, Літву, Польшчу, заходнюю частку Украіны, а ў канцы XVIII стагоддзя і Расію, сёння “немагчыма аднесці да пэўнай нацыянальнай культуры”. Таму што (па сутнасці), гэтыя музычныя помнікі, як і іншыя гістарычныя здабыткі, з’яўляюцца агульнай спадчынай некалькіх народаў і культур. Таму даследчыца пазбягае выкарыстання ў сваіх працах тэрміна “беларускае барока”, як і больш шырокага паняцця “беларуская культура” у дачыненні да гістарычнага перыяду, калі Беларусі ў яе сучасных межах не існавала.

У розных відах мастацтва Беларусі *храналагічныя межы* перыяду барока, тэмпы і кульмінацыйныя моманты развіцця гэтага стылю не супадаюць. Так, першы архітэктурны помнік барока – касцёл езуітаў у Нясвіжы – з’яўляецца напрыканцы XVI ст., а першыя тэарэтычныя працы (курсы лекцый М. К. Сарбеўскага) і першы вядомы музычны зборнік (“Віленская табулатура”) адносяцца да пачатку XVII ст. [7, с. 497]. На наш погляд, тут няма супярэчнасці. У гэтым жа ўпэўнівае і наступнае выказванне Б. Лазукі: “Важным метадалагічным палажэннем трэба лічыць этапнасць разгортвання стылістыкі. Пад ёю маюцца на ўвазе часавыя адрозненні (асінхроннасць) уваходжання стылю ў мастацкую практыку, што выказваецца ў характары развіцця і стане асобных відаў і жанраў. <...> Яно неаднолькава інтэнсіўна засвойвала мастацкую практыку, што выпрацоўвалася асобнымі канфесіянальнымі, сацыяльнымі сляямі. Гэта часта нараджае памылковае ўяўленне, што барока на Беларусі не мела такой ўсеабдымнай уласцівасці альбо якасці, якую можна назіраць у шэрагу краін Заходняй Еўропы” [9, с. 65].

У выніку вывучэння розных даследчых прац аб культуры барока мы ўпэўніліся ў надзвычайнай складанасці, а нярэдка і супярэчнасці шматлікіх дэфініцый паняцця барока.

У той жа час, розначытанні, звязаныя, у прыватнасці, з трактоўкай паняцця “барока”, аказваюцца надзвычай карыснымі, бо дапамагаюць зразумець спецыфічныя рысы культуры і стыля барока.

На нашу думку, у дачыненні да музыкі Беларусі вывучаемага намі перыяду (XVII ст.) варта зразумець барока менавіта як мастацкі і эпохальны стыль, што вылучаўся росквітам самабыт-

нага музычнага мастацтва, якое аб'ядноўвала сабой музычныя помнікі розных канфесій. Разгляд пэўных эстэтычных заканамернасцей музычнага барока на Беларусі плануецца намі ў наступных публікацыях.

Засваенне стылю барока ў розных відаў мастацтва Беларусі аказваецца несінхронным, абагульнена прыпадае на канец XVI – пачатак XVII ст.

Што да тэрмінаў “барока РП і ВкЛ”, “беларускае барока” і “барока на Беларусі”, то, на нашу думку, на сёняшні дзень ужо агульнавядомыя ўсе ўмоўнасці выкарыстання кожнага з іх. Беларуская даследчыцкая практыка апошніх дзесяцігоддзяў ўпэўнівае ў магчымасці прымянення кожнага з іх. Але выкарыстанне тэрмінаў кшталту “барока на Беларусі”, дзякуючы намаганням беларускіх музычных гісторыкаў (В. У. Дадзіёмавай, Т. У. Ліхач, У. В. Неўдаха і інш.), даўно стала “нарматывам” і выдатна зарэкамендавала сябе ў шматлікіх працах.

Літаратура

1. Барокко // Музыкальный словарь Гроува. – М. : Практика, 2007. – С. 73.
2. Барсова, И. А. Симфонии Густава Малера / И. А. Барсова. – СПб. : Издательство имени Н. И. Новикова, 2010. – 584 с.
3. Васильева, Ж. В. Образы барокко в диалоге культурных эпох : дис. ... канд. культурол. наук : 24.00.01 / Ж. В. Васильева ; Московский педагогический государственный университет. – М., 2001. – 231 с.
4. Габрусь, Т. В. Абрывы станаўлення стылю барока ў манументальным дойлідстве Беларусі / Т. В. Габрусь // НАН Беларусі, Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору імя К. Крапівы; навук. рэд. В. Ф. Шматаў. – Мінск : Беларуская навука, 2005. – С. 66–81.
5. Ильин, И. Эра необарокко / И. Ильин // Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа. – М. : Интрада, 1998. – 256 с.
6. Катунян, М. Импровизация на основе bassocontinuo / М. Катунян // Музыкальное искусство барокко: проблемы стиля, жанра, традиций исполнения: Сб. статей, Московская консерватория, 2003.
7. Конан, У. М. На рубяжы эпох / У. М. Конан // Гісторыя беларускай літаратуры XI–XIX стагоддзяў. У 2 т. – Т. 1. – Даўняя літаратура: XI – першая палова XVIII стагоддзя / Нац. акад. навук Беларусі, Ін-т літ. імя Я. Купалы; навук. рэд. тома В. А. Чамярыцкі. – Мінск : Бел. Навука, 2006. – С. 494–501.
8. Кулагін, А. М. Элітная архітэктура барока ў агульнаеўрапейскім кантэксце / А. М. Кулагін // НАН Беларусі, Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору імя К. Крапівы; навук. рэд. В. Ф. Шматаў. – Мінск : Беларуская навука, 2005. – С. 103–124.
9. Лазука, Б. А. Беларускае барока: Гістарычна-тэарэтычныя праблемы стылю / Б. А. Лазука. – Мінск, 2001. – 144 с.
10. Ливанова, Т. Н. На пути от Возрождения к Просвещению XVIII века / Т. Н. Ливанова // От эпохи Возрождения к XX веку. – М., 1963.
11. Лобанова, М. Западно-европейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики / М. Лобанова. – М. : Музыка, 1994. – 320 с.
12. Лобанова, М. Музыкальный стиль и жанр: история и современность. – М., 1990. – 312 с.
13. Мартынов, В. Ф. Эстетика: учеб. пособие / В. Ф. Мартынов. – Минск : ТетраСистемс, 2004. – 336 с.
14. Музыка Беларусі эпохі Барока: вучэб. дапаможнік / склад. В. У. Дадзіёмава. – Мінск : Беларус. дзярж. акад. эмія музыкі, 2005. – 78 с.
15. Пахсарьян, Н. Т. Барокко / Н. Т. Пахсарьян // Литературная энциклопедия терминов и понятий / А. Н. Николюхин [и др.] ; под ред. А. Н. Николюхина. – М. : Интелвак, 2001. – С. 70–73.
16. Раабен, Л. Музыка барокко / Л. Раабен // Вопросы музыкального стиля : сборник статей / ред и сост. М. Г. Арановский. – Л., 1978. – С. 4–8.
17. Саверчанка, І. В. Паэзія / І. В. Саверчанка // Гісторыя беларускай літаратуры XI–XIX стагоддзяў. – У 2 т. – Т. 1. – Даўняя літаратура: XI – першая палова XVIII стагоддзя / Нац. акад. навук Беларусі, Ін-т літ. імя Я. Купалы; навук. рэд. тома В. А. Чамярыцкі. – Мінск : Бел. Навука, 2006. – С. 611–627.
18. Фархутдинова, С. Г. Диалогическая природа культуры барокко : дис. ... канд. культурологии : 24.00.01 / С. Г. Фархутдинова ; Нижневартковский государственный гуманитарный университет. – Нижневартовск, 2005. – 143 с.
19. Холопов, Ю. Н. Гармония. Практический курс: Учебник для специальных курсов консерваторий (музыкально-ведческое и композиторское отделения). – В 2-х ч. – Ч. 1. – Гармония эпохи барокко. Гармония эпохи венских классиков. Гармония эпохи романтизма / Ю. Н. Холопов. – М.: Издательский дом “Композитор”, 2005. – 472 с.
20. Шматаў, В. Ф. Станаўленне барока ў мастацтве ўсходнеславянскіх народаў / В. Ф. Шматаў // НАН Беларусі, Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору імя К. Крапівы; навук. рэд. В. Ф. Шматаў. – Мінск : Беларуская навука, 2005. – С. 7–45.

МЕТАМОРФОЗЫ ТЕМЫ СТРАШНОГО СУДА В КВАРТЕТЕ №1 ДЬЕРДЯ ЛИГЕТИ «METAMORPHOSES NOCTURNES»: СТРУКТУРНО-СЕМАНТИЧЕСКИЙ АСПЕКТ

Для музыкальной культуры XX века одной из наиболее актуальной становится проблема семантики музыкального языка. В современных исследованиях нередко возникают утверждения о «новом риторизме» (Д. Присяжнюк), «тотальной символизации» (В. Холопова) музыкального текста, выдвигается понятие «символической программности» (О. Поповская) как особого метода конкретизации идей, оказывающего влияние не только на особенности толкования тематизма музыкального произведения, но и драматургии целого.

В. Холопова, О. Поповская, а также Д. Присяжнюк, Е. Акишина, В. Беглик подчеркивают, что символизации в музыке современной эпохи может подвергаться любой элемент музыкальной композиции. О. Поповская, В. Беглик выделяют следующие обязательные свойства *музыкального символа*: содержательная многослойность, смысловое двуединство, внутренняя связь с символизируемым, «аппеляция» к логическим и интуитивно-подсознательным мыслительным процессам, возможность конкретизации абстрактных идей. К числу знаков-символов в музыке XX века относят широкий круг явлений, а именно: музыкально-риторические фигуры и темы-символы барочной эпохи, буквенные монограммы, числовые закономерности, жесты и элементы инструментального театра, лейтмотивы, а также символическую трактовку жанров, элементов стиля, техник композиции, авторского текста в произведениях (подзаголовки, ремарки, комментарии)¹.

Наряду с «тотальной символизацией» лексем музыкального текста, ряд исследователей (А. Денисов, М. Арановский) подчеркивают, что в музыкальной композиции второй половины XX века основную семантическую нагрузку может нести сам музыкальный звук, отдельные его параметры (тембровые, артикуляционные особенности). О. Поповская, А. Снытко отмечают также, что самостоятельную смысловую нагрузку в произведении может нести и техника композиции, лежащая его основе.

Тенденция смыслового означивания звуков определенных свойств и качеств, так же, как и идея символизации лексем музыкального текста находит отражение в творчестве *Дьердя Лигети* (1923–2006). Еще в ранних произведениях 1950-х годов композитор стремится подчеркнуть индивидуальные акустические особенности отдельных интервалов, сопряжений нескольких звуков². С момента переезда в Кельн, внимание композитора привлекает идея создания особого «фонического колорита» музыкального звука, синтезирования с помощью электронной аппаратуры звуков человеческой речи.

«Клишированный» показ человеческих эмоций через выкрики, смех, жестикуляцию, «эталонную» мимику актеров находит отражение в вокально-хоровых и театральных произведениях композитора разных лет. М. Лобанова [5], анализируя композиционные и стилевые особенности «Aventuras» Д. Лигети для трех солистов и инструментального ансамбля (1962), говорит об «аффектной» трактовке эмоций, для передачи которых композитор прописывает ряд устойчивых артикуляционных приемов. Символическую трактовку латинского текста «Реквиема» (1963–1965), основанную на аффектной передаче эмоций отмечает также Ю. Крейнина [3]. Систему «фонических аффектов», разработанную в «Aventuras», Д. Лигети переносит и в

¹ Данную идею он реализует в фортепианном цикле «Musicaricerca» (1951-1953), 11 пьес которого строятся по принципу наращивания количества используемых звуков (от одного до 12) в тематизме каждой новой пьесы. Стилиевые особенности каждой пьесы определяются свойствами интервалов, возникающих в темах пьес (малосекундовые интонации *lamento* во Второй пьесе, кварто-квинтовые интонации натуральных ладов венгерской музыки в Седьмой пьесе и т.д.).

² Р. Штайниц [10] к отличительным признакам комплекса тем *lamento* Д. Лигети относит: 1) трехфразное строение темы, её опора на структуру суммирования; 2) построение её на основе узкообъёмной ладовой ячейки; 3) нисходящее движение в каждой фразе по ступеням лада, постепенный охват всего его амбитуса в последней фразе; 4) завершение темы скачком.

свою оперу «Le Grand Macabre» (1974–1977) по пьесе М. де Гельдерода. В статье об опере композитора Ю. Крейнина отмечает, что «аффектная» передача эмоций здесь является одной из составляющих комплекса средств, характеризующих схематично-масочных героев оперы [4].

Тенденция к «символизации» музыкального языка, символической трактовке жанров, элементов стиля, введению барочных риторических фигур и устойчивых тем-символов находит отражение в поздних произведениях Д. Лигети (1990-х – 2000-х гг.). С. Тейлор [11], Р. Штайниц [10] обращают внимание на частое обращение композитора к жанру пассакалии в циклах концертов и сонат 1980-х – 2000-х годов. Основой пассакалий становится «мотив *lamento*» Д. Лигети, индивидуальная авторская тема, интонационность которой варьируется при каждом ее новом проведении¹. Е. Трайнина [7] отмечает также использование музыкально-риторических фигур, числовых закономерностей в «Nonsense Madrigals» для шести мужских голосов (1988–1993) и «Sippal, dobbal, nadihegeduvel» для меццо сопрано и ансамбля ударных (2000).

Данные семантически значимые элементы («фонические аффекты», утрированно передающие человеческие эмоции, музыкально-риторические фигуры барокко, устойчивые темы-символы) в творчестве Д. Лигети объединяются в цельные комплексы, создающие самостоятельный смысловой подтекст в его произведениях.

К числу идей, получающих «символическое» отображение в творчестве Д. Лигети, относится христианская идея *Страшного Суда*. Начиная с 1940-х годов и вплоть до 2000-х, она получает множество реализаций. Однако связь с библейским изображением Судного Дня в его произведениях возникает лишь опосредовано – через картины И. Босха и П. Брейгеля. Христианская идея Страшного Суда в музыке Д. Лигети становится отражением впечатлений от пережитого в 1940-е годы в период геноцида в годы про-нацистского режима в Венгрии, а также от пребывания в гетто в военные годы, страха перед репрессиями, который он испытывал в 1950-е годы при коммунистическом тоталитарном режиме.

В произведениях композитора разных лет складывается устойчивая система семантически значимых элементов, связанных с отражением идеи Страшного Суда. Рассмотрим их на примере сцен Судного Дня знаковых для творчества композитора произведений - «Реквиеме» (1963–1965) и опере «Le Grand Macabre» (1974–1977).

Центральная часть *«Реквиема»*, «*Dies irae*», основана на противопоставлении трех макротем, каждая из которых имеет аналогии с риторическими фигурами эпохи Барокко. В первой из них хоровые унисоны чередуются с широкоинтервальными акцентированными скачками, резкими сменами регистров в партиях голосов. Она повествует об ужасах Судного дня (слова «*Dies irae, dies illa*»). Вторая макротема, впервые возникающая на словах «*Tuba mirum*», сопровождается протяженными кластерными звучностями, либо подражанием звучанию «трубных гласов» в партии солистов (ц. 11). Третья макротема, сопровождающая слова «*Mors stupebit*», имеет связи с риторическими фигурами барокко – фигурой *aprosiopesis* (паузы во всех голосах, выделяющие слово «*mors*», «смерть»), и *tnesis*, фигурой, отражающей чувство страха (паузы во всех голосах, разрывающие слова на отдельные слоги). Непрерывное чередование трех макротем создает общую континуально-контрастную (В. Задерацкий) форму части.

Схожую композицию имеет Третья сцена второго акта *оперы «Le Grand Macabre»*, представляющая собой развернутую картину последнего дня человечества и завершающаяся символической смертью самой Смерти (Некроцаря). Хаотическое монтажное сцепление разноплановых эпизодов в центральном её разделе – сцене объявления Некроцарем «конца времени всего живого», - сопровождается наложением жанрово и стилистически контрастных тем в одно-временности. Появляющиеся на сцене друг за другом бесы из свиты Некроцаря наигрывают мелодии регтайма в стиле Джоплина (бес-скрипач), греческого католического гимна (фаготист), испанской самбы (кларнетист), венгерского ракуци-марша (флейта-пикколо), звучащие на фоне первой темы финала Третьей симфонии Бетховена (ц. 451). В интервью с П. Варнаи

¹ Квартет был написан для участия в Бельгийском конкурсе Королевы Елизаветы и тайно передан для обсуждения европейским жюри. Однако квартет сочли слишком «заурядным» для европейской публики и произведение исполнено не было.

Д. Лигети отмечает, что хотел построить сцену как вариации на *basso ostinato* [11]. Появление Некроцаря предвосхищают испуганные хоры народа, оstinатно повторяющие одну фразу, «Принц, спаси нас!», прерываемую паузами (фигура *tnesis*), и завершающуюся малосекундовыми глиссандирующими съездами-плачами (фигура *lamento*) (ц. 442). Объявление указа Некроцаря о приходе «конца света» (ц. 488) сопровождается нисходящими хроматическими ходами в партиях хора народа (фигура *passus duriusculus*), а также «трубными гласами» медных духовых.

В инструментальных циклических произведениях Д. Лигети (квартетах, концертах, сонатах) обращение к тематическому материалу, близкому тематизму «Реквиема» и судных сцен оперы, их технико-композиционным приемам создает скрытый смысловой подтекст, который композитор не всегда раскрывает в своих комментариях к произведениям. Рассмотрим проявление идеи Страшного Суда в инструментальной музыке Д. Лигети на примере его *Первого струнного квартета «Metamorphoses nocturnes»* (1953-1954). Произведение было создано в начале 1950-х годов, в годы обострения политики «железного занавеса», усиления идеологической цензуры в области литературы и других видов искусства¹. Примечательно, что композитор начинает работать над квартетом через год после неудачной попытки побега в Великобританию (1952 г.). Подзаголовок «Ноктюрны метаморфоз» имеет аналогии с «Метаморфозами» Ф. Кафки, одного из любимых писателей Д. Лигети².

В ряде интервью с С. Сатори [8] композитор акцентирует и второе значение подзаголовка квартета. По его словам, название «Ноктюрны метаморфоз» отражает, прежде всего, композиционные особенности произведения, постепенную трансформацию его тематизма в процессе развития. В квартете Лигети, который был написан по модели Третьего и Четвертого квартетов Б. Бартока, находит отражение бартоковский принцип «континуальной вариационности» (Д. Лигети). «Континуальная эволюционность», привлекавшая композитора в музыке Б. Бартока, проявляется в постепенном вариантном «ветвлении» микротематических элементов, в результате которого в произведении возникает развернутая система неразличимых слухом связей. В интервью с С. Сатори Д. Лигети отмечает, что представлял квартет как большой цикл вариаций. Композиция квартета включает девять жанрово и темпово-контрастных частей, формы каждой из которых имеют классические прототипы (фугированные формы в медленных Первой, Третьей и Пятой частях, аналоги простых и сложных форм с фугированным изложением тематизма в скерцо, каприччио, токкатах, вальсах Второй, Четвертой, Шестой, Седьмой, вариационность и рондообразность в Восьмой). Рассмотрим более подробно «метаморфозы» основных тематических элементов в каждом разделе.

В основе произведения лежит два тематических элемента. Первый из них, основанный на хроматическом восходящем движении, выполняет конструктивно-ведущую функцию (В. Задерацкий). Он излагается имитационно в партиях виолончели, альты и второй скрипки, и становится основой хроматизированного пласта, на фоне которого звучит новый, интонационно более яркий тематический элемент. Интонационно-ведущий элемент постепенно разворачивается из краткой секундовой интонации (сегмент *a*), которая ритмически варьируется (сегмент *a1*), дополняется новыми тритоновыми интонациями (сегменты *b*, *b1*) (пример 1).

Оба данных элемента имеют интонационные связи с барочными риторическими фигурами. Первый из них приближает-

¹ В «Метаморфозах» Ф. Кафки описывается постепенное превращение человека, живущего под давлением жестких рамок тоталитарного режима, в насекомое, его смерть как личности.

² Д. Лигети неоднократно подчеркивал драматургическую и структурно-композиционную роль таких хроматических пассажей в своих струнных квартетах. Их повторения в различных частях, создающие «рифмы» между частями, по словам композитора, образуют «сверхтематический уровень» произведения.

ся к фигуре *anabasis*, имеющей значения «восхождения», «вознесения», «крестного пути»¹. Второй интонационно связан с фигурой *circulatio*, также имеющей связи с идеей «крестного пути» (символ «чаши страдания» по В. Носиной).

Преобразование тематических элементов начинается в развивающем разделе *Первой части (Allegro gracioso)*, где они разрываются на сегменты по 3-5 звуков, имитируются проводятся в основном виде и в инверсии (с т. 31). Примечательно, что в процессе развития тематических элементов квартета, интонационно связанных с темами-символами барочной эпохи, Д. Лигети обращается к типичным приемам баховской контрапунктической техники.

Если в Первой части цикла происходят только полифонические преобразования начальных элементов, то во *Второй части (Vivace capriccioso)* они трансформируются жанрово. Уже в небольшом вступительном разделе части секундовые интонации второго, «кружащегося» элемента «обращаются» в септовые ходы, исполняющиеся с неприкрытым, «диким» качеством звука. Первый, хроматический элемент, здесь приобретает вид кратких хроматизированных юмористично-шутливых ходов (т. 69). Основной раздел части строится на развитии второго тематического элемента. Его интонационность здесь сильно искажается: большесекундовые интонации заменяются на малотерцовые ходы и ходы на уменьшенные интервалы, что сближает его с хроматизированными баховскими темами «креста», «распятия». Синкопированный ритм и остигатное повторение того же «кружащегося» тематического элемента у альта и восходящих хроматических ходов первого тематического элемента у виолончели создают общее механистично-угловатое звучание (пример 2):



Третья часть квартета (Adagio mesto) представляет новые «метаморфозы» тематических элементов. «Кружащийся» интонационно-ведущий элемент приобретает здесь вокальную плавность, большесекундовые интонации заменяются в нем на малотерцовые. Особую выразительность ему придают хроматические малосекундовые «ламентозные» ходы. Первый, конструктивно ведущий элемент предстает здесь в вертикализованном виде: выразительную тему, имеющую интонационные связи с традиционными венгерскими песнями-плачами и ариями *lamento*, сопровождают тянущиеся малосекундовые и септовые звучности (пример 3):



Ламентозная тема Третьей части в *Четвертой части (Presto)* трансформируется в демонический вальс, в котором хроматические восходящие ходы первого тематического элемента превращаются во «взлетающие» пассажи альта и виолончели, играющих подчеркнуто «фальшиво» в малую секунду. Терцовые интонации второго тематического элемента выстраиваются здесь в пассажи по звукам трезвучий и септаккордов, в результате чего связь с начальным звучанием темы *circulatio* теряется (т. 241). Во *втором разделе* четвертой части, токкате, интонационность второго тематического элемента снова изменяется, терцовые ходы заменяются на квартовые, звучащие отрывисто в подвижном темпе. Новую реализацию получает идея «кружения», вариантной повторности мелодических сегментов. Начальные квартовые интонации

¹В настоящее время в Белорусской государственной академии музыки свой исполнительский и педагогический опыт передает представитель уральской школы игры на балалайке (класс профессора Е. Блинова), старший преподаватель кафедры струнных народных щипково-ударных инструментов – М. Ильина.

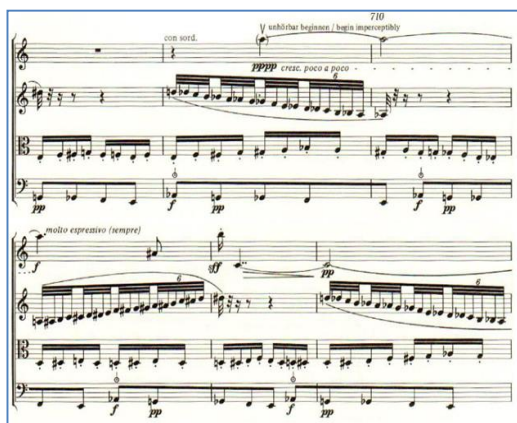
темы постоянно повторяются, имитируются по голосам. Длина ячейки варьируется при секвенцировании квартовых сегментов в партиях различных голосов.

Интонации темы-lamento Третьей части возвращаются в *Пятой части (Andante tranquillo)*. Терцовые ходы второго тематического элемента звучат в ней одновременно в прямом виде в партии первой скрипки и в инверсии в партии виолончели. Мелодическая линия темы как в прямом виде, так и в обращенном удваивается в ч.5, в результате чего возникают quasi-терцовые созвучия, смены которых вызывают аналогии со звучанием правильного хорального четырехголосия.

Шестая часть цикла делится на два раздела, каждый из которых построен на развитии «кружащегося» интонационно-ведущего и хроматического конструктивного тематического элемента. Тема *первого раздела*, опирающаяся на традиционный вальсовый аккомпанемент с акцентированием баса на первой доле в трехдольном размере, построена секстовых и терцовых интонациях. Связь с «кружащимся» интонационно-ведущим элементом в ней ощущается лишь опосредованно через секвенцирование и имитирование секстовых и терцовых фраз в партиях инструментов (т. 574). Параллели с темой *circulatio* в ней создают также хроматические «кружащиеся» ходы, вырастающие из преобразования конструктивного элемента. В этой части хроматический восходящий ход, изначально имеющий ассоциации с фигурой *anabasis*, изменяет свое значение. В нем подчеркиваются смысловые ассоциации хроматизированных ходов, возникшие в романтической музыке – интонации «томления», «вздоха» и т.д. Тема *второго раздела* Шестой части опирается на традиционный для танцевальной музыки южной Европы ритм аксак. Акцентное варьирование фраз при их повторении, смещение акцентов приближает эту тему по своим жанровым особенностям к теме Второй части квартета. В её основе лежат интонации второго тематического элемента.

Центральное положение в драматургии произведения занимает *Седьмая часть (Allegretto un poco gioviiale)*, в которой происходит наиболее сильное преобразование тематических элементов. Хроматизированный конструктивный элемент, имеющий изначально связи с фигурой *anabasis*, становится здесь основой «кружащейся» хроматизированной темы-наигрыша, звучащей у альты в сопровождении пиццикато скрипок и виолончели, имитирующих звучание арфы, то придает теме восточный колорит. В трансформированном виде здесь предстает и второй тематический элемент, изначально интонационно близкий барочной теме *circulatio*. Его секундовые интонации заменяются на септовые и малосекундовые. Каждый мотив, начало которого акцентируется, завершается «демоническими» трелями, что придает теме гротескно-скерцозный характер (т. 669). В процессе развития части данные элементы непрерывно чередуются друг с другом, выступая каждый раз в новом интонационном «амплуа».

В Седьмой части квартета на первый план выдвигается первый, хроматизированный тематический элемент. Он становится основой наиболее ярких интонационно-ведущих тематических образований, а также остается важнейшим конструктивным элементом. Так, в основе центрального раздела Седьмой части лежит хроматический нисходящий ход, который остигательно



повторяется в партии виолончели. К его звучанию присоединяются мелодические подголоски в партиях скрипок и альты. Однако каждый новый мелодический элемент вырастает из начальной хроматизированной темы. В партии альты звучат кружащиеся интонации начальной темы Седьмой части, в партии второй скрипки – хроматические восходящие и нисходящие пассажи, близкие пассажирам «инфернального вальса» шестой части. В партии первой скрипки проходит экспрессивная тема, подражающая звучанию предельно хроматизированных изломанных тем додекафонных произведений. Композитор не прибегает здесь к додекафонной технике, подражая лишь серийной идее проведения двенадцати неповторяющихся звуков (пример 4).

Восьмая часть цикла (*Prestissimo*) строится на теме, интонационно связанной с большесекундовыми «кружениями» второго тематического элемента (ц. 781). Трехдольный размер (3/16), повторность мотивов и фраз создают ассоциации с жанром тарантеллы. Тема неоднократно повторяется на протяжении развития части каждый раз с новыми изменениями, что придает рондообразность форме целого, свойственную финалам циклов классической эпохи.

Заключительный раздел квартета (*Ma sempre prestissimo*) выполняет роль развернутой коды цикла, в которой в преобразованном виде предстают оба тематических элемента. Хроматизированный восходящий ход первого тематического элемента превращается в глиссандирующие ходы струнных, исполняемые флажолетами. Так же «ирреально» звучит второй тематический элемент, который проводится в начальном интонационном варианте, но исполняется ритмически свободно (*rubato* по указанию автора), с глиссандирующими подъездами, соединяющими звуки мелодии (т. 1095). Подобный флажолетный *quasi*-алеаторический эпизод звучит и в Эпilogue оперы (начало Четвертой сцены), когда человеческий мир «приходит в себя» после Апокалипсиса (ц. 615).

Таким образом, в творчестве Д. Лигети идея Страшного Суда, ставшая отражением пережитых событий из жизни композитора, получает устойчивое выражение в музыке. Её «знаками» в произведениях композитора становятся как общемузыкальные темы-символы (риторические фигуры *anabasis*, *catabasis*, *passus duriusculus*, *tnesis*, баховская тема «распятия»), так и индивидуальные авторские символические элементы (хроматические и микрохроматические ходы, широкоинтервальные акцентированные скачки, сопровождающиеся регистровым рассредоточением звуков; символическая трактовка элементов техник композиции). Примечательно, что в основе цикла лежат темы, интонационно связанные с барочными риторическими фигурами *tnesis* и *circulatio*, имеющими смысловые ассоциативные связи с идеей «крестного пути». Особую семантическую нагрузку несут амбивалентные жанровые варианты тем, возникающие в процессе их варьирования (ламентозные, хоральные, инфернально-вальсовые, токкатные и др.). Их звучание обостряется интонациями уменьшенных интервалов в мелодии, кластерными сочетаниями в гармонической вертикали, специфическими приемами звукоизвлечения. Негласные связи со сценами Страшного Суда «Реквиема» и оперы «*La Grand Macabre*» возникают в композиции Квартета, приближающейся к «хаотическому» монтажному чередованию контрастных эпизодов «судных сцен» (принцип континуального контраста по В. Задерацкому). Самостоятельное смысловое значение в Квартете имеют также *quasi*-додекафонные и алеаторические эпизоды (Седьмой и кодовый раздел), а также «неправильные» каноны, основанные на постоянном изменении длины хроматизированной ячейки и расстояния между её вступлениями в голосах (Первый раздел). Подобные *quasi*-каноны композитор неоднократно вводит в произведения позднего периода творчества для «звукового» отражения идей фрактальной графики.

Литература

1. Акишина, Е. Семантические аспекты анализа творчества А. Шнитке: автореферат дисс. ... канд. искусствоведения / Е. Акишина. – М., 2003. – 38 с.
2. Беглик, В. Словесно-музыкальная символика в инструментальном композиторском творчестве второй половины XX века : автореф. дисс. ... канд. искусствоведения / В. Беглик. – Минск., 2006. – 20 с.
3. Крейнина, Ю. Уцелевший из Трансильвании: «Реквием» Лигети как зеркало катастрофы еврейского народа [Электронный ресурс] / Ю. Крейнина // Израиль XXI: Музыкальный журнал. – Режим доступа: <http://www.21israel-music.com/Ligeti.htm>. - Дата доступа: 10.08.2016.
4. Крейнина, Ю. Горький смех (об опере "Le Grand Macabre") / Ю. Крейнина // Дьёрдь Лигети. Жизнь и творчество: Сборник статей. - М., 1993. - С.76–90.
5. Лобанова, М. Логика и композиция «новой музыкальной драмы («Приключения» Дьёрдя Лигети) / М. Лобанова // Московский музыковед: Сб. ст. - Вып. 1. - М., 1990. – С. 152–177.
6. Присяжнюк, Д. Музыкальный риторизм и композиторская практика XX века : автореф. дисс. ... канд. искусствоведения / Д. Присяжнюк. – Нижний Новгород, 2004. – 21 с.
7. Трайнина, Е. Поздний «Лигети-стиль» : автореф. дисс. ... канд. искусствоведения / Е. Трайнина. – М., 2013. – 27 с.
8. Satory, S. An interview with G. Ligeti in Hanburg / S. Satory // Canadian University Music Review. – 1990. – 10/1. – P. 101–117.
9. Steinitz, R. Gyorgy Ligeti: Music of the Imagination / R. Steinitz. – London : Faber and Faber, 2003. – 429 pp.

10. Taylor, S. The Lamento Motif: Metamorphosis in Ligeti's Late Style: DMA, diss. / S. Taylor. – New York : Cornell University, 1994. – 165 p.

11. Varnai, P. Ligeti in Conversations / P. Varnai // Gyorgy Ligeti in conversation with Peter Varnai, Josef Housler, Claude Samuel and Himself. - London: Eulenburg, 1983. – P. 13–82.

Копытько Н.А.

(Республика Беларусь, г. Минск)

ПУ СУН-ЛИН В БЕЛОРУССКОЙ МУЗЫКЕ

Продолжая разговор о «белорусском музыкальном Китае» [1], остановимся на первом, исключительно редком опыте воплощения *китайской прозы* в отечественной музыкальной культуре (большинство композиторов предпочитают поэзию Поднебесной: отметим особый интерес к творчеству Ли Бо).

История для сопрано и камерного ансамбля «Сюцай из Ишуя» (1982–1983) Виктора Копытько стала первым обращением к новеллам Пу Сун-лина в белорусской музыке. О прозе Пу Сун-лина композитор впервые услышал ещё в детстве, в середине 1960-х гг., однако, по его словам, «прошли годы, прежде чем я прочитал и полюбил её всерьёз» (из буклета к премьерному исполнению партитуры в Минске 10 апреля 2002 г.).

Пу Сун-лин (1640–1715) – один из самых известных и почитаемых во всём мире писателей. Помимо японского, корейского, вьетнамского его произведения переведены на английский, немецкий, французский, датский, чешский, итальянский, польский, венгерский, румынский, болгарский и другие языки. Ляо Чжай (псевдоним писателя) славился среди своих современников тонким литературным стилем и сумел поднять китайскую новеллу на небывалую высоту. Из переводов китайского классика на русский язык подлинными шедеврами среди синологов всего мира считаются работы академика В.М. Алексеева. Приведём текст небольшой новеллы Пу Сун-лина «Сюцай из Ишуя» в переводе В.М. Алексеева, целиком озвученный В. Копытько в его «истории» (композитор опустил лишь первое слово – «Некий», оставив остальной текст без изменений):

Сюцай из Ишуя давал уроки где-то в горах. Ночью явились к нему две красавицы; вошли, полные улыбок, но ничего не говоря. Затем каждая из них смахнула длинным рукавом пыль с дивана, и обе, одна за другой, уселись. Платья у них были так нежны, что не производили шума.

Вскоре одна из красавиц поднялась и разложила на столе платок из белого атласа, по которому было скорописью набросано строки три-четыре. Студент не разобрал, какие там были слова. Другая красавица положила на стол слиток серебра, лана в три-четыре. Сюцай подобрал его и сунул себе в рукав. Первая красавица забрала платок и, взяв другую за руку, вышла с нею, захохотала.

– Невыносимый пошляк! – сказала она.

Сюцай хотел пощупать серебро, но куда оно делось – неизвестно.

На стуле сидит изящная женщина; даёт ему ароматом пропитанную тонкую вещь. А он её в сторону – не обращает внимания. Серебро же он берёт! Все признаки нищего бродяги! Кому действительно вынести такого человека?

А лиса – прелесть! Можно себе представить её тонкие манеры! [3].

«Сюцай из Ишуя» представляет архетип истории испытания (теста) на тонкость, деликатность, интеллигентность человеческой природы. Поскольку в данном случае тестирующий – очаровательная лукавая лиса-оборотень, а тестируемый на поверку оказывается безнадёжным обывателем, сама история и её интерпретация облекаются композитором в лёгкую и остроумную игровую форму. Композиционно-драматургическое решение камерной кантаты В. Копытько исходит из авторского ощущения художественной атмосферы фантастических

новелл Пу Сун-лина, основанных на переплетении мира реального и мира чудес. Текст новеллы запечатлевает увлекательный сюжет, довольно загадочный, несмотря на его кажущуюся реалистичность. Вполне очерченная фабула «Сююя из Ишуя» ощутимо «не пускает» читателя внутрь сюжета, оставаясь эмоционально закрытой и буквально *оживая* в интерпретации композитора: история не столько «рассказывается», сколько «*показывается*» – разыгрывается «в лицах», что соотносимо с подачей текста народными рассказчиками с соответствующими дикцией, мимикой и жестиком. Пластичность музыкального пространства выступает в кантате В. Копытько коррелятом типа движения (его быстроты, резкости, стремительности либо – плавности, замедленности) и его вектора, а также раскрывает эмоциональную окрашенность конкретных сюжетных перипетий. Непредсказуемая изменчивость музыкальной ткани обеспечивает действенность и динамичность «Сююя из Ишуя»: слово «adventure» – «приключение» (а именно так звучит подзаголовок «история» в авторском английском эквиваленте) фиксирует основной композиционный принцип сочинения: не только и не столько сюжетные приключения, сколько приключения структурно-акустические – *тембровые, ладовые, ритмические, вербально-просодические*.

Игровое начало «Сююя из Ишуя», основанное на постоянных микроизменениях в ладовой, метроритмической, темброво-фактурной, артикуляционно-штриховой и других сферах, создаёт впечатление импровизационной стихийности композиции, однако «нанизывание» структурных событий подчинено единому *рондальному принципу*, организующему композицию в крупном плане (аналитический разбор камерной кантаты см. в нашей публикации [2]). Особенно интересно отметить метод творческой дедукции, применённый В. Копытько в «Сююе из Ишуя»: исходя из своих внутренних представлений композитор *моделирует* в своём первом «китайском путешествии» звучание традиционного китайского инструментального ансамбля, которое до этого никогда не слышал, и интуитивно угадывает его, что с удивлением обнаружит впоследствии.

Избранный композитором крайне необычный инструментальный состав с большим количеством ударных и клавишных инструментов (Flauto /≠Flauto piccolo/, Corno; 3 Crotali, Campanaccio, Triangolo basso, Tam-tam, 3 Legni, Maracas, Raganella, Guiro, Frusta, Silofono; Arpa I, Arpa II; Celesta, Cembalo, Prepared piano; Viola, Violoncello) способствует воссозданию объёмной полихромной звуковой атмосферы, сопоставимой с изысканностью палитры китайской пейзажной живописи. В многомерном тембровом спектре «истории» В. Копытько выявляются два основополагающих типа звучания, сопоставление которых рождает глубокую акустическую перспективу: с одной стороны – звучания чистого, ясно очерченного тембра, экспрессия которого усугубляется соответствующей артикуляцией и динамической амплитудой (в том числе это касается специфического «белого» тембра сопрано, обретающего вне эмоциональной интонации качество звучания *non vibrato*). С другой стороны – вибрирующие, «смазанные» звучания, обладающие богатой обертономикой, тончайшими темброво-фоническими градациями (в поиске подобного сонорно-акустического качества композитор думает о венгерских цимбалах; замена им нашлась лишь в сложном тембровом миксте: арфа-клавесин-челеста-подготовленный рояль). Соответственно выявленным темброво-сонорным типам звучания каждый из инструментов выполняет свою определённую функцию в акустической драматургии кантаты: в мелодическом (сольном) качестве помимо сопрано выступают флейта и валторна (менее последовательно – альт и виолончель), остальные инструменты, как правило, объединяются в тонкие тембровые миксты, основанные на высвечивании акварельных оттенков внутри единого фактурно-сонорного блока.

Не менее интересно проанализировать звуковысотную основу композиции кантаты В. Копытько. Ладовые «путешествия» «Сююя из Ишуя» базируются на созданной композитором *полладовой системе*, основная структурная единица которой – пентатоника – является древнейшим ладообразованием китайской музыки. Система В. Копытько основана на взаимодействии четырёх пентатоник – трёх «белоклавишных» (с основаниями «с», «f», «g» – своеобразной аналогией европейской функциональной системе) и контрапунктирующей им «чёрноклавишной», на их различном сопряжении по горизонтали и вертикали.

Несмотря на то, что ладовая система композитора индивидуальна и не имеет своей опорой китайскую музыкальную теорию, всё же необходимо отметить некоторые параллели. Акустический облик партитуры обнаруживает несомненное родство с китайской музыкой, основанной на системе *люй-люй*. Как известно, для китайских теоретиков вертикаль была равна горизонтали и гармония заключалась в *одновременном звучании* всех звуков люй-люй – двенадцатиступенного звукоряда, образованного последованием одиннадцати квинт (эталон этой гармонии – кластерное звучание губного органчика *шен*). Звукоряд люй-люй, тем не менее, не стал основой для формирования ладово-интонационного мышления: около 7 века до н.э. в соответствии с развитием интонационной природы китайского языка (!) из системы люй-люй было выделено 5 важнейших тонов, образовавших пентатонный звукоряд.

Вышеозначенные принципы звуковысотной организации музыкальной ткани можно выявить и в «Сюэе из Ишуя»: интонационной основой выступают пентатоники, их суммарный звуковой состав образует хроматическую 12-ступенную шкалу. Качество же вертикали – степень её плотности либо разреженности – постоянно видоизменяется. В течение своих «приключений» от раздела к разделу каждая из пентатоник выступает в новом фактурно-тембровом качестве, реализуя таким образом все свои возможности в непрерывных микроизменениях модальной ткани. Специфический тип процессуальности, опирающийся на подобный принцип звуковысотной организации, обнаруживает очевидную параллель с китайским (шире – восточным) музыкальным мышлением. Однако модальность сама по себе, обладая иным, нежели у функциональной тональности, композиционным дыханием, не всегда способствует динамичности композиции. При отсутствии функционально-гармонической процессуальной логики композиционно-драматургическая динамичность «Сюэя» достигается за счёт активизации иных формообразующих параметров, важнейшим из которых выступает *ритм*. Диалектика устойчивости и неустойчивости непосредственным образом реализуется в метроритмической сфере сочинения, её коррелятами выступают *ритмическая регулярность и нерегулярность*. Постоянное обновление метроритмического пульса композиции соотносимо с микроизменчивостью модальной ткани «истории»; как и в ладовой сфере, здесь можно выявить *модуляционный принцип*, на котором зиждется органичность сопряжения разделов, цельность метроритмической пластики музыкальной ткани: в кантате выстраивается весьма дифференцированная ритмическая шкала, основанная на иерархическом соподчинении всех составляющих её элементов по горизонтали и вертикали (подробнее о принципе метроритмических модуляций в кантате В. Копытько см. [2]).

В разнообразие ритмической пластики «истории» своеобразно вплетается *вербальный ряд* прозы Пу Сун-лина. Одной из необычных черт кантаты В. Копытько является то, что интонационно-ритмическое воплощение её вокальной партии оказывается в значительной степени *автономным* от просодии русского текста. В «Сюэе из Ишуя» композитор реализует своё ощущение интонационной амплитуды китайской речи, в соответствии с чем *осуществляет фонетический «перевод» русского текста на китайский язык – вне перевода лексического*. Нарушение просодии обусловлено погружением русского текста в условия тонического – безударного – языка; таким образом текст новеллы Ляо Чжая выступает в кантате не только как смысловой (собственно сюжетный), но и как звуковой – артикуляционно-фонетический, темброво-фонический ряд. *Игра* со словом как со звуковой структурой выражается в рассечении его на слоги, на фонемы, в смещении акцентов внутри ритмически преобразованной фразы, в пространственных эффектах приближения-удаления звука – его филировании; своеобразный эффект достигается ритмической тождественностью слогов в силлабическом изложении в сочетании с однонаправленностью мелодической линии партии сопрано, что производит впечатление *асемантичности* (вне привычной для европейского восприятия волновой природы речевой интонации).

Подчеркнём, что причастность «Сюэя из Ишуя» В. Копытько к китайской музыке и к культуре Поднебесной не исчерпывается темброво-сонорным обликом партитуры, её ладовой и ритмической спецификой. Связь с китайским музыкальным мышлением раскрывается *в эстетике сочинения в целом*: в отношении композитора к звуковой ткани – в её темброво-

артикуляционной дифференцированности, которая сродни изошрённости китайского слышания; в принципах структурной организации сочинения и импровизационности композиции, насыщенной яркими и внезапными контрастами на микро- и макроуровне; в прихотливости метроритма; в моделировании интонационной амплитуды *тонального языка*, обусловленной его преимущественно семантическим характером интонирования – в отличие от европейского, в котором доминирует эмоциональная интонация (к слову, принцип озвучивания новелл Пу Сун-лина по-русски в парадоксальной для русскоязычного слушателя интонационной амплитуде был продолжен учеником Виктора Копытько Андреем Беляевым в его сочинении «Медное Древо», см. [1]).

Наконец, ещё одно качество китайской поэтики было замечательно угадано В. Копытько в произведениях Пу Сун-лина. *Театральные интенции* прозы Пу Сун-лина, присущее новеллам автора особое качество сюжетной пластики и кинематографической «зримости», свобода пространственно-временных перемещений его героев и отсутствие различимых границ между мирами людей, лис, духов, небожителей и умерших, а также ни с чем не сравнимый юмор китайского мастера (вспомним новеллу «Острый меч», заключительную фразу которой – «Вот это меч! Острый!») – в восхищении произносит ещё крутящаяся отрубленная голова) – всё это очевидно вошло в художественный резонанс с поэтикой В. Копытько.

Все выше перечисленные структурно-акустические «приключения» в «Сюэе из Ишюя» – тембровые, ладовые, ритмические, вербально-просодические и т.д. с одной стороны, можно считать реализацией театрально-пластических интенций прозы Пу Сун-лина. С другой стороны – композитор не столько «комментирует» новеллу, сколько выстраивает на её основе собственную историю, обладающую индивидуальной системой координат. В данной связи отметим своеобразное закадровое «от автора»: ремарка на двадцать первой странице автографа партитуры В. Копытько гласит: «Ударить прутьями по сильно зажатою рукой там-таму (удар должен быть косою, скользящий)». Этот темброво-артикуляционный штрих – *два удара* – напрямую связан с только что прозвучавшим возмущённо-обличительным моралите: «...*Все признаки нищего бродяги! Кому действительно вынести такого человека?*». Подобным ненавязчивым музыкально-риторическим штрихом (приёмом внутреннего инструментального театра) композитор решает участь незадачливого сюэя.

Неожиданно мечтательно-загадочное заключение кантаты – «*А лиса – прелесть! Можно себе представить её тонкие манеры!*», изысканное по колориту и странно обособленное от только что прозвучавшей назидательной истории, словно переворачивает весь её мир наизнанку: как будто бы рассказчик сам превращается... в Лису, а камерная кантата оказывается «ложной экспозицией», где главным героем был вовсе не проштрафившийся сюэяй, а прекрасная Лиса-Небожительница...

Литература

1. Копытько, Н. А. Белорусский музыкальный Китай: диалог с традициями Поднебесной в творчестве композиторов Беларуси / Н. А. Копытько // Зборнік дакладаў і тэзісаў VI Міжнароднай навукова-практычнай канферэнцыі «Традыцыі і сучасны стан культуры і мастацтваў» (Мінск, Беларусь, 19-20 лістапада 2015 года) / гал. рэд. А. І. Лакотка ; Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі. – Мінск : Права і эканоміка, 2016. – С. 378–380.

2. Копытько, Н. А. Китайские путешествия Виктора Копытько / Н. А. Копытько // Весці Беларускай дзярж. акад. музыкі. – 2004. – № 5. – С. 37–43.

3. Пу Сун-лин. Рассказы Ляо Чжая о необычайном / пер. с кит. В. Алексеева ; редкол.: Г. Гоц, Л. Делюсин, Д. Мамлеев и др. ; Сост. М. Баньковской. – М. : Худож. лит., 1988. – С. 462–463.

ДЕТСКИЙ МИР В БЕЛОРУССКИХ ДЕТСКИХ ФИЛЬМАХ 2010-Х ГОДОВ

2000-е годы в белорусском детском кино примечательны последовательным движением от сугубо детского к семейному фильму: такому, который сочетает сюжет для детей с сюжетом для взрослых и имеет два фокуса истории – детский и взрослый.

После десятилетия отсутствия в девяностых и долгого господства образа трудного детства, вынужденного брать на себя взрослую ответственность, в 2010-е годы детство погрузилось в фантастическую действительность и стало праздновать детский отказ взрослеть – или взрослый запрет на взросление. Дети вновь стали петь, танцевать и путешествовать по фантастическим мирам. К концу 2000-х годов белорусский кинематограф увлекся жанром фэнтези. Причин обнаруживается три: желание реанимировать интересное детям кино, соблазн стать современным и испытать возможности компьютерной графики и запоздалая попытка угнаться за «Гарри Поттером», ошеломительно прокатившимся по миру. Первым белорусским фэнтези стал фильм «Новогодние приключения в июле» (2008, сцен. Е. Турова, реж. Е. Турова, И. Павлов).

С обращением к жанру фэнтези и увлечением компьютерной графикой мир детства в белорусских фильмах расслоился на действительную и фантастическую реальность. В его основе вновь появился путь, подчиненный цели – спасению фантастического мира, который терпит бедствие. Для того чтобы спасти его, нужно обезвредить злодея и освободить плененного правителя фантастической страны. Фантастический мир подбрасывает герою испытания эффективные, но никогда не превосходящие простейших детских проверок на сообразительность и способность отличать добро от зла и, разумеется, главного советского сюжета для героев-пионеров – свержения тирании.

В сюжете выделяется мотив судьбы и избранности, отзвук «Гарри Поттера» и «Властелина колец»: герои проходят путь не случайно, а избраны для этого самим фантастическим миром. Так Саша и Даша в «Новогодних приключениях в июле» посреди лета отправляются спасать Деда Мороза от едкого Гала-вируса, который захватил фантастический новогодний мир. С этого фильма в белорусском детском кино начинает действовать хорошо или плохо вспомненный и замаскированный канон новогоднего утренника, описанный С. Леонтьевой [1]. В «Новогодних приключениях в июле» он очевиден, в более поздних фильмах – более заботливо замаскирован. Как новогодний утренник, фильм имеет в виду зрителей-дошкольников, хотя возраст главных героев адресует сюжет едва ли не семиклассникам, но нечеткость целевой аудитории – даже не просчет, а просто родимое пятно нового белорусского кино.

Можно заметить, что до того как попасть в волшебный мир, Даша и Саша хорошо проводят время в летнем лагере, играя в футбол и не помышляя о компьютерных играх. Детство наконец живет обычной жизнью, которой в белорусских фильмах очень долго не было. Но их обманом выдергивают из приятной, насыщенной объективной реальности, чтобы сунуть в неприятную виртуальную. Вот новый поворот в истории детского мира, в котором продолжается образная инерция девяностых годов: герои пускаются в путь не по своей, а по чужой воле. И еще одно новшество в детском мире: дети впервые *хотят вернуться* из фантастического мира домой.

Мир, захваченный Гала-вирусом, вполне последовательно устроен по принципам компьютерной игры, с уровнями, которые следует пройти, чтобы достичь цели, с подсказками и испытаниями, которые заключаются в том, чтобы выбраться из ловушки. Совместными усилиями это проще простого, и складывается впечатление, что дети играют в игру, слишком простую для их возраста, а потому с самого начала ясно, что выйдут они победителями. Это сюжетное свойство перейдет и на последующие детские фильмы.

На заднем плане сюжета проговаривается беспомощность взрослых: они не могут уследить за детьми, найти решение проблемы, вступить в схватку, не могут вообще ничего, кроме контроля, но подразумеваются всемогущими, и в общем виртуальный мир оказывается уродли-

вым слепком со взрослого мира, с саркастической ухмылкой, которая делает этот мир неприятным. Детский мир превращается в пародию на взрослый и таким изображается во всех детских фильмах 2010-х годов.

Еще одно свойство фильма впечаталось во все последующие детские сюжеты: вроде бы преподнося узнаваемые приметы времени и действительного детства 2000-х, он все же избегает его правдоподобного образа, предлагает вместо него какую-то вымышленную картинку. Такое было однажды, когда детский кинематограф только-только приболел соцреализмом, и вместо действительной эпохи на экране появилось идеальное представление о ней. Только в кино 2000-х годов действительность не возвышают, а принижают: не лакируют, а наоборот, пародируют.

Вторая попытка пройти тем же путем спасения фантастического мира завершилась в фильме «Рыжик в Зазеркалье» (2011, сцен. и реж. Е. Турова). Героиня по прозвищу Рыжик совершает путь по волшебной стране Недалии, коей она является принцессой, только перемещенной во младенчестве в реальный мир подальше от злого волшебника Мортиуса, брата-близнеца короля Недалии. Он узурпировал власть и заставляет жителей Недалии глядеться в зеркала и в них исчезать. Спасти королевство может только истинная принцесса Недалии, и только раз во много лет туда открывается ход из реального мира.

Рыжик испытывается в терпении, доброте и послушании — ничего сложного для подростка. В том, как Недалия заставляет Рыжика подчиниться старым правилам дошколят, из которых Рыжик давно выросла, уже заметна истерическая страсть взрослых «уменьшить» подростка, оставить его навсегда послушным и шестилетним. В отличие от новогодней страны Деда Мороза, страна Недалия живет в отражениях и раздвоениях, а различие добра и зла, которым испытывается Рыжик, связывается с различием двойников. Спасать страну, кстати, особой надобности нет, но оправдание пути такое: спасти Недалию нужно потому, что чары Мортиуса угрожают реальному миру. Так всплывает то же опасение «заиграться» и страх перед воображением и вымыслом.

Белорусский кинематограф 2000-х годов все чаще подспудно проявляет этот страх перед свободным мышлением, намекая, что отступление от фактической действительности, от заведенного порядка грозит необъяснимыми, но страшными последствиями. Дети в белорусских фильмах только и делают, что восстанавливают порядок, вместо того чтобы его нарушать. Это далекое от триумфа возвращение героя-пионера, переодетого и перевоспитанного, но по-прежнему отвечающего за упорядочивание хаоса. Впрочем, внешне, характером и поведением, все герои современного детского кино описываются хулиганами, Рыжик тоже, а в Недалии она вынуждена стать принцессой и действовать с девичьей опаской, а не хулиганским напором, но это раздвоение не меняет пионерской сути: она пришла, чтобы навести порядок.

Герои-хулиганы пропали, кажется, навсегда в середине восьмидесятых и до настоящего времени в белорусском детском кино не замечено ни одного героя, созданного на основе типа хулигана, или плута. Может быть, возвращение героев-пионеров в детские фильмы связано с тем, что после разрушения детского мира в фильмах девяностых и начала двухтысячных понадобились герои, которые могут наладить сломанный механизм детства, восстановить хотя бы основное — исправную работу фантазии, всех вымышленных миров, которые, не удивительно, после долгого отказа от детства испортились.

Примечательно, что испытания, с которыми сталкивается Рыжик, не требуют от нее волевых усилий — ей просто не оставляют выбора, и она смиряется с необходимостью поступить так, как предлагается. В других случаях ей предоставляется возможность подождать, и трудность решается кем-то другим или исчезает. В остальных испытаниях для разрешения задачи довольно того, чему учат детей еще в дошкольном детстве: помоги слабому, накорми голодного, не причиняй другому вреда. И Зазеркалье, где ничего не отражается наоборот, а скучно воспроизводится обычный мир, только украшенный королевскими излишествами, легко освобождается от тирана бездействием — нужно просто быть хорошей, и все наладится. Испорченный миропорядок исправляет само появление принцессы. По наблюдению М. Кимбол это главный

способ преодоления препятствий у девочек-сирот: добродетельное поведение [2]. Они хорошие девочки.

Главным испытанием Рыжика не становится ни одно из тех, что готовит ей Мортиус, – ни преодоление пустыни, ни различение сущностей, ни самопожертвование: главное – определение личных границ. Его Рыжик проваливает, потому что каждое из встреченных существ нарушает ее личные границы и заставляет поступать так, как тому нужно. У нее нет выбора, помогать или нет, ее единственный способ воспринимать мир – отзываться на любую просьбу, от кого бы и для чего бы она ни исходила. Что есть взросление, если не установление границ личного мира, отделения своей воли от родительской (читай, чужой). Рыжик проваливает это испытание, хотя номинально одерживает победу над злыми чарами и спасает Недалию и себя. Послушно следуя по чужой просьбе обратно в детство (ведь волшебная страна для подростка – образ из прожитого детства), Рыжик – снова – отказывается взрослеть. Ей, впрочем, не дают выбора: от нее требуют не взрослеть. Словом, в самой Недалии заложено опасное противоречие, которого не разрешают ни автор, ни герой. Кажется, так пионеры начали исподволь проговаривать свою травму абсолютного послушания.

Параллельно с детским путешествием развивается сюжет-двойник о маме Рыжика: она в это время решает как раз проблему личной жизни, в которой отказывает себе Рыжик. По ее желанию, исполненному волшебным орешком, к ней является заморский принц и зовет ее в жены, а она не может решиться. Мама Рыжика, кстати, тоже не может сделать выбор и определить личные границы – вытолкать назойливого и ненужного принца, поступить по своей, а не чужой воле. В фильме это подается как добросердечие, хорошая, милая женская черта, которая раз за разом поощряется, пока не приводит к тотальному отказу от ответственности за себя (при гиперответственности Рыжика, взвалившей на себя судьбу Недалии). В каждом белорусском детском фильме нового века можно заметить насмешку над взрослыми. Взрослые часто бывают глупы и еще чаще нерешительны. Они далеки от детских дел, как, впрочем, и всегда, ведь детству нужно пространство и тайна. Но, в отличие от добрых и отдаленных взрослых в фильмах 1960–1980-х годов, эти, воскресшие после своей «смерти» в фильмах девяностых, инфантильны и требуют заботы со стороны детей. В любом небрежно сделанном произведении можно найти множество не сведенных воедино смыслов, но по-детски перекиривляющий взрослых фильм «Рыжик в Зазеркалье» выразил еще одну особенность нового мира детей и взрослых: он не желает взрослеть, весь, от мала до велика.

Инфантильность насыщает и следующий фильм-фэнтези, ставший наконец действительно семейным, потому что в нем впервые в белорусском кинематографе кое-как, но действует семья и обозначены два сюжетных фокуса, – «Киндер-Вилейское привидение» (2013, сцен. и реж. Е. Турова). Фильм вышел на экран, когда белорусский кинематограф во второй раз, со времен девяностых, принялся связывать конфликт прошлого и будущего с конфликтом любовного и спекулятивного отношения к миру через тему денег. Ими насыщен ремейк «Белые Росы. Возвращение», на них же основано «Киндер-Вилейское привидение».

Первый белорусский сюжет о семье, вдохновленный сказкой Оскара Уайльда «Кентервильское привидение», говорит о прошлом и будущем, о деньгах, о способности к диалогу – и поверх всего об успехе и провале. Фабула воспроизводит переезд того самого коммивояжера, в современном виде продюсера, но не успешного, а неудачливого, в старую усадьбу, которую он замышляет превратить в белорусский Диснейленд. В усадьбе его встречает потусторонняя управляющая, сыгранная актером Вячеславом Павлютом, и сыгранный им же призрак, желающий покоя, а не шумных развлечений. Часть, связанная с призраком, отвечает в фильме за аттракционность и зрелищность. Он благородно заполняет своими предсказуемыми выходками большую часть сюжетного времени.

Перенесем внимание на основной образ фильма – образ семьи, ради которого, смею думать, он и создавался. В семье четверо невыносимых детей и двое невыносимых родителей: редкий случай полной и вполне благополучной семьи в новом белорусском кино, то есть семьи, не отягощенной разладом, недомолвками и обидами. Семья без малого идеальная – сплоченная, дружная и живущая любовью: как еще объяснить терпеливость, с какой домашние принимают

новость о разорении отца и о том, что из-за него они теперь лишились и дома? Потеря дома не становится поводом для раздора, напротив, отца поддерживают, лишь тихонько постанывая вовсе не от печали по дому, а оттого, что домочадцам поднадоели отцовские землетрясения. Примечательно, что в детских фильмах потеря дома обычно связывается и с утратой детства, но в «Киндер-Вилейском привидении» этого не происходит: потеря дома вообще не сказывается на детской жизни, это значит, что где-то в глубине детского мира распалась основополагающая связь «семейный дом = детство».

Переезд в провинцию, в разваленный особняк, бывший имением и больницей, для семьи не более чем легкое путешествие. Может быть, это говорит о том, что детский и семейный мир, прежде оседлый, обустроенный вокруг домашнего очага, стал подвижен. Вместо бывшего бездомья (ведь и Рыжик, и герои новогодних приключений в июле не имели дома, не были показаны в нем) жители детской вселенной обрели дом скачущий, летучий. Они переняли от героев девяностых тягу к перемене мест вместе со способностью обживать любой кусок земли. Все сотрясения семьи исходят от отца, он центр семейного круга, и жизнь семьи обращена к нему. Из-за такой центрированности другие члены семьи страдают от одиночества, но не лишены способности общаться друг с другом (еще один прекрасный новый навык в белорусском кино). Что же омрачает жизнь этой семьи? Абсолютно ничего. Совершенно ничего, кроме пустяков: споров, недоразумений, утраты терпения, обыкновенных семейных стычек. Ни одна из них не способна разрушить семейный мир, хотя однажды мама семьи приближается к решению бросить все. Да, это идеальная семья, которой не хватает двух вещей: понимания своей идеальности и – дома. То и другое обретается компромиссом: все без лишних усилий, просто от усталости понимают всех и, заключив мир, открывают в особняке аттракцион, где живут призрак и приглядывающая за ним домоправительница призрачного склада. Так исподволь решается конфликт прошлого и настоящего – перемирием.

Фильм проигрывает жанры готического фильма, черной комедии, мюзикла — он старается понравиться, и это тоже стало новой чертой детского мира: он изо всех сил старается понравиться, как семилетний ребенок. Детство устало, но продолжает по привычке устраивать кавардак, впрочем, в этом ему не уступает призрак, и дети сталкиваются со своим двойником по ту сторону жизни. Тема сходства и отражения снова, как в «Рыжике в Зазеркалье», проходит от начала до конца сюжета, петляет в образах призрака и похожей на призрака экономки, закрепляется в образах братьев-близнецов, которые, разумеется, пользуются своим сходством и издали похожи на тех маленьких монстров, что замучили Кентервильское привидение. Забавно, что милосердная девочка-подросток из сказки Уайльда в трактовке Елены Туровой раздвоилась на миловидную, словно из рекламы соков для большой семьи, девочку лет пяти и замкнутого подростка-«эмо». Мода быть эмо, носить черное, чернить глаза, страдать от несовершенства мира, любить кладбища (здесь в погоне за смешным автор путает две внешне схожих субкультуры эмо и готов, и причина объяснена ниже), схлынула за несколько лет до выхода фильма на экран, и фильм снова разоблачил неосведомленность взрослых в том, чем живет и дышит детский мир. Это следующая печальная черта нового экранного образа детства – приближенность.

Всему виной, похоже, печальная перемена: детство родителей больше ни в одном моменте не совпадает с детством детей, а глубже этой поверхности, туда, где сохранились глубинные черты всех детства в любом краю планеты, белорусский кинематограф теперь опасается погружаться. Приближенность разоблачает самое себя в финале, построенном на нагромождении расхожих сюжетных ходов.

Стоит заметить, что этот новый мир, созданный Еленой Туровой, по замыслу и устройству ни в чем не похож на ее другие детские миры: он не пускается в путь и не подчинен ничьему спасению, он почти неподвижен и вращается вокруг семьи, замкнутой на себе, почти без выхода в окружающий мир, в нем есть сиблинги (редкий случай в белорусском кино) и оба родителя. Этот мир изображен в пору летних каникул, школой в нем и не пахнет, как будто ее не существует и в нее никогда больше не придется идти – он раскрепощен и не желает расти, хотя возрастом соответствует подростку, а не маленькому ребенку. Этот детский мир умеет не толь-

ко подчиняться чужой воле, но и выражать свою. Словом, он ни капли не похож на миры Саши и Даши и Рыжика – может быть, потому, что впервые в творчестве Туровой это сугубо мальчишеский, а не девчачий мир. Хотя даже тема детской двуполости и травестики проявляется в нем, правда, неправдоподобно: по сюжету разудалый атаман скучной деревенской шпаны вроде как мальчишка, а в финале оказывается девчонкой, но все портит режиссерская небрежность – в фильме сразу видно, что это девочка, и сюрприз превращается в недоумение.

Тема компромисса с прилипчивым, уже просветительским прошлым связала два фильма: «Невероятное перемещение» (2014, сцен. Р. Шаграй, реж. А. Анисимов) и новую экранизацию Янки Мавра «Чудо-остров, или Полесские робинзоны» (2014, сцен. Е. Конев, Ф. Конев, реж. С. Сычев). Оба говорят о перемещении во времени, в обоих времена путаются, и героям приходится приложить усилия, чтобы вернуть как было. Оба вопят о неизменности прошлого, от которого, кстати, героям одни неприятности. Оба молят о героях-пионерах, способных распутать эту дурацкую путаницу.

«Невероятное перемещение», более простой и предсказуемый сюжет (хотелось бы написать «потому что рассчитан на младшую возрастную аудиторию», но нет – аудитория та же: младшие школьники, хотя автор явно держит в уме подростков), вырос из одной-единственной коллизии пьесы Булгакова, а точнее фильма Гайдая «Иван Васильевич меняет профессию». Что-то идет не так в испытании новейшего прибора, и из прошлого в настоящее доставляется ученый с длинным именем, взявший псевдоним Парацельс. С ним доставляются двое инквизиторов, которым нужно найти Парацельса и вернуться в уютное Средневековье. Тем же озабочен Парацельс. Герои весь фильм усиленно страшатся современности, это и заставляет их вести себя немного неадекватно и, по мнению авторов, забавно: висеть на поручнях трамвая, выбегать из кинотеатра с банальными страшными воплями, есть сосиски с йогуртом, сто раз бросаться в бессмысленную погоню и покупать на простейшие трюки, словом, наконец у взрослых появилась убедительная причина выглядеть придурковато: они не впали в детство – они просто из другой эпохи. Наконец-то устаревшим языком комедии положений объяснено то, что дети вынуждены решать за взрослых их нелепые и простейшие проблемы. Взрослые не могут справиться с настоящим, потому что они из прошлого. В мире детства вернулась ясность и разрешился самый болезненный конфликт: взрослые не умерли, не бросили, не отступили – они просто ожившие ископаемые.

Кроме идиотично-искреннего Парацельса и кретинов-инквизиторов, в фильме остались другие, современные взрослые: грубые учителя, которые не дают детям говорить и придираются без поводов (белорусский кинематограф опасается показывать школу, но маленькие улики учительской деспотии наконец предьявлены, пускай и шаржем), беспомощные родители, которые не знают, что творится в их доме. Все они «немного того» – следствие травмы детского мира, после которой он может изображать взрослых только гротескно, пародийно и язвительно. Взрослый в детском фильме окончательно сделался пародией.

Главные герои, брат и сестра, вполне ответственные и хорошо справляются с трудной пионерской задачей удержать Парацельса в целостности и сохранности, вызволить его из больницы, объяснить ему будущее и вернуть в прошлое. Примечательно, что самые важные отношения в сюжете — отношения брата и сестры – впервые с советских времен показаны довольно точно и раскованно: со взаимными издевками, незлобивыми, но колкими, обыденными, как умывание, с трюками против родителей и совместными выходками, с той степенью понимания несказанного, которое доступно близким людям. На остальное можно закрыть глаза, и кажется, нужно, потому что за пределами отношений брата и сестры начинается зона приблизительности и домыслов о детстве, нелепиц, неудачных гэгов и пародии на мир взрослых. Но успеем заметить, что, разобравшись с пространством, герои-пионеры теперь научились приводить в порядок и сбесившееся время.

Герои «Чудо-острова» сталкиваются с прошлым иначе: отправляются в путешествие по полесской реке, чтобы увидеть места, описанные в повести Мавра (редкий романтизм, особенно в сравнении с циничным подростковым миром из предыдущего фильма). Их трое: к двум мальчишкам присоединилась девчонка. Их дед-лесник сопровождает черного копателя вглубь

острова посреди реки, а там, в гуще, есть жуткое место, в котором сходятся все времена, владение волшебника Пана (не следует спешить делать этого персонажа хтоническим). В этом месте современные дети встречаются с героями повести Янки Мавра.

Чудный мотив оживления вымышленных персонажей роднит «Чудо-остров» с «Приключениями в городе, которого нет» Леонида Нечаева и означает, что объективное пространство исчезло, и началась зона субъективного. Выбор, который предстоит сделать всем пятерым, современным и книжным подросткам, до безумия нелеп, но он почему-то становится непростым: Пан предлагает им вечную жизнь в своем мире, под своим покровительством, в обмен на послушание. На этот шанс польстился бы любой из взрослых, особенно близкий к уходу, но дети еще бессмертны и не признают чужой воли. С очевидным и предсказуемым отказом времена возвращаются к порядку, герои возвращаются по своим мирам: в современность. Точнее, в объективную реальность, потому что выбирают они на самом деле не между бессмертием и жизнью, а между объективной и субъективной реальностью — здравым умом и безумием. Дилемма преждевременна, но не станем разматывать этот путаный сюжетный клубок. Важно лишь то, что герои-пионеры в обновленном сюжете о полесских робинзонах так всемогущи, что способны управлять и временем. Фильм за фильмом пионеры приближаются к божественной силе: сначала они всего-навсего противостояли природе и обживали остров (первая экранизация «Полесских робинзонов» 1934 года), потом, обжив остров, приручали природу, открывали месторождения полезных ископаемых (неосуществленная экранизация 1947 года), а найдя, едва не погибли от рук злоумышленников, но все же одолели зло («Дети партизана» 1954 года). Одолев, учились беречь природу и любоваться ею («Неоткрытые острова» 1974 года), и наконец, сохранив в неприкосновенности пространство, сохранили в неприкосновенности и время в экранизации 2014 года [3].

Детские фильмы 2000-х стали осторожно создавать забавную мифологию Беларуси: то поселив в заброшенном особняке привидение с историей, то связав с Минском Парацельса, то разместив на полесском острове временную щель, из которой хлещут все эпохи и сходятся немислимые персонажи. Это обратная, приятная сторона натужных фантазий о детстве в детских фильмах, прелестное замещение тривиальной истории и географии новыми занятными смыслами, славная и пока неуклюжая игра, которая только началась.

После такого вторжения героев-пионеров в детские фильмы 2000-х годов кажется закономерным возвращение главного пионера советской пионерской мифологии — Тимура. В 2014 году он вернулся в фильме «Тимур и команда» режиссера Натальи Галузо по сценарию, написанному ею в соавторстве с Денисом Беспальым и Владимиром Морозовым. На каникулах в деревне современный мальчишка Тимур находит книжку Гайдара и задумывает создать похожий отряд добрых дел, который всем помогает, все налаживает, сражается со злом, словом, охраняет мир. Прелестный бытовой сюжет о том, как научиться быть добрым, исполнен даже с нежностью, по крайней мере, все трудности, мешающие современным детям помогать другим, разрешаются просто, и вдохновленные пионеры, в пионерстве которых теперь не приходится сомневаться, заходят так далеко, что спасают от сноса деревню своих бабушек и дедушек. Сохраняют прошлое, стоит заметить. Повторяют свершение взрослых героев фильмов «Белые Росы. Возвращение» и «Киндер-Вилейское привидение». С каких пор дети стали чутким ухом, слышащим боль былых эпох, вряд ли этот фильм ответит, но они не только слышат — они помогают прошлому остаться. Их пионерское сплоченное всемогущество не может расшевелить старческий какой-то, парализованный мир, но желает отстоять его перед нависшими переменами. Вернуть как было.

Здесь отчетливо ощущается замыкание большого кольца: в 1930 году детский кинематограф Беларуси начался фильмом о том, как пионерка перевоспитывает пьющего отца, то есть меняет отвратительное прошлое, чтобы настало хорошее, славное будущее, и спустя девяносто лет кино приходит к навязчивым сюжетам охраны умирающего прошлого, отказа от перемен. Те же благие пионерские намерения, тот же запал исправления мира оборачиваются сохранением «как было». Сейчас, когда белорусское детское кино взяло вынужденный тайм-аут, кажется, что застоявшемуся, парализованному героями-пионерами детскому миру срочно нужен

настоящий герой-хулиган, который сдвинет его с мертвой точки. Срочно нужен хаос, иначе, того и гляди, зарвавшемуся пионеру потребуется война, ведь его наивысшее воплощение — солдат. Детский кинематограф истосковался по настоящему хулиганству.

Литература

1. Леонтьева, С. Г. Детский новогодний праздник: сценарий и миф / С. Г. Леонтьева // Отечественные записки. – 2003. – № 1 (10). – <http://www.strana-oz.ru/2003/1/detskiy-novogodniy-prazdnik-scenariy-i-mif>.
2. Kimball, M. A. From Folktales to Fiction: Orphan Characters in Children's Literature / M. A. Kimball. – <https://www.ideals.illinois.edu/bitstream/handle/2142/8216/librar?sequence=1>.
3. Костюкович, М. Г. Бродячий сюжет «Полесские робинзоны» в белорусском игровом кинематографе / М. Г. Костюкович // Пытанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі. Вып. 17 / навук. рэд. А. І. Лакотка; Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі. – Мінск : Права і эканоміка, 2014. – С. 110–116.

*Кравченко А.И.
(Украина, г. Киев)*

СЕМИОТИКА КОМПОЗИТОРСКОГО ТВОРЧЕСТВА В КАМЕРНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ УКРАИНЫ НА РУБЕЖЕ XX–XXI ВВ.

В течение XX века под влиянием историко-контекстуальных, общекультурных факторов развития художественных процессов сформировался принципиально новый тип музыкально-семиотического мышления, вызвавший трансформацию эстетико-художественных и стилевых ориентиров и радикальное обновление музыкальной лексики украинских композиторов. Вместе с тем, процессы индивидуализации композиторского языка выдвигают проблемы организации структурной и эстетической целостности музыкального материала в контексте определенных авторских стратегий их художественно-знакового и смыслового моделирования, которые становятся предметом *семиологии музыкального искусства* и требуют музыковедческого осмысления с применением современных интегративных искусствоведческих и культурологических подходов.

Исследование логики творческого процесса выявляет наличие интертекстуального и интермедиального аспектов рождения креативных идей на интрасемиотическом (полистилистическом) и интерсемиотическом (межвидовом) «пограничные». В отличие от явления интертекстуальности, связанного с использованием приемов стилизации, цитации, иных текстовых ассимиляций внутри одного семиотического ряда, которое имеет весьма основательную историю исследования видов «текстовых интеракций», в т.ч. музыкального творчества (Р. Барт, В. Брайх, М. Бахтин, Ю. Кристева, В. Миловидов, Г. Денисова и др.), явление интермедиальности в музыкальном искусстве до сих пор не получило должного освещения. Постепенное выделение интермедиального дискурса из компаративистских студий в немецком литературоведении (с 70–80-х годов XX века) и его автономизация как самостоятельного исследовательского направления (А. Хансен-Леве, С. Шер, А. Гор, Ю. Брух, Ю. Мюллер, В. Вольф, В. Вайсштайн, Л. Элестрем, М. Эрвидсон, Р. Брузгене) дало толчок восточноевропейской научной школе в самостоятельной разработке теоретико-методологических принципов концепции интермедиальности в искусстве, прежде всего, литературе (И. Борисова, В. Мацапура, В. Просалова, Е. Рубинская, Г. Сатановская, Л. Синельникова, Н. Сподарец, Н. Тишунина, Р. Ткаченко, В. Чуканцова, Е. Шестакова и др.).

Согласно результатов этих исследований интермедиальность как явление интерференции искусств предусматривает применение такого «механизма взаимодействия медиа, где контактирующие медиа не просто объединяются в едином синтетическом пространстве <...>, но включаются друг в друга, пересекая границы, осуществляя обязательное взаимовлияние, видоизменяя и трансформируя друг друга» [5, с. 39]. Применительно к музыкальному творчеству, речь идет о семиотическом «перекодировании» с помощью универсального языка музыкально-

го искусства композиционных и конструктивных признаков текста-референта иного художественно-семиотического и образного ряда. Это связано с внедрением средств выразительности, технических элементов и приемов структурирования музыкального текста по законам семиотики литературной, живописной, архитектурной, кинематографической и т.п. композиций. В результате, на основе программно-тематических, образных и структурных аналогий с произведениями других знаковых систем возникает разнообразие интермедиальных проекций и, соответственно, интерпретационных схем музыкальных композиций.

На сегодняшний день семиотические трансформации жанрово-стилевых моделей современной украинской камерно-инструментальной музыки вполне уверенно можно считать достаточно изученным явлением. Анализ искусствоведческих трудов по заявленной проблематике (В. Андриевская, Г. Асталаш, Е. Басалаева, Е. Береговая, И. Боровик, О. Веселина, Н. Дикая, П. Довгань, И. Ергиев, Г. Жук, Л. Зима, А. Козаренко, Т. Слюсар, Б. Сюта, Т. Омельченко, О. Щербакова, Ю. Щербаков) свидетельствует об определенной фрагментарности исследований украинского камерно-инструментального ансамбля в современный период его развития (конец XX – начало XXI веков), что обусловлено, в частности, отсутствием исторической дистанции, необходимой для объективной теоретической рефлексии.

На рубеже XX–XXI веков полистилистические поиски в семиотике музыкального искусства, драматургичность художественно-музыкального мышления, совмещение технико-композиционных и семиотико-выразительных средств разных видов искусств оказывают значительное влияние на процесс жанрообразования в украинской камерно-инструментальной музыке. Он приобретает постмодернистские характеристики в тяготении к жанровому экспериментированию (quasi-, анти-жанры, перформансы, инструментальный театр и другие жанровые модели, созданные в контексте инновационных решений жанровой и видовой интерференции с включением интермедиального компонента), когда, как пишет М. Лобанова, «теряется типологическая устойчивость жанра-рода, его непроницаемость» [4, с. 161]. В то же время этот процесс уравнивается стабилизирующей тенденцией – сохранением в основе жанрово-типологических новаций прочных корней культурно-исторической, жанрово-стилевой памяти путем реконструкции, переосмысления классических, исторически константных жанров, а также обращения к жанрам-метогу, которые содержат интертекстуальные ссылки, вызывающие стойкие ассоциации с культурными наследием предшествующих эпох.

Анализ жанрово-типологических и семиотических сдвигов в системе ансамблевых жанров, проведенный на материале камерно-инструментальной музыки современных украинских композиторов, выявляет особое значение в процессе современного жанрообразования феномена межжанровой, межстилевой, межвидовой и межавторской диалогичности, которое заключается в следующем:

Во-первых, в обновлении, переименовании «моножанров» старой традиции (здесь и далее согласно классификации жанровых моделей Г. Дауноравичене [1]) с позиций семиотики выразительных возможностей современной стилистики и инструментария, что создает диалогическую интонационно-стилевую ось комплементарного или антитетического характера («от барокко к постмодерну») в функционировании камерно-инструментальных жанров в различных темпоральных и стилистических координатах. Одним из самых ярких примеров является введение в жанровый контекст современного музыкального пространства Украины произведений для виолончельного дуэта – старинного барочного жанра, в авторских версиях Валентина Сильвестрова («Цикл-приветствие», состоящий из двух пьес: «2.06.1810 ... ко дню рождения RA Sch.» и «21.03.1685 ... ко дню рождения JS B», посвященные Р. Шуману и И. С. Баху, 2004), Анны Хазовой («Гимн», 2007), Александра Щетинского «Па-де-де», 1996) и др. Вспомним также шутивно-эксцентричные «жанровые антитезы» Владимира Рунчака (*анти-соната* «Разговор со временем» для 2-х фортепиано, 1993; «Искусство немых звуков», *что-тонаподобие квартета* для 4-х кларнетов, 1997) или ряд «*Quasi-квartetов*», созданных Людмилой Самодаевой в 2000–2001 годах, где автор словно «играет» с традиционными и инновационными жанрово-стилевыми и инструментальными средствами.

Во-вторых, принципы межвидовой диалогичности находят отражение в свободном синтезе или интерференции музыкальных и немusical жанровых и выразительных средств в «либрожанрах» новой музыки (перформансах, инструментальном театре), которые не получили устойчивого жанрового знака. К примеру, в таких композициях как: «Лука Батюк», *история любви* для 2-х актеров, статической фигуры, альт-саксофона, виолончели и радиоприемника Сергея Зажитко (2001), «Waterdreams» для тромбона, перкуссии, саксофона-импровизатора и мима Людмилы Юриной (2001) или «Кабина для восьми» для 8 инструменталистов Кармеллы Цепколенко (2002) находит яркое отражение интермедияльная поэтика творческого сознания композиторов-постмодернистов. Здесь превалирует сценарность, драматургичность семиологическо-музыкального мышления, композиционное совмещение конструктивных и выразительных средств разных видов искусств, а также выдвигаются новые требования к исполнительской пластичности в «интеракционном» (А. Б. Олива) пространстве современной системы художественной коммуникации.

В-третьих, наблюдается возникновение феномена жанровой интерференции как проявления диалогичности в синергетической интеграции жанровых признаков камерно-инструментальной и камерно-вокальной музыки («Строфы», *на поэзию И. Потоцкого* для скрипки-чтеца и фортепиано-чтеца Людмилы Самодаевой, 1997; «Связавший время с пространством», *сверхопера после сочинений Велимира* для 2-х виолончелей Вадима Ларчикова, 2012), а также камерно-инструментальной и оркестровой музыки («Квартет-симфония № 4» *памяти Осипа Манделштама* для 2-х скрипок, альты и виолончели Владимира Губы, в 5-ти частях, 1988; «Музыка для небесных музыкантов», *микросимфонии* для квинтета деревянных духовых Евгения Станковича, 1993; «Rossiniana», *концерт* для баяна и квартета флейт Владимира Зубицкого, 1994), что приводит к появлению «полижанров» – промежуточных жанровых моделей гибридной структуры.

В-четвертых, принципы межавторской диалогичности проявляются во включении камерно-инструментальных произведений в макроциклы – совместное полилогическое поле культурно-исторической, музыкально-семиотической и жанрово-стилевой памяти. В частности, магистральная идея диалога с прошлым пронизывает, без преувеличения, все творчество Валентина Сильвестрова, который посвящает буквально все всем («Эпитафия Л. Б.», *посвящение Ларисе Бондаренко*, для альты и фортепиано, 1999). Примеры жанров-метогу (музыкальных приношений, посвящений, эпитафий, постлюдий) находим и в камерно-инструментальной музыке многих других украинских композиторов, а именно: Владимира Рунчака («Скажите, волшебны ли флейты?... – Да, волшебны», *музыкальный подарок В. А. Моцарту* для 5 (3) разновысоких флейт и фортепиано, 1991), Вадима Ларчикова («Тихая музыка памяти А. Шнитке» для виолы да гамба и виолончели, 1998), Юлии Гомельской («...гербарий...музыка воспоминаний...» для скрипки, альты и виолончели, 2000), Владимира Буланова («Постлюдия» *перспектива современности* для трубы, фортепиано и магнитной пленки, 2000). Здесь в преодолении темпоральной дистанционности возникает интертекстуальное диалогическое поле между культурными феноменами и творческими персоналиями различных эпох, олицетворяющее память о культуре и укореняющее в содержание и коннотации современного камерно-инструментального искусства Украины связь с традициями – «панзнаками музыкального языка» [3].

В заключение отметим, что появление многомерных, высокоструктурированных камерно-инструментальных композиций с «нарожденным» смысловым потенциалом ведет к расширению многообразия музыкального пространства и влияет на направленность эволюции музыкального искусства Украины конца XX – начала XXI веков в интертекстуальном (полистилистическом) и интермедияльном векторах его развития. Интертекстуальность и интермедияльность становятся универсальными авторскими стратегиями музыкально-семиозисного мышления, которое «порождает, структурирует, осмысливает и интерпретирует музыкальные структуры и образует неповторимое музыкально-эстетическое пространство диалектики эстетических чувств и знаковых структур, логики и эмоций эстетизиса и семиозиса» [2, с. 248]. Маркеры интертекстуальности и интермедияльности становятся определяющим фактором актуализации макродиалога культур в многообразии горизонтальных и вертикальных проекций межтексто-

вих связей. При этом особое значение приобретает феномен межжанровой, межстилевой, межвидовой и межавторской диалогичности, что влияет на тяготение камерно-инструментального ансамбля к высшим ступеням жанровой иерархии и указывает на «самовозрастающий Логос» жанров камерно-инструментальной музыки в динамике обновления семиотики и семантики постсовременной музыкальной культуры Украины.

Литература

1. Дауноравичене, Г. Некоторые аспекты жанровой ситуации современной музыки / Г. Дауноравичене // *Laudamus*: сб. науч. ст.: к 60-летию Ю.Н. Холопова ; сост. В. С. Ценова, М. Л. Сторожко. – М. : Композитор, 1992. – С. 99–106.
2. Капічіна, О. О. Семіозисне мислення як універсальний спосіб розуміння сучасного музичного мистецтва / О. О. Капічіна // *Філософія в умовах сучасних соціокультурних викликів* : матеріали Всеукр. наук.-теор. конф., Черкаси, 11–12 жовтня 2012 р. – Черкаси : ІнтролігаТОР, 2012. – С. 244–249.
3. Козаренко, О. Національна музична мова у дискурсі постмодернізму / О. Козаренко // *Періодичний інтернет-журнал «Musica Ukrainica»* [Електронний ресурс] – Режим доступу: http://www.musica-ukrainica.odessa.ua/_a_kozarenko-ethnicmuslang.html.
4. Лобанова, М. Музыкальный стиль и жанр: история и современность : монография / М. Лобанова. – М. : Сов. композитор, 1990. – 321 с.
5. Хаминаова, А. Теория интермедиальности в контексте современной гуманитарной науки / А. Хаминаова, Н. Зильберман // *Вестник Томского государственного университета*. – № 389. – Томск, 2014. – С. 38–45.

Лазутская Н.Ф.

(Республика Беларусь, г. Минск)

ПРОФЕССИОНАЛЬНАЯ ДОМРОВАЯ ИСПОЛНИТЕЛЬСКАЯ ТРАДИЦИЯ В БЕЛАРУСИ: О ПРЕЕМСТВЕННОСТИ ПЕДАГОГИЧЕСКИХ СВЯЗЕЙ

На протяжении XX века в народно-инструментальной сфере формируются этапы становления профессиональных традиций исполнительства на домре, которые, как известно, в определенных исторических условиях происходили неравномерно. Открытие профессиональных учебных заведений и концертных залов (техникумов, консерватории, филармонии), а также деятельность ведущих педагогов и исполнителей на народных инструментах явилась отправной точкой в процессе становления и развития традиций домрового исполнительства. Поскольку вопросы преемственности домрового исполнительского искусства неоднократно освещались отечественными исследователями, но не становились объектом отдельного исследования, назрела необходимость в рамках данной статьи проследить этапы развития профессиональных домровых исполнительских традиций.

Для белорусского домрового исполнительского искусства XX века, характерна тесная взаимосвязь с российской исполнительской школой, основанная на преемственности традиций и взаимопроникновении славянских культур. Как отмечает Н. Яконюк: «Становление белорусской народно-инструментальной культуры проходило при непосредственном воздействии и влиянии уже сформировавшейся русской народно-инструментальной культуры» [11, с. 220]. О процессах становления домрового искусства Беларуси первой половины XX в. в контексте межкультурных художественных связей с Россией и Украиной упоминает в своем исследовании и А. Полосмак [6].

Анализируя историческое происхождение, деятельность, особенности становления, художественные принципы и вопросы преемственности российских профессиональных исполнительских школ, исследователь Е. Скрыбина выделяет три исполнительские школы – Уральскую, Санкт-Петербургскую (Ленинградскую), Московскую. Отмечая особенности первой из вышеперечисленных школ, основоположником которой является Е. Блинов¹, автор указывает на ши-

¹В данном контексте следует упомянуть о том, что профессор Белорусской государственной академии музыки – Г. Осмоловская окончила ассистентуру-стажировку в классе профессора И. Шитенкова (Санкт-Петербург).

рокое использование, наряду с фольклором и оригинальной литературой, классических сочинений. Е. Скрябина также подчеркивает, что «уральская школа домрового искусства, изначально опиравшаяся на традиции скрипичного искусства и возглавляемая Т. Вольской, внесла значимый вклад в развитие методологии и технологии обучения на домре, созданием соответствующих методических пособий» [7, с. 16].

Характерные черты петербургской домровой исполнительской школы, Е. Скрябина выявляет в связи с педагогической деятельностью И. Шитенкова¹, базирующейся на следующих принципах: «сосредоточие усилий на тщательной отработке деталей исполнительского процесса, тонкости звуковых нюансов, направленных к наиболее адекватному воплощению авторского замысла», а так же особое внимание к разностороннему использованию ансамблевого музицирования [7, с. 16].

Выделяя московскую исполнительскую школу, как лидирующую по многим позициям в подготовке солистов-домристов, ансамблистов, оркестрантов и педагогов, исследователь отмечает заслугу московской композиторской школы в создании оригинального репертуара для домры. Неоценимый вклад в развитие и совершенствование белорусского народно-инструментального искусства вносят родоначальники-представители московской исполнительской школы – Р. Белов, А. Цыганков, В. Круглов, С. Лукин и др., которые являются также авторами многих методических работ и учебных пособий, где освещается современная система обучения игре на домре.

Изучением современного украинского домрового исполнительского искусства, выявлении факторов, направленных на совершенствование профессионального мастерства музыканта-исполнителя на домре, в аспекте русско-украинских музыкальных связей занимается Е. Бортник, Н. Костенко, Т. Литвинец [1, 3, 4]. Рассматривая процесс становления профессиональных традиций украинского домрового исполнительства с учетом творческих достижений различных региональных школ (киевской, львовской, харьковской, донецкой), Т. Литвинец выделяет исполнительскую специфику каждой. Характеризуя донецкую домровую школу, автор подчеркивает особую точность и четкость в звукоизвлечении, ведущую роль в исполнении определяет качеством исполнительской техники. Так, например, харьковской домровой школе присуща определенная романтичность в исполнении, отличающаяся от других домровых исполнительских школ. На основании систематизации уникального исторического опыта харьковской домровой школы, Н. Костенко рассматривает профессиональное исполнительство на домре в Украине, *в контексте исторического опыта*, как фундамент для создания теории домрового исполнительства с учетом широкого социокультурного контекста конца XX – начала XXI веков.

Учитывая особенности белорусской исполнительской школы, на современном этапе, в исследовании Л. Таировой затрагиваются актуальные вопросы, связанные с «трансформацией любительского народно-инструментального искусства в профессионально-академическое» [8, с. 139]. Среди ряда факторов, которые предопределили переход домрового исполнительства в сферу академического искусства, автор выделяет: совершенствование технологии исполнительства², а так же кардинальные изменения в области репертуара, состоящего в усложнении ладогармонической и ритмической основы музыкального языка, уплотненной многослойной фактуры, расширение жанровой сферы, что преобразило интонационно-стилистический облик народных инструментов [8, с. 139].

В исследованиях таких ученых как Д. Варламов [2], В. Чабан [9], В. Яконюк [10] и др., освещаются вопросы осмысления феномена музыкально-исполнительской и художественной традиции, ее формирования и развития, а также современного состояния белорусской исполнительской школы в целом. Так, например, В. Яконюк определяющую роль и значение музы-

¹Автор трактует как преодоление пунктирно-расчлененного характера звука струнно-народных инструментов, приближение звучания инструментов к вокально-скрипичному, подчеркиванию пунктирно-звуковой расчлененности посредством расширения штриховой палитры и изобретения новых приемов игры.

²АБДМ организована в 1992 г., при Белорусском союзе музыкальных деятелей. Почетным председателем является Г. Осмоловская, председателем – Н. Марецкий (с 2008г.).

кально-исполнительской традиции видит в проявлении: принципов историзма; системности в подходе к данному понятию; выявлении преемственности связей [10].

Выдающимся представителем белорусской народно-инструментальной музыкальной культуры XX века является Г. Жихарев. Музыкант-просветитель, исполнитель на балалайке и домре, педагог, организатор и дирижер, Г. Жихарев является одним из основоположников домрово-балалаечного профессионального исполнительства, с именем которого связаны значительные события в народно-инструментальном искусстве Беларуси второй половины столетия. Школу Г. Жихарева прошли известные музыканты, исполнители, педагоги, артисты, те, кто, по словам Л. Таировой: «на многие годы определили состояние народно-инструментального искусства республики» [8, с. 163]. Среди учеников Г. Жихарева Заслуженный артист Беларуси Л. Смелковский, заслуженный деятель искусств Беларуси Л. Иванов, заслуженные работники культуры В. Перетяцько, М. Лисицын, А. Захорошко, домристы А. Мартыненко, А. Холщенков, заслуженная артистка Беларуси, профессор Белорусской государственной академии музыки Г. Осмоловская, доценты академии В. Щербак, Л. Черняк, лауреат международного конкурса Н. Марецкий и многие другие.

На современном этапе развития традиций белорусского домрового исполнительства, важным аспектом является рассмотрение педагогических связей и принципов работы ведущих специалистов данной области. Нами была предпринята попытка «реконструкции» *белорусской домровой школы*, являющейся важным «инструментом» в познании преемственности связей музыкально-исполнительской и педагогической традиции народно-инструментальной культуры. Опираясь на уникальный опыт исследователя В. Яконюка, выделим важнейшие черты, характеризующие белорусскую домровую исполнительскую школу и ее лидера.

- «полинаправленность творческой деятельности; композиторская – исполнительская – педагогическая» [10, с. 53]. Музыкальная деятельность Г. Жихарева носит универсальный характер и охватывает многие виды и формы народно-инструментального исполнительства (домрово-балалаечное, баяно-аккордеонное, сольное, ансамблевое, оркестровое), также различные сферы и уровни музицирования (самодетельное и профессиональное, начальное, среднее и высшее звенья). Г. Жихаревым создано многочисленное количество (около двухсот) переложений и обработок для различных составов инструментальных ансамблей и оркестров, а также для солистов. Весьма плодотворной была работа на Белорусском радио в качестве руководителя секстета домр. Пятнадцать лет, находясь во главе этого коллектива, Г. Жихарев способствовал неуклонному профессиональному росту, а широкую известность секстету принесли многочисленные записи на радио, выпуски грампластинок [5].

- «дидактическая основа школы (утилитаризм – дидактизм – феноменология)» [10, с. 53]. Г. Жихарев не ограничивался индивидуальными занятиями с учениками, много внимания уделял развитию у студентов необходимых навыков игры в ансамбле, в составе оркестра. Под его началом было положено ежегодное проведение кафедральных конкурсов. Участие студентов в концертах консерватории, гастрольные выступления.

- «музыкальный репертуар школы: музыкальная классика – национальное композиторское творчество – музыка, написанная языком сегодняшнего дня» [10, с. 53]. Обязательным включением в репертуар домристов класса Г. Жихарева стали образцы классической музыки (в переложении самого педагога), сочинения белорусских авторов для домры, а также переложения и обработки народных мелодий.

- «цеховое» исполнительское мастерство: звукоизвлечение (звукотворчество) – техническое развитие (виртуозность) – навыки интерпретации (воссоздание музыкального образа)» [10, с. 53]. Белорусская домровая школа начинала свой путь становления под воздействием и во взаимосвязи с российской исполнительской школой.

«педагогические технологии: исполнительский показ – музыкальный рассказ – сотворчество (общение)» [10, с. 54]. Педагогический метод Г. Жихарева складывался в условиях синтеза технологий. Занятия в специальном классе служили примером творческого сотрудничества исполнителя (педагога со студентами) с белорусскими композиторами. В 1995 г. при поддержке

Ассоциации белорусских домристов и мандолинистов (АБДМ)¹ было положено начало проведения республиканского фестиваля памяти Г. И. Жихарева, объединяющего исполнителей на народных инструментах². Развитие профессиональных традиций домрового исполнительства в настоящее время, связано с формированием целой плеяды талантливых солистов-виртуозов³, а так же с «... периодом активной интеграции отечественной исполнительской школы в международные музыкальные процессы» [8, с. 26].

Таким образом, на основании вышеизложенного становится очевидным существование процессов преемственности связей исполнительских и педагогических школ в профессиональном искусстве. В лице яркого представителя-основоположника Г. Жихарева профессиональная домровая исполнительская традиция продолжает совершенствоваться и в настоящее время. Среди факторов становления профессиональных традиций домрового исполнительского искусства следует выделить: взаимодействие народно-инструментального искусства Беларуси с российскими и украинскими традициями; процесс перехода инструментального исполнительства из ансамблевой в сольную сферу; развитие конкурсного и фестивального движения; становление оригинального репертуара; а также взаимотворческий диалог композиторов и исполнителей-домристов.

Литература

1. Бортник, Е. А. Формирование и развитие домрового искусства на Украине в аспекте русско-украинских музыкальных связей : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Е. А. Бортник ; Акад. наук Укр. ССР, Ин-т искусствоведения, фольклора и этнографии. – Киев, 1982. – 25 с.
2. Варламов, Д. Онтология художественных традиций / Д. Варламов // Знание. Понимание. Умение. – 2007. – № 4. – С. 114–119.
3. Костенко, Н. Харьковская домровая школа в контексте музыкально-исполнительской культуры Украины : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Н. А. Костенко ; Харьков, 2009. – 23 с.
4. Литвинець, Т. Сучасне домрове виконавство: аспекти вдосконалення професійної майстерності: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.03 / Т. Литвинець ; Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка. – Львов, 2013. – 20 с.
5. Маевский, Л. Г. И. Жихарев – корифей народно-инструментальной музыки Белоруссии / Л. Г. Маевский // Научн.-попул. изд. – Минск : Ковчег, 2015. – 150 с.
6. Полосмак, А. Становление домрового искусства Беларуси первой половины XX в. в контексте культурных связей с Россией и Украиной / А. Полосмак // Науч. тр. / Белорус. гос. акад. музыки. – Минск, 2014. – Вып. 32 : История и современность: от музыкальной науки к исполнительской практике. – С. 158–170.
7. Скрыбина, Е. Домровое исполнительское искусство: истоки, становление, тенденции развития : автореф. дис. ...канд. искусствоведения: 17.00.02 / Е. Скрыбина ; Магнитогорская государственная консерватория (академия) им. М. И. Глинки. – Магнитогорск, 2009. – 27 с.
8. Таирова, Л. Народно-инструментальное исполнительство Беларуси / Л. Таирова. – Минск : Белорусский государственный университет культуры и искусств, 2012. – 187 с.
9. Чабан, В. А. Белорусская баянная школа: становление, развитие, современное состояние (1930–2000-е гг.) : автореф. дис. ... д-ра искусствоведения : 17.00.02 / В. А. Чабан ; Белорус. гос. акад. музыки. – Минск, 2013. – 42 с.
10. Яконюк, В. Исполнительская школа как фактор музыкального искусства: вопросы методологии / В. Яконюк // Вес. Беларус. дзярж. акад. музыкі. – 2007. – № 10. – С. 48–58.
11. Яконюк, Н. Народно-инструментальная музыкальная культура письменной традиции в Беларуси: опыт системного анализа / Н. Яконюк. – Минск: Бел. гос. ун-т культуры, 2001. – 270 с.

¹Фестиваль включает в свою программу многочисленные концерты коллективов Республики, конкурс молодых исполнителей, а также мастер-классы ведущих отечественных исполнителей на народных инструментах и конференции.

²Среди представителей нового поколения исполнительской домровой школы следует выделить имена музыкантов – Н. Корсак, Е. Ивановой (Диковицкой), Н. Змитрович, Н. Лазутской, М. Слабодской и др., мастерство которых отличается глубиной и богатством интерпретаций, технической виртуозностью, разнообразием штриховой палитры.

³Для старинных танцевальных сюит традиционным является следующее строение: Аллеманда, Куранта, Сарабанда и Жига (либо Гавот).

ОБРАЗ СЕМЬИ В СОВРЕМЕННОМ ТЕЛЕВЕЩАНИИ КАК СИСТЕМА ТРАНСЛИРУЕМЫХ ЦЕННОСТЕЙ СЕМЕЙНОГО ПОВЕДЕНИЯ

Современная культура представляет собой сложный и противоречивый феномен, который, тем не менее, обладает своими определёнными сущностными характеристиками и тенденциями развития. На сегодняшний день одно из направлений исследования современной культуры сосредоточено вокруг феномена «эрозии» публичной сферы и проявлений индивидуализации.

Сегодняшний мир информационных технологий способен предоставить широкий арсенал средств для продвижения семейных ценностей, для формирования в обществе моды на многодетность, на нетерпимость к изменам, разводам, семейному насилию. СМИ тиражируют образцы и модели поведения людей, которые в обыденно-практическом сознании человека выступают ориентиром повседневной деятельности.

Создание позитивного или негативного образа семьи в СМИ формирует моду на многодетность или бездетность. Демонстрируемые в СМИ модели семьи могут стать примером для подражания при создании молодежью собственных семей. Огромным ресурсом, отвечающим за формирование имиджа семьи, является телевидение, которое обладает комплексом факторов воздействия, а также благодаря своей популярности является наиболее интересным и актуальным для изучения ценностных ориентаций современного человека. Оно имеет мощный механизм продвижения семейных ценностей. Итак, рассмотрим, каким образом посредством телевизионной коммуникации программируются образы современной семьи в сознании человека.

Для исследования был использован метод контент-анализа программы телепередач за апрель 2013 года. Нас особенно интересовали телепрограммы, прямо или косвенно касающиеся семейной тематики. Анализировалось содержание таких общедоступных каналов как: Первый, Россия (1,2,24,К), ТНТ, ТВЦ, ТВЗ, Дисней, НТВ, Рен ТВ, СТС, Муз ТВ (Ю), 5 канал.

Общей чертой всех семейных телепередач является сфокусированность внимания на действительных или мнимых семейных проблемах. В зависимости от этого телепередачи делятся на три типа.

Первый тип: передачи, обличающие семейные проблемы, вынося их на всеобщее обозрение, итогом является «субъективная рефлексия» проблемной ситуации, выполняемая третьими лицами, которыми могут быть как любого рода профессионалы, так и любые сторонние наблюдатели. Сущность «субъективной рефлексии» третьих лиц заключается в надежде на то, что «взгляд со стороны» беспристрастен, так как получение выгоды какого-либо рода участниками обсуждения исключается. Тем не менее, оценки имеют глубоко субъективную окраску, так как, давая оценку ситуации, человек, прежде всего, использует свой жизненный опыт. К указанному типу принадлежат такие телепередачи как: «Пусть говорят» с Андреем Малаховым, «Понять. Простить», «Я подаю на развод» – Первый канал; «Суд присяжных» – НТВ; «Семейные драмы», «Не ври мне» – Рен ТВ.

Второй тип: развлекательные передачи, освещающие семейную жизнь как систему конфликтов, семейных неурядиц, иллюстрирующую противоборство характеров членов семьи, гендерный и ролевой конфликты, высмеивание некоторых стереотипов и элементов семейной жизни. Чаще всего это какие-либо ситкомы, либо сериалы, в центре которых стоит семья многопоколенная или двупоколенная с наличием самых разнообразных характеров и взглядов на жизнь. Ко второму типу принадлежат такие телепередачи как: «Воронины» – СТС, «Счастливы вместе» – ТНТ. Передачи такого типа являются близкими по духу для семейных пар, но могут осуществить некоторую антипропаганду семейных ценностей для молодежной телеаудитории, не состоящей в браке, так как основной акцент на курьезности семейных столкновений.

В контексте указанного типа телепрограмм встречается следующая линейка образов:

Мужской или отеческий образ: финансовое обеспечение лежит на нем, не обременен домашними обязанностями, слабо вовлечен в воспитание детей, такие попытки часто приводят к

курьезным последствиям. Практически отсутствует тяготение к контактам со своими родителями, с родителями жены избегает общения.

Женский или материнский образ: незадачливая хозяйка, стремится заниматься домашними делами, но получается это не всегда или избегает домашних хлопот. В отличие от мужа, занимает больше места в жизни детей, стремится их воспитывать, более участлива. Связывает семью со старшими поколениями, но иногда входит в конфликтные отношения с родителями супруга, но при этом толерантна по отношению к ним.

Детские образы выступают как источник семейных трудностей, разнообразных проблемных ситуаций, источниками семейной активности, чаще всего очень любознательны и подвижны.

Образы взрослых поколений: пожилые люди с некоторым набором «причуд», стремящиеся навязывать свои порядки и учить молодое поколение «уму разуму», что вызывает у их детей не самые положительные эмоции.

Итак, какой образ семьи мы имеем в системе. Роль неформального лидера занимает жена, муж при этом отличается некоторой долей пассивности, его лидерство остается на уровне стереотипа, но не является фактическим. Старшие поколения активно стараются передавать социальный опыт младшим поколениям, которые в свою очередь не считают это необходимым и пренебрегают в большинстве случаев поучениями родителей. Младшие поколения (дети, подростки) в свою очередь перенимают эту тактику поведения и предпочитают некоторый индивидуализм послушанию. Происходит активное высмеивание гендерных и поколенческих различий, а так же многих человеческих качеств. При этом система персонажей построена таким образом, чтобы возможна была самоидентификация с одним из героев, что создает ощущение сопричастности и помогает разделить транслируемые ценности на разные группы, которым они адресованы.

Третий тип вмещает в себя образы добрачного поведения, активно демонстрируемые для молодежной аудитории в реалити-шоу и многочисленных комедиях. В пределах этого типа происходит трансляция таких образов как: поверхностность общения, сиюминутность отношений, преобладание интимных отношений над романтическими, безответственность, ориентированность на «материальность» ценностей, легкость в зарабатывании средств к существованию, отношение к труду как в излишней трате времени, фривольное поведение (сарказм, скандальность). Именно эта система транслируемых образов иллюстрирует навязывание ценностей нездорового индивидуализма и гедонизма, которые в свою очередь всячески отчуждают молодежь от стремлений к созданию семьи.

Итак, что же мы имеем в системе? Подводя итог по всем типам телепередач, касающихся семейной тематики, мы приходим к выводу, что в контексте современного российского телевидения образ семьи представляет собой систему столкновений, возникающих в процессе взаимодействия ее членов. Для незамужней молодежной аудитории всячески транслируется легкомысленное отношение к подбору партнера и их быстрая смена, личная жизнь трактуется как череда, ни к чему не обязывающих захватывающих приключений без обязательств, что ведет к деградации института семьи в целом.

Литература

1. Луков, А. В. Социология телевидения: становление научной дисциплины / А. В. Луков. – М., 2008.
2. Климов, И. А. Телевидение: модальности существования / И. А. Климов // Социологические исследования. – 2005 – № 1. – С. 94.
3. Ковалев, П. А. Молодежная аудитория телевидения / П. А. Ковалев // Знание. Понимание. Умение, 2006. – № 1. – С. 178–181.

БЕЛОРУССКИЙ И КИТАЙСКИЙ НАРОДНЫЙ ТАНЕЦ: ОСНОВНЫЕ АСПЕКТЫ СРАВНЕНИЯ

Народное танцевальное творчество имеет большое значение в профессиональном хореографическом искусстве любой страны. Древние образцы народных танцев – это особый источник информации, по которому можно судить о культуре, характере, менталитете нации. Собираем, сохранением и развитием своего танцевального фольклора занимаются искусствоведы всех стран, потому что он составляет истинное национальное богатство.

Разные страны мира имеют много общих черт в самых архаичных пластах народных танцев. Сравнение таких разных, на первый взгляд, белорусских и китайских народных танцев также может показать и общие черты. Мы обращаемся именно к народному танцу, т.к. он обладает яркой национальной спецификой, опирается на традиции, отражает исконные пространственно-временные ориентиры, сложившиеся в этнокультурном сознании народа под воздействием природных, мифологических, социокультурных условий жизни нации.

В процессе развития человеческого общества народный танец претерпел определенную эволюцию – от бытового к народно-сценическому и через него – к характерному (балетному) виду хореографии. При этом он не только не утратил свои этнические черты, но трансформировал их в новые художественные формы, в особую пластическую речь, в разные жанровые структуры.

Белорусские и китайские народные танцы весьма сложно сравнивать, поскольку культурные традиции, повлиявшие на их формирование, у обоих народов сильно отличаются. Между тем, в них просматриваются как схожие, так и отличительные черты, которые мы постараемся осветить в данном исследовании.

Первый аспект – это регионально-географическое сравнение. Оно представляет собой различия народного танца Беларуси и Китая на уровне сравнения европейских и восточных фольклорных традиций.

В отличие от белорусского, в китайском народном танце прослеживаются восточные традиции. Восточный танец требует гибкости. Для китайского народного танца характерны низкий центр тяжести, плечи со смещениями вправо и влево, S-образная позиция с отклонениями в стороны от вертикальной оси. Большое внимание сосредоточено на движениях головы и шеи, плеч и рук, поясницы и бедер; преобладают скручивающие спиральные движения, наклоны корпуса к бедру. Китайский народный танец развил необычайную гибкость позвоночника, что расширяет диапазон исполнительского искусства. Доминирующим мотивом танца является круг, проявляющийся как в лексике, так и в рисунке танца: «горизонтальный круг», «вертикальный круг», круговые движения рук в форме восьмерки, круг, описываемый вращением только кистей рук и т.д. Танцевальная лексика, связанная с воплощением образа круга, сформировалась во многом под влиянием китайской философии, где идея круга имеет огромный смысл и значение [2].

В китайском танце отражаются мифологические сюжеты и исторические мотивы. Значительную роль играет мистическая наполненность танца, связанная с поклонением предкам, общение с духами и т.д.

Народные танцы Китая (как и Беларуси) необычайно разнообразны и имеют значительные отличия друг от друга. При этом китайскому танцу свойственны плавность и легкость, а для белорусского характерны трамплинные движения, подскоки, разные проходки. К. А. Алексютович подчеркивает, что белорусский танец отличается своеобразным рисунком, иногда весьма сложными композиционными приемами, использующими красочные орнаментальные узоры [1]. Каждый танец имеет свой набор элементов движения, свое музыкальное сопровождение, свою ритмику, «народный танец не только утверждает различные типы движений. Он придает им весьма разнообразный пластический облик» [там же, с.26].

Белорусский народный танец обладает ярко выраженным как европейским, так и, собственно, белорусским характером. В нем также проявляются особенности танцевальных культур русских, украинцев, поляков, литовцев. Особенность белорусского танца – динамичность и жизнерадостность, эмоциональность и коллективный характер исполнения. Его движения не очень сложные, но передаются они в строгом соответствии с характером определенного танца. Композиция белорусских народных танцев напоминает национальный орнамент, который складывается из множества отдельных фигур. Каждая из них несет определенный смысл. Аналогичное сочетание простых элементов движения образуют перестроения, переходы, переплетения в танце. Огромную выразительность здесь несут руки исполнителя, которые как бы аккомпанируют танцу, помогают передать настроение, эмоции танцора. Белорусские народные танцы в основном парно-массовые. Во многих из них кульминацией является парное вращение на простых шагах [3].

Второй аспект сравнения – это образный мир танца. Несмотря на ряд отличий белорусского и китайского народного танца, в них просматриваются и схожие черты. Они проявляются в визуализации конкретных образов (например, животных), в сюжетности танца и его драматической основе. Так, в танцах обоих народов присутствует имитация движений животных: у белорусов – коза, жаба, волк, медведь и др., а у китайцев – дракон, лев, тигр, журавль, жаба. От белорусских и китайских танцоров требуется способность передавать содержание жестами и мимикой. Важно подчеркнуть, что характер изображения этих животных в танцах значительно отличается. Как было отмечено выше, китайский танец – это, прежде всего, пластика. Поэтому в танце они стремятся изобразить животное очень точно, будь то лев или дракон. А в белорусском танце – это композиционный рисунок. При этом и белорусы, и китайцы большое внимание уделяют сценическому образу (костюму, атрибутам, визуализация повадок животного и т.д.). Причем китайские танцоры стремятся «скрыться» в костюме, чтобы самого человека не было видно (например, «Танец льва», «Танец дракона»), а белорусские, наоборот, показывают исполнителя, который открыто имитирует движения животного (например, «Козочка», «Бычок», «Крыжачок» и др.).

Определенную параллель мы можем провести между белорусскими хороводами и отдельными китайскими танцами. Так, китайский народный «Танец лотоса» построен на рисунках, схожих с принципами белорусского хоровода: в танце всего два движения ног – маленькие шаги на низких полупальцах и боковые шаги, которые в русском танце называются «гармошкой». Большую выразительность танцу придают пластичные руки: они находятся во второй позиции – чуть выше уровня плеч поднимается то одна, то другая рука, локти слегка согнуты. Все переходы рук происходят мягко и плавно, так же, как и в белорусском народном танце.

Мы можем провести параллель и между китайским танцем Кало и белорусским танцем с палками. В китайском Кало, основанном на искусстве ушу и даосской магии, применяются палки, шесты и другие предметы, используемые для самообороны [5]. В белорусском танце с палками также проявляются отдельные элементы боевых искусств.

Определенное сходство обнаруживается и в трудовых танцах. В целом, танец китайцев носит характер сюжетной пантомимы. В древности танцы исполнялись на праздниках, связанных с началом и окончанием полевых работ, с рыболовством, с охотой. В этих танцах подражали трудовым процессам. Ритм танца подчеркивался ударными инструментами (барабанами, тарелками, причем в некоторых, видимо наиболее древних танцах, музыканты были одновременно и танцорами). Примером также могут служить китайские танцы с мотыгой провинции Шао Дун, «Взбивание масла» из окрестностей города Ван Сей, Танец дровосеков и другие [4].

В белорусском фольклоре также известны танцы, отображающие трудовые процессы и бытовые явления. Например, сельскохозяйственная работа – посев, прополка, жатва, обработка зерна и т.д. Основная смысловая нагрузка в них ложится на движения, имитирующие процесс труда, а четкое построение фигур этих танцев композиционно дополняет и украшает их пространственный рисунок. По характеру движений и жестов мы можем определить, к какому трудовому процессу относится тот или иной танцевальный материал. Отдельные танцы отображают движения, которые связаны с тем или иным ремеслом – обработка растительного во-

локна и шерсти, прядение и ткачество. Например, танец «Кросны», «Лянок», «Бульба», «Ручник» и др.

Таким образом, несмотря на определенные сложности, мы можем найти сходство и отличия между белорусскими и китайскими народными танцами. Так, сходство наблюдается в характере визуализации (имитации) животных и трудовых процессов, в наличии сюжетности и элементов драматического действия. Отличия проявляются в хореографической пластике, жестах, которые основаны на восточных (в китайском танце) и европейских (в белорусском танце) традиций, в применении сценических костюмов бутафории.

Литература

1. Алексютрович, Л. К. Белорусские народные танцы, хорыводы, игры: учеб. пособие / Л. К. Алексютрович. – Минск : Вышэйшая школа, 1978. – 528 с.
2. Сунь, Цянь. Танцевальное искусство Китая XX века: национальное своеобразие и влияние западных традиций : автореф. дис. / Цянь Сунь. – Минск, 2010. – 24 с.
3. Чурко, Ю. М. Белорусский хореографический фольклор / Ю. М. Чурко. – Минск : Вышэйшая школа, 1990. – 415 с.
4. Чжен, Линлин. Китайский народный танец / Линлин Чжен. – Шанхай : CFLACPC, 2011. – 117 с.
5. Лю, Тиан. Религия и танец / Тиан Лю. – Пекин : Издательство народа, 2005. – 362 с.

Мантуш А. С.

(Республика Беларусь, г. Минск)

ПОЛИМЕДИАЛЬНОСТЬ В ПОСТАНОВКАХ ДРАМАТИЧЕСКОГО ТЕАТРА БЕЛАРУСИ НАЧАЛА XXI В.: НА ПРИМЕРЕ РАСШИРЕННЫХ ЧИТОК ДРАМАТУРГИИ

Работа над спектаклем в драматическом театре традиционно начинается с читок. Читка пьесы необходима для формирования режиссерского видения драматургии, а также составления представлений актеров об их персонажах в контексте развития сюжета. Впрочем, начиная с шестидесятых годов XX века, в зарубежном театре роль читки начинает трансформироваться от начального разбора литературного материала до квазиспектакля – читки, включающей мизансценирование, элементы сценографии и развитую режиссуру.

Читка, как квазиспектакль, балансирующий между драматическим театром, перформансом и постмодернистским концептуальным искусством, во многом развилась благодаря рыночным отношениям в западном театре: для привлечения средств на постановку необходимо было сделать презентацию не только драматургии, но и режиссерских задумок будущего спектакля. Другим стимулом превращения читки в «почти спектакль» можно усмотреть деятельность независимых театральных организаций и фестивалей, испытывавших необходимость демонстрации иностранной, авангардной, либо коммерчески-бесперспективной драматургии.

Современный театр Беларуси все чаще прибегает к квазиспектаклям, позиционирующимся как читки. Как и в случае с зарубежным театром, трансформация отечественных читок обусловлена объективной нехваткой постановочных и денежных средств для инсценировки полноценного спектакля, более того, представление может осуществляться в условиях, не подходящих для традиционной постановки. Проиллюстрировать данный постулат можно примерами читок пьес «Стыд» А. Макейчика (поставленной во внутреннем дворе РТБД) и «Участковые» В. Королева (поставленной на лестнице музея МВД). Кроме того, в упомянутых читках присутствуют мизансценирование и сценографическое оформление, что делает эти представления ближе к спектаклям, нежели к традиционному пониманию читки (как презентации литературной составляющей спектакля), при этом, не являясь полноценными спектаклями.

Впрочем, важно отметить и еще одну специфическую особенность театра Беларуси: читка нередко является для драматурга единственной возможностью публичного воспроизведения

своего произведения, равно как для режиссера – единственной возможностью представить независимое от главной парадигмы репертуарной политики театра режиссерское решение.

Именно возможность сдвинуть парадигму устоявшейся репертуарной политики театра, позволяет режиссерам попробовать свои силы в творческих экспериментах, в том числе и принося на площадку своего квазиспектакля мультимедийные средства художественной выразительности. Преимущественное использование визуальных проекций чаще всего обусловлено утилитарными соображениями: проекционный экран и подготовка видеоматериала (статичного визуального ряда, видеороликов, анимации и даже телевизионной трансляции в режиме реального времени) являются более дешевым и мобильным решением, нежели традиционные декорации. Тем не менее, использование визуальных технологий в таких полимедиальных читках часто мотивировано еще и режиссерским прочтением мета-текста произведения, и скорее направлено на активизацию зрительского внимания [7, р. 39].

Пример подобного режиссерского прочтения мета-текста – читка пьесы драматурга Лехи Чыканаса «Сэкс мне не патрэбен» (г. Брест, «Пространство КХ», г. Бобруйск «Гайм-клуб/Антикофейня 13:87») [4]. В рамках данной читки, проецируемый статичный визуальный ряд позволяет обозначать каждую из трех независимых сюжетных линий пьесы, являясь своего рода аналогом табличек с обозначениями в шекспировском театре Елизаветинской Англии.

Среди других полимедиальных находок читки можно отметить «синтезаторный» голос персонажа Димана (поясняющий состояние здоровья персонажа и его способ общения через компьютер), а также отбивки текста на экране в последней сцене, трагизм и сарказм которой заключен в том, что Диман неразборчиво печатает имя Анны.

Локализация действия в пьесе путем смены проекционного фона использовалась и режиссером РТБД Натальей-Розалией Родиной в контексте читки пьесы «Песня иммигранта».

В другой режиссерской работе Натальи-Розалии Родиной в центре белорусской драматургии РТБД – читке пьесы Светланы Лаптевой «Куда уходит поезд», режиссер использовала портативную камеру, изображение с которой проецировалось в режиме реального времени на экран-задник. Данное решение (общение актера с визуальной проекцией) позволило лучше передать задумку драматурга: общение главной героини с персонажами в ее фантазиях. Более того, сочетание живой актерской игры и проекционных персонажей, как в читке «Куда уходит поезд» соотносится с авангардными зарубежными режиссерскими опытами.

Проекционный визуальный образ, примененный на сцене в рассмотренных примерах читок, работает как своего рода иероглиф, который считывается зрителем не как декоративный фон, а уже как самостоятельно объясняющаяся информационная составляющая, балансирующая между ролью хора в античном театре [1] и свойством символической и информационной ретрансляции [5], заменяя вербальную информацию визуальным рядом. Подобное визуальное решение У.Дж.Т. Митчел в своей работе «Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation», объясняет следующим образом: «Чем бы не оборачивалось изобразительное решение, надо понимать, что оно – не возврат к наивному мимезису, копированию соответствующих теорий репрезентации, или расширенной метафизике иллюстративного “присутствия”, а скорее постлингвистическое постсемиотическое переосмысление изображения, как сложного взаимодействия между визуальностью, рассуждениями и фигуральностью» [6, с.16].

Присутствие в театральной жизни Беларуси экспериментов в рамках развернутых читок позволяет делать благоприятные прогнозы внедрения мультимедийной сценографии в среду отечественного драматического театра, не смотря на то, что использование технических средств визуальных проекций (включая предварительные работы по созданию полномасштабных визуальных рядов), консервативность художественного руководства коллективов, вкупе с характерными для отечественного театра проблемами финансирования театральных постановок, тормозят широкое внедрение в практику драматического театра Беларуси мультимедийных технологий. Безусловно, экспериментальным читкам нередко не хватает профессионализма, так как все участники читок, как правило, участвуют в таковых бесплатно, техническая поддержка осуществляется силами волонтеров, а ключевым ресурсом является площадка, на которой происходит представление. С другой стороны, сам факт создания на голом энтузиазме

театральных представлений, достойных внимания, обрисовывает динамику процесса становления интермедиального драматического театра Беларуси.

Спектакли существуют в системе современного мироустройства, когда кинематографическое влияние можно найти во всем: мир давно существует в искусственном пространстве, воспринимаемом через призму прочитанного, услышанного и увиденного [2], однако формальное присутствие экрана в театральной постановке (а тем более в квазиспектакле под вывеской читки), не делает постановку частью интермедиального театра. Использование технологий мультимедиа в сценическом пространстве требует осмысления, ведь бездумное совмещение в едином пространстве экранной и театральной условности обедняет театр и ничего не дает экрану [3], при том, что театр характеризуется «живым контактом между действием и аудиторией, которого нет в кино» [8, с. 165]. Безусловно, интермедиальность в ее осмысленном проявлении не чужда театрам Беларуси, и особенно это касается весьма консервативного с точки зрения репертуара, но при этом открытого экспериментам оперного театра. С другой стороны, не консервативный в репертуарной политике драматический театр Беларуси, оказывается ультраконсервативным в вопросах неприятия интермедиальной сценографии и посткинематографической режиссуры. Именно по этой причине инструмент расширенных читок драматургии, активно использующий синтез кинематографической эстетики и театральной реальности представляет особый интерес, в том числе еще и потому, что осуществленные «стационарные» интермедиальные постановки (например, «Предметный разговор» и «... это не кино» Республиканского Молодежного Театра) откровенно «сырые» и ученические.

Конечно, неправильно противопоставлять читки и полноценные постановки, из-за идеологической незаконченности: читка подразумевает дальнейшую постановочную работу. Правда, важно отметить, что читки, в том числе и из-за своей художественно-идеологической незавершенности, создают благоприятную среду для развития творческих экспериментов. Инструмент читок нередко используется как альтернатива полноценной постановке по финансовым соображениям, совсем как для презентационных представлений зарубежного театра. Во многом именно этот презентационный характер и является главным достоинством подобного рода представлений, так как помимо самой драматургии, аудитории, как правило, презентуются и экспериментальные решения в режиссуре и сценографии (часто опирающиеся на мультимедийные технологии).

Резюмируя сказанное выше, можно отметить, что мультимедийные технологии создают благотворную среду для развития экспериментального театра, творческого разнообразия постановок, и привлечения в театр новых зрителей равно как и факт того, что, к сожалению, драматические театры Беларуси упускают это преимущество: творческие мультимедийные экзерсисы, характерные для современного зарубежного театра, не свойственны белорусской сцене. К счастью, полимедиальность вторгается в драматические театры Беларуси в рамках расширенных читок драматургии, в которых уже присутствуют мизансценирование и сценографическое оформление. Следовательно, можно сделать благоприятный прогноз внедрения мультимедийных технологий в привычную театральную практику драматических театров Беларуси, позволяя разнообразить отечественный театральный процесс и привнести на белорусскую сцену инновационные решения. Это, в свою очередь, должно благоприятно сказаться на творческих экспериментах, творческом разнообразии и расширении целевой аудитории театра.

Литература

1. Брехт, Б. Опыт Пискатора / Б. Брехт // Театр: Пьесы. Статьи. Высказывания: В 5 т. – М. : Искусство, 1965. – Т. 5/2. – С. 39–40.
2. Каменькович, Е. «Экран – полноценный органичный участник спектакля»: интервьюер Галина Шматова / Е. Каменькович // Киноведческие записки – 2010. – № 96. – С. 202–206.
3. Перетрухина, К. Долой видеопроектор! или К будущему видео в театре / К. Перетрухина // Киноведческие записки. – 2010. – № 96. – С. 207–209.
4. Читка пьесы Лёхи Чиканаса “Сэкс мне не патрэбен” [Электронный ресурс] // youtube.com пользователь Светлана Гайдалёнок. – Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=PEVdEbB2-qw&feature=youtu.be>. – Дата доступа: 22.09.2016.

5. Burian, J. M. Josef Svoboda: Theatre Artist in an Age of Science / Jarka M. Burian [Electronic resource] // JSTOR – Mode of access: <http://www.jstor.org/stable/3205717>. – Date of access: 04.10.2016.
6. Mitchell, W. J. T. Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation. / W. J. T. Mitchell. – Chicago : University of Chicago Press, 1995 – 445 p.
7. Morris, N. J. The Moving Image in the Theatre: Contemporary scholarship and the combination of film and theatre grammars in the theatrical event : dissertation for Ph. D. / N. J. Morris. – York : University of York, 2011. – 241 p.
8. Power, C. Presence in play: A Critique of Theories of Presence in the Theatre : dissertation for Ph. D. / C. Power. – Glasgow : University of Glasgow, 2006. – 251 p.

Машковская Е.В.
(Республика Беларусь, г. Минск)

ПРОИЗВЕДЕНИЯ ДЛЯ ФЛЕЙТЫ СОЛО В ТВОРЧЕСТВЕ БЕЛОРУССКИХ КОМПОЗИТОРОВ РУБЕЖА XX–XXI ВВ.: ЖАНРОВО-СТИЛЕВЫЕ ОСОБЕННОСТИ

Развитие инструментальной музыки XX–XXI веков связано с новыми авторскими поисками в области жанра, стиля, формы, композиторских техник и новых тембровых решений. Это является одной из причин, по которой некоторые инструменты (в частности флейта), выступающие ранее только в оркестровых или ансамблевых составах, выходят на концертную эстраду в качестве солирующего тембра без какого-либо сопровождения. В XX веке продолжается эволюция конструкции флейты, а также усложняются традиционные приемы игры и изобретается большое число новых способов звукоизвлечения.

Со второй половины XX века белорусские композиторы все чаще обращаются к солирующему тембру флейты. Однако до настоящего времени жанрово-стилевые особенности созданных в этот период произведений для данного инструмента не получили освещения в научных исследованиях отечественных музыковедов. Этим объясняется актуальность избранной нами темы.

В ряду научных исследований, в которых представлен анализ отдельных сочинений для флейты соло сквозь призму феномена экспериментальной флейты, обозначим статьи и диссертационное исследование И. А. Мутузкина. Изучению путей расширения выразительных возможностей деревянных духовых инструментов в музыке второй половины XX века посвящены работы И. В. Висковой. В. П. Давыдова исследует жанр концерта и сонаты для флейты в творчестве русских композиторов второй половины XX века. В центре внимания ученого находятся вопросы темброво-семантического амплуа инструмента, а также типологические черты концерта и сонаты. Роль духовых инструментов в произведениях авангардного направления белорусских композиторов, а также особенности применения композиторских техник и новых приемов звукоизвлечения в данных сочинениях изучает С. А. Руткевич. Сочинения для флейты Г. Гореловой и их роль в учебно-педагогическом и концертном репертуаре рассматривает в своей работе В. Григорьев.

Одним из первых примеров обращения к жанру произведений для флейты соло в современной белорусской музыке стало сочинение В. Дорохина «Четыре пьесы для флейты соло», написанное в 1992 году. В числе авторов произведений для солирующей флейты назовем таких белорусских композиторов, как Г. Ермоченков, В. Кузнецов, Г. Горелова, С. Кортес, Г. Сурус, Е. Шиманович. Цель настоящего исследования – выявление жанрово-стилевых особенностей произведений для флейты соло в творчестве отечественных композиторов рубежа XX – XXI веков.

При рассмотрении сочинений для флейты соло белорусских композиторов нами была определена следующая аналитическая концепция:

- анализ жанровых параметров рассматриваемого произведения;
- характеристика образно-художественного содержания сочинения;
- изучение композиции и музыкальной формы исследуемого опуса;

- анализ стилистических особенностей, композиторских техник, новых приемов игры на инструменте.

Большинство сочинений для флейты соло в современной белорусской музыке могут быть отнесены к жанру миниатюры. Подобная тенденция в целом характерна для творчества западноевропейских, японских и русских композиторов XX века (примером могут служить сочинения Э. Вареза, А. Жоливе, Л. Берио, Т. Такемицу, Р. Дика и др.). Кроме того, в ряду сочинений зарубежных авторов для флейты соло можно выделить и произведения крупных форм (например, «Вариации» У. Мамлок, «Вариации» Ч. Уоринена, «Sonata (in)solit(are)» Х. Холлигера, Сонатина Ю. Левитина). В творчестве белорусских композиторов наблюдается тенденция к объединению миниатюр в циклы. Так, к жанру сюиты могут быть отнесены «Четыре пьесы для флейты соло» В. Дорохина, а также «Новый день» Е. Шиманович.

Произведение В. Дорохина представляет собой авторский взгляд на жанр старинной танцевальной сюиты. Композитор придерживается типичного для сюиты XVII – XVIII веков четырехчастного строения цикла, включая такие жанровые определения миниатюр, как «Медитация», «Интермеццо», «Сарабанда» и «Кадриль». Традиционным в таком строении цикла является лишь положение «Сарабанды» в качестве третьей части сюиты¹. Несмотря на то, что В. Дорохин не дает программного подзаголовка своей сюите, все части цикла объединяются общим идейно-содержательным замыслом. Тон настроению сюиты задает прежде всего «Сарабанда», именно на нее приходится главный драматургический акцент цикла. Помимо господствующего настроения, все части сюиты объединяет минорный лад («Медитация» – e-moll, «Интермеццо» – d-moll, «Сарабанда» – e-moll, «Кадриль» – fis-moll), а также трехчастная форма с главенствующей ролью среднего развивающего раздела.

Сочинение Е. Шиманович «Новый день» (2009) – еще один показательный пример обращения к жанру сюиты в современной белорусской музыке для флейты соло. Три части цикла могут олицетворять утро, день и вечер одного дня, где первая часть (утро) проникнута решимостью, действенностью, вторая часть (день) символизирует новое состояние углубленности в себя, а третья часть (вечер) представляет главное событие дня, подготовкой к которому являлись предыдущие части².

Миниатюры в цикле сопоставляются по принципу художественно-образного и темпового контраста. Первая пьеса, написанная в форме периода, основана на сочетании двух мелодических элементов, характер которых автор определяет как *risoluto* и *misterioso*. Музыка второй части цикла напоминает мерную поступь-шестствие. Хроматизированные «шаги» четвертей, устремленные в самый высокий регистр флейты, постепенно приводят к кульминации на *ff*. Форма второй пьесы сквозная одночастная. Мерное шестствие завершается на звуке *c*¹, замирающем под фермой. Именно с этого звука начинается третья часть цикла, становясь таким образом естественным продолжением предыдущего музыкального материала. Однако характер музыки здесь совершенно иной. Стремительное движение шестнадцатыми и тридцать вторыми придает порывистость и взволнованность третьей пьесе. Написанная в трехчастной форме с кодой, эта пьеса выступает как финал всего цикла, сопоставимый по масштабу с двумя предыдущими частями, взятыми вместе. Фактором, объединяющим все три части цикла, становится обилие хроматизмов в мелодии, которыми буквально пропитаны три пьесы. В данном сочинении Е. Шиманович широко использует технические возможности современного инструмента.

Применение преимущественно традиционных приемов игры на флейте характерно также для сочинения Г. Ермоченкова «З мінулага...»³ (1996). Сам композитор определяет жанр произведения как «Карцінка-фрэска для флейты сола», тем самым подчеркивая особую роль изоб-

¹ Данная концепция является одним из вариантов трактовки сюжетно-образного содержания сочинения, так как сам композитор допускает множественность интерпретационных решений.

² Перу Г. Ермоченкова принадлежит еще одно сочинение для флейты соло – «Поэма», которое является нетипичным для белорусских композиторов примером обращения к крупной форме (произведение написано в форме рондо-сонаты).

³ Единичность жанра и формы конкретного опуса – характерная черта музыкального искусства второй половины XX – начала XXI веков. По этому поводу С. Губайдулина говорила: «форма должна быть единичной, соответствующей принципу здесь и теперь».

разительности в музыке¹. Произведение написано в контрастно-составной форме, включающей 6 разделов. Все разделы, каждый из которых представляет собой новую картину, собираются в одну яркую и красочную фреску. Единая палитра произведения складывается из двух групп контрастных образов: первая группа – разделы 1, 3, 5 – воспроизводит атмосферу средневекового замка с его плавной размеренной жизнью; вторая группа образов – разделы 2, 4, 6 – передает характер подвижного и живого старинного танца. Помимо художественно-образного родства, разделы 1, 3 и 5 объединяет интонация нисходящей терции с форшлагом, проводимая в разных тональностях (раздел 1 – h-moll, раздел 2 – g-moll, раздел 3 – e-moll). Разделы 2, 4 и 6 связывают хроматические ходы шестнадцатыми. Благодаря такому набору связующих элементов композитору удается создать из отдельных разделов удивительно единую картину-фреску.

«Легенда» С. Кортеса (2005) была посвящена по авторской ремарке «Памяти жены Ольги», что определяет основное образное содержание произведения. Сочинение написано в сквозной одночастной форме. Резкие динамические контрасты, скачки в мелодии на широкие диссонирующие интервалы (тритон через октаву, малая септима через октаву) между звуками, расположенными в крайних точках диапазона флейты, обилие *rallentando* и *accelerando*, повторение одного и того же звука со свободным ускорением сообщают музыке глубокую экспрессию и внутреннюю напряженность и нацелены на максимально полное отражение душевного состояния героя, переживающего потерю самого близкого человека. Особое значение в данном произведении приобретает скорбная интонация нисходящей большой секунды, характерная для арий *lamento*. Этой интонацией плача или вздоха открывается сочинение и на ней же, растворяющейся на *pp*, завершается. Тем самым автор как будто подчеркивает, что боль от невозможной утраты никуда не исчезает, а остается навсегда в душе героя. Из новых приемов игры на флейте С. Кортес применяет фруллато, которое в нижнем регистре инструмента звучит глухо, тревожно и даже немного зловеще. Все произведение пронизано речевыми интонациями, выражающими жалобу, тоску, скорбь, в которых можно почувствовать образ самого композитора, отражающего в звуках боль от потери, но в то же время и светлую память о любимом человеке.

Одной из характерных черт музыки второй половины XX – начала XXI веков становится особая роль интертекстуальных связей. «Глебовский калейдоскоп» для флейты соло Г. Суруса (2010) – произведение, в котором получила авторское преломление эта черта современного музыкального искусства. Анаграмма «Е.А.Г.» (Евгений Александрович Глебов), выводимая Г. Сурусом в заглавии сочинения, становится интонационной основой темы рефрена (форма произведения может быть обозначена как большое нерегулярное родно с кодой на материале первого эпизода). Интертекстуальный аспект проявляется через композиторскую работу с темами Е. Глебова из балетов «Тиль Уленшпигель» и «Маленький принц». Г. Сурус «раскрашивает» глебовские темы виртуозными пассажами, применяя весь спектр технических возможностей современной флейты. Яркие и блестящие эпизоды собираются в красочную картину, как разноцветные стеклышки в калейдоскопе. На протяжении всего сочинения господствует жизнерадостное, светлое настроение. Даже тема «Adagio Принца и Розы» из балета «Маленький принц» приобретает новый облик благодаря более быстрому темпу и обилию гаммообразных и арпеджированных ходов в партии флейты. Таким образом, интертекстуальные связи в сочинении Г. Суруса выстраиваются так, что цитируемый материал не предстает в своем оригинальном виде, а органично вплетается в музыкальную ткань нового произведения, переосмысливаясь в рамках авторского стиля иного творца².

Программность – одно из необходимых условий бытования жанра инструментальной миниатюры. Большинство сочинений для флейты соло в творчестве белорусских композиторов соответствуют этому условию. Однако наиболее поэтичные названия дает своим опусам Г. Горелова (эта черта в целом характерна для всего творчества композитора). Автору принадлежат два произведения для флейты соло: «Она в безлюдье грушевого сада...» (полное назва-

¹ Подобный тип работы с цитируемым материалом – характерная черта творчества Ф. Караева. Примером могут служить, например, его сочинения «Я простился с Моцартом на Карловом мосту в Праге» и «Inmemoriam...».

² Этот прием первым применил в своих сочинениях для флейты соло Э. Варез в первой половине XX века.

ние «Она в безлюдье грушевого сада на флейте князя Нинского играла...») и «В душистой темнице сирени запуталась сонная птаха...».

Сочинение «Она в безлюдье грушевого сада...» (2005) посвящено выдающемуся педагогу, ныне доценту БГАМ Нине Васильевне Авраменко. Названием для произведения послужила строчка из стихотворения китайского поэта X века Чен Ху. Пьеса написана в двухчастной контрастной форме. По словам В. Григорьева, «в первой части преобладает созерцательно-медитативное состояние, свойственное духовному миру погруженной в себя героини стихотворения». Музыка этой части передает атмосферу весеннего грушевого сада, наполненного ароматами распускающейся зелени и голосами чудных птиц (композитор прибегает к звукоизобразительным возможностям инструмента). Благодаря множеству агогических отклонений повышается роль импровизационности в музыке. Вторая часть сочинения – причудливый танец главной героини, четко ритмически организованный. Переменный размер (2/4, 5/16, 7/16, 6/16, 4/16, 8/16) и постоянное смещение акцентов придадут особую энергичность и порывистость изящным танцевальным па.

В рассматриваемом нами сочинении могут быть выделены элементы ограниченной алеаторики, что в целом характерно для музыкальной поэтики Г. Гореловой. Так, во второй части композитор выписывает только начальную комбинацию звуков, которую исполнитель должен продолжить самостоятельно, чередуя указанные тоны в произвольной последовательности. Важное значение в пьесе «Она в безлюдье грушевого сада...» приобретают новые исполнительские приемы игры на флейте. Г. Горелова вводит в своем сочинении глиссандо, слэп-тоны, удары клапанами¹. Благодаря новым приемам игры на инструменте Г. Гореловой удается значительно расширить тембровую палитру звучания флейты.

Во втором сочинении для флейты соло «В душистой темнице сирени запуталась сонная птаха...»² (2014) продолжают авторские поиски в области новых тембровых решений. Сочинение написано в сквозной одночастной форме. По словам В. Григорьева, атмосфера произведения наиболее близка настроению картины М. Врубеля «Сирень» с ее господствующими сиреневым, розовым, фиолетовым тонами. Композитор применяет многообразие новых приемов игры на флейте, что позволяет создавать оригинальные сонорные эффекты. Фрулато, глиссандо, мультифоны³, пение в инструмент, слэп-тоны, тремоло, удары по клапанам и даже такие не часто встречающиеся приемы, как *bisbigliando* и *oscillato* – все средства направлены на передачу удивительной атмосферы чарующих и опьяняющих запахов.

Здесь также Г. Горелова применяет приемы ограниченной алеаторики: выписывая аппликатуру для исполнения мультифонов, композитор намечает приблизительный ритмический рисунок и обозначает время звучания данного элемента в секундах, звуковая же реализация таким образом запрограммированного материала остается на откуп исполнителю. Оригинальным решением становится введение фонем «вва», которые флейтист должен произносить во время исполнения. Возникающий при таком приеме сонорный эффект напоминает звук ветра, шумящего в кустах душистой сирени. Кроме того, применение фонем во время игры позволяет выделить черты инструментальной композиции со словом в данном сочинении (классификация В. Петрова). Таким образом, сочинения Г. Гореловой для флейты соло могут быть отнесены к наиболее новаторским в современной белорусской музыке с точки зрения применения новых приемов игры на инструменте.

В. Кузнецов в 2000 году создает «Четыре инвенции» для флейты соло. Данное произведение написано на основе серии А. Веберна и представляет собой «авторский взгляд композитора на додекафонию, а также на жанр инвенции». Выбор солирующего инструмента уже сам по

¹ Заглавием послужила строка из стихотворения Юлиана Тувима (перевод с польского Н. Асеева).

² Впервые этот прием был использован во флейтовых сочинениях Л. Берно.

³ Применительно к творчеству Д. Шостаковича исследователь Д. Фэннинг отмечает, что в ряде проанализированных им сочинений «до-мажорные» фрагменты воспринимаются как моменты авторского дистанцирования от явлений советского режима и расцениваются как «внешний слой», «простейший» и доступный на первый взгляд музыкальный элемент[3]. По поводу оратории и кантаты Н. Найко пишет, что опора на «игровой принцип комбинирования элементов из “фразеологического словаря пропагандиста-агитатора” свидетельствует об отстраненности автора, творческой раскрепощенности, незаштампованности его сознания» [1, с.11].

себе необычен для жанра инвенции, так как полноценное исполнение полифонической фактуры на флейте невозможно. Автор трактует инвенцию в первую очередь как «изобретение» (от лат. *inventio* находка; изобретение). В первой инвенции происходит экспонирование самой серии. Необычным для додекафонного письма становится подчеркивание заключительного звука серии *h*, во-первых, за счет ритмического решения (*h* – целая, тогда как остальные звуки серии восьмые), во-вторых, за счет диминуирования этого звука, выводимого на крещендо, которое приводит к кульминации первой части.

Во второй инвенции серия звучит в ракоходе и ритмическом увеличении. В данном случае мы можем говорить о сериальности, так как наряду со звуковысотной серией автор работает с ритмической и динамической. Такая строгая организация сразу нескольких параметров придает музыке статичность и создает ощущение застывшего времени. Третья инвенция построена на инверсионной форме серии. Здесь же композитор вводит элементы ограниченной алеаторики. Выписывая начальное звено, состоящее из двух, затем трех, затем четырех и т.д. звуков, В. Кузнецов отдает на усмотрение исполнителя количество повторений каждого звена, выписывая лишь динамику и графически обозначая приблизительное время звучания каждого из элементов.

В основе четвертой инвенции лежит ракоходно-инверсионная форма начальной серии. Отличительной особенностью данной инвенции является постепенное «истаивание» серийной формы: в первом такте звучат все 12 звуков, во втором – 11 (без первого), в третьем – 10 (без первых двух) и т.д. Постоянное возвращение к последнему тону создает эффект «зацикливания». Акцентуация последнего звука данной серийной формы роднит четвертую инвенцию с первой. «Четыре инвенции для флейты соло» В. Кузнецова – редкий в белорусской флейтовой музыке пример обращения к додекафонной технике, где жанр инвенции трансформируется в связи с необычным выбором солирующего тембра.

В заключение настоящего исследования необходимо отметить, что жанр сочинений для флейты соло, возродившийся в начале XX века, по сегодняшний день остается популярным в западноевропейской, японской, русской и белорусской музыке. В творчестве отечественных авторов рубежа XX – XXI веков наибольшую популярность приобретает жанр миниатюры для флейты соло. Образно-художественное содержание рассматриваемых сочинений в ряде случаев связано с взаимодействиями человека и природы (произведения Г. Гореловой), а также человеческими взаимоотношениями («Легенда» С. Кортеса). Уникальные сплетения танцевальных и песенных образов характерны для произведений Г. Ермоченкова, В. Дорохина, Е. Шиманович. Жанровые особенности цитируемого материала обуславливают образное содержание сочинений В. Кузнецова и Г. Суруса. С точки зрения формы сочинения для флейты соло могут быть разделены на две группы: произведения, в которых развиваются традиционные для доклассического и классико-романтического периодов структуры (сочинения В. Дорохина, Е. Шиманович, Г. Суруса, «Поэма» Г. Ермоченкова), а также опусы, где кардинально переосмысливаются принципы композиции и жанровые прообразы (произведения В. Кузнецова, С. Кортеса, Г. Гореловой, «З мінулага...» Г. Ермоченкова). Новые техники определяют специфику сочинений В. Кузнецова (серийная техника, алеаторика) и Г. Гореловой (алеаторика). Кроме того, в сочинениях Г. Гореловой, С. Кортеса, Г. Ермоченкова находят свое воплощение все многообразие новых приемов игры на инструменте. Рассмотренные нами сочинения для флейты соло белорусских композиторов представляют собой богатейшую сокровищницу уникальных опусов, каждый из которых отражает индивидуальный авторский стиль конкретного художника. Именно поэтому важнейшей задачей становится активное продвижение данных сочинений в современную концертную практику.

Литература

1. Вискова, И. В. Пути расширения выразительных возможностей деревянных духовых инструментов в музыке второй половины XX века : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / И. В. Вискова ; Московск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. – М., 2009. – 39 с.
2. Григорьев, В. А. Произведения для флейты Г. К. Гореловой и их значение в учебно-педагогическом и концертном репертуаре / В. А. Григорьев // Весці БДАМ. – 2015. – №26. – С. 153–160.

3. Давыдова, В. П. Музыка для флейты русских композиторов второй половины XX века : автореф. дис. ...канд. искусствоведения : 17.00.02 / В. П. Давыдова ; Ростовск. гос. консерватория (академия) им. С. В. Рахманинова. – Ростов н/Д, 2007. – 63 с.
4. Мутузкин, И. А. Экспериментальная флейта в музыке XX века (на примере произведений зарубежных композиторов для флейты соло) : автореф. дис. ...канд. искусствоведения : 17.00.02 / И. А. Мутузкин ; Нижегород. гос. консерватория (академия) им. М. И. Глинки. – Нижний Новгород, 2009. – 42 с.
5. Руткевич, С. А. Духовые инструменты в произведениях авангардного направления белорусских композиторов : автореф. дис. ...канд. искусствоведения : 17.00.09 / С. А. Руткевич ; БГУКИ. – Минск, 2012. – 48 с.
6. Руткевич, С. А. Композиторские техники в произведениях для духовых инструментов соло белорусских авторов авангардного направления / С. А. Руткевич // Культура. Наука. Творчество: VII Междунар. науч.-практ. конф., Минск : сб. науч. ст. / Беларус. гос. ун-т культуры и искусств. – Минск : БГУКИ, 2013. – С. 175–179.
7. Теория современной композиции / Гос. институт искусствознания, Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского ; редкол.: В. С. Ценова [и др.]. – М. : Музыка, 2005. – 624 с.

Мельникова Н.О.
(Республика Беларусь, г. Минск)

СОВРЕМЕННЫЙ ДРАМАТИЧЕСКИЙ ТЕАТР И АНИМАЛИСТИЧЕСКИЙ ОБРАЗ В НЕМ: ВОЗНИКНОВЕНИЕ ФЕНОМЕНА, АКТУАЛЬНОСТЬ РАЗВИТИЯ

Тема данной статьи несколько необычна, поскольку к ней не так часто обращаются в теоретических изданиях; однако на практике создание анималистического образа является одной из сложнейших задач актера и режиссера. Режиссеру всегда интересно найти и поставить наиболее редкий и малоупоминаемый в литературе материал. Множество театров сейчас занято поиском и экспериментом в области режиссуры, актерского мастерства и драматургии (или иных жанров форм произведений для театральных постановок), и тем более новых образов; этот факт непосредственно ведет к тому, что зачастую главным героем перестает быть человек, и появляется новый тип главного персонажа – оживленный предмет или животное, или же фантастическое существо, человекоподобное или имеющее другую форму. И хотя в основе исследования лежит понятие «анималистический образ в современном театральном мире», но, к сожалению, далеко не все зрители знакомы с трактовкой данного словосочетания.

Открывая толковый словарь С. И. Ожегова и Н. Ю. Шведовой, находим: «...Анималист-художник, изображающий животных, живописец, скульптор, фотограф...» Так, мы видим, что в современном мире анималистом может быть и драматург, и режиссер – то есть тот, кто создает данный образ. Также объяснить глубинный смысл в самом корне слова «анималистический» нам поможет слово «анимизм» – «...религиозное представление о независимом существовании духа, души у каждого человека, животного, растения, (в первобытных религиях – также у каждой вещи) и о возможности свободного общения человека со своим духом, душой». На современном этапе кто, как не театр, занимается оживлением вещей и предметов и показывает, что частица духа есть в каждой вещи и в каждом живом существе [2, с. 43].

Более того, искусствоведы расходятся во мнении, кого из некоторых персонажей считать анималистическим образом, а кого отнести к разряду персонажей людей – так, спорными являются образы мифологических существ (русалки, домовые, лешие, оборотни, духи проч.); образы героев сказок и народных действий (Снегурочка, Дед Мороз и т.д.) [1, с. 27]. Подробный анализ понятия «анималистический образ» поможет глубже проникнуть в суть данной темы и уяснить проблематику и отдельные аспекты театрального пространства, которые касаются анималистического образа – то есть героя-нечеловека в произведении.

Современная драматургия обширна и имеет множество подобных персонажей, как комических, так и трагических. Соответственно перед режиссерами возникла нелегкая задача – каким образом эти образы из драматургических превратить в сценические? На сегодняшний день из просмотра репертуара белорусских, российских и украинских театров можно вывести следующие способы:

1) Анималистический образ воплощается актером с помощью яркого костюма и грима.

Такой способ характерен для ТЮЗа – для детей наиболее понятна эта форма, она помогает создать яркий зрительный образ, запоминающийся ребенку своей особенностью, непохожестью на обычную жизнь.

2) Анималистический образ воплощается пластически.

Наиболее сложная форма воплощения – поскольку изначально требует от актера силы, ловкости и выносливости – ведь показать повадки и жизнь животного в действии – задача не из легких.

3) Анималистический образ воплощается через аналогию с человеком.

Этот способ достаточно часто используется в драматическом театре, он не воспринимается детьми, но замечательно чувствуется взрослой аудиторией. Чаще всего образы, решенные в такой форме, становятся ироничными по отношению к людям. Показывая их далеко не лучшие стороны со стороны мира животных.

Существует также и четвертый способ – он являет собой смешанное решение образа, например, использование и костюма, и грима, и движения; либо использование аналогии человека, но с элементами костюма животного или грима. Способов совмещения существует множество, и сами формы в чистом виде используются довольно редко. Для глубокого проникновения в образ и четкого понимания роли актеры и режиссеры используют разные способы актерского погружения: здесь обойтись без системы Станиславского и его анализа роли нельзя, поскольку этот способ лежит в основе игры актеров русской театральной школы. Погружение в предлагаемые обстоятельства и открытие для себя новых граней роли тем более необходимы актеру, который будет создавать анималистический образ в спектакле.

В качестве примеров приведу несколько спектаклей. Выражением простой формы (костюм и грим) являются практически все детские спектакли и в частности спектакли ТЮЗа, но мне бы хотелось выделить спектакль «Стойкий оловянный солдатик», поскольку образы в нем – Свинья-копилка, Мышь, Крот – очень ярко иллюстрируют нам, как с помощью костюма и грима возникает анималистический образ. В качестве примера пластического спектакля хотелось бы взять спектакль, который, к сожалению, уже не в репертуаре РТБД, это спектакль «Песні воўка». Актеры передвигались даже на четвереньках, но это смотрелось просто потрясающе – создавалось полное впечатление волчьей стаи.

Количество спектаклей с анималистическими образами очень велико по всей Беларуси: Белорусский республиканский театр юного зрителя может предложить нам следующие работы – «Кот в сапогах», «Сказка волшебного леса», «Три поросенка»; Национальный академический театр им. Я. Купалы – «Лістапад. Андэрсен», «Выкраданне Еўропы, альбо Тэатр Уршулі Радзівіл»; Новый драматический театр – «Новыя прыгоды старых знаёмых»; Театр-студия киноактера – «Очень простая история», «Мастер и Маргарита», «Щелкунчик»; Республиканский театр белорусской драматургии – «Усе мышы любяць цырк», «Два чароўныя парасоны», «Гісторыя двух сабак», «Воук-мараплавец», «Песни волка»; Минский областной драматический театр – «Поросенок, который поет», «Золотое сердечко»; Гродненский областной драматический театр – «День рождения кота Леопольда», «Оранжевый ёжик»; Гомельский областной драматический театр – «Суперзаяц»; Национальный академический драматический театр им. Я. Коласа – «Ведьма и динозаврик», «Козьявка»; Полесский драматический театр - «Доктор Айболит», «Собаки»; Могилевский театр драмы – «Сильвия», «Очень простая история»; и список этот можно еще продолжить. Такие работы – это режиссерский эксперимент, а эксперимент в театре сейчас распространен повсеместно – как на западноевропейских площадках, так и в храмах искусства постсоветского пространства. Кроме того, экспериментом заняты не только профессионалы, но и огромное количество небольших театров-студий, центров, любительских коллективов. Эксперимент приветствуется в большом количестве на различных театральных фестивалях, форумах. Авангард, поиск и новые формы в театре заставляют все больше приходиться многих драматургов, писателей, актеров и режиссеров к необычным решениям и их воплощению через анималистические образы [3, с. 209].

Все большее количество молодых режиссеров интересуется авангардным театром (расматривая вышперечисленные спектакли) и уделяя должное внимание феномену анималистики в нем, становится ясно, что эта тема требует исследования, рассмотрения со стороны науки, и активного педагогического подхода к изучению, ведь внимательное всестороннее внимание обозначит круговорот данного события в театральной жизни страны: позиция режиссеров, актерское воплощение задумки переносится на зрителя – театр развивает и прививает принципы культурной, интересной жизни молодежи, и молодежь двигает вперед театр за счет своих творческих способностей, увлечений, желания работать и главное – творить, нельзя умалчивать и роль критики, которая является составной силой движения театра вперед; затем у многих зрителей появляется своя позиция как у театралов, и не может не радовать тот факт, что у нас есть свой, особенный, начитанный и грамотный зритель, количество которого неизменно растет.

И хотя тема анималистического образа не исследована должным образом не только в Беларуси, но и в мировом масштабе, проблемы ее остаются актуальными и часто спорными – все же стоит затрагивать эти самые спорные моменты, и не бояться осуждения со стороны критики и коллег, тогда мы добьемся значимых результатов в этой непростой области современного театра.

Таким образом, в рамках белорусского театра мы можем выделить функциональность спектаклей с анималистическими образами в сфере культуры и педагогики, эстетики и экологии, социологии и искусства в целом; это еще один положительный аспект этой темы, который должен стимулировать искусствоведов к ее подробному изучению, описанию и структурированию.

Только самый талантливый режиссер и актер смогут по-настоящему глубоко и искренне воплотить в жизнь анималистический образ, пусть даже это будет не драматическое произведение, а спектакль по детской сказке. А иначе не стоит и браться, чтобы испортить прекрасное, стоит брать тогда обыкновенную пьесу с ее людскими проблемами и понятными переживаниями. Ведь только талант может сказать то, чего недостает в этом мире. Вспоминая замечательную цитату М. Жванецкого, отдаем должное настоящему человеку искусства: «Нет смысла петь, когда нечего сказать, нет смысла танцевать, когда нечего сказать. И если у человека есть единственное его движимое имущество – талант, – он и идет с ним, и поет им, и пишет им, и волнуется им, потому что талант – это очень просто, это переживать за других» [4, с. 5].

Литература

1. Козлова, А. Г. Анималистическая тема в современной советской прозе и традиции русской классической литературы : автореф. дис. ... канд. филол. наук / А. Г. Козлова. ; Харьк. гос. пед. ин-т им. Г. С. Сковороды. – Харьков, 1990. – 18 с.
2. Дуктова, Л. Г. Мастацкая атмлістыка у беларускай літаратуры другой паловы XX стагоддзя / Л. Г. Дуктава. – Магілёў : МДУ імя А. А. Куляшова, 2009. – 184 с.
3. Коблякова, Г. А. Анималистическая литература / Г. А. Коблякова // Альманах современной науки и образования. – № 12. – 2010. – С.208–210.
4. Жванецкий, М. Мой портфель / М. Жванецкий. – К. : Махаон-Украина, 2005 – 383 с.

Морунов А.А.

(Республика Беларусь, г. Минск)

ЮЗЕФ ШИМАНЧИК – НЕРАВНОДУШНЫЙ ФОТОГРАФ ПОЛЕСЬЯ

“Неравнодушный фотограф многое находит в настоящем неприемлемым, что он пытается изменить. Наша цель – просто дать миру понять, почему это неприемлемо”. – Корнелл Кана (1918-2008) [1].

Социальная документальная фотография (Social documentary photography) берет начало еще в XIX как направление в искусстве фотографии. Отсутствие соответствующего оригиналь-

ного термина в европейской литературе по фотографии, в том числе на русском или белорусском языках, отнюдь не означает отсутствие самой фотографии подобной направленности. Это фотография, обычно посвященная жизни низших классов общества, угнетаемым, незащищенным людям, демонстрирует тяжелые условия жизни и работы в унижительных, опасных или вредных условиях. Важной чертой здесь является сострадательность, которая выражается автором через снимки – сострадательное наблюдение. Часто мощное эмоциональное воздействие таких образов на зрителя имеет целью вызвать не только эмпатию, но также сформировать определенное общественное настроение, которое могло бы привести к социальным, экономическим и другим изменениям.

Считается, что понятие «неравнодушная фотография» (*concerned photography*) сформулировал американский фотограф, участник объединения «Магnum», Корнелл Капа в середине 1960-х годов. Разумеется, чисто формально оно не может относиться к творчеству белорусского фотографа Юзефа Шиманчика, снимавшего повседневность Западного Полесья в 1930-е годы. Сейчас трудно рассуждать о мотивах и целях автора. Его бесспорно документальные снимки сделаны с позиции наблюдателя, не вовлеченного в действие, без элементов постановки. Некоторые работы Шиманчика близки к *Fotografia ojczyzna* («Фотография родного края»), идеологом которой выступал в это время Ян Булгак. Что думал Юзеф Шиманчик о возможности, или необходимости каких-либо социальных изменений, нам неизвестно. Сами снимки передают нам сопереживание автора к людям перед объективом – его неравнодушие. Потому, эмоционально окрашенный термин «неравнодушная фотография» представляется здесь наиболее подходящим и характеризующим.

Среди белорусских фотографов 1930-х годов Юзеф Шиманчик выглядит уникальным явлением. Его непредвзятая бытоописательность имеет общие черты с фотографией Софьи Хоментовской – там прослеживается эстетика решающего момента, эмоциональность, вовлеченность в происходящее, эффект присутствия зрителя. Вероятно, разница состоит в том, что Софья Хоментовская, как фотограф и как личность, больше ориентирована на красоту момента, ее вовлеченность в среду в основном представляет жизнь благополучных и даже элитарных слоев общества, тогда как на снимках Шиманчика мы видим в основном крестьян, рыбаков, ремесленников, – в основном бедных людей, живущих тяжелым физическим трудом в спартанских условиях. По-видимому, социальная направленность работ Шиманчика основывается не на его гипотетических взглядах, о которых ничего не известно, а на его собственной социальной принадлежности. Если сравнивать подходы к фотографии у Шиманчика и Хоментовской, нужно иметь в виду одну деталь: полесские снимки Хоментовской – это в первую очередь фотодневник, а во вторую – участие в экспедиционных проектах; полесские фото Шиманчика – ни то, ни другое. Живя в Коссово и, вероятнее всего, зарабатывая как фотограф-ремесленник, снимающий на заказ портреты, свадебные фото и тому подобное, он периодически ездил в деревни Здитово, Спорово и Лисичицы – около 20 километров от Коссова. Эти фото вылазки не были частью какого-либо заказа или проекта, и не носили коммерческого характера. Это было его личным увлечением и тематическим выбором, требовавшим некоторых затрат и усилий. Фотоматериалы были достаточно дороги, а транспортная инфраструктура не настолько развита как сейчас. Юзеф ездил на съемки на велосипеде. До наших дней еще сохраняется слава Спорова как своеобразной столицы юмора, вроде белорусского варианта Одессы или Габрово. Значит, фотографа привлекала там некая особенная атмосфера, человеческие типы, бытовые, жанровые моменты. Это было ему интересно и, скорее напоминало походы в театр или особенную разновидность туризма, чем этнографические экспедиции либо социальные проекты. Социальная проблематика больше заметна в некоторых работах Льва Дашкевича – представителя городской интеллигенции. Там сострадательность сочетается с некоторой отстраненностью автора и подчеркнутым эстетизмом, некоторой кинематографичностью кадров. В то же время в большинстве примеров советской социальной фотодокументалистики очевидна местами доведенная до гротеска идеологическая, пропагандистская направленность. Действительно, сопереживание Шиманчика героям своих снимков скорее личностное, не социальное. Это не похоже на сопереживание журналиста, который настроен что-то изменить своими репортажами. На

самом деле у него не было никакой возможности это сделать – только фотографировать «в стол» или в чемодан.

Юзеф Шиманчик родился в 1909 году в местечке Коссово (современный Ивацевичский район Брестской области) на северной окраине Западного Полесья. Его детство пришлось на тяжелые годы Первой мировой и советско-польской войн. Уже в 14 лет, в 1923-м, Юзеф нанимается садовым сторожем, затем трудится на лесопилке. Позже он устраивается на работу в фольварке Меречевщина неподалеку от Коссово, где отвечает за уборку территории, закупки дров, заправку масляных ламп и прогулки с собакой. В Меречевщине, осиротевший несколько лет назад Юзеф подружился с лесником Борисом Каценой, который привил ему страсть к фотографии. У Качены был фотоаппарат, и Юзеф постепенно научился у своего друга делать снимки: «Три тарелки: в один проявитель, во второй вода, в третьей закрепитель, специальная бумага, масляная лампа с красным стеклом. Камера шесть на девять. Стеклопластины. Я шел по городу, здесь и там я предлагал свои услуги. Довольно забавно, странно смотрели на меня, что это за мальчик с камерой, предлагает услуги съемки. Но иногда они соглашались. В основном это были чиновники, у них были деньги. Или соседи по моей улице. У меня уже были какие-то деньги» [2]. Но тогда еще Шиманчик не имел возможности заниматься фотографией. Оставив работу в Меречевщине, он работал кондуктором в автобусе, а затем устроился на аптечный склад в Ивацевичах. Аптека и стала его первым фотокабинетом. В Ивацевичах на тот момент не оказалось другого фотографа, и люди стали обращаться к Шиманчику. Три года он сезонно фотографировал в Телеханах и Логишине, провел зиму в родном Коссово, где снимал в основном на открытом воздухе. Со временем ему стало не хватать имевшихся навыков. Из специальной литературы имелся только опубликованный во Львове фотографический справочник, но не хватало мастера, который мог бы научить и дать ценные советы. В 1936-м Шиманчик едет в Вильно, где знакомится с Яном Булгаком. Общение с признанным авторитетом художественной фотографии, автором программы «Fotografii ojczystej» («Фотографии родного края») оказали большое влияние на начинающего двадцатисемилетнего фотографа.

Так Юзеф Шиманчик стал одним из наиболее значимых фотографов межвоенного. Вскоре он стал отдавать предпочтения не столько пейзажу, сколько повседневной жизни людей в этих местах. По легенде, когда начиналась война, Шиманчик спрятал где-то чемодан со своими снимками, а после, скорее всего в 1944-м, отыскал его и увез в Польшу, жил в Кутно и занимался фотографией. История про тайник с фотографиями только поддерживает версию, согласно которой полесские фотонаблюдения были личным увлечением Юзефа Шиманчика, а не работой на заказ – иначе снимки отправлялись бы заказчику либо издателю. Впоследствии он еще дважды посещал родные места: в 1989-м (согласно одной из версий легенды о спрятанном чемодане с довоенными фотографиями, именно в 89-м он и забрал этот тайник) и в 1999-м со съемочной группой Варшавского телевидения, которая снимала о нем видеofilm под названием «Фотограф Полесья». Тогда ему удалось отыскать некоторых героев своих старых фотографий. [3] Юзеф Шиманчик умер в 2000-м году в Польше в городе Лодзь в возрасте 91 года.



в достаточной мере своим.

Герои снимков Шиманчика знают о присутствии рядом фотографа, но при этом не позировуют и не избегают съемки. В этом проявляется редкая для Беларуси 1930-х годов особенность его снимков – идеальном сочетании преимуществ «до-

Кто пробовал заниматься жанровой съемкой в белорусской деревне, наверняка знает, что, в отличие от большого города, снимать обычную жизнь людей в обычной среде, оставаясь для них незаметным – это практически нереально. В деревне каждый новый человек оказывается на виду, и даже угораздить кого-либо позировать стоит немалых трудов, не говоря о том, чтобы люди перестали обращать внимание на фотографа. Для этого нужно быть



машней» и репортажной фотографии. Вместо постановки тут заметен выбор сцены в обычной жизни, а также возможность выбора наиболее выразительного момента, чтобы сделать снимок. Кадр выстраивается композиционно в пространстве, где происходит действие, автор выбирает момент для снимка и, в результате мы получаем эффект непосредственного присутствия, даже эмоциональной вовлеченности в происходящее. Вот женщины о чем-то разговаривают на берегу реки, вероятно, случайно встретившись. На другом снимке укоризненные взгляды на «неправильного» посетителя церковной службы.



Отец и сын на следующем снимке, похоже, согласившись попозировать, отвлеклись во время нарочито долгих приготовлений фотографа, вернувшись к своим делам и разговорам. В этот момент и была сделана фотография, когда вместо позирования вернулась живая естественность. Мы видим не столько то, как одеты эти люди, где они находятся и чем заняты, сколько их эмоции настроения, отношения между собой.

Подтемой выступает наблюдение людей за работой. Человек занят своими делами, не думает о съемке, находится в привычной обстановке, обычно одет... – это не идет ни в ка-



кое сравнение со многими экспедиционными этнографическими снимками, когда жители какой-либо местности словно играют роли самих себя, специально одеваясь в праздничные или архаичные наряды, изображая традиционные занятия.

Здесь, примерно тоже, что сейчас, проходя мимо, сфотографировать соседа, моющего авто во дворе.

Наибольшую эмоциональную вовлеченность, именно сочувствие, мы видим в портретах детей, очевидно, любимых своими родителями, которые, тем не менее, вынуждены работать, чтобы их вырастить, вместо того, чтобы проводить с ними время и уделять им больше внимания. Самому Юзефу был шестой год, когда в Беларусь пришла Первая мировая война. Когда закончилась война между Польшей и СССР, ему было около двенадцати. Это время он просто не мог не запомнить. Снимая детей, автор, похоже, проецирует собственные переживания и воспоминания о детстве, передавая их в кадре. Нравящееся автору фотографий не оставляет равнодушным и зрителя десятилетия спустя.



Литература

1. Langelle Photography [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://photolangelle.org/biography-of-orin-langelle/>. – Дата доступа: 20.03.2017.
2. Polesie w obiektywie mistrzów fotografii [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://kresy24.pl//> – Режим доступа : <http://kresy24.pl/piresie-w-obiektywie-mistrzow-fotografii/>. – Дата доступа: 20.03.2017.
3. Фотограф Полесья [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://old.maiak.by/?p=27491>. – Дата доступа: 20.03.2017.

ЗНАЧЕНИЕ ПЕРИОДА НЕМОГО КИНО ДЛЯ СТАНОВЛЕНИЯ КИНОМУЗЫКИ

Интерес к проблеме взаимодействия музыки и кино вспыхнул во время ее первого появления в кинозале, когда она сопровождала немые фильмы. И хотя эта музыка создавалась и могла существовать без связи с изображением на экране и выполняла исключительно иллюстративную функцию, ее способность усилить выразительность кадров фильма и повлиять на их ритмичную организацию и эмоциональное восприятие привлекла внимание к факту присутствия музыки в кино не только аудитории, но также и теоретиков и практиков нового искусства.

Интересный подход к определению киномузыки был предложен Т. Ф. Шак: киномузыка представляет собой составную часть структуры медиатекста. Она представляет собой новый, преобразованный вид музыки, который находится на пересечении нескольких видов искусств и выступает в качестве компонента синтетического текста. К особенностям киномузыки относятся ее вторичность, дискретность, контекстность, многофункциональность и компилятивность [3]. На наш взгляд, данная концепция может быть применена и к той музыке, которая звучала на сеансах немого кино, ведь она подвергалась всем вышперечисленным трансформациям.

Немые фильмы часто сопровождала игра таперов. Эра немого фильма началась в конце девятнадцатого века с появлением ранних работ братьев Люмьер во Франции и Т.А. Эдисона в Америке и завершилось в начале 1930-х годов, когда немое кино уступило место звуковым фильмам. Уже в начале XX века фильмы сопровождались музыкой самых разных стилей; одновременно с появлением разнообразных инструментальных составов совершенствовалась система подбора музыкальных фрагментов. Стремление продюсеров контролировать не только визуальный материал, но и музыку привело к появлению «cue sheets» (на первом этапе это был список рекомендуемых для сопровождения фильмов оркестровых произведений с хронометражем и сценическими указаниями; изобретателем «cue sheets» считается М. Уинклер), антологий (подборки пьес, сгруппированных по настроению, характеру, национальному колориту) и авторских сборников для музыкантов, сопровождающих кинопоказы. Прекрасными документами начала XX века, позволяющими обрисовать формирование облика киномузыки, являются антология Э. Рапэя и сборники Дж. С. Замечника.

Со строго музыкальной точки зрения тенденция к сложному, психологическому подходу к музыкальному сопровождению фильма может рассматриваться как постепенный, эволюционный процесс. Первые немые фильмы сопровождались сольным пианистом, который обычно импровизировал, часто смешивая фрагменты популярных песен и классической музыки. Дж. Барт указывает, что в результате развития этой тенденции были созданы специальные таблицы с указанием музыкальных фрагментов и условных обозначений, предполагающих, что пианист (или возможно органист) именно так и выполнит музыкальное сопровождение [5]. К 1920-м годам значительная премьера фильма в большом городе могла сопровождаться полным оркестром, но так как оркестр не может импровизировать, строгая классификация музыкальных произведений для сопровождения стала необходимостью. Все чаще и чаще музыка, сопровождавшая сеансы немого кино становилась смесью актуальных музыкальных хитов и избранных классических произведений. Музыканты, специализирующиеся на кинематографическом сопровождении, компилировали произведения и обычно составляли исходный материал «моста» сами, так как синхронизация была огромной проблемой [4; с. 52].

Как отмечает доктор искусствоведения А. В. Чернышов [2], изначально принципиальным моментом в киномузыке стало «присваивание» чужого материала, использование существующей музыки в новом контексте. Это своеобразное «перекодирование» известной музыки можно наблюдать и в фильмах С. Кубрика (классическая музыка) или К. Тарантино (эстрадная музыка). С целью дифференциации заимствованной и оригинальной музыки в Голливуде даже была введена соответствующая терминология. Так, к примеру, композитор киностудии «20th Century Fox» Эрл Хоген пишет о трёх видах киномузыки: *scoring* – «оригинальная» музыка, *source* –

«архивная» музыка и *source scoring* – комбинация архивной и оригинальной музыки (например, инструментальный вариант известной песни на титрах) [6]. «Калейдоскопичность» (монтажность, номерная структура) и, напротив, «лейтмотивная (сквозная) техника» музыкального ряда в функциональных теориях выводятся в ранг основных норм формообразования музыкального ряда фильма. «Монтажность» киномузыки идёт ещё из немого кинематографа, когда для демонстрации фильма составлялся музыкальный сценарий («монтаж»), в котором указывалось с какого и до какого места играть то или иное произведение, а также последовательность исполняемых пьес. В СССР музыкальный набор компиляций в кино тогда назывался, как пишет Владимир Мессман, «манифестом».

Известно, что музыкальная компиляция «около экрана», у микрофона и на экране появилась раньше оригинальной музыки. Так, поначалу для демонстрации немого кино преимущественно пианистами-иллюстраторами (таперами) подбирались любые готовые музыкальные произведения, между которыми ими же досочинялись небольшие импровизационные связки – энгармонические модуляции, или же произведения (или их фрагменты) просто калейдоскопично чередовались во время показа киноленты. В 1919 г. в Берлине специально для этих целей композитор Джузеппе Бечче (1877–1973) выпустил собрание авторских нот для кинематографа, назвав его «Кинотекой». Это был обширный каталог коротких разнохарактерных пьес, затрагивающих многие стороны жизни и, соответственно, типичные кинематографические ситуации: народы, страны, погода, время суток, животные, эмоции и т.д. Среди номеров этой кинотеки были и классические произведения в обработке Бечче, например, прелюдии и ноктюрны Шопена. Кстати, аналог будущей «Кинотеки» появился еще в 1913 г. в Кливленде, штат Огайо (США): фортепианные пьесы, классифицированные с точки зрения программности и снабженные указаниями – в какой момент действия фильма что играть, – были сочинены для четырех соответствующих нотных сборников учеником Антонина Дворжака, композитором Джоном Степаном Замечником (1872–1953).

Сразу после Бечче тематические нотные кинотеки стали широко выпускаться по всей Европе и в США, а иллюстраторы (дирижеры или солисты) стали собирать огромные нотные библиотеки прикладной музыки такого типа.

Необходимо отметить и наличие явных противников кинотек в индустрии немого кино. Например, Григорий Козинцев и Дмитрий Шостакович заявляли, что кинотеки их совершенно не «воодушевляют». Шостакович даже написал, что музыкальные кусочки слез, восстаний, разлагающейся буржуазии, любви и т. д. выглядят как халтура. Необходима оригинальная, специально написанная музыка. Г. Козинцев позднее вспоминал, что дирижеры и таперы тех лет сопровождали киноленты одними и теми же музыкальными попури. Для этого издавались «Альбомы киномузыки» (пособия для «киноиллюстраторов»). Эмоции и ситуации объединялись в большие циклы, выбор был широк, но режиссеру такой подход был не интересен, не воодушевлял.

В конечном счете серьезные композиторы начали видеть значительные художественные возможности в музыкальном сопровождении кино, особенно после общего разочарования в «высоких» культурных ценностях сразу после Первой мировой войны. Но большинство кинопродюсеров, которые были, прежде всего, бизнесменами, не в полной мере могли оценить значение киномузыки, полагая, что фильм и музыка не являются равноценными понятиями. Тем самым музыкальное сопровождение немого кино соподчинялось фильму и играло второстепенную роль. Несмотря на то, что некоторая эффективная музыка считалась необходимой, сама по себе она все еще рассматривалась как просто вторичное образование, в которое не стоит вкладывать средства.

Именно оперативные виды экранного искусства и звуковой информации (немое кино, телевидение, радио, звуковая и видеозвуковая реклама) породили и порождают такие феномены, как записанные на звуковые носители профессиональные медиамузыкальные коллекции, а также коллекции музыкально-шумовых спецэффектов. Ни драматический театр, ни звуковой кинематограф не ставят своей целью создавать и четко систематизировать самостоятельные музыкальные коллекции для компилятивного оформления своих произведений, как это проис-

ходит в случае с электронным вещанием и прикладными мультимедиа. Тем не менее, явными прообразами современных музыкально-звуковых коллекций являются так называемые нотные кинотеки, которые обширно создавались для немого кинематографа Европы и США в конце 10-х и в 20-30-е гг. XX в. [1; с. 34].

Таким образом, еще в эпоху немого кино музыкальному сопровождению фильмов были присущи вторичность, дискретность, контекстность, многофункциональность и компилятивность. Они до сих пор присущи той музыке, которая звучит в кино и даже в телевизионных передачах. Так, в обычной комбинации обстоятельств компиляция музыки кинопроекта происходит для эмоционального усиления реплик и шумов. Выбор музыки ограничен сжатыми периодами времени, которые устранены для работы в операционных условиях. Поэтому для удобства и скорости работы музыкальных редакторов, создаются обычные фонотеки (звуковые архивы музыки) – тематические наборы специализированной музыки носителей проекта. В эпоху немого кино музыкальное сопровождение фильмов нередко осуществлялось хаотично, бессистемно. Нельзя говорить о том, что киномузыка существовала в это время в ее современном понимании. Однако, применение для озвучивания немого кино компиляций, импровизации, сочетаний классической и популярной музыки заложили основы современной киномузыки.

Литература

1. Бонфельд, М. Ш. Музыка: язык. Речь. Мышление. Опыт системного исследования музыкального искусства: монография / М. Ш. Бонфельд. – СПб. : Композитор, 2006. – 648 с.
2. Чернышов, А. В. Медиамузыка : Исследование / А. В. Чернышов. – М. : ООО «Медиамузыка», 2013. – 234 с.
3. Шак, Т. Ф. Музыка в структуре медиатекста / Т. Ф. Шак. – Краснодар : Краснодарский государственный университет культуры и искусств, 2010. – 356 с.
4. Bernstein, C. H. Film Music and Everything Else / C. H. Bernstein. – Beverly Hills, California : Turnstyle Music, 2000. – 131 p.
5. Burt, G. The Art of Film Music / G. Burt. – Boston : Northeastern University Press, 1994. – 288 p.
6. Miceli S. Film Music: History, Aesthetic-Analysis, Typologies / S. Miceli, M. Alunno, B. Sheldrick. – Milan : Ricordi, 2013. – 835 p.

Нестерова М.А.; Воронова А.В.

(Российская Федерация, г. Санкт-Петербург)

«ЭФФЕКТ ВОЗРОЖДЕНИЯ»: РОЛЬ МЕДИА В ПОПУЛЯРИЗАЦИИ ИТАЛЬЯНСКОЙ МОДЫ 1950-Х ГОДОВ

Одной из современных форм межнационального диалога является культурная дипломатия, направленная на пропаганду достижений разных стран, в том числе и искусства костюма. Не малую роль в этом межкультурном диалоге играют медиа, которые выступают своего рода призмой, преломляющей информацию и завладевающей сознанием потребителей, погружая все общество в особую «медиаупаковку», внутри которой находятся схемы, ценности, составляющие основу любого общества [1, с. 256]. В данной статье будет рассмотрена роль медиа в популяризации итальянской моды 1950-гг. за рубежом.

Сама идея формирования положительного образа страны для продвижения модных товаров за рубежом впервые была оформлена в национальную стратегию Людовиком XIV, сделавшим французскую моду образцом для подражания во всей Европе. На протяжении столетий, итальянский костюм, расцвет искусства которого произошел в XIV–XVI веках, оставался в тени, не смотря на свои высокие художественные качества. Французские кутюрье осуществляли диктат силуэта и материалов, а имена талантливых итальянских дизайнеров до сих пор известны лишь узкому кругу специалистов. Ситуация изменилась во второй половине XX века, когда к традиционным средствам распространения моды добавились широкие возможности, которая предлагает медиаиндустрия. Важность роли медиа в процессе распространения моды доказал

«эффект Возрождения», характеризующий резкий подъем популярности итальянской продукции за рубежом.

Благодаря инновациям Дж. Джорджини, направленным на продвижение продукции итальянской модной индустрии средствами медиа, итальянским дизайнерам была предоставлена возможность существенно расширить объем их деятельности и завоевать мировой рынок в условиях жесткой конкуренции с французскими кутюрье [2, с. 340].

Для реализации своей стратегии Дж. Джорджини привлек журналистов, присутствие которых на закрытом модном показе девяти ведущих римских и миланских дизайнеров 12 февраля 1951 года во флорентийском особняке маркизов Джорджини «Вилла Торриджини» открыло новую эру в развитии итальянской модной индустрии. Показ был широко освещен в периодических изданиях Италии и США таких как «Women's Wear Daily», «Bellezza», «Tempo», «Novita», «I Tessuti Nuovi», «Il Secolo XIX», на страницах которых была дана высокая оценка представленной продукции [3]. Американская пресса отнеслась к показам более чем благожелательно. Например, в номере от 20 января 1952 года «New York Times» приводит слова Э. Смит, стилиста крупного универмага «Kaufmann», которая отмечает: «Вы не можете описать людям всю ту красоту, которую видели здесь во Флоренции. Вы должны привезти и показать ее им» [4].

К. Сноу, редактор влиятельного модного издания «Harper's Bazaar» в своей статье для «New York Times» от 28 января 1952 года с восторгом отмечала превосходное качество итальянских материалов, изысканное чувство цвета, новаторство и красоту изделий итальянских дизайнеров [4]. В сентябрьском выпуске американского модного журнала «Vogue» за 1952 год подчеркивались три черты современной итальянской дизайнерской моды, отличающие ее от изделий французских дизайнеров: производство одежды, соответствующей вкусам и потребностям американских потребителей, высокое качество материалов и красота вечерних туалетов из великолепного шелка по относительно низкой стоимости. «...Это те три ключевые пункта, за которые итальянские производители должны быть поощрены; им нужно дать крылья, чтобы развить их природные особенности и обезопасить от французской адаптации...» [5]. Американские журналисты сформулировали и во многом способствовали созданию «итальянского образа», который подразумевал уникальное сочетание простоты и элегантности [4].

Это событие привлекло внимание мировой элиты к деятельности итальянских модельеров, традиционно обладавших высоким художественным вкусом и чувством стиля. Среди девяти модельеров, принимавших участие в первом показе на вилле Торриджини, особого внимания заслуживают Ф. Гаттинони, сестры Фонтана и Э. Шуберт, творческое соперничество которых внесло неоценимый вклад в формирование культурного бренда «Made in Italy». Эти дизайнеры создавали наряды для последней королевы Италии Мария Жозе Бельгийской, принцессы Мария Пиа Савойская, императрицы Ирана Сорайи и сестер иранского шаха, британской принцессы Маргарет, принцесс египетской королевской фамилии, герцогини Виндзорской, итальянских принцесс Колонна, Боргезе, Дория, представительниц политической элиты Э. Перон, Д. Кеннеди, Г. Мейр и знаменитых актрис А. Экберг, А. Гарднер, Э. Тейлор, А. Маньяни, О. Хэпберн, И. Бергман, К. Новак, Л. Боze и других.

Появление этих личностей на публике в великолепных нарядах от итальянских дизайнеров, широко разрекламированное в прессе, способствовало повышению популярности домов Моды. Например, таким событием в 1949 году стала свадьба звезды американского кинематографа Л. Кристины, надевшей на церемонию венчания великолепное шелковое подвенечное платье от Модного дома сестре Фонтана.

Продвижению итальянской моды в мире способствовала и растущая популярность итальянского кино, а также незримая связь с Голливудом, которая возникла еще в 1920-е годы благодаря легендарному актеру Р. Валентино. Создание собственного итальянского крупного кинопроизводства еще в 1930-е годы способствовало постепенному формированию в Италии крупных пошивочных мастерских, таких как «SAFAS», сотрудничеству дизайнеров костюма и их клиентов среди актеров. Свой вклад внесли и журналисты светской хроники, способствовавшие рекламе итальянской модной продукции класса «люкс» за рубежом и успешной борьбе

итальянских дизайнеров с диктатом французской модной индустрии. Кроме того, активное развитие, создание своего рода «Голливуда на Тибре» на базе масштабной римской киностудии «Чинечитта» (осн. 1937) предоставляло широкие возможности для реализации своих идей итальянским дизайнерам костюма, которые должны были составить конкуренцию уже сложившимся зарубежным мастерам, таким как Ю. Живанши, У. Планкет, Э. Хэд и другим. Итальянские модельеры создавали запоминающиеся кинематографические образы, превращали актеров в настоящие иконы стиля и способствовали формированию нового идеала красоты, воплощенного на экране С. Лорен, Д. Лоллобриджидой, С. Мангано, А. Маньяни, В. Кортеше и становлению бренда «Made in Italy», который благодаря кинематографу ассоциировался с «сладкой жизнью», утонченной элегантностью и элитарностью.

Ф. Гаттиони стала одной из первых признанных итальянских художников по костюму в кино. Наряды, созданные ею совместно с итальянской художницей М. де Маттеис, для героини О. Хэпберн к кинофильму «Война и мир» (1956, реж. К. Видор) были удостоены высшей награды Американской киноакадемии «Оскар» в номинации «Лучший костюм». Работа П. Герарди над нарядами героини А. Экберг для одной из знаковых новелл итальянского кинофильма эпохи неореализма «Сладкая жизнь» (реж. Ф. Феллини, 1959) принесла ему награду «Оскар» в номинации «За лучший дизайн костюма к черно-белому кино» (1962), и укрепила славу Модного дома сестер Фонтана, которые также принимали участие в создании культового бархатного платья.

Таким образом, медиа внесли существенный вклад в популяризацию и продвижение итальянской модной продукции. Совместные усилия медиа и дизайнеров привели к тому, что элегантная, утонченная и очень женственная итальянская мода 1950-х годов царил на экране и в жизни, успешно конкурируя с французской модной индустрией. Итальянские дизайнеры сумели привнести в модный силуэт традиционно присущее этой культуре чувство стиля и элегантности.

Хотя пик популярности итальянской моды остался в прошлом, в настоящее время итальянская мода превратилась в один из основных инструментов культурной дипломатии, направленных на продвижение ценностей национальной культуры и искусства за рубежом. Не случайно, миланская неделя моды является одной из наиболее престижных и определяющих тенденции будущего сезона. Продукция итальянских дизайнеров неизменно отличается утонченным стилем, элегантностью, качеством материалов и изготовления, и символизирует собой связь обладателя с итальянской культурой ее историей и традициями.

Литература

1. Барт, Р. Мифологии / Р. Барт. – М. : Академический проект, 2014. – 351 с.
2. Нестерова, М. А. Джованни Джорджини: создание модного бренда «Made in Italy» / М. А. Нестерова // Мода и дизайн: исторический опыт новые технологии: материалы 19-й меж. науч. конф. Санкт-Петербург, 27–27 мая 2016 г. ; СПбГУТД ; ред. Н. М. Калашикова (гл.ред.) [и др]. – СПб., 2016. – С.338–343.
3. Chesne, G. Giorgini: la nascita di una moda italiana / G. Chesne, D. Griffo // La Moda Italiana. Le origini dell'alta moda e la maglieria, a cura di G. Bianchino. – Milano : Electa, 1987. – С. 66–71.
4. Polese F. Tailoring an Industry to suit International Markets: the Emergence of Italian Fashion on the World Scenes in the Post WW-2 Years [Электронный ресурс] / F. Polese. – Режим доступа: <http://www.ebha.org/ebha2007/pdf/Polese.pdf>. – Дата доступа: 23.06.2016.
5. Stoykov, L. Italian Fashion: Contemporary History [Электронный ресурс] / L. Stoykov. – Режим доступа: <http://www.novinite.com/articles/128723/Italian+Fashion%3A+Contemporary+History>. – Дата доступа: 23.06.2016.

В ПОИСКАХ НАЦИОНАЛЬНОГО ИНТОНАЦИОННОГО СЛОВАРЯ В ВОКАЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ БЕЛОРУССКИХ КОМПОЗИТОРОВ (НА МАТЕРИАЛЕ ТВОРЧЕСТВА А.ТУРЕНКОВА)

Формирование любой композиторской школы сопряжено с поисками национально достоверной интонации, особенно если это касается вокального творчества. Близость вокального интонирования особенностям просодии того или иного народа сегодня не вызывает сомнения. И сегодня остаются актуальными слова, высказанные в своё время исследователем русской вокальной музыки В. Васиной-Гроссман о том, что «работа композитора над вокально-речевой интонацией составляет сейчас самую важную часть поисков современного интонационного языка» [2, с. 30]. Тем более важны эти поиски, когда речь идёт о формировании той или иной композиторской школы, развитие которой невозможно без активного усвоения различных пластов «речевой фоносферы». Потому одним из самых актуальных вопросов в отечественном музыкальном искусстве до сих пор остаётся следующий: почему до нынешнего времени белорусская композиторская школа, несмотря на многие достижения, не идентифицируется как национально-самобытная, узнаваемая, интонационно характерная среди других музыкальных культур, хотя востребованность белорусской музыки в современном мире явно возрастает? Не будем пытаться делать широкий научный экскурс в прошлое, памятуя известное мнение Освальда Шпенглера о том, что «всякая попытка *научно* трактовать историю по самой сути дела содержит в себе противоречие и ... есть компромисс» [5, с. 171]. Тем не менее, для нового поколения отечественных музыкантов следует наметить во многом противоречивые вехи нашей культуры с целью более конструктивного и мотивированного движения вперёд.

В отличие от Беларуси, XVIII столетие для России стало определяющим для последующих судеб науки, образования, практически всех видов творческой деятельности: в ускоренном темпе развиваются литература, поэзия, профессиональная музыка, активно разрабатывается не только образное (содержательное), но и широко понимаемое *интонационное пространство* для грядущего «классического» XIX века. Высшие учебные заведения России воспитали целые плеяды широко и глубоко образованных людей, способных уверенно вписать русскую культуру в европейский контекст.

Совершенно иначе складывались пути отечественной культуры. Почвенное, коренное, сущностное сохранялось в аутентике фольклора, в генной, перефразируя Дональда Хебба, в «энграммной» памяти народа; в профессиональном творчестве – с разной степенью «духовного сопряжения» сосуществовала «польско-белорусско-русская» триада, где собственно белорусское начало ассоциировалось исключительно с народным. Россия в XVIII веке смогла в условиях *своего* менталитета, *своего* языка, типа мышления интерпретировать многие культурные достижения Запада, потому в XIX столетии путь к пониманию национальной характерности, индивидуальности и самобытности в искусстве на фоне усиливающегося процесса национального самосознания был открыт, а творческие возможности и богатый духовный потенциал России был реализован.

На наших землях этого не произошло. Отсутствие высших учебных заведений европейского уровня, позволяющих в условиях национального менталитета и главное, *языковой среды* сформировать свой, почвенно-национальный тип интеллигенции, привело к тому, что в начале XX столетия в Беларуси началось сознательное, плановое «строительство» национальной, в том числе, и музыкальной культуры. Целая когорта талантливых, искренне заинтересованных в судьбах нашего искусства музыкантов ассимилировали в открывшихся учебных заведениях лучшие традиции *русской* классической школы, как в области создания музыки, так и её исполнения и преподавания. Без искреннего служения музыкальному искусству таких ярких личностей, как С. Аксаков (правнук известного русского писателя), В. Золотарёв, Е. Тикоцкий, Н. Аладов, Н. Чуркин, Д. Каминский, А. Клумов, вряд ли стало бы возможным столь быстрое развитие отечественной музыки.

Тем не менее, сознательное, пусть даже очень искреннее «инвенторство» культуры любой страны без учёта её многовековой истории, без предварительной исторической подготовки «интонационного словаря», способного сформироваться только на пересечении национальной просодии, фонологических и ритмико-фразеологических особенностей языка, апробированных на протяжении многих столетий в условиях разговорной речи, художественной прозы, поэзии, речь о музыкальном стиле, как специфически национальном феномене, объективно идти не могла. Активная ориентация того времени на фольклор (запись, обработку, цитату) позитивна сама по себе. Но, как справедливо заметил в своё время И. Земцовский, «цитирование само по себе не может служить гарантией народности языка и образов» [3, с.68], а процесс «переинтонирования» требует опять-таки времени и более высокого художественного сознания.

Здесь, пожалуй, можно сделать один из самых печальных выводов о том, что время, отведённое нам историей на формирование интонационного словаря композиторской и именно *белорусской* школы, во многом было потеряно, и сегодняшняя ситуация двуязычия вряд ли позволит возвратиться нам к аутентичным речевым истокам, возродить всю красоту, тембровую характерность и особую музыкальность родного слова. Подтверждением служит русская музыка, на которую мы традиционно ориентируемся, в лоне которой А. Даргомыжский стремился, к художественной правде, но правде звучания именно *русского* слова. Неповторимо индивидуальна и всегда узнаваема, национально-характерная музыкальная палитра «Бориса Годунова» и вокальной музыки М. Мусоргского, сотканная из сотен интонационно-речевых образов *русской* речи, проявляющей своё живое дыхание в различных социальных слоях России. Разве можно романсы П. Чайковского воспринимать, не ощущая пластики, культуры речевого интонирования, свойственных представителям русской дворянской интеллигенции?

Тем не менее, медленный процесс формирования белорусского вокального словаря констатируется в творчестве многих композиторов Беларуси разных исторических поколений. Учитывая предшествующие рассуждения, необходимо объективно рассматривать достоинства и недостатки тех или иных художественных реалий, диалектику фольклорных, литературно-поэтических и речевых проявлений в вокальных опусах отечественных авторов. Это позволит современным композиторам более осмысленно подходить к вокальному прочтению литературного первоисточника, ориентируясь не только на собственную интуицию и художественный вкус, но и реальные, имманентные закономерности развития поэтического мелоса, о чем мы неоднократно писали в предшествующих публикациях [4].

Одним из основоположников белорусской композиторской школы является А. Е. Туренков (1886–1958). На молодого музыканта из Петербурга в своё время обратили внимание выдающиеся русские композиторы А. Лядов и А. Глазунов. Общение с ними и обучение в Петербургской консерватории, которую он посещал до 1914 года, самым положительным образом сказались на формировании музыканта. Демобилизовавшись из армии, Туренков начинает свою профессиональную и педагогическую деятельность в Гомеле, с 1934 года – продолжает в Минске. Особую роль в истории белорусской музыки сыграли оперы композитора «Кветка шчасця», «Яснае світанне», детский балет «Лесная сказка», «Белорусская сюита» для симфонического оркестра. Простота, экономность средств музыкальной выразительности обусловили популярность его сочинений среди широких социальных слоев. Не являлись исключением многочисленные вокальные произведения на слова Я. Коласа, Я. Купалы и М. Богдановича. В центре внимания музыканта постоянно была поэзия А. Пушкина и Н. Некрасова, что свидетельствовало о близости художника к традициям русской классической литературы.

Особое состояние «двомирия» души, с одной стороны, преданной русской культуре, с другой – искренне привязанной к новой родине, опосредованно сказывалось на музыкальном языке композитора. Стремление постичь поэтику белорусских народных традиций обуславливало фольклоризм его стиля, влияние традиций русской композиторской школы приводило к максимальной обобщённости художественного образа и средств музыкальной выразительности при создании «национальных» произведений. Это становится очевидным при анализе вокальной музыки А. Туренкова.

Обратим внимание на вокальный вариант стихотворения М. Богдановича «Зорка Венера». Опус А. Туренкова представляет собой песню-романс с явно выраженной вальсовой основой. Об этом свидетельствуют многие приемы музыкально-поэтической выразительности: четкое деление формы на пять идентичных строф-куплетов, равномерное трехдольное движение четырехстопного дактиля, постоянство метра, отсутствие какой-либо дополнительной акцентуации слов в реальном ритме стиха. Певучести стихотворной речи способствует плавное, «закруглённое» звучание женских окончаний всех нечетных стихов. Функцию своеобразного музыкально-семантического обрамления выполняют незначительные изменённые повторы первых стихов в конце каждой строфы произведения. При внимательном вслушивании в просодию стиха весьма ощутимо влияние своего рода «межрифменного ритма», формирующегося за счет регулярного чередования отличных по окраске рифменных окончаний: упругое звучание сдвоенных согласных в глагольных рифмах 2 и 4 строф контрастируют с более «кантиленными» рифмами нечетных строф.

В целом структура поэтического текста композитором сохраняется; отсутствие в романсе пятой строфы обуславливается, видимо, стремлением автора к более компактному изложению мысли. Простота и демократизм в интерпретации текста сказывается на характере всех стилистических средств: обобщённый тип мелодики с узнаваемыми, достаточно традиционными песенными интонациями, классический арсенал гармонии, фактура изложения, типичная для вокальных жанров домашнего музицирования. Однако более детальный анализ произведения дает возможность проследить, как музыкально-поэтическая структура стиха подспудно оказывает воздействие на формирование мелодики, её внутреннее строение, влияет на тонально-гармонические соотношения.

С точки зрения традиционного анализа формы каждый куплет-строфа представляет собой классический квадратный период, состоящий из двух предложений по восемь тактов, в котором каждая стихотворная строка текста соответствует четырёхтактовой музыкальной фразе. Гармоническое развитие, опирающееся на функционально чёткую аккордику, максимально усложнённую двойной доминантой, приводит к модуляции из Фа-мажора к параллельному ре-минору.

Анализ мелодического развертывания романса позволяет сделать вывод о том, что при помощи привычной и даже традиционной вокальной лексики можно весьма экономными средствами интерпретировать мелодику стиха, при этом чутко вслушиваясь не только в его метроритмическую организацию, но и синтаксис, семантику отдельных слов, правильно воспринимая особенности стихотворного времяизмерения.

F-dur	а	а ¹	б		а	а ¹	б
	1т.	1т.	2т.		1т.	1т.	2т.
	1 фраза				2-я фраза		
d-moll	в – 4 такта				в ¹ – 3 такта (+I)		
	3 фраза				4 фраза		

«Речевая» расчленённость синтагм 1–2 стихов реализуется в музыке в виде повторенных с минимальными изменениями мелодических сегментов (1 предложение). При этом, наряду с распевностью сугубо романсового происхождения, обнаруживаются более скрытые черты речевого свойства, подчеркивающие «дискретность» стиховых синтагм, регистровое удобство интонирования, «речевой» амбитус мелодики. Во втором предложении, с одной стороны, неожиданной модуляцией в ре-минор подчеркивается образно-лексический параллелизм стиха, с другой – оно является естественным продолжением первого предложения. С интонационной точки зрения в нем реализуются специфически музыкальные, кантиленные свойства мелодики: секстовые восходящие ходы с обыгрыванием как бы «запрограммированного» в первом предложении кульминационного звука fa^2 , классические кадансовые завершения и т. д. Однако истоки большей мелодической слитности, текучести второго предложения, преодоления «вариантной дискретности», следует искать не только в специфике музыкального развёртывания, но и в особенностях синтаксиса 3–4 стихов первой строфы, синтагмы которых интонационно более объединяются благодаря придаточному предложению.

Внутренняя структура стиха (имея в виду постоянство его метрики, реального ритма, и количество стоп) во многом обусловили квадратное строение повторяющегося периода романса: четырёхстопный дактиль каждых начальных трёх стихов соответствует четырем тактам предложения вокального периода; каждая заключительная трёхстопная строка в музыке получает отражение в виде трёхтакта, удлинённого за счет большей протяжённости тонического звука. Таким образом, достигается соответствие между стопным строением стиха и симметричностью музыкального периода, а реальное звучание романса подтверждает высказывание Р. И. Аванесова о том, что пауза в конце стиха входит в «стиховое время» и её протяженность зависит не только от физиологической потребности вдоха» [1, с. 241].

В произведении А. Туренкова наглядно представлены две тенденции в интерпретации литературного первоисточника. С одной стороны, композитор достаточно точно реализует особенности поэтической структуры текста, с другой – *интонационное* наполнение романса грешит лапидарностью, отсутствием искренней распевности, инерцией встречного ритма. Литературный шедевр М. Богдановича словно «угасает» в предельно обобщённых песенных интонациях, не отражающих по романтически восторженную и одновременно лирическую поэтику стихотворения.

На примере творчества А. Туренкова можно проследить насколько долгим и сложным был путь формирования отечественного вокального словаря. Негативно сказывалось отсутствие у русских композиторов, работающих на ниве отечественной культуры, должного знания белорусского языка, специфики просодии, достаточно поверхностное отношение к аутентике фольклора. Не лучшим образом проявлялось порой вольное отношение к литературной первооснове. И если в романсе А. Туренкова «Астры» изменения касаются отдельных слов (окончаний, падежей), то в произведении «Невясёла камару» композитор не использовал вторую часть стихотворения М. Богдановича, контрастную по жанру, темпу, метроритмической организации, что не могло не сказаться на несколько упрощённой и однозначной в образном плане интерпретации сочинения классика белорусской литературы.

На формирование речевой интонации, всегда запечатлённой в том или ином литературном жанре, а затем и в вокальном произведении, опосредованно оказывают воздействие многие факторы, включающие особенности менталитета народа, его, образно говоря, «национального характера», эмоциональных реакций на реалии бытия. Это становится особенно очевидным, когда композитор старается по-своему искусственно «углубить» контекст, повисить, говоря словами Б. Асафьева, «эмоциональный градус» того или иного первоисточника. Примером может служить авторская «драматизация» стихотворения М. Богдановича «Уся ў слязах дзяўчына». У поэта данное сочинение представляет собой композицию из трёх строф по четыре стиха, в то время как романс А. Туренкова представляет собой развёрнутую пятистрофную форму. Повтор в конце произведения первой строфы, дублировка отдельных стихов, вокализы на междометиях-восклицаниях – всё это трансформирует музыкально-поэтическую структуру текста и сказывается не только на интонационно-ритмическом строе романса, но и на общей концепции, жанровой основе вокального произведения, в котором нивелируется лаконизм, сдержанность высказывания, строгая простота стихотворной речи, отражающей как особенности белорусского устнопоэтического творчества, так и авторскую интонацию самого поэта.

Проблема национальной идентификации отечественной композиторской школы остаётся актуальной и для современных музыкантов. Исторические судьбы нашей страны помешали, в отличие от других европейских стран, актуализировать в XIX веке национальные идеи и национальные приоритеты во многих областях гуманитарных наук, в художественном, в том числе и музыкальном творчестве. Поэтому и многие процессы, связанные с формированием национальной специфичности, в нашем случае в лоне музыкального искусства, исторически были «пролонгированы» в XX и XXI век. На этом пути вокальная музыка всегда выполняла особую роль, тонко абсорбируя и преломляя самое дыхание, музыкальность того или иного языка, поэзии, фольклорной интонации, интонационно-речевое и акустическое богатство национальной просодии. Без понимания этих процессов отечественная вокальная музыка не сможет развиваться столь же плодотворно, как русская, немецкая, французская, где национальное «вокаль-

ное пространство» уже не одно столетие формируется в теснейшей связи с культурой языка и отечественного поэтического слова.

Литература

1. Аванесов, Р. И. Мелодия и речь / Р. И. Аванесов // Проблемы структурной лингвистики, 1983. – М. : Наука, 1986. – С. 232 – 267.
2. Васина-Гроссман, В. А. Мастера советского романса / В. А. Васина-Гроссман. – М. : Музыка, 1968. – 319 с.
3. Земцовский, И. Фольклор и композитор / И. Земцовский. – Л. ; М. : Советский композитор, 1978. – 174 с.
4. Олейникова, Э. А. Поэзия и музыка: к проблеме структурно-композиционных и интонационно-звуковых аналогий / Э. А. Олейникова // Науч. тр. Белорус. гос. акад. музыки. Сер. 2. Вопросы истории музыки. – Вып. 16: Белорусское историческое музыкознание: научные парадигмы, тенденции, перспективы / сост. Т. А. Щербакова. – Минск, 2008. – С. 3–16.
5. Шпенглер, О. Закат Европы / О. Шпенглер. – Ростов н/Д. : Феникс, 1998. – 637 с.

Оношко И.Ю.

(Республика Беларусь, г. Минск)

ВИРТУОЗНОСТЬ КАК ОТРАЖЕНИЕ ВЗАИМОУСЛОВЛЕННОСТИ КОМПОЗИТОРСКОГО ТВОРЧЕСТВА И МУЗЫКАЛЬНОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА

Место и значение виртуозности в музыкальном исполнительстве всесторонне отражено в истории фортепианного (клавирного) искусства. Каждый исторический период и стилевая эпоха (барокко – классицизм – романтизм – музыка XX – начала XXI в.) с присущими им особенностями в сфере музыкального исполнительства и композиторского творчества выдвигали свои критерии эстетической ценности виртуозности, придавая этому уникальному атрибуту музыкального исполнительского искусства черты стилового своеобразия.

В эпоху барокко виртуозность – это показатель универсализма профессиональной деятельности музыканта (И. Кунау, И. С. Бах, Г. Ф. Гендель в Германии; Л. Маршан, Ф. Куперен во Франции; Д. Скарлатти в Италии; У. Берд в Англии и др.). В эпоху классицизма виртуозность символизирует начало процесса дифференциации музыкальных профессий (композитора, исполнителя, учителя музыки), а также формирования основ фортепианной техники как самостоятельной сферы фортепианного искусства (М. Клементи, В. А. Моцарт, И. Гуммель, Л. Бетховен). Важным фактором становления виртуозности как художественного явления стало изобретение фортепиано и усовершенствование его конструкции в последующий период. Эпоха романтизма ознаменовалась высочайшим расцветом виртуозного исполнительского мастерства концертирующих пианистов, что способствовало формированию фортепианных виртуозных школ и направлений. Романтическое музыкальное искусство выдвинуло плеяду выдающихся пианистов (Ф. Лист, Ф. Шопен, А. Рубинштейн и др.), исполнительское искусство которых отличалось уникальной виртуозностью, глубиной интерпретации и противостояло бессодержательному техницизму пианистов, демонстрировавших лишь свои исключительные технические возможности. В музыкальном искусстве XX – начала XXI вв. в условиях развития авангардных и полистилистических тенденций в композиторском творчестве виртуозность способствует углублению синтеза творческих достижений предшествующих эпох и новаций в области исполнительской техники. Виртуозность стала важнейшим аспектом широко распространенной практики творческих соревнований молодых музыкантов – исполнительских конкурсов, существенно влияя на популяризацию и пропаганду исполнительского искусства. Тенденции данного периода нашли отражение в исполнительстве многочисленных представителей различных национальных фортепианных школ и творческих направлений.

Виртуозность – это высший уровень исполнительского мастерства, атрибут творческой деятельности музыканта-исполнителя, важный компонент его профессиональной готовности к технически совершенной и творчески самобытной исполнительской интерпретации музыки,

артистическое качество, необходимое для публичного (концертного) исполнения музыкального произведения [1, с. 5].

Виртуозность может быть осмыслена и как особая форма самовыражения композитора посредством отбора особых музыкально-инструментальных средств, как свойство его музыкального мышления, черта его индивидуального стиля. Понятие «виртуозность» в композиторской деятельности, как отмечает О. Мурга, обнаруживает свою метафоричность, поскольку оно, с одной стороны, определяет качество процесса («виртуозно сделанная вещь»), с другой – всегда направлено на результат процесса, подчеркивая качество материально воплотившегося художественного итога («виртуозная вещь» как сложноустроенная и вместе с тем совершенная в своей красоте). Подвижность смысла заключена в этимологии самого слова. Она и наделяет его метафорическим значением в сопряжении с другими явлениями искусства [см.: 2, с. 7].

Непрерывным условием воплощения виртуозности в произведении становится идея преодоления, связанная с сопротивлением материала, а именно фактуры. Музыкант должен «оживить» в звучащем интонировании музыкальные образы, закодированные автором в нотном тексте. Перед исполнителем всегда стоит проблема «преодоления материала внешней среды», своеобразного силового его «укрощения», перевода из состояния абстракции в конкретную художественную форму.

Степень виртуозности при этом прямо пропорциональна степени преодоления инерции сопротивления материала. Как пишет Б. Асафьев, инертность или активность творческой позиции в композиторском творчестве зависят от выбора между комбинированием простейших ранее усвоенных вариантов фактуры и других средств выразительности и еще «не преодоленным материалом», между вполне рационально сопряженными звуковыми сочетаниями и необъяснимыми, кажущимися иррациональными техническими находками. Преодоление сказывается в организации и развитии материала на основе его динамических свойств. Вырабатываются принципы оформления музыкального материала, которые обобщают весь процесс формирования музыкальной композиции и приводят к развитию форм со сложными соотношениями составляющих их элементов и свойственных им функций [см.: 3, с. 3–36].

Отметим, что в композиторском творчестве виртуозность проявляется по-разному. Это зависит от ряда причин – «опорных точек» композиторского мышления, исполнительской подготовки и анатомических особенностей пианистического аппарата автора, его артистизма и темперамента.

С точки зрения воплощения виртуозности в музыкальном тексте мы будем ориентироваться на фактуру, темп, динамические, артикуляционные, ритмические средства выразительности.

Пространственное объединение звукового материала воплощается посредством фактуры, так как фактура есть «ведущая система, организующая художественное пространство» [4, с. 102]. Фактура, способствуя «выявлению многокоординатного пространственного строения ткани, ее дифференциации и объединению в одновременности» [там же], «неотделима от разных сторон музыкального языка», таких, как мелодика, гармония, ритм, тембр, динамика [см.: 5, с. 165]. Но для понимания виртуозного качества с точки зрения пространственного аспекта центральной в категории фактуры является ее плотность, которая в значительной мере зависит от динамических, артикуляционных, педальных и иных «условий существования» музыкальной ткани.

По мнению И. Кузнецова, виртуозность как форма выражения может быть подчинена содержанию, более того – определенное содержание можно передать только через виртуозную форму выражения материала [6, с. 128]. Причем «исполнительский» ракурс трактовки фактуры опирается на категорию «изложения» музыкального материала как конкретного мелодико-ритмического рисунка. Соответственно, отношение к фактуре выражается в констатации «удобства» или «неудобства» изложения [4, с. 19].

Фортепианное искусство имеет в своем арсенале необозримое разнообразие типов фактуры и видов техники – от филигранных бисерных пассажей (так называемое «perle») до двойных нот, аккордов и октав. Виртуозные приемы, воплощенные в произведении, как правило, осно-

вытекают из особой склонности автора к тому или иному виду техники и, соответственно, типу фактуры. Композиторы-виртуозы обязательно использовали излюбленные, многократно проверенные приемы и не забывали о сильных сторонах своего мастерства. Ф. Лист считал октавы и аккорды самым легким видом техники, и они встречаются в его пьесах довольно часто. Для многих сочинений С. Тальберга, написанных в жанре фантазии, характерно его знаменитое изложение «в три руки». Значительная часть обработок этюдов Ф. Шопена для левой руки солом сделана Л. Годовским, который славился феноменально развитой в техническом отношении левой рукой. С. Прокофьев в своих произведениях использовал оригинальные приемы изложения, основанные на скачках, которые он исполнял с невероятной точностью и ловкостью. Есть и фактурные ограничения: у Р. Шумана в фортепианных пьесах почти не встречаются последования репетиционных октав (Токката ор. 7, при разучивании которой он «переиграл» руки, является, по сути, единственным примером). Иначе говоря, фактура, как правило, соответствует уровню виртуозности композитора и содержит основные особенности его исполнительских возможностей.

Что касается временной организации звукового материала, то здесь главная роль отводится темпу. Именно быстрый темп является основанием для определения виртуозной игры как беглой, бойкой, ловкой, резвой, моторной, легкой, изящной и т. д. Преодоление материала в данном случае зачастую состоит не в увеличении скорости движения, а в изменении масштаба дирижерской единицы, измеряющей пульсацию движения. Однако здесь же кроется и причина распространенного негативного отношения к виртуозной игре как игре «легковесной», «поверхностной», «пустой», «бездумной». Тем не менее «легкость» игры отнюдь не идентична «легковесности», поскольку она выявляет эстетическую сторону процесса творческой деятельности.

Музыкальный ритм, как «элемент музыкального времени, характеризующий структуру его течения» [7, с. 15], в условиях виртуозного движения раскрывается либо в долговременном действии одной формулы (*perpetuum mobile*), либо в интенсивной ее изменчивости (например, в пределах такта или временной доли). Последний вариант предполагает высший уровень ритмической изошренности в музыке, к которому относятся полиметрия и полиритмия. Виртуозное качество в обоих случаях свойственно тексту, демонстрирующему максимально высокую величину – либо временную, либо пространственную, причем как в их самодостаточности, так и в сопряжении (по принципу «максимум нот в минимум времени»).

В артикуляционной природе интонирования заложена технологическая сущность исполнительства. Под музыкальной артикуляцией понимается «способ исполнительского произношения моментов интонационно-художественного потока», где понятие «произношение» рассматривается не только в узком смысле, как «степень расчлененности и связности тонов», но и в широком, включающем динамический, агогический, звуковысотный и тембровый аспекты интонирования [8, с. 14].

Итак, текст музыкального произведения, заключающий в себе виртуозный потенциал, предстает перед исполнителем в качестве художественной задачи и требует своей реализации в конкретных средствах выразительности, которые в нотном тексте могут быть задействованы автором более или менее активно. Чем больше будет использоваться комбинаций выразительных средств в едином комплексе и чем шире будет использована их шкала градаций на минимальном отрезке времени, тем сложнее получатся виртуозные приемы.

Виртуозность является основополагающей приметой ряда ведущих музыкальных жанров, без которой их существование было бы невозможным. В их числе – этюд, токката, скерцо, транскрипция, сольный инструментальный концерт. В. Медушевский, в частности, считает виртуозность особым жанровым началом музыки, овладевшим сферами художественного этюда, сольного концерта, проникшим во многие другие жанры [9, с. 27]. Жанр дает направление для адекватного воплощения замыслов композитора, создания яркого художественного концертного сочинения, в котором исполнитель получает возможность в сценическом выступлении продемонстрировать свой технический (виртуозный) и артистический (интерпретационный) арсенал.

В разнообразных видах этюд остается средоточием виртуозных приемов, и в нем «находит воплощение идея совершенствования избирательного, единичного явления» [10, с. 4]. Токката является пьесой, в которой обязательно присутствуют виртуозные задачи. Концерт на всех исторических стадиях сохраняет игровые принципы и идею диалога соревнующихся виртуозов. Транскрипция интерпретирует авторскую идею в системе творческих предпочтений и виртуозных возможностей транскриптора.

Итак, виртуозность исполнения произведения изначально заложена в музыкальном тексте. В композиторском творчестве концепт «виртуозность» представлен в виде свойственных определенному автору элементов фактуры, разнообразных гармонических и мелодических приемов, артикуляционных средств и штрихов, особенностей тембра и динамики, создающих самобытный рисунок композиторского письма, обуславливающего исполнительские действия музыканта, которые необходимы, с одной стороны, для воссоздания музыкального образа, с другой – для презентации исполнительских возможностей музыканта. Виртуозность является определяющей приметой ряда музыкальных жанров – этюда, токкаты, скерцо, транскрипции, каденции сольного инструментального концерта.

В художественном феномене виртуозности находит отражение все многообразие музыкального творчества, и прежде всего взаимная обусловленность технической и художественной составляющих процесса создания и исполнительской интерпретации музыкального сочинения. Виртуозность как особая эстетическая ценность музыкального исполнительства является важнейшим условием выразительного и самобытного воплощения творческого замысла композитора, достижения подлинного единства содержания и формы музыкального произведения, показателем высокого уровня профессиональных компетенций музыканта-исполнителя в использовании выразительных средств инструмента. Виртуозность как критерий исполнительского мастерства музыканта и условие успешности его профессиональной исполнительской деятельности обуславливает представления о неисчерпаемом многообразии исполнительского творчества в музыкальном искусстве.

Литература

1. Оношко, И. Ю. Виртуозность как фактор становления и развития фортепианного искусства / И. Ю. Оношко. – Минск : Белорусская государственная академия музыки, 2016. – 125 с.
2. Мурга, О. Л. Принцип виртуозности в русской художественной культуре второй половины XIX – начала XX столетия и эволюция жанра русского романтического фортепианного концерта : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / О. Л. Мурга. – Киев, 2003. – 227 с.
3. Асафьев, Б. Музыкальная форма как процесс. Кн. 1–2 / Б. Асафьев. – Л. : Музыка, 1971. – 376 с.
4. Скребкова-Филатова, М. Фактура в музыке: Художественные возможности. Структура. Функции / М. Скребкова-Филатова. – М. : Музыка, 1985. – 285 с.
5. Скребкова-Филатова, М. Драматургическая роль фактуры в музыке / М. Скребкова-Филатова // Проблемы музыкальной науки. – М. : Сов. композитор, 1975. – Вып. 3. – С. 164–198.
6. Кузнецов, И. К. Теория концертности и ее становление / И. К. Кузнецов // Вопросы методологии советского музыкознания: сб. науч. тр. / отв. ред. А. И. Кандинский. – М. : МГК им. П. И. Чайковского, 1981. – С. 127–157.
7. Притыкина, О. Музыкальное время: его концептуальность, структура, методы исследования: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / О. Притыкина ; Ленингр. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии им. Н. К. Черкасова. – Л., 1986. – 19 с.
8. Сокол, А. Теория музыкальной артикуляции / А. Сокол. – Одесса : ОКФА, 1996. – 206 с.
9. Медушевский, В. В. О виртуозности в музыке (проявления духовной волиревности) / В. В. Медушевский // Музыка в школе. – 2001. – № 1. – С. 27–35.
10. Булатова, Л. Б. Этюды К. Черни как основа виртуозного мастерства: учеб. пособие для преподавателей муз. школ и муз. училищ / Л. Б. Булатова. – Тула : Приок. кн. изд-во, 1988. – 23 с.

ОДЕССКАЯ КИНОФАБРИКА. НАЧАЛО ПРОИЗВОДСТВЕННОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ (1923 – ОКТЯБРЬ 1926 Г.)

На фоне интенсивного процесса восстановления бывших частных киноателье (Харитонова, Борисова и Гроссмана), руководство Одесской кинофабрики с января 1923 года, начинает подготовку к весеннему съемочному сезону. В силу этих причин на кинофабрике активно ведутся капитальные ремонты в павильонах, пишутся и изготавливаются декорации, привлекаются к работе художественный и производственный персонал, и т. п.

Сами же съемочные работы начинаются в Одессе в марте 1923 г. и длятся до конца лета. К тому времени Одесса становится центром украинского кинопроизводства. Из Ялты сюда приезжают: директор Ялтинской кинофабрики – Георгий Тасин, режиссеры – Владимир Гардин, П. Чардынин, художник – Владимир Егоров, оператор – Борис Завелев, и артисты: Ребикова, О. Фрелих, М. Панов, И. Худолеев, М. Салтыков, И. Таланов, З. Баранцевич и др. При их непосредственном участии в Одессе, были осуществлены съемки эпизодов к фильмам, начатых производством еще в Ялте. Речь идет, о фильмах: «В дни Парижской коммуны» (1923), «Атаман Хмель» (1923), «Помещик» (1923), «Не пойман – не вор» (1923), «Хозяин черных скал» (1923) и «Слесарь и канцлер» (1923) [19]. Необходимость в таком переезде была вызвана возведением на территории Одесской кинофабрики так называемого «киногородка», который предназначался для съемок различной природы (села, гор, равнин, побережье и т.д.).

Вместе с тем, на фабрике не забывали и о собственном производстве, работая параллельно над съемками некоторых хроникальных сюжетов (про работу местных промышленных заводов и фабрик, Черноморских портов и здравниц и т.п.) [2], и трех агитационных фильмов, в частности: «От мрака к свету» (1923, реж. М. Салтыкова) [3], «История первого мая» (1923, реж. С. Ценина) [10] и «Магнитная аномалия» (1923) [5]. Судя по сообщениям местной периодики, производство вышеупомянутых агитационных фильмов продолжалось около одного-двух месяцев (март-апрель) [10]. В последствии, киевская пресса отмечала, что вышеупомянутые фильмы были разыграны ярко и живо, прежде всего за счет игры главных актеров: М. Салтыкова, Корнева, Дарьи Зеркаловой [11] и других.

С наступлением осени производственная деятельность Одесской кинофабрики, идет на спад. Кроме того, что фабрика продолжала снимать хроникальные сюжеты по заказу различных государственных организаций и предприятий (курорты, заводы, фабрики), она также ведет приготовления к празднованию грядущих октябрьских праздников. В течение сентября-октября 1923 г. фабрика заканчивает постановку агитационного фильма – «Великий Октябрь», режиссером которой стал прибывший из Ялты, московский кинодеятель Владимир Гардин. Кроме указанной ленты, фабрика работала над созданием еще одной тематической полнометражной агитационной картины – «Потоки», постановку которой было поручено реж. М. Салтыкову. Съемки указанного фильма начались лишь в октябре, тогда как сам фильм вышел на экраны в ноябре 1923 [4]. Посему можем сделать вывод, что обеспечить экраны агитационными фильмами, в честь октябрьских праздников Одесской кинофабрике, удалось лишь частично.

До октября 1924 года Одесская кинофабрика оставалась единственной кинофабрикой Всеукраинского фото-кино управления (ВУФКУ). Дело в том, что с сентября 1923 договор об аренде Ялтинской кинофабрики, заключенный между Всеукраинским фото-кино управлением и Крымнаркомпросом закончился, в результате чего ВУФКУ было лишено возможности пользоваться этой производственной базой. Стоит отметить, что такие события наложили свой отпечаток на кинопроизводстве Одесской кинофабрики.

В качестве единственной пригодной к производству фильмов кинематографической базы, фабрике было дано задание, снять в течение 1924–1925 операционного года 50 художественных фильмов со средним метражом в 2000 м [13]. Впрочем, в связи с восстановлением в октябре 1924 г. контроля над Ялтинской кинофабрикой, а также при отсутствии на конец 1924 г. на Одесской кинофабрике необходимого количества технического оснащения, квалифицирован-

ного персонала (в частности режиссеров и операторов) и присланных из центра сценариев [12], производственный план для Одесской кинофабрики пришлось сократить [16]. Следует отметить, что такое решение было вполне оправданным, учитывая художественные и производственные силы фабрики, которыми она располагала под конец текущего операционного года.

Тем не менее, после модернизации существующего оборудования, Одесская кинофабрика смогла создать 22 кинокартины [17]. Из этого количества фильмов 10 картин были полнометражными («Макдональд», «Сон Толстопузенка», «Лесной зверь», «Марийка», «Укразия» (2 серии), «Аристократка», «Дымовка», «Туберкулез», «Каков приход, таков уход» и «Борьба с сухой»), остальные же 12 – короткометражными («Арсенальцы», «Октябрина», «Генерал с того света», «Вендетта», «Изобретатель», «Соль», «Советский воздух», «Черное золото», «Рябая телушка», «Доброхим», «Борьба с вредителями» и «Аскания-Нова») [15].

Среди созданных полнометражных фильмов, наиболее затратными вышли «Укразия» (2 серии) и «Лесной зверь». Что касается короткометражных фильмов, выпущенных в текущем операционном году, то в целом потребность в их количестве предопределялась появлением на экранах, периодического киножурнала «Маховик» (конец 1924 года).

Представлен в качестве полнометражного сборника, киножурнал включал в себя хроникальные и игровые короткометражные сюжеты, которые освещали международную и советскую жизнь, а также различные стороны пролетарского быта. Таким образом, учитывая направленность, киножурнал был рассчитан преимущественно для показа в рабочих клубах и деревне [18]. Если верить показаниям ученых, указанный журнал просуществовал лишь до середины 1925 года [1], насчитывая до 6-ти выпущенных номеров. Первый номер выходит на экраны, примерно в октябре-ноябре 1924 года, включая в программу два короткометражных фильма Одесской кинофабрики – «Октябрина» и «Рябая телушка».

1925–1926 операционный год считается периодом расцвета Одесской кинофабрики. Увеличивая с каждым годом объемы изготавливаемой продукции, фабрика уже не могла обходиться теми материально-техническими средствами, которыми располагала. В связи с чем, в течение октября 1926 здесь было *построено*: 3-й киносъемочный павильон, 2-ю кинолабораторию, умформерную станцию для обеспечения фабрики необходимым количеством электроэнергии и специальные составы для декораций, мебели и реквизита; *отремонтировано*: 1-й и 2-й кинопавильоны, 5 имеющихся на фабрике автомобилей, кинолабораторию, а также проведено электрическое и паровое отопление в павильонах [6]; *закуплено* очередную партию новой заграничной съемочной, осветительной и копировальной аппаратуры [9].

В вопросах производственной деятельности 1925–1926 операционный год, также отмечен кардинальными сдвигами. Учитывая убыточность короткометражных фильмов, выпущенных в 1924–1925 операционном году, Всеукраинское фото-кино управление берет курс на изготовление высокобюджетных полнометражных фильмов, пренебрегая тем самым короткометражными фильмами (их производство сводилось до уровня производственных и хроникальных фильмов) [14].

Следовательно, в производственном плане на 1925–1926 операционный год Одесской кинофабрике отводилось задание создать 16 полнометражных фильмов, из которых 5 фильмов составляли те, что не были завершены в предыдущем операционном году (2 серии фильма «Тарас Шевченко», одна из которых предназначалась для детей, «Пилсудский купил Петлюру» («П.К.П.»), «В когтях советской власти» и «Синий пакет») [15].

Впрочем, осуществив анализ фактического времени производства указанных фильмов, удалось узнать, что выполнить поставленную задачу Одесской кинофабрике так и не удалось. Из 16 полнометражных фильмов кинофабрика смогла поставить только 12 [17], а также начала, но не закончила производством 10 полнометражных фильмов.

Среди названного количества кинофильмов, наиболее затратными были: двухсерийный фильм «Тарас Шевченко», «П.К.П.», «Гамбург» и «Спартак». Сравнивая себестоимость этих фильмов с принесенной от ихнего проката прибылью (речь идет прежде всего об украинском прокате и продаже лицензий на показ в другие страны в период с октября 1925 по сентябрь 1927) приходим к выводу, что политика ВУФКУ, касательно создания высокобюджетных

идеологических картин не оправдала себя. Показательным в этом плане является двухсерийный художественный фильм «Тарас Шевченко», на который ВУФКУ возлагало большие надежды. Согласно статистических данных, себестоимость этого фильма достигла почти 290 тыс. руб., тогда как прибыль от почти двухлетнего пребывания фильма в украинском и зарубежном прокате – не менее 230 тыс. руб.

В чем же заключалась основная причина коммерческих неудач Одесской кинофабрики? По словам известного советского сценариста, критика, драматурга и прозаика Хрисанфа Херсонского причин было несколько:

- 1) слабое художественное руководство в части производства;
- 2) малое количество украинцев, по сравнению с приезжими специалистами из Москвы и Германии;
- 3) оторванность кинофабрики от культурных центров (Киева, Харькова) и слабая культурная среда в самой Одессе;
- 4) оторванность фабрики от Всеукраинского фото-кино управления – что влияло на качество, стоимость и продолжительность кинопроизводства;
- 5) отсутствие на фабрике собственной инициативы, касательно создания фильмов (ведь все производство от начала до конца диктовалось Правлением ВУФКУ) [7].

И все же несмотря на все положительные и отрицательные стороны производственного процесса Одесской кинофабрики в 1923 – 1926 гг., можем заметить определенную закономерность. С каждым последующим годом виды, жанры, продолжительность, бюджет и художественное качество выпускаемых фабрикой фильмов совершенствовалось. Фактически, пройдя путь от съемочной площадки, которая использовалась другими кинофирмами, до мощного кинопредприятия, Одесская кинофабрика, смогла обеспечить украинские и зарубежные экраны фильмами собственного производства. И если в начале ее производственной деятельности эти фильмы были короткометражными и документальными, то через несколько лет спустя, переросли в высокобюджетные полнометражные блокбастеры. И хотя в вопросах технического и художественного качества эти картины были еще далеки от идеала, всё же, благодаря их созданию, стало возможным говорить о расцвете украинской советской киноиндустрии.

Литература

1. Авенариус, Ю. До історії розвитку української комедії / Ю. Авенариус // Радянське кіно. – К. : орган головної управління кінофотопромисловості при Раді народних комісарів УСРР "УКРАЇНФІЛЬМ", 1935. – № 3 – 4 [октябрь – ноябрь]. – С. 41.
2. Кино-производство // Силуэты : литература, искусство, театр, кино. – О., 1923. – № 8 – 9 [март]. – С. 29.
3. Кино-фронт. От мрака к свету // Силуэты : литература, искусство, театр, кино. – О., 1923. – № 10 [март]. – С. 23.
4. Кино-фронт. Поток // Силуэты. – О., 1923–1924. – № 18 [номер четвертый зимнего сезона]. – С. 12.
5. Кино-фронт. Производственная работа ВУФКУ в Одессе // Силуэты. Литература – Искусство – Театр – Кино. – О., 1923. – № 14 [июль]. – С. 11.
6. Одесская ф-ка В.У.Ф.К.У. // Кино-журнал А.Р.К. : орган ассоциации революционной кинематографии. – М., 1926. – № 1 [январь]. – С. 18.
7. Одесская фабрика ВУФКУ (итоги впечатлений, июль – август 1926 г.) // Кино – фронт : орган ассоциации революционной кинематографии. – М., 1926. – № 4 (7) – 5 (8) [июль – август]. – С. 34 – 35.
8. От мрака к свету // Силуэты : литература, искусство, театр, кино. – О., 1923. – № 11 [апрель]. – С. 15.
9. По кино-фабрикам : на ф-ке ВУФКУ в Одессе // Кино – фронт : орган ассоциации революционной кинематографии. – М., 1926. – № 1 (4) [апрель]. – С. 4.
10. Украина и Крым // Кино: Двухнедельник о [бшест]ва кинодеятелей. – М., 1923. – № 3/7 [апрель – май]. – С. 40.
11. Центральный государственный архив высших органов исполнительной власти Украины, г. Киев. – Ф. 166. Оп. 3. Д. 119. Л. 291.
12. Центральный государственный архив высших органов исполнительной власти Украины, г. Киев. – Ф. 166. Оп. 4. Д. 1017. Л. 3.
13. Центральный государственный архив высших органов исполнительной власти Украины, г. Киев. – Ф. 166. – Оп. 4. Д. 1017. Л. 9.
14. Центральный государственный архив высших органов исполнительной власти Украины, г. Киев. – Ф. 166. Оп. 5. Д. 139. Л. 13.
15. Центральный государственный архив высших органов исполнительной власти Украины, г. Киев. – Ф. 166.

Оп. 5. Д. 935. Л. 24.

16. Центральный государственный архив высших органов исполнительной власти Украины, г. Киев. – Ф. 166.

Оп. 5. Д. 1185. Л. 44 – 45.

17. Центральный государственный архив высших органов исполнительной власти Украины, г. Киев. – Ф. 166.

Оп. 6. Д. 1483. Л. 218а

18. Центральный государственный архив высших органов исполнительной власти Украины, г. Киев. – Ф. 1238.

Оп. 1. Д. 18. Л. 226.

19. Экран. О Крымской экспедиции Севзапкино : из впечатлений режиссера // Жизнь искусства : еженедельник под редакцией Гайка Адонца (Петербургского). – Петроград, 1923. – № 44 (917) [6 ноября]. – С. 31.

Перепич Н.В.

(Российская Федерация, г. Красноярск)

ОБ УСТОЙЧИВЫХ ПРИЁМАХ ВОЗДЕЙСТВИЯ НА АУДИТОРИЮ СОВЕТСКОЙ СЛАВИЛЬНОЙ МУЗЫКЕ

В советской музыке особое место принадлежит жанровой сфере славильных сочинений, воспевающих государство и его выдающихся деятелей. Сложившись в царскую эпоху, а после пережив мощное развитие и послужив трансляции ведущих государственных идей в Советском Союзе, она оставалась широко востребованной с конца 1920-х до начала 1980-х годов. Центральное положение в поэтических текстах славильных ораторий, кантат, поэм, сюит, симфоний с хоровым финалом занимают образы Вождя, Партии, народа, Отчизны. Их претворение в музыкальном языке осуществляется благодаря устойчивому комплексу выразительных средств, в числе которых лейттематизм, тональная семантика, специфические тембровые и фактурно-гармонические приёмы. Будучи связанными с конкретным образом или выражая аффект, они являются носителями определённой семантики и, при стабильности оформления, обнаруживающего сходство в разных опусах, приближаются к музыкальной риторике.

Влияние оперно-театрального и симфонического искусства на музыкальный язык советских славильных сочинений прослеживается в обращении к лейттематизму. Употребление лейттем, лейтмотивов и подобных им структур наблюдается в драматической симфонии «Ленин» и кантате «Москва» В. Шебалина, Второй симфонии Д. Шостаковича, «Здравице» С. Прокофьева, «Кантате-песне о Сталине» Б. Асафьева, «Былине про Ленина» Г. Попова, кантате Д. Кабалевского «О родной земле», оратории Б. Александрова «Дело Ленина бессмертно». Как правило, они репрезентируют образы революционной борьбы (В. Шебалин, Д. Шостакович, Б. Александров), Вождя (В. Шебалин, Б. Асафьев, Г. Попов), Сталинской земли (Б. Асафьев), Столицы (В. Шебалин, С. Прокофьев).

Приём мелодико-ритмического выделения имени Вождя, имеющий своим истоком преувеличенную подачу ключевых оборотов текста в театральном и ораторском искусстве, используется в «Былине про Ленина» Г. Попова и в сочинениях, посвящённых Сталину, где он распространяется также на названия государственных объектов и слова-символы, характеризующие уклад советской жизни. Например, в Ши IV частях «Кантаты о Сталине» Б. Асафьева с помощью достижения и продления мелодической вершины маркируются слова «Сталин», «счастье», «рад», «Сталинская [земля]», «Родина», «заря».

Влиянием театрального символизма отчасти объясняется бытование в ряде анализируемых произведений закономерностей, касающихся тонального плана. В драматургии славильных опусов финал служит кульминационной точкой, жизнеутверждающим итогом, к которому направлено действие. В соответствии с этим, композиторы следуют логике тонального движения от минора к мажору, чаще одноимённому, что созвучно идеям перехода от «старого» к «новому» («от мрака – к свету») и устремлённости в будущее. В данном идейном контексте уместен и разомкнутый тональный план, подразумевающий модуляцию из мажора в мажор. Мажорное наклонение, способствующее созданию оптимистичного эмоционального настроения в

аудитории, традиционно превалирует при обрисовке советской действительности, воспевании Вождя и Революции. Минорный колорит, как правило, присущ эпизодам и номерам, повествующим о сражениях прошлого или смерти героя.

В славильных сочинениях разных авторов наблюдается употребление круга тональностей с устойчивым значением. Так, H-dur мыслится многими композиторами как тональность Вождя: в финале симфонии «Ленин» В. Шебалина на фразе «родился Ленин», во II части кантаты М. Коваля «Поэма о Ленине» на словах «наш Ильич» и в V части с текстом «он на площади Красной в величье своём», в финале оратории Б. Александрова «Дело Ленина бессмертно», в заключительных фразах третьей поэмы «Ленин» Л. Солина «на XX съезд пришёл товарищ Ленин» и кантаты «Тебе присягаем, Отчизна!» Б. Александрова «и светится Ленина мудрость живая в твоих величавых делах».

Семантика G-dur связана с идеей счастливого будущего. Это основная тональность финального раздела «Симфонического монумента» М. Гнесина с текстом о готовности масс к переустройству мира. В кантате М. Коваля G-dur возникает на словах «Кто повёл вас к счастью?» в четвертой строфе II части и «то слово нам Ленин поведал» в VI части, а в финале оратории «Дело Ленина бессмертно» Б. Александрова, где воссоздаётся образ Вождя, шествующего по планете, в G-dur'е звучит текст «светлы весной рассветы над страной, проходит Ленин по земле родной».

Тональность D-dur во многих анализируемых сочинениях расцветивает повествование о счастливой Стране Советов. «Былина про Ленина» Г. Попова и «Кантата о Сталине» А. Титова, «Гори, пионерский костёр» В. Витлина, «Пионер – значит первый» Я. Дубравина завершаются ею, что констатирует процветание Советского Союза как закономерный итог условного сюжета произведений. В кантате М. Коваля в D-dur пропеваются фразы из II части «я мечтал о солнечной России» и середины IV части «дала народам солнечные крылья могучая Советская страна». В опусах Д. Шостаковича, Б. Асафьева посредством красок D-dur и A-dur маркируются символы нового мира: весна («слава вешних дней разгону»), солнце, свобода, крылья («под солнцем свободы мы стали крылаты, сильны и богаты»), мир, молодость («комсомольцы выходят вперёд»).

Контекст использования тональности C-dur позволяет трактовать её как атрибут советской идеологии, подчёркивающий образы-эмблемы и лозунги государства. В «Симфоническом дифирамбе» А. Крейна подборка цитат из речи Сталина провозглашается в C-dur'е, в нём написана часть о Сталине в кантате Д. Васильева-Буглая, а также «Здравица» С. Прокофьева и кантата «Москва» В. Шебалина. В произведениях Д. Шостаковича с помощью C-dur репрезентируются образы Вождя, народа, в нём же многократно повторяется лозунг-призыв «Коммунисты, вперёд!» в кантате «Над Родиной нашей солнце сияет»¹. В 1970-е годы в этой тональности были созданы кантата «Ленин с нами» А. Холминова, вторая часть «В кабинете Ленина» в кантате В. Витлина «Гори, пионерский костёр» и эпизод присяги в кантате Б. Александрова «Тебе присягаем, Отчизна!».

Выразительно-смысловая нагрузка тональностей бемольной сферы (B-dur, As-dur, Des-dur) сопряжена с героической и эпической характеристикой образов и событий, в чём обнаруживается следование традициям русской музыкальной классики XIX столетия. По аналогии с оперой «Садко» Н. Римского-Корсакова, где они предстают тональностями «былинного времени», в «Былине про Ленина» Г. Попова они расцветивают эпизоды, связанные с подвигом главного героя. Так, B-dur доминирует в сценах ленинского призыва к вооружённому восстанию, крушения «государских палат» и победы революционеров. В опусах Д. Шостаковича она функционирует как тональность частей («Пионеры сажают леса» в оратории) и фраз, в которых выражается уверенность в торжестве коммунистического будущего: «коммунисты всегда впереди», «коммунизм построит наш народ», «строить счастье и мир на века», «свято выполняя все заветы Ленина, мы идём за партией вперёд». В славильной музыке Б. Александрова B-dur

¹Согласно данным В. Ястребиловой, партия детских голосов создавалась ими для хора мальчиков Московского государственного хорового училища имени Свешникова, основанного в 1944 году [4, с.106-107].

маркирует лозунги: «Славу тебе поём, великий праздник Октября! Славу тебе поём, Отчизна-мать!» (в кантате «Книга Родины»).

Другие тональности бемольной сферы, As-dur и Des-dur, чаще всего встречаются в моменты возвеличивания образов Партии и Отчизны: «страна советская моя!», «великая Партия», «колхозные нивы, сады и заводы – богатство народа», «большевистская мудрая партия», «Слава Ленинской партии, слава!» (в произведениях Д. Шостаковича), «Славься, наш могучий край!» (в одноимённой кантате С. Прокофьева), «Я видел Сталина в Кремле!» («Кантата-песня о Сталине» Б. Асафьева), «за власть Советов, счастье и свободу в суровой мгле шёл Ленин с нами в бой», «страну беречь нам завещал Ильич» («Ленин в солдатском сердце» из оратории «Дело Ленина бессмертно» Б. Александрова). В «Былине про Ленина» Г. Попова краски As-dur и Des-dur сопровождают описание города Петрограда, и здесь возникает параллель с оперой «Садко», где в первой картине в As-dur'e звучит хор «В Новгороде великом».

Помимо семантики тональностей, в советских славильных сочинениях фигурируют устойчивые фактурно-гармонические и тембровые приёмы, оформившиеся под воздействием принципов театрализации и образительности. Прежде всего, это исполнение определённых фраз и разделов группой детских или женских голосов. Высветление тембрового колорита и регистровое переключение является ярким средством, способствующим идеализации образов коммунистической идеологии. Во Второй симфонии Д. Шостаковича женским хором пропеваётся текст о Ленине «ты выковал волю страданья», в котором он обретает черты идеального героя, а в «Здравице» С. Прокофьева женские голоса превалируют в моменты идеализированной подачи образа Сталина и признания народной любви к нему. С конца 1940-х годов в исполнительский состав своих кантат и ораторий композиторы включают хор мальчиков: С. Прокофьев и Д. Шостакович¹ («Песнь о лесах», «На страже мира», «Над Родиной нашей солнце сияет»), а затем Д. Кабалевский («Ленинцы»), А. Леман («Ленин»), Б. Александров («Дело Ленина бессмертно» и «Тебе присягаем, Отчизна!»).

Кроме того, в большинстве анализируемых опусов одна из хоровых партий интонирует свой материал с закрытым ртом или с распевом гласной («А»). Данный приём свойственен эпизодам песенного склада, в тексте которых главенствует лирический тон высказывания, и служит усилению преподносимой эмоции. Примеры его использования находим в «Граурной оде» А. Крейна, оратории «Путь Октября», кантатах «Ленин-Сталин» Д. Васильева-Буглая и «Поэма о Ленине» М. Ковалёва, оратории «Песнь о лесах» Д. Шостаковича (№1, №6), кантате А. Петрова «Зори Октября», трёх поэмах «Ленин» Л. Солина, сочинениях Д. Кабалевского, Б. Александрова. В образцах кантатно-ораториальной музыки для пионеров введение такого приёма способствует идеализации и лиризации образов Отчизны, Вождя, ленинских мест, павших героев, пионерского костра, первой любви [3, с.26].

В целом, авторы довольно часто обращаются к хору а саррелла, что обусловлено разными причинами. В их числе – стремление к мобильности исполнительского состава, создание лирической эмоциональной атмосферы, акцентирование ключевых фраз поэтического текста. Для него написаны сюита «Ленин – Сталин» Д. Васильева-Буглая, кантата «Поэма о Ленине» М. Ковалёва и три поэмы «Ленин» Л. Солина, части «Шалаш Ильича», «У Мавзолея» из оратории Б. Александрова, «Вечерняя» из оратории «Счастливое солнце над нами» А. Флярковского. Кроме того, хор а саррелла озвучивает фрагменты шестой части «Будущая прогулка» из оратории «Песнь о лесах» Д. Шостаковича, «Замучен тяжёлой неволей» в оратории Б. Александрова и значимые фразы в ряде произведений, например: «Победа! Москва спасена!» («Москва» Шибалина), «живёт в ней мудрость Ленина» («Былина про Ленина» Г. Попова), «светлый край страна моя» («Тебе присягаем, Отчизна!» Б. Александрова), «всё, что Ленин сделать нам завещал, завершим мы, юные, до конца» (IV часть кантаты «Гори, пионерский костёр!» В. Витлина).

¹ Материал подготовлен при финансовой поддержке фонда «Russian Foundation for Humanities» и коллегии администрации Кемеровской области в рамках научно-исследовательского проекта №15-14-42001 «Искусство Кузбасса в контексте развития региона (период 1990-2010 гг.)».

При характеристике образов Революции, Вождя, Партии, Отчизны отмечается насыщенность многих текстов светлотными эпитетами, что сопровождается в музыке различными видами фигураций, красочной аккордикой, волнообразным движением фактурных голосов, динамическими и регистровыми изменениями. Распространение данных средств позволяет говорить о бытовании в советской славильной музыке устойчивого фактурно-гармонического приёма, при помощи которого воссоздаются эффекты мерцания, световых переливов. По всей видимости, как и в опусах царского времени, его семантика сложилась под влиянием идеи энергично-светового излучения, исходящего от святых людей и сакральных объектов, предмето-символов в христианстве.

В инструментальных эпизодах и финале «Симфонического монумента» М. Гнесина гармонические фигурации по звукам тоники, хроматизированные мотивы, многозвучные аккорды, приёмы трели и тремоло рождают ассоциации с игрой светового спектра. То же встречается в «Здравнице» С. Прокофьева, кантате «Поэма о Ленине» М. Коваля, «Былине про Ленина» Г. Попова, кантате «Зори Октября» А. Петрова, сочинениях Б. Александрова, номере «Ленинская библиотека» из кантаты «Ленин в сердце у нас» А. Пахмутовой и других.

В пятой части кантаты «Поэма о Ленине» М. Коваля в поэтическом описании величественного Мавзолея световая символика предельно концентрирована: «Там, где звезды на башнях Кремля зажжены», «[народы земли] видят звезды Кремля», «слышат правду немеркнущих ленинских слов». Полустрофа «в плеске алых полотнищ, в сиянье лучей совесть мира – гранитный стоит Мавзолей» имеет плавную волнообразную мелодию, гармонизована сопоставлением мажорных созвучий D и D₆₅→VI и исполняется хором а саррелла. В «Былине про Ленина» Г. Попова на словах «краше солнышка сияет нам свет-Партия», интонируемых в тихой динамике, прозрачной фактуре и мажорном ладу, замедляется темп и достигается мелодическая вершина, слово «сияет» подчёркивается арпеджио. В гармонии преобладает аккордика побочных ступеней тональности D-dur, септаккорды и нонаккорды. В ми-бемоль мажорной кантате «Зори октября» А. Петрова текст «[заря весны] октябрьской ночью занялась, сверкая» отмечен введением гармонии III₇ и хода по её трезвучию на слове «сверкая». Мелодия фразы «прекрасный свет зажжёт [великий Ленин]» движется по звукам VI₇, а в аккомпанементе появляется гармонический оборот VI₆₅-T-III₆₄-VI_{маж}. Текст «Для всех людей земли тот яркий свет живёт» сопровождается созвучиями d₆, VI₆ и D⁺⁵.

Таким образом, в результате анализа ряда славильных сочинений конца 1920-х – начала 1980-х годов нами были выявлены устойчивые музыкальные приёмы, способствующие воплощению ведущих образов советской мифологизированной картины мира и оказывающие направленное воздействие на слушателей. В их числе лейттематизм, приём мелодико-ритмического акцентирования имени Вождя, тональная семантика, а также тембровые и фактурно-гармонические приёмы, обеспечивающие лирическую и идеализированную трактовку образов Вождя, Партии, Отчизны, народа. Получив широкое распространение, они обрели в славильной музыке статус традиционных и стали частью словаря советской музыкальной риторики.

Литература

1. Найко, Н. М. Музыкально-риторические фигуры «обновлённой России» в вокально-симфонических произведениях Д. Шостаковича / Н. М. Найко // Познавший тайну звука: статьи о музыке и музыкантах. – Красноярск : ФГБОУ ВПО КГАМиТ, 2012. – С. 131–150.
2. Перепич, Н. В. Советские славильные кантаты и оратории для детского хора: учебное пособие для студентов очной и заочной форм обучения / Н. В. Перепич. – Красноярск : ФГБОУ ВПО КГАМиТ, 2015. – 68 с.
3. Фэннинг, Д. Современный мастер до-мажора / Д. Фэннинг // Д. Д. Шостакович: сборник статей к 90-летию со дня рождения / сост. Л. Г. Ковнацкая. – СПб, 1996. – С. 661–678.
4. Ястребилова, В. Е. В хоре только мальчики / В. Е. Ястребилова // Русский язык за рубежом. – 1977. – №5 (49). – С. 104–107.

ПЕРЕВОД НА НОВЫЕ УСЛОВИЯ ОРГАНИЗАЦИОННО-ТВОРЧЕСКОЙ И ЭКОНОМИЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ КАК ОСНОВНОЕ СОБЫТИЕ 1990-Х ГОДОВ В ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ТЕАТРОВ КУЗБАССА¹

Полагаем, именно в событиях 1990-х годов следует искать причины перемен в организации деятельности российского репертуарного театра в целом и нестоличного репертуарного театра (а значит и театра Кузбасса) в частности. Возникшие благодаря перестройке реформы не могли не отразиться на российской культуре и не внести коррективы в деятельность театров. Уже в преддверии 1990-х, в связи с вовлечением российских театров в эксперимент возникло понимание неотвратимости грядущих перемен в организации театрального дела. Речь идет об эксперименте 1987 года, в котором приняли участие 82 театра. «В основу эксперимента была положена идея внедрения в деятельность социально-культурных учреждений принципа, при котором средства хозяйствующих организаций формировались как доходы, получаемые за конкретные результаты работы. И организации вправе были самостоятельно ими распоряжаться, покрывая из них свои затраты. При этом бюджетные ассигнования рассматривались как один из видов дохода» [1, с. 89]. Названный эксперимент 1987 года подготавливал принятие документа, внесшего существенные изменения в организацию театрального дела. Таким документом явилось Постановление коллегии Министерства культуры СССР и секретариата правления СТД СССР «О переводе театров на новые условия организационно-творческой и экономической деятельности» [См.: 2, л. 1]). Названное Постановление, принятое в 1989 году, вовлекло театры всех регионов России в полосу испытаний рыночной экономикой, потребовало перемен в организации театрального дела, внесло коррективы в концепцию репертуарного театра в целом.

Анализ документов Государственного архива Кемеровской области указывает на то, что в Кузбассе коренные изменения в деятельности театров становятся заметными не во второй половине 1980-х, а в начале 1990-х годов. Конечно, кузбасские театры, как и любые учреждения культуры, не могли не ощутить дух перемен в связи с реформами в экономической и политической структурах СССР. Однако (судя по документам Государственного архива Кемеровской области) особое значение имело все-таки именно упомянутое выше Постановление. Оно отпущено театрам 26.04.1989 г., размножено (согласно записи на документе) 03.05.1989 г. и, следовательно, попало в руки директоров в начале мая 1989 года [См.: 2, л. 1]. Однако приказы начальника управления культуры Кемеровской области В. И. Бедина о переходе кузбасских театров на новые условия хозяйствования датируются январем 1991 года [См.: 3]. Государственная филармония Кузбасса (согласно Приказу) переходила на новые условия хозяйствования еще позже – с 1992 года [См.: 4, л. 291]. Таким образом, кузбасские театры имели запас времени (хоть и небольшой) – от мая 1989 года до января 1991 года. Приказам о переходе предшествовали решения трудовых коллективов. Трудовой коллектив театра выбирал форму распределения доходов (при переходе на новые условия хозяйствования предлагался выбор из двух возможных форм).

Как свидетельствуют приказы, все трудовые коллективы кузбасских театров предпочли первую форму распределения доходов, в соответствии с которой из доходов театра обязаны были возмещаться материальные и приравненные к ним затраты, выплаты по обязательствам сторонним организациям (в том числе расчеты с банком, установленные отчисления творческим союзам и ВААПУ). И только после этого формировался хозрасчетный доход коллектива. Согласно Постановлению, «из средств хозрасчетного дохода выплачивается основная заработная плата по действующим окладам, тарифным ставкам и расценкам для оплаты труда лиц, работающих в театре на условиях постоянного, срочного и разового договоров. После выплаты

¹ Рахманова, М. П. Новое направление в духовной музыке: исторические тенденции и художественные процессы / М. П. Рахманова // История русской музыки: в 10 тт. – т.10Б. – М. : Музыка, 2004. – С. 392–456.

основной заработной платы из средств хозрасчетного дохода образуется остаточный доход, который направляется по нормативам, устанавливаемым трудовым коллективом на создание фонда творческо-производственного и социального развития и фонда поощрения (подчеркнуто в документе архива. – Н. П. и В.П.). Сумма выплат по основной заработной плате и фонд поощрения составляют единый фонд оплаты труда» [2, лл. 7–8]. В связи с этим в упомянутых выше приказах начальника управления культуры Кемеровской области, председателя Совета по делам культуры и искусства Кемеровского областного Совета народных депутатов В. И. Бедина за 1991 год указывались не только дата перехода, форма распределения доходов, но и норматив отчисления в фонд творческо-производственного и социального развития. Так, например, в прокопьевском театре норматив отчисления в фонд творческо-производственного и социального развития составлял 60% от остаточного дохода. Вступая в новые условия хозяйствования, театры «нагружались» ответственностью, связанной с решением экономических вопросов. Ведь для того чтобы распределить доход, его нужно, прежде всего, получить. Причем получение дохода предполагалось в связке с заданными государством нормативами. Например, именно к таким нормативам относилась контрольная цифра обслуживаемых за год зрителей. Этот норматив содержат все приказы по переходу кузбасских театров на новые условия хозяйствования. Для каждого театра определялся свой норматив (например, для названного прокопьевского театра план на 1991 год составлял 91,6 тыс. человек) [См.: 3, л. 24]. Как видим, наряду с предоставленной экономической свободой театры получали и большую долю ответственности. Эти обстоятельства не могли не подвергнуть корректировке жизнедеятельность театра в целом. Так, задача формирования дохода обуславливала зависимость театра от продажи билетов, от зрительского интереса.

Однако театры зависели не только от зрительского интереса. Лишь на первый взгляд могло возникнуть впечатление, что благодаря Постановлению театры получили большую свободу. Именно об этом пишут О. П. Бовтун и И. В. Бовтун, указывая на творческую свободу театров, полученную в 1990-х годах: «Творческая самостоятельность театральных коллективов Западной Сибири проявилась и в том, что театры получили право “выпускать” спектакль, то есть решать вопрос о его готовности к показу зрителям. Административная причастность органов культуры к выпуску спектакля, существующая до введения театрального эксперимента, сдерживала свободу выражения мнения о спектакле критиками, творческими союзами. В новых условиях существования театра все ставилось на свои места: театр создавал спектакль и нес за него полную ответственность, а зрители, критики, театральная общественность и органы управления культурой должны были его оценивать» [5, с. 144]. Пожалуй, все ставилось на свои места только текстом Постановления коллегии Министерства культуры СССР и секретариата правления СТД СССР от 16.03.1989 «О переводе театров на новые условия организационно-творческой и экономической деятельности», а на деле обстояло не совсем так. Правда, позицию алтайских исследователей поддерживают и другие аналитики театральных процессов 1990-х годов. Например, подобное мнение о свободе в выборе репертуара и экономической зависимости от продажи билетов находим и у А. С. Ханнановой и С. А. Лоскутова, анализирующих деятельность челябинского театра в интересующий нас период: «Таким образом, театры в ходе рестройки вышли из-под идеологического контроля власти, но попали в зависимость от рынка, от спроса на предоставляемые ими услуги. Обретя свободу репертуарной политики, данные учреждения культуры вынужденно стали подбирать тематику спектаклей, заботясь об окупаемости своих финансовых затрат. Получив идеологическую свободу, театры попали в зависимость от материального фактора самоокупаемости. <...> Классическое искусство в такой ситуации часто проигрывало той или иной субкультуре, попадало в зависимость от массового зрителя» [1, с. 90]. Как видим, алтайские и челябинские авторы единодушны в своих оценках. И на это есть свои причины. В 1988 году, действительно, по всей стране отменена приемка спектакля органами культуры. Однако в разговоре о кузбасских театрах абсолютно согласиться с мнением коллег нам не позволяют факты, на которые указывает анализ документов Государственного Архива Кемеровской области. Дело в том, что Решением № 592 исполнительного комитета Кемеровского городского Совета народных депутатов от 27.12.1990 был создан репертуарно-

гастрольный совет. В указанном Решении отмечалось: «Руководителям зрелищных и культурно-просветительных учреждений заключать договоры на проведение концертов, выставок только при наличии разрешения репертуарно-гастрольного совета горисполкома, в противном случае весь доход от гастролей будет зачислен в фонд финансовых ресурсов города» [6, л. 3]. Названный репертуарно-гастрольный совет возглавляла заместитель председателя горисполкома Г. Ю. Цыганкова. В Положении о репертуарно-гастрольном совете указывалось следующее: «Главной задачей РГС является контроль по содержанию концертных программ высокого гражданского звучания и художественного качества. Руководствуясь критериями художественности, дает заключение о целесообразности выпуска концертных программ к публичному исполнению <...> РГС содействует развитию и укреплению демократических начал в концертной деятельности, поощряя доступ к зрителю талантливых, честных и гуманистических произведений и исполнителей» [6, л. 5]. Эти документы свидетельствуют о достаточно ограниченной свободе кузбасских театров в выборе репертуара. Однако в создании репертуарно-гастрольного совета был и большой плюс. В 1990-е годы, сопровождавшиеся разрушением систем ценностей русской культуры, этот Совет содействовал сохранению гуманистических традиций в основе деятельности кузбасских театров, помогал классическому искусству (пусть недолговременно) удерживать лидирующие позиции на сценических площадках Кемеровской области. Но утверждение, связанное с независимостью в определении репертуарной политики в период 1990-х годов, в данном случае вряд ли можно считать верным. Театры формировали репертуар, как с учетом интереса зрителей, так и с пониманием контроля со стороны репертуарно-гастрольного совета.

Эти обстоятельства впоследствии определили изменения в выборе репертуара. Правда, на очевидность этих изменений указывают афиши кузбасских театров не столько 1990-х, сколько 2000-х и 2010-х годов. Поэтому позволим себе уточнить тезис алтайских историков О. П. Бовтун и И. В. Бовтун о том, что «стремление театров к максимальному сохранению зрителей не привело к существенным изменениям структуры репертуарной афиши театров. По-прежнему лидировала советская пьеса, лишь изменилась ее направленность: она стала отражать произошедшие социально-политические изменения» [5, с. 196–197]. Действительно, в 1990-е годы изменения в структуре репертуарной афиши еще не обнаружались. Однако они и не могли проявиться в начале 1990-х годов – смена репертуара в среднем происходит в течение пяти-семи лет. Поэтому период одного-двух лет не показателен – за такой временной отрезок поменять репертуар театра довольно сложно (к тому же, напомним: кузбасские театры переходили на новые условия хозяйствования с 1991 года). Таким образом, очевидные перемены в репертуарной политике обозначились в 2000-е и особенно в 2010-е годы. Предоставленная экономическая свобода вылилась на практике в серьезную заботу для театров – в беспокойство о коммерческой самоокупаемости. Это обстоятельство поставило перед театрами задачу выпускать легко продаваемые спектакли. И здесь нужно заметить, что художественное качество спектакля – это еще не гарантия его «легкой продажи». Как показал опрос директоров кузбасских театров, выполнению такой задачи способствует создание комедий [См.: 7]. Таким образом, комедия становится предпочтительным жанром в репертуаре театров. Тем самым театры, стремясь учитывать зрительский интерес, в большей степени выполняли функцию развлечения.

Кроме того, возникшая зависимость от зрительского интереса и задача формирования доходов требовали эффективного использования зрительного зала. Это заставляло пересмотреть использование традиционной сцены, расположенной в зале на 600-700 мест, подчас виделось не целесообразным по причине проблем заполняемости зрителем. Привлечение зрителей призывало к поиску креативных решений. Поэтому с периода 1990-х годов в театрах Кузбасса открываются малые сцены, так называемые – «театры в фойе». Это движение продолжилось также и 2000-е, и 2010-е годы.

Таким образом, реформы в экономической и политической структурах СССР (и особенно Постановление коллегии Министерства культуры СССР и секретариата правления Союза театральных деятелей СССР № 25 от 16.03.1989 «О переводе театров страны на новые условия организационно-творческой и экономической деятельности») определили общероссийский соци-

ально-культурный контекст нововведений в деятельности кузбасских театров. При этом роль основного события, начавшего все процессы изменений, сыграло указанное Постановление. С момента его получения в качестве распоряжения к действию в кузбасских театрах наблюдались экономические и организационно-творческие перемены. Экономическая свобода обернулась зависимостью от формирования дохода, от зрительского интереса. С одной стороны эти обстоятельства заставляли театры относиться с большим вниманием к желаниям зрителей и тем самым приблизили к ним. С другой стороны, удовлетворяя зрительский запрос, театры отдалялись от своей миссии «быть кафедрой» и соскальзывали на функцию развлечения.

Литература

1. Ханнанова А. С. Система управления театральными организациями Челябинской области в период перестройки (1985–1991 гг.) / А. С. Ханнанова, С. А. Лоскутов // Вестник ЮУрГУ. – 2012. – № 10 (269). – С. 88–90.
2. Постановление коллегии Министерства культуры СССР и секретариата правления СТД СССР от 16 марта 1989 г. «О переводе театров на новые условия организационно-творческой и экономической деятельности» // Государственный архив Кемеровской области. Ф. 984. – Оп. 1. – Д. 344. – Л. 1.
3. Приказы председателя Совета по делам культуры и искусства Кемеровского областного Совета народных депутатов за 1991 г. // Государственный архив Кемеровской области. Ф. Р-786. – Оп. 1. – Д. 523.
4. Приказы председателя Совета по делам культуры и искусства Кемеровского областного Совета народных депутатов за 1992 г. // Государственный архив Кемеровской области. Ф. Р-786. – Оп. 1. – Д. 531. – Л. 291.
5. Бовтун, О. П. Театральная культура Западной Сибири в 1980–1990-е годы / О. П. Бовтун, И. В. Бовтун. – Барнаул : Изд-во АлтГТУ, 2005. – 206 с.
6. Решение №592 исполнительного комитета Кемеровского городского совета народных депутатов от 27.12.1990 // Государственный архив Кемеровской области. Ф. 984. – Оп. 1. – Д. 354. – л.3.
7. Прокопова, Н. Л. Театральный процесс Кузбасса: векторы развития. Тенденции коммерциализации театра (на материале театрального пространства Кузбасса) / Н. Л. Прокопова // Искусство и искусствоведение: теория и опыт: Театральное пространство Сибири. – Кемерово: КемГУКИ, 2004. – Вып. 3. – С. 48–72.

Рузаева Н.Г.

(Российская Федерация, г. Москва)

КАРНАВАЛ КАК СОЦИАЛЬНО-ЭСТЕТИЧЕСКОЕ ЯВЛЕНИЕ: ТРАДИЦИИ И СОВРЕМЕННОСТЬ

Карнавал – культурный и массовый поведенческий феномен, сформированный соответствующим «типом образности» (М. М. Бахтин). Карнавал являлся значимым компонентом средневековой и ренессансной смеховой народной культуры. Сегодня это понятие широко используется в философии культуры. Многомерный анализ карнавала в культурологическом контексте был впервые осуществлен в книге М. М. Бахтина «Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса». Этому понятию Бахтин придавал расширенное значение, понимая под ним не только формы карнавала в узком и точном смысле, но и всю богатую и разнообразную народно-праздничную жизнь средних веков и Возрождения. Смысл концепции М. М. Бахтина и в том, что он применил понятие карнавала, ежегодного праздника перед великим постом, ко всем явлениям культуры Нового времени.

В настоящее время изучение концепции карнавала продолжается, и возможно как появление её теоретических оригинальных толкований, так и плодотворное практическое использование стратегий карнавала в различных культурных пластах и явлениях действительности, а также в режиссерских постановках праздников карнавального типа.

Венеция – родина карнавала. Именно в Венеции был дан первый карнавал по случаю освобождения венецианских девушек от далматских пиратов в IX веке, а 1296 году – праздник, который длился две недели перед Великим постом, был закреплен Официальным декретом. И появилось название – *carnevals* (т.е. мясоед). «Карнавал – это сама жизнь, оформленная особым игровым образом! Карнавал не созерцают, в нем живут!» [1, с. 3]. Пока свершается карнавал, нет другой жизни. Все должны жить по его законам. Это карнавальная свобода во всем;

фамильярно – площадная речь, частое употребление ругательств, длинных и сложных, заранее заготовленных, это – обилие еды и питья, отмена всех иерархических отношений. На венецианском карнавале все равны, господствует вольный фамильярный контакт между рабом и господином, начальником и подчиненным. Карнавал – это особое состояние мира, его возрождения и обновления!

Предтечей средневековых венецианских карнавалов были римские сатурналии, которые проводились с 17 по 23 декабря и сопровождалась пирами, кутежами, чувственными удовольствиями. Античный карнавал был посвящен славному богу сева и земледелия Сатурну, правления которого, римляне часто называли «золотым веком». На этом празднике, независимо от ранга, все сидели за одним столом, а рабы и господа даже менялись ролями. И с помощью жребия в каждом селении выбирали лжецаря, которого за 30 дней до карнавала одевали в царские одежды, кормили и поили за казенный счет, и он имел право давать все распоряжения на празднике и даже справлять чувственные удовольствия с самой красивой девушкой, а затем после этого убивали. Вот почему римляне говорили, что алтарь бога Сатурна осквернен человеческой кровью.

На венецианском карнавале эпохи Позднего Средневековья и Возрождения тоже избирали шутовского короля, и ему вручался шутовской скипетр, и везли его на разукрашенной коляске, сопровождая плясками и музыкой. И вход часто тоже пускались ножи, но уже не настоящие, а из посеребренной бумаги, да и карнавальные битвы происходят уже с помощью конфетти, а словесные поединки между масками – Капитаном и Пульчинеллой, Арлекином и Бригеллой. Но средневековый карнавал еще циничен, и как говорил Н. Веселовский, исследуя карнавальную культуру Ф. Рабле, «он напоминает здорового деревенского мальчишку, которого выпустили из куриной избы и он мчится по лужам, забрызгивая грязью прохожих» [1, с. 6].

На средневековом карнавале забрызгивали вовсе не грязью прохожих, а обливали мочой и метали испражнениями в них. Это своеобразный карнавальный жест, связанный с обновлением, благополучием, возрождением. В дальнейшем, римляне его заменили корнями каланхоэ и кочанами капусты, которые на карнавальном площади они подбрасывали вверх. В современной Европе на карнавалах подбрасывают вверх уже апельсины. А в России любили метать гнилыми помидорами и тухлыми яйца, выражая, таким образом, свое негодование, несогласие с чем-либо. Возможно это тоже своеобразный карнавальный жест!

Как заметил иронично И. Гете «Карнавал – это когда одна часть людей переодевается для того, чтобы обманывать другую, и все будут бегать по улицам, как дураки и сумасшедшие» [1, с. 12].

Карнавал – это когда весь мир, преображается, лицедействует, переодевается. Маска, «личина» – атрибут карнавала. В эпоху Позднего Средневековья и Возрождения маску носили везде и всюду, кроме Великого поста. Достать маску можно было любую – черную, позолоченную, разрисованную. Они продавались в ремесленных лавках и люди часто надевали маску, чтоб предотвратить лицо от холода. Помните в знаменитой трагедии В. Шекспира «Отелло», Дездемона скрывается из дома. Она, несомненно, надела маску, стала как все, и затерялась среди прохожих венецианок. Мужчины часто надевали маску для кражи.

Дух авантюризма свойственен карнавалному мироощущению. Даже в пуританской Англии эпохи Возрождения, принц Генрих УШ наряжался вором, устраивая шуточное ограбление. Надо же в скучное время позабавиться!

Ах! Как хотел Петр Великий, прорубив окно в Европу, и на земле русской «привить» карнавальные игрища. По случаю заключения в 1722 году Петром Великим Нештатского мира, был дан им маскарад и санное катанье на 4 день сырной недели. Из села Всесвятского (что под Петербургом), направлялось карнавальное движение поезда, снаряженного из 100 саней и запряженного многими диковинными зверями. На больших санях, запряженных 16 лошадьми, был построен 88 пушечный корабль, на котором сидел сам Петр I в одежде флотского генерала и маневрировал на нем, как на море. Затем следовала позолоченная гондола, в которой находилась императрица, одетая в костюм крестьянки, а свита ее сопровождавшая была в арабских костюмах. И потянулось шествие в Белоствольную, к самому Кремлю. Три дня шло пиршество.

И все участвующие в этом маскараде каждый день меняли костюмы, а затем был дан фейерверк! Петр I питал большое пристрастие к фейерверкам, часто заявляя, «что если у его отца любимым развлечением была охота, то у него с юности большая страсть к мореплаванию и фейерверкам» [9, с.43]. Он лично изготавливал фейерверочные фигуры и с участием окружающих его лиц, устраивал огненные потехи в Рождество и Масленицу.

И на Средневековой карнавальной площади Венеции зажигали «Моссоли» (огарки) – как необходимый атрибут карнавала. В полночь каждый участник карнавала зажигал свою огромную свечу и при этом старался затушить огонь у другого, восклицая радостно и ликующе: «Смерть тому, кто не несет огарка!» Это своеобразная игра. Карнавал разыгрывает бессмертие народа. Этим карнавальным жестом, он как бы утверждает: «В целом, мира и народа нет места для страха!».

Не потому ли и в России, на протяжении всего XVIII века огненно-световые зрелища занимали первостепенное место в царских программах различных празднеств?! Да и сегодня, в преддверии наступления Нового года, на протяжении почти двух недель демонстрируют свои пиротехнические возможности те, кто в душе хочет тоже освободиться от страха, неуверенности в себе, почувствовать себя сильным и всемогущим! Возможно это своего рода вытесненное карнавальное мироощущение русского народа, а не просто развлечение шумной толпы праздных гуляк?!

Итак, чтобы понять сущность «карнавального мироощущения», необходимо рассмотреть специфические особенности обрядово-зрелищных форм смеховой культуры Позднего Средневековья и Возрождения.

Прежде всего, в центре концепции «карнавализации» – идея об «инверсии двоичных противопоставлений», то есть переворачивание смысла бинарных оппозиций. Когда народ выходит на карнавальную площадь, он прощается со всем мирским перед долгим постом, и все основные оппозиции христианской культуры и все бытовые представления меняются местами.

Королем карнавала становится нищий или «дурак», «трикстер» (герой анекдота), и ему воздают королевские почести. Назначается также карнавальный епископ, и порой кощунственно оскверняются христианские святые. «Верх» и «низ» имеют строго топографическое значение. «Вверх» – это небо, «низ» – это земля. Земля – это поглощающее начало (чрево) и одновременно начало рождающее (материнское лоно). На средневековом карнавале важно было показать два тела в одном: одно рождающее и одновременно отмирающее. Поэтому и присутствовал на карнавале образ «Беременной старухи». В карнавальном пространстве меняются местами не только мужское и женское начало (мужчины надевают маски женщин и наоборот), но и сами противопоставления жизни и смерти.

Вместо благочестивых слов часто слышится сквернословие, площадная брань.

Для чего все это было нужно?

В средневековом христианском сознании были еще живы актуальные языческие мифологические представления, в частности аграрный культ. Для того чтобы «погребенное» в землю зерно дало плод, оно должно было символически умереть, поэтому карнавальные ругательства имеют амбивалентную природу. Когда на карнавале говорят: «Иди в ...» - это означает: «Вернись в материнское лоно, в оплодотворяющий хаос материально-телесного низа, для того чтобы после этого очиститься и возродиться» [4, с. 3].

«Карнавал – это вторая жизнь народа, организованная на начале смеха. Это его праздничная жизнь» [4, с.19].

Праздник – одна из важных форм человеческой культуры. Празднество всегда имело существенное и глубокое смысловое, мирозерцательное содержание. Никакое «упражнение» в организации и усовершенствовании общественно-трудового процесса, никакая «игра в труд», отдых или передышка в труде сами по себе никогда не могут стать праздничными. Чтобы они стали праздничными, к ним должно присоединиться что-то из иной сферы бытия, из сферы духовно-идеологической. Они должны получить санкцию не из мира средств и необходимых условий, а из мира высших целей человеческого существования, то есть из мира идеалов. Без этого, нет карнавала, и не может быть никакой праздничности!

Стоит отметить и тот фактор, что в противоположность официальному празднику карнавал торжествовал как бы временное освобождение от господствующей правды и существующего строя, временную отмену всех иерархических отношений, привилегий, норм и запретов. «Это был подлинный праздник времени, праздник становления, смен и обновлений. Он был враждебен всякому увековечению, завершению и концу. Он смотрел в незавершенное будущее» [4, с. 39].

Карнавальная культура обладала хорошо разработанной системой обрядово-зрелищных и жанровых форм, а также весьма глубокой жизненной философией, основными чертами которой Бахтин считал универсальность, амбивалентность (т. е. – в данном случае – восприятие бытия в постоянном изменении, вечном движении от смерти к рождению, от старого к новому, от отрицания к утверждению), неофициальность, утопизм, бесстрашие. В ряду обрядово-зрелищных форм народной средневековой культуры Бахтин называл празднества карнавального типа и сопровождающие их (а также и обычные гражданские церемониалы и обряды) смеховые действия: «праздник дураков», «праздник осла», «храмовые праздники» и т. д.

Важно отметить и то, что в основе любого театрализованного действия лежит игра. Однако в отличие от иных видов массовых зрелищ, в карнавальной игре принимают участие сами зрители, которые и зрителями-то не являются. «...В карнавале сама жизнь играет, разыгрывая – без сценической площадки, без рампы, без актеров, без зрителей, то есть без всякой художественно-театральной специфики – другую свободную (вольную) форму своего осуществления, свое возрождение и обновление на лучших началах» (М. М. Бахтин).

Для каждого человека карнавал – это игра в невозможное!

Игра же – это «особого» типа модель действительности. Она воспроизводит те или иные ее стороны, переводя их на язык своих правил.

Умение играть заключается именно в овладении этой двуплановостью поведения участников карнавального действия.

На карнавальной площади всегда настойчиво звучали возгласы балаганных зазывал, которые – вместе с другими «жанрами» уличной рекламы («крики Парижа», крики продавцов чудодейственных средств и ярмарочных врачей) – обыгрывались и пародировались, становясь при этом важным элементом народной смеховой культуры. По мысли Бахтина, Рабле объединил в романе «Гаргантюа и Пантагрюэль» все эти формы, жанры и мотивы, сохранив их для потомков и создав тем самым своего рода «энциклопедию» средневекового смеха. Причем, с точки зрения Бахтина, опора на смеховую народную культуру не только не противоречила гуманистическим идеалам Рабле, но, напротив, гармонично сочеталась с ними и даже помогала их пропаганде, поскольку «карнавальное мироощущение является глубинной основой ренессансной литературы». Как отмечает Бахтин в книге «Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса», «как бы ни были распылены, разъединены и обособлены единичные "частные" тела и вещи – реализм Ренессанса не обрезывает той пуповины, которая соединяет их с порождающим телом земли и народа». Например, «реабилитация плоти», характерная для гуманизма, соотносима и сходственна с «гротескной концепцией тела», с преобладанием «материально-телесного начала жизни», присущим народной культуре.

Именно поэтому, понять Рабле и вообще ренессансную литературу невозможно без учета их связи с народной смеховой культурой. Средневековый смех интерпретируется в книге Бахтина как имеющий «универсальный и мирозерцательный характер, как особая и притом положительная точка зрения на мир, как особый аспект мира в целом и любого его явления». Карнавал противопоставил серьезной, высокой культуре средневековья «совершенно иной, подчеркнуто неофициальный, внецерковный и негосударственный аспект мира, человека и человеческих отношений». Карнавал не просто разыгрывали, это была «как бы реальная... форма самой жизни», которой люди средневековья жили во время праздников, – причем «другая свободная (вольная)», «идеальная» форма.

Если официальные праздники утверждали стабильность, неизменность и вечность существующего миропорядка, и освещали торжество уже победившей, господствующей, непререкаемой «правды», то карнавал «был как бы временной приостановкой действия всей официаль-

ной системы со всеми ее запретами и иерархическими барьерами». В это время жизнь на короткий срок выходила из своей обычной колеи и вступала «в сферу утопической свободы» [3, с. 75].

Эта свобода была легализована: и государство, и церковь терпели ее, даже каждый официальный праздник имел свою вторую, народно-карнавальную, площадную сторону. Праздничная толпа воспринимала жизнь сквозь призму «веселой относительности». Во время карнавала люди переодевались (обновляли свои одежды и свои социальные образы), избирали, а затем развенчивали и избивали (в символическом плане «умерщвляли») шутовских королей и пап, высмеивали, снижали, пародировали все, чему поклонялись в обычные дни, предавались различным физиологическим излишествам, пренебрегая нормами приличий. Тема рождения нового, обновления, органически сочеталась с темой смерти старого в веселом и снижающем плане, с образами шутовского карнавального развенчания. В гротескной образности карнавал всячески подчеркивался момент временной смены (времена года, солнечные и лунные фазы, смерть и обновление растительности, смена земледельческих циклов): «этот момент приобретал значение более широкое и более глубокое: в него вкладывались народные чаяния лучшего будущего, более справедливого социально-экономического устройства, новой правды» [5, с. 39]. Обилие пиршественных образов, гиперболическая телесность, символика плодородия, могучей производительной силы и т. д. акцентировали бессмертие народа.

Как же сегодня можно применить концепцию карнавального мироощущения, разработанную М. М. Бахтиным, к современным явлениям праздничной культуры, в том числе использовать карнавальные приемы и образы в режиссерских постановках массовых зрелищ?

В целом, на современном этапе своего развития карнавальное действо может быть как самостоятельным праздником «по поводу чего-либо», так и массовым праздником, включающим в себя показ, смотр каких либо искусств, т. е. фестивалем. Сегодня актуальным и значимым для режиссеров-постановщиков является поиск инновационных стратегий и технологий проведения корпоративных фестивалей. Одной из них может быть мероприятие карнавального типа (МКТ), второе – непосредственно корпоративный карнавал. МКТ – это праздничное мероприятие, не являющиеся собственно карнавалом, но имеющие признаки его (карнавальная свобода, маски, инверсия ролей).

Кроме того, тема карнавала во многом будет зависеть от того какого этот карнавал типа.

Возможно следующая классификация типов карнавальных действ:

- локальные карнавалы (городской, сельский, районный);
- карнавалы малой формы (корпоративные, карнавалы в молодежных лагерях);
- профессиональные (карнавалы строителей, карнавалы туристов);
- карнавалы-реконструкции и карнавалы-стилизации (реконструкция или творческое стилизованное воспроизведение народных карнавалов, в том числе зарубежных, классических карнавальных форм);
- карнавалы, носящие политический или социальный характер (демонстрации, парады);
- исторические и литературные карнавалы (реконструкция исторических событий, слёты «ролевики»);
- неформальные (народные) карнавалы;
- элитарные (цеховые) карнавалы (на уровне различных общественных объединений, в рамках фестивалей искусств, художественных выставок, слётов и т. д.).

Следует учитывать и то, что образное решение, карнавального действия вполне естественно, вытекает из их темы и идеи. На современных празднествах карнавального типа и собственно карнавала, согласно идее и теме подбираются карнавальные костюмы, выстраивается декоративно-художественное оформление, пишется сценарий и организуется действенный ряд. На образное решение также влияют и жанровые особенности того или иного карнавала. Так, если это карнавал-реконструкция бородинского сражения, то по жанру его никак нельзя назвать комедийным. Скорее это будет эпический карнавал. Впрочем, трагедия, драма и эпос – редкие для карнавала жанры. Чаще карнавал может представлять собой комедию, фарс, буффонаду. В

последнем случае образное решение карнавала может выражаться в гротескных и гиперболизированных формах.

Главными действующими лицами карнавала могут быть заранее подготовленные участники (актёры), которые будут задавать эмоциональное состояние всего процесса, координировать их действия участников и формировать образную структуру мероприятия. Задача режиссёра здесь состоит в чёткой постановке задач перед «лидерами».

Несмотря на, казалось бы, сугубо развлекательный характер, карнавал по своему содержанию носит подчас информационно-воспитательный характер.

Карнавал может иметь сюжет, как, например, театр-шествие, когда каждая часть шествия является продолжением какого-либо сюжета. В карнавале такого вида в разных частях шествия развиваются многообразные сюжеты, либо просто формируются какие-либо образы. Последнее присутствует на бразильских карнавалах, когда каждая из «школ самбы» формирует свою идею и показывает её не в форме сюжета, а в форме системы образов (танцы, декорации, костюмы, оформление передвижных площадок).

В то же время карнавал может и не иметь сюжета, а представлять собой некий процесс. Здесь можно вспомнить о славянских колядках, которые представляют собой воспроизведение народного праздничного обряда.

По форме современные праздники карнавальных типов можно классифицировать также и, как имеющие форму шествия, и как не имеющие эту форму, а также в виде смешанных типов. Рассмотрим карнавалы, не имеющие форму шествия. Это могут быть своеобразные действия, представляющие собой праздничную жизнь, развивающуюся по карнавальным законам в течение какого-либо промежутка времени. Примером такого рода может служить любой неформальный слёт на открытом воздухе, будь то фестиваль АП, рок-фестиваль, слёты туристов, байкеров, ролевиков, и просто стихийные мероприятия маргинального типа. В условиях таких мероприятий, даже при отсутствии организации, могут возникать стихийные «карнавалы-настроения».

«Карнавалы-настроения» не планируются и не организуются. Здесь имеет место быть единственный случай, когда тема и идея могут не проявляться. Здесь актуализируется некий мотив или повод, возникший стихийно в определённой ситуации.

Всякий карнавал должен иметь цель, которая бы стимулировала людей к участию в нём и стала впоследствии точкой (результатом, финалом, развязкой) всего мероприятия. Впрочем, это касается всех типов карнавалов. Цели при этом могут быть разные, например: карнавал-фестиваль (в Бразилии это соревнование между различными танцевальными школами, и в итоге – «веночек победителя»), карнавал-конкурс или карнавал-настроение. Так, на фестивалях бардовской песни («Сростки»), в одном случае это было шествие группы людей с мужиком на руках к берегу реки, где его с шутками раздевали и торжественно забрасывали в воду «на хорошую погоду». А в другом – это было утреннее костюмированное купание с шествием, музыкой заканчивающееся всеобщей утренней зарядкой и построением. Это своего рода карнавал-настроение, таким образом, эмоциональный подъём небольшой группы людей, выражался в карнавальной форме.

До сих пор стихия «карнавального мироощущения» присуща некоторым народностям, например банту. Наиболее ярко сохранилась традиция европейской карнавальной культуры в Латинской Америке, Бразилии, Италии. И в сегодняшней Венеции на карнавале, один раз в году можно поменять многое: лицо, одежду, привычки, желания, пол, возраст, превратиться из расчетливого коммерсанта в обычного Шута, а из служащей банка в Королеву!

В России же, как не старался царь Пётр I европеизировать страну и в культурном отношении (он даже немецких комедиантов завез, а не только огненные потехи), карнавал на русской земле усилиями и стараниями и других правителей не привился. И тому много причин имеется. И тоталитарные режимы, и советские демонстрации, когда вроде бы тоже было шествие, но все шли в ногу одинаково, а не каждый по-своему, как это принято на тех же Бразильских карнавалах. Возможна одна из причин, кроется и в самой личности Петра Великого. Именно он ввел в России «Габель о рангах», а вместе с ним, всю сложнейшую систему имперской бюрократии,

принцип, согласно которому «порода отступила назад перед чином». И возможно с тех пор, в русском менталитете укоренилась некая странная любовь не к человеку, а к его месту, которое он занимает в иерархической лестнице. И повелось на Руси, чем человек «доходней» место занимает, тем он как бы себе «страховой полюс» приобретает, согласно которому надсмеяться над ним прилюдно, никто из нижестоящих чинов на иерархической лестнице, не имеет права.

Вот и стали в советской России Масленицу отмечать, ряжеными и скоморохами народ развлекать, саму «Зиму» сжигать. Чем казалось бы не карнавал! Однако когда в самый разгул веселья начальник приезжал, чтобы отчет о трудовых достижениях прочитать, да наставления дать, карнавальное сознание, мироощущение народного праздника разваливалось, разрывалось, вытеснялось...

Вот и сегодня, вытесненное карнавальное сознание русского народа дает о себе знать, и проявляется в празднование Нового года (обильная еда, выпивка горячительных напитков), демонстрация пиротехнических возможностей в течение новогодних и рождественских гуляний, всякого рода переодевания мужчины в женщину в шумной кампании, да и на эстрадных концертах. Как тут не вспомнить знаменитое высказывание Н. Бахтина: «Карнавал – это праздник, который дается самому себе!». И он необходим, «чтобы глупость человека, которая является нашей второй природой, хоть раз в году наружу выходила...».

Литература

1. Бахтин, М. М. Франсуа Рабле и народная смеховая культура средневековья и Ренессанса / М. М. Бахтин. – М., 1965.
2. Большая электронная энциклопедия Кирилла и Мефодия.
3. Гладких, Н. Отбушевали карнавалы над муравейником труда? / Н. Гладких // Россия на рубеже XXI века: Материалы конференции. – Вып. III. – Философия, культура, археология. – Воронеж, 1995. – С. 75–76.
4. Гладких, Н. Катарсис смеха и плача / Н. Гладких // Вестник Томского государственного педагогического университета. Серия: Гуманитарные науки (Филология). – Томск : ТГПУ, 1999. – Вып. 6 (15).
5. Генон, Р. О смысле «карнавальных» праздников / Р. Генон // Etudes Traditionnelles / пер. Ю. Стефанова. – 1945 г.
6. Постмодернизм. Энциклопедия. – Минск : Интерпрессервис ; Книжный Дом. 2001.
7. Руднев, В. П. Словарь культуры XX века / В. П. Руднев. – М. : Аграф, 1997.
8. Фрезер, Дж. Д. Золотая ветвь / Дж. Д. Фрезер. – М., 1986.
9. Шароев, И. Е. Режиссура эстрады и массовых представлений / И. Е. Шароев. – М., 1982.
10. «Шутовской хоровод»: Сайт о трикстерах [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://tricksters.narod.ru/index.html>.

Руткевич С.А.

(Республика Беларусь, г. Минск)

ВЛИЯНИЕ ПРОСТРАНСТВЕННОЙ ТЕХНИКИ КОМПОЗИЦИИ НА ОБРАЗНО-ХУДОЖЕСТВЕННУЮ ИНТЕРПРЕТАЦИЮ ДУХОВЫХ ИНСТРУМЕНТОВ

Исполнительство на духовых инструментах прошло длинный путь развития. На протяжении долгих лет происходило постепенное совершенствование конструкции духовых инструментов, переосмысление специфики использования в концертной практике. Духовые инструменты прошли долгий эволюционный путь от несовершенных, плохо звучащих и не держащих интонацию до нынешних, на которых благозвучным тембром можно исполнять весьма сложные, виртуозные музыкальные произведения.

Как отмечает Т. Кюрегян, *композиторская техника*, весьма сложное и неоднозначное понятие, представляет собой «... тот или иной метод организации (обращенный к разным аспектам сочинения), под действием которого звуковая материя оформляется в музыкальный материал, перемещаясь, таким образом, из сферы внехудожественного («сырой действительности») в художественную» [1, с. 277]. Пространственная техника композиции – одна из композиторских техник, возникших в XX в. В сочинениях, созданных при помощи данной композиторской

техники, акустическое пространство, в котором исполняется музыкальное произведение, является полноценным художественным элементом, его отличительной чертой. На практике – это специфическое расположение музыкантов на сцене, исполнение музыки в особых помещениях, открытых пространствах, вследствие чего образуются необычные объемные звуковые эффекты (первое произведение – Э. Варез «Интегралы», 1925 г.).

Примеры использования пространства как заметной составляющей концерта можно обнаружить в далекой древности. Еще древнегреческому оркестру было присуще использование разделения на группы исполнителей. Приемы пространственного разделения исполнителей, обусловленные логикой сценического действия, использовал музыкальный театр. Локализация инструментов в симфонической музыке до XX в. встречалась несколько реже – Г. Гендель «Музыка в лесу», В. Моцарт «Серенада», Г. Берлиоз «Реквием».

Возникновение в XX в. множества композиторских техник (ранее композиторская техника была типизированной, общей для всех и рассматривалась только лишь в плане индивидуально-стилевого преломления у различных авторов, в различных жанрах и т.д.) является одним из наиболее значимых феноменов современной музыки, который повлек за собой существенные изменения в области инструментального исполнительства. Новые композиционные принципы, возникшие в зарубежной музыке, открыли ранее неведомые как художественные, так и технические возможности такой яркой и самобытной группы инструментов, как духовые. Существенное расширение образной сферы, раскрепощение музыкального языка позволяют духовым инструментам предстать в сочинениях в новом, необычном качестве, оригинально передать самые разнообразные чувства и переживания, блеснуть яркими, неповторимыми красками новых художественных образов. Как пример рассмотрим ряд произведений современных авторов.

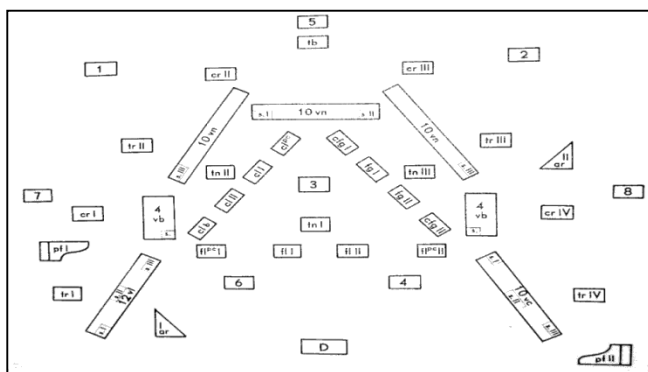


Рисунок 1 – Горецкий Г. «Столкновения», схема расположения оркестра

Произведение «Scontri» (ит. «Столкновения») для симфонического оркестра польского композитора Г. Горецкого, непосредственно стоявшего у истоков сонорики, создано в 1960 г. Весь состав оркестра автор разделяет на несколько инструментальных групп, таких как группа деревянных духовых инструментов (две флейты, две флейты-пикколо, кларнет-пикколо in Es, два кларнета in B, бас-кларнет, два фагота и два контрафагота), группа медных духовых инструментов (четыре валторны in F, четыре трубы in C, три тромбона и туба). Используется также большой состав ударных, группа в составе двух фортепиано и двух арф, а также группа струнно-смычковых инструментов.

Драматургия данного сочинения основана с использованием пространственной техники композиции – разнообразных взаимодействиях инструментальных групп, оригинально расположенных на сцене (Рис. 1), исполняющих преимущественно кластерные созвучия, в результате чего образуется яркое сонорное звучание музыкального материала, в котором тембр духовых играет заметную роль.

Основой построения произведения «Triangles I» (1987) (англ. Треугольники I) для трех труб другого американского композитора Т. Стивенса, является пространственная техника, придающая звучанию музыкального материала особую выразительность и яркую образность. Сочинение состоит из трех частей, при исполнении каждой из них трубачи находятся на сцене, выстроившись в определенном порядке. В первой части – в виде широкого равностороннего треугольника, причем, первый трубач, находящийся в глубине сцены, должен направить рас-труб инструмента в сторону слушателей, а второй и третий, стоящие на краю сцены, – друг на друга. Во второй части второй и третий трубачи находятся близко друг от друга, в результате чего образуется равносторонний треугольник. В третьей же части все исполнители максималь-

но близко приближаются друг к другу, образуя равнобедренный треугольник, при этом второй и третий трубачи должны направить раструб своих инструментов в сторону первого трубача.

В начале первой части второй трубач исполняет трель на ноте «си» первой октавы в предельно тихой динамике и полностью погрузив сурдину в раструб инструмента. По мере увеличения силы звука исполнитель постепенно вынимает сурдину из раструба трубы, поворачиваясь в сторону первого трубача. Первый трубач продолжает исполнение трели в той же динамике и с таким же положением сурдины, словно перехватывая эстафету у второго трубача, при этом постепенно, в процессе усиления силы звука и полного освобождения раструба инструмента от сурдины, поворачивается в сторону слушателей. Достигнув максимальной яркости звучания трубы, первый трубач должен медленно разворачиваться в сторону третьего трубача, постепенно ослабляя силу звука и погружая сурдину в раструб инструмента. Третий трубач проделывает те же действия в обратном порядке, постепенно прекращая игру. Так, звук, зародившись в одной стороне концертного зала, словно неспешно проплыв мимо слушателей, растворяется в другой ее части.

Во второй части сочинения первый трубач, находясь на некотором отдалении от второго и третьего, продолжает исполнять трель на ноте «си» первой октавы, раскрашивая ее монотонное звучание с помощью применения различных положений сурдины в раструбе инструмента. Он словно пытается не вступать в развернувшийся бурный диалог рядом находящихся второго и третьего трубача. В третьей части «Triangles I» в спор включены уже все три исполнителя, находящиеся на близком расстоянии друг от друга, и в партиях всех трех музыкантов с небольшим смещением звучит один и тот же музыкальный материал, в основе которого лежат интонации серии из первой части. В финале произведения, символизируя достижения согласия, в партиях труб воцаряется звучание си-минорного квартсекстаккорда.

Так избранные формы расположения исполнителей на сцене позволяют композитору создавать необычные «стереофонические» звуковые эффекты, существенно оживляющие общее восприятие музыкального произведения. Схожий замысел лежит в основе пьесы Д. Смольского «К вопросу о взаимопонимании...» (1989), в которой легкость, ветреность флейты и размеренность, солидность фагота представлены как две разные индивидуальности, ведущие между собой диалог. Элемент пространственной техники, формирующий тонкий лирический колорит, присутствует в сочинении В. Кузнецова «Письма маркиза де Сада» (2000).

Таким образом, применение пространственной техники композиции значительно расширяет образно-художественную интерпретацию духовых инструментов, и белорусским композиторам стоит, по нашему мнению, более активно применять в своем творчестве данные способы организации музыкального материала.

Литература

1. Теория современной композиции / В. С. Ценова [и др.] ; отв. ред. В.С. Ценова. – М. : Музыка, 2007. – 624 с.

Скачков Д.С.

(Республика Беларусь, г. Минск)

ТВОРЧЕСТВО ТЕАТРА «MUMMENSCHANZ» В КОНТЕКСТЕ СТАНОВЛЕНИЯ СОВРЕМЕННОГО ЕВРОПЕЙСКОГО ПЛАСТИЧЕСКОГО ТЕАТРА

В белорусском театре XXI века появляются и развиваются новые формы театрального искусства: уличный театр, форум театр, театр танца, фрик-театр, объектный театр, пластический театр. Белорусский пластический театр среди этого многообразия, наряду с театром танца, является наиболее представительным и широко распространенным. Так в русле пластического театра в нашей стране работают коллективы: «Бармаглот», «вКубе», «ИнЖест», «Каракули», «Корняг-театр», «Т(е)=Арт», «ЕУЕ» и другие.

Пластический театр в Беларуси, если вести его генеалогию от первых постановок белорусского театра пантомимы 1970-х гг. студии мимов «Добрый день» Ю. Шульги и народного ансамбля пантомимы «Рух» В. Колесова, имеет почти сорокалетнюю историю развития. В то же время, европейский пластический театр, который является образцом для белорусского пластического театра, имеет более чем столетнюю историю эволюции, если рассматривать его в русле искусства XX века и начинать со сценических опытов Ж. Копо. Несмотря на прямую преемственность белорусского пластического театра традициям театра европейского, на сегодняшний день остро ощущается проблема не знания отечественными практиками истории развития пластического театра и творческой деятельности его ключевых фигур и театров, которые сформировали этот вид сценической практики. Так, если имя М. Марсо, главного пропагандиста пантомимы, широко известно, то фигуры Э. Декру, Ж.-Л. Барро, Ж. Лекока остаются на периферии внимания театрального сообщества. Так же мало знакомым оказывается и творчество такого значимого и знакового театра как «Mummenschanz» (Муменшанс). Между тем, как именно «Mummenschanz» являлся одним из главных популяризаторов пластического театра в Европе и США, отмежевывая новое искусство пластического театра от европейской пантомимы XX в. и формировал базовые принципы, ставшие основой для современного пластического театра.

«Mummenschanz» основанная в Лугано швейцарская театральная труппа. Ее основатели клоун-акробат Андреас Боссард (Andreas Bossard) и мим Берни Шерч (Bernie Schürch) обучались в школе Ж. Лекока и свои первые спектакли начали играть в 1969 г. В 1971 г. они встретились с итальянской пантомимической актрисой Флорианой Фросетто (Floriana Frassetto), и пантомимическое трио реорганизовалось в театр «Mummenschanz», датой рождения которого становится 1972 г., когда был создан первый совместный спектакль. Название театра «Mummenschanz» с немецкого означает маскарад (корень «mumme» – лицедейство, действие с участием ряженых). Mummer – фигляр, название, которым в Англии обозначали актёра-мима. «Mummenschanz» так же «получила свое название от «mummen» и «schanz» (mummen означает игру в кости и schanz означает шанс), имея в виду средневековых наемных солдат, которые носили маски, когда играли в кости, чтобы скрывать свои эмоции. Название было навеяно и традиционным использованием швейцарских сельских масок, которые отгоняли злых духов холода и зимы, использовались на праздниках и в ритуалах» [3, с. 117–118].

В 1973 г. со своим первым представлением «Mummenschanz» отправляются в первый европейский тур, а осенью того же года этот тур продолжился в США. Через четыре года после того, как театр провел четыре американских тура и неоднократно гастролировал в Европе, 30 марта 1977 г. «Mummenschanz» обосновались в помещении театра «Бижус» на Бродвее в Нью-Йорке. После нескольких месяцев ежедневных представлений небольшой 350-и местный театр, который до этого редко посещала публика, стал давать спектакли с неизменными аншлагами.

В декабре того же года театру «Mummenschanz» представилась возможность выступать в Париже в «Театре-де-ла-Виль». Для того чтобы быть в двух местах одновременно, оригинальная труппа создала вторую труппу «Mummenschanz», которая осталась работать на Бродвее. К следующему 1978 г. «Mummenschanz» состоял уже из четырёх трупп. Оригинальная труппа гастролировала по европейским фестивалям. Две труппы чередуясь работали на Бродвее, дав с 1977 по 1980 гг. более 1000 представлений. Театр играл восемь и более спектаклей в неделю в течение трех лет, чего не случилось ни с мимами, выступающими соло, ни с театрами пантомимы, ни до, ни после «Mummenschanz». К примеру, М. Марсо проработал на Бродвее в 1955 г. лишь шесть месяцев. Четвертая труппа «Mummenschanz» играла ту же бродвейскую программу в идентичных костюмах и с аналогичными номерами гастролируя по США. Это была распространённая для театров Бродвея практика франшизы, но уникальное явление в мировом пантомимическом театре.

Первую бродвейскую программу «Mummenschanz» перестал давать в 1980 г., став модным и востребованным театром, чья слава уже во многом превосходила известность М. Марсо. Но, не смотря на растущую популярность, театр на долгие три года (1981–1984 гг.) практически прекратил играть свои представления, а оригинальная труппа ушла в лабораторную работу, ко-

торая проводилась в их огромной мастерской в Цюрихе и была направлена на поиск новых форм и образов. В 1984 г. была сделана новая программа и цикл успешных выступлений, туров и гастролей начался сначала.

Росту популярности театра во многом способствовало телевидение. «Mummenschanz» неоднократно выступал на таких известных телешоу как «Поздно Ночью» Дэвида Леттермана (Late Night with David Letterman) в 1980-х гг., а до этого в 1976 г. они стали специально приглашенными звездами на последнем эпизоде первого сезона «Мuppet Шоу» (The Muppet Show). Так же театр периодически появлялись в программе «Улица Сезам» (Sesame Street) и в нескольких телевизионных сериалах. «Mummenschanz» делали и свой собственный телепроект «Яблоко» (La Pomme), за который получили престижную премию на международном фестивале развлекательного вещания и телепрограмм «Rose d'Or» (1980). Все это превратило «Mummenschanz» в настоящих медиа-знаменитостей [1].

Еще один мировой тур «Mummenschanz» организовали в 1999 г. Турне длилось пять лет и охватило не только Европу и США, но и Австралию, и Южную Америку. Как и было раньше театр «Mummenschanz» состоял из нескольких трупп работающих одновременно. Сейчас театр гастролирует со сборной программой лучших номеров за сорок лет.

Основой представлений театра «Mummenschanz» являются пантомимические номера, исполняемые соло, дуэтом или трио. Как и в пантомиме, актеры играют без слов, часто без музыкального сопровождения и световых эффектов. Они носят черные облегающие комбинезоны традиционные для актеров-мимов, нивелирующие индивидуальные черты исполнителя и концентрирующие внимание на пластичность тела. Правда, в отличие от пантомимы, тело актеров «Mummenschanz» часто претерпевает изменения или каким-либо образом модифицируется и трансформируется. Например, передняя часть тела становилась задней, верхняя – нижней (актер исполняет номер на спине или спиной к зрителю, как будто находясь к нему лицом), появлялась искусственная голова между ног, а реальная голова скрывалась накладным хвостом.

Во внешнем облике актеров «Mummenschanz» было и еще одно важное отличие от актеров-мимов – белый грим заменялся на маску, заимствованный элемент из школы Ж. Лекока. Но это не была маска в привычном виде, она не повторяла и не имитировала человеческое лицо. Маской могли стать различные бытовые предметы (пластиковая канистра, чемодан), или абстрактные геометрические формы, или, например, податливая глина из которой на глазах у зрителя вылепливалось лицо. Если «Mummenschanz» создавал маски из предметов повседневной жизни или вещей домашнего обихода, то такие маски имели достаточно провокативный и эпатажный характер, изначально содержали в себе игру смыслов и отсылки к бытовым функциям и значениям того или иного предмета. Так, театр использовал шланги и пластиковые пакеты, предметы, найденные в супермаркетах, универмагах и фабрика. «Mummenschanz» выявляли драматические возможности различных промышленных материалов: пенопласта, поролон, тончайших сверхпрочных пластиковых мембран. Одной из особо поразительных масок являлась маска, состоящая из рулонов туалетной бумаги вместо глаз, ушей, рта и носа. Рулоны раскручивались, имитируя речь и слёзы, передавали заинтересованный взгляд или услышанный звук и запах. Ещё одна удивительная маска была сделана из верхней части канистры (ручка которой превращалась в нос, а горловина – в рот, из которого, наподобие слов, вылетали шарики для пинг-понга и мыльные пузыри).

В отличие от пантомимы сценическая иллюзия в постановках «Mummenschanz» создавалась не столько движениями тел актёров, сколько трансформациями масок. Тела виртуозно давали оценки и реакции, но фантазмагория создавалась за счет изменения маски-объекта. Эти объекты-маски трансформировались для создания драматических эффектов самим актером либо его партнером при взаимодействии. В одном из номеров «Mummenschanz» маски были сделаны из трёх блокнотов с белыми листами бумаги, на которых были нарисованы глаза и рот. В процессе взаимодействия персонажей на листках маркером что-либо рисовалось или листки срывались, а под ними оказывались другие листки. Глаза и рот выражали удивление, заинтересованность, агрессию, страх, а тела актеров лишь вторили эмоциям и подчёркивали состояния. Зритель в большей степени следил за трансформацией масок, нежели за телесной экспрессией.

Часто маски-объекты «Mummenschanz» увеличивались и становились гигантскими костюмами, покрывающими все тело актера. Некоторые из них скрывали не одного, а несколько человек, превращая их в единого персонажа. Это такие персонажи как геометрические (квадрат, треугольник, круг) или абстрактные (нечто напоминающее ком слизи или «желудок») объемные фигуры, огромные кисти руки и огромная «устрица», плоский лист изоляционного материала или нечто напоминающее живой «спальный мешок», огромная гофрированная однорукая или многорукая труба иногда в сочетании с большим наполненным гелием воздушным шаром. Эти костюмы-маски огромные по размеру далеко простираются за пределы тела исполнителя, заполняя большую часть сцены. Для изделия этих масок-костюмов театр «Mummenschanz» использовал самые инновационные, легкие и крепкие материалы, произведенные современными технологиями. Актеры «Mummenschanz», импровизируя с этими материалами, искали театральные возможности бумаги, картона, поролон, резины, пенопласта и пластика.

То, что делал «Mummenschanz», их образы и общая атмосфера представления, которая создавалась на сцене и в зрительном зале, резко обособляла театр от популярной пантомимы пластических иллюзий М. Марсо и бесконечной череды его подражателей. Их творчество не было похоже и на классическую пантомиму XIX в. с ее анекдотическим содержанием и развернутым сюжетным повествованием. Театр «Mummenschanz» был эстетически ближе к авангардным театральным и художественным направлениям первой половины XX в. В костюмах и масках «Mummenschanz» отчетливо виделось влияние беспредметных форм абстрактного искусства и геометрических форм кубизма, сценических экспериментов театра Баухауз, швейцарских дадаистских вечеров и шоу-кабаре, сюрреалистических образов подсознания и обычных предметов, вынесенных из своего привычного контекста и приобретающих новый тайный смысл. Спектакли «Mummenschanz» тесно соприкасались с европейским театральным авангардом первой половины – середины XX в.: теоретическими работами о супер-марионетке Э. Г. Крега, новаторскими идеями о синтетическом актере Ж. Копо, сценическими экспериментами и идеями Ж. Лекока возрождающего игру с маской, опытами по телесной выразительности и созданию экспрессивного актера Э. Декру. Исследователь театра пантомимы Т. Либхард в этой связи говорил, что «Mummenschanz» является «странным сочетанием Жака Тати, Пауля Клее, Марселя Марсо, Клоуна Тото, Тристана Тцара, Льюиса Кэрролла, Чарли Чаплина, Ричарда Бакминстера Фуллера, Харпо Маркса и Рене Магрита». [2, с. 105–106]. Но важно отметить, что все эти влияния авангардного искусства (абстракционизм, футуризм, дадаизм, сюрреализм, конструктивизм) прослеживающиеся в работе театра, и сложная экспериментальная работа театральных новаторов далекая от коммерческого массового использования, наследуемая «Mummenschanz», в их спектаклях преподносились шужливо, респектабельно и общедоступно.

В то же время, представления «Mummenschanz» все же были достаточно непривычны для зрителя: действие на сцене уходило от линейного повествования, фиксации на комичной ситуации, и вообще от чего-то человеческого, антропоморфного. Но, как ни странно, публика с интересом следила за абстрактными сценическими образами «Mummenschanz», реагируя на малейшие изменения непонятных объектов, расшифровывая их в сфере человеческих реакций и эмоций, придавая этим изменениям значения, иногда далеко уходящие от изначально заложенных смыслов. Таким образом, абстрактные сценические формы становились понятнее и ближе широкой публике.

Как и в пантомимическом представлении на спектаклях «Mummenschanz» зрители следили за объектами на сцене пытаясь выяснить, что изображает исполнитель действуя беспредметно в пустом пространстве, но к этому добавлялась и расшифровка трюка с костюмом (сколько актеров в костюме, где ноги и руки актёра, как происходит перемещение персонажа). Зрителю давалась возможность все расшифровать и получить от этого двойное удовольствие. Хотя в отличие от пантомимы распрепредмечивание и узнавание ситуации из жизни, разгадывание кода, происходит в большей степени на интуитивном, поэтическом уровне. Зрителю предлагается соавторство при восприятии спектакля, который стимулирует творчество и фантазию наблюдателя. За зрителем же остаётся право на выявление идеи представления. Развлекая, спектакли

«Mummenschanz» выявляли серьезное содержание. «Mummenschanz», по замечанию А. Луст, предлагал «показать развитие человека от первичной клетки, продемонстрировать наше родство с животными, скидывая прочь наши маски самолюбования. Театр стремится сделать зрителя знатоком поэзии бытовых предметов в мире растущего материализма» [3, с. 118].

Спектакли «Mummenschanz» изначально разрабатывались специально для больших театров, широкой и массовой аудитории по всему миру, делались понятными и удобоваримыми для любой возрастной, культурной и национальной публики. Если, к примеру, одинокая фигура М. Марсо едва бы была видна с последнего ряда крупного театра, а его номера изначально нуждались в подготовке публики и объяснению для неё основ бессловесного пластического языка, то гигантские объекты театра «Mummenschanz», двух-трех метровые маски-костюмы легко читались с большого расстояния и не требовали разъяснений сразу приковывая внимание зрителя.

Широкая гастрольная деятельность и многочисленные телевизионные эфиры сделали «Mummenschanz» признанным авторитетом в мировом театре и усилили его влияние на массовое общественное сознание. Творчество театра начинает ассоциироваться с современной пантомимой, постепенно вытесняя образы пантомимы «белого лица» М. Марсо. «Mummenschanz» формирует новые возможности пластической выразительности и предлагает в противовес герметичному сценическому языку пантомимы новый синтетический путь развития. И если в 1960–1970 гг. М. Марсо был образцом для многочисленных последователей, то в 1980–1990 гг. именно «Mummenschanz» стали вдохновителями новой генерации пластических театров, которые работали в аналогичной эстетике и использовали похожие методы и материалы.

Обобщая можно сказать, что «Mummenschanz» дал первые образцы современного пластического театра: актуализировал отход от чистых пластических форм пантомимы, легитимизировал использование масок, ввёл в сценическое действие акробатические и цирковые элементы, приемы *commedia dell'arte*, живописные элементы кубизма и абстракционизма и в целом задал зрелищную, визуальную направленность современного пластического театра. Благодаря театру «Mummenschanz» массовая аудитория познакомилась с современным пластическим театром. «Mummenschanz» продемонстрировал новый вариант пластического искусства не лабораторные, трудные для восприятия экспериментальные пантомимы Э. Декру, но и не обаятельные юмористические зарисовки М. Морсо. «Mummenschanz» предложил свой вариант авангардного, но популярного пластического театра.

Литература

1. Buhner, M. *Mummenschanz* / M. Buhner. – Rizzoli International Publications, Inc. – New York, 1986. – 127p.
2. Leabhart, T. *Modern and Post-Modern Mime* / T. Leabhart. – Palgrave Macmillan modern dramatists. – London, 1989. – 157 p.
3. Lust, A. *From the Greek Mimes to Marcel Marceau and Beyond: Mimes, Actors, Pierrots, and Clowns: A Chronicle of the Many Visages of Mime in the Theatre* / A. Lust; foreword by M. Marceau. – Scarecrow Press Inc. – Lanham, Maryland, Toronto, Plimouth, 2003. – 352 p.

Смолюкі Р.Б.

(Рэспубліка Беларусь, г. Мінск)

АБ НЕКАТОРЫХ ПРАБЛЕМАХ ДЗЯРЖАЎНА-ПРЫВАТНАГА ПАРТНЁРСТВА Ў СУЧАСНЫМ ТЭАТРАЛЬНЫМ МАСТАЦТВЕ

Сённяшні этап развіцця беларускага драматычнага мастацтва вызначаецца шэрагам новых з'яў, асаблівасцей і заканамернасцей, абумоўленых у першую чаргу аб'ектыўнымі сацыяльна-эканамічнымі працэсамі дзяржаўнага будаўніцтва Рэспублікі Беларусь у складаных і нярэдка супярэчлівых рэаліях глабалізаванага XXI стагоддзя.

Аналіз сучаснага тэатральнага мастацтва паказвае як пазітыўныя вынікі творчых высілкаў вядучых, а таксама і некаторых маладых айчынных драматургаў, рэжысёраў, акцёраў, мастакоў-сцэнографістаў, так і наяўнасць разнастайных складаных праблем у творчым працэсе: найперш сацыяльна-эканамічных, кадравых, арганізацыйных і некаторых іншых.

Яны абумоўлены, варта асабліва падкрэсліць гэту важную акалічнасць, перш за ўсё фундаментальнымі зменамі ў сацыяльна-эканамічнай сферы, дзе паступова ўсталёўваюцца рыначныя законы, пашыраюцца і развіваюцца прыватныя формы ўласнасці ў многіх галінах гаспадарання, умацняецца пад уплывам працэсаў глабалізацыі міжнародная інтэграцыя і кааперацыя. Зразумела, што гэтыя змены ў базіснай аснове беларускай дзяржавы і грамадства робяць свой моцны ўплыў на культурнае і духоўнае жыццё сучаснага чалавека, карэкціруюць дзяржаўную палітыку ў гэтых заўсёды далікатных і вельмі тонкіх сферах быцця.

Працэс адаптацыі дзеячаў беларускага сцэнічнага мастацтва да сучасных рэалій праходзіць даволі складана, а нярэдка і вельмі супярэчліва. Асабліва гэта тычыцца старэйшага пакалення дзеячаў нацыянальнага сцэнічнага мастацтва, якое выхавана на вядомых культурных і ідэалагічных традыцыях і дактрынах мінулага савецкага часу, а таксама на дзейнасці вядомай і адзінай мадэлі менавіта дзяржаўнага рэпертуарнага тэатра.

На жаль, сёння ў беларускім тэатральным мастацтве адсутнічаюць аўтарытэтныя творчыя лідары, іх фактычна няма сярод сучасных драматургаў, рэжысёраў і іншых дзеячаў розных пакаленняў. І гэта, зразумела, зусім не спрыяе плённаму развіццю айчыннага тэатра.

Пакуль не спраўдзіліся надзеі на тое, што значны ўплыў на творчы працэс акажа ўтварэнне па ініцыятыве Беларускага саюза літаратурна-мастацкіх крытыкаў, Беларускага саюза тэатральных дзеячаў і Міністэрства культуры “Нацыянальнай тэатральнай прэміі”. Больш таго, вынікі адбору намінантаў у сёлетнім 2016 годзе сведчаць пра відавочны крызіс сцэнічнага мастацтва. Дастаткова заўважыць, што ў лік намінантаў сярод драматычных тэатраў не трапілі такія вядомыя творчыя калектывы, як Нацыянальны акадэмічны драматычны тэатр імя Я. Коласа (Віцебск), Брэсцкі акадэмічны тэатр драмы, Рэспубліканскі тэатр юнага глядача, а таксама драматычныя тэатры з багатым вопытам і пэўнымі традыцыямі з Гомеля, Гродна, Маладзечна, Бабруйска.

Пры аналізе разнастайных праяў і тэндэнцый сучаснага тэатральнага і наогул усяго мастацкага жыцця неабходна памятаць яшчэ адну важную акалічнасць, пра якую раней гаварылі і горача абмяркоўвалі толькі кулуарна, а публічна на старонках рэспубліканскага друку і тэлевізійным экране яна фактычна і практычна замоўчвалася. Але зараз, у рыначным “інтэр’еры” нашага часу, гэта тэма – адна з самых вострых і надзённых. Размова ідзе пра заробкі ў сферы мастацтва. Так, напрыклад, як сведчыць афіцыйная статыстыка па выніках першага паўгоддзя 2016 года, сярэдняя зарплата ў сферы культуры склала толькі 61,9% ад сярэдняй зарплаты па краіне.

Зусім не сакрэт, што некаторыя, асабліва маладыя, творцы і выканаўцы ад’яджаюць з Беларусі ў іншыя краіны, і абвінавачваць іх у адсутнасці гарачага “патрыятызму” даволі складана. Тут, відаць, патрэбны іншыя, на наш погляд, нестандартныя падыходы і крытэрыі, якія адпавядаюць няпростым, калі не сказаць, жорсткім рэаліям новага часу.

Гэтыя і многія іншыя акалічнасці і асаблівасці сённяшняга часу ўносяць пэўныя карэктывы ў самую ідэалогію дзяржаўнай культурнай палітыкі. Напрыклад, Міністэрства культуры пад уплывам аб’ектыўных працэсаў камерцыялізацыі, што няўмольна ахопліваюць зараз многія сферы нашага жыцця, выступіла з ініцыятывай развіцця ў сферы культуры і мастацтва так званага “дзяржаўна-прыватнага партнёрства”.

Таму, на мой погляд, адным з самых рэальных і перспектыўных механізмаў, якія будуць спрыяць рэалізацыі сучаснай культурнай палітыкі, становіцца менавіта актыўнае і мэтанакіраванае сацыяльнае партнёрства паміж дзяржаўнымі і прыватнымі, у тым ліку і грамадскімі структурамі.

Вядома, што ў цяперашні час распрацавана агульная навуковая канцэпцыя Закона “Аб дзяржаўна-прыватным партнёрстве ў Рэспубліцы Беларусь”. Адзначу, што часткова асаблівасці дзяржаўна-прыватнага партнёрства вызначаны ў вядомай дырэктыве Прэзідэнта Рэспублікі Бе-

ларусь № 4 ад 31 снежня 2010г. “Аб развіцці прадпрымальніцкай ініцыятывы і стымуляванні дзелавой актыўнасці ў Рэспубліцы Беларусь”.

Адначасова пачала стварацца адпаведная заканадаўчая і нарматыўная база для пашырэння разнастайнай камерцыйнай дзейнасці ў сферы культуры і прафесійнага мастацтва.

Напрыклад, у 2010 годзе аўтарскім калектывам тэатразнаўцаў, юрыстаў, эканамістаў, практыкаў сцэнічнага мастацтва (найперш дырэктараў тэатраў) быў падрыхтаваны праект Закона Рэспублікі Беларусь “Аб тэатральна-відовішчных прадпрыемствах”. Гэты дакумент рэгуляваў грамадскія адносіны ў дачыненні да стварэння, праката, распаўсюджвання і прапаганды твораў сцэнічнага мастацтва, а таксама вызначаў спецыфіку прававога рэгулявання дзейнасці тэатральна-відовішчных прадпрыемстваў у сістэме нацыянальнай культуры. Такім чынам, гэты заканадаўчы дакумент закладваў моцны падмурак для развіцця ўсёй сферы сцэнічнага мастацтва ў новых сацыяльна-эканамічных рэаліях XXI стагоддзя. Але, на вялікі жаль, гэты праект закона да сённяшняга дня пакуль нават не разгледжаны адпаведнымі заканадаўчымі органамі нашай краіны. І перспектывы яго далейшага лёсу ніхто не ведае. Заўважу, што адсутнасць такога дакумента замінае правядзенню наспелай мадэрнізацыі ўсёй тэатральнай справы. Толькі адзін прыклад: на пачатак 2016 года ў Расійскай Федэрацыі працавала больш за 1 560 тэатраў, з іх 650 маюць статус дзяржаўнага, а астатнія (амаль тысяча!) прыватныя. У нашай краіне працуе 28 дзяржаўных тэатраў і толькі адзін (!) з’яўляецца прыватным – Сучасны мастацкі тэатр у Мінску. Такая вось сітуацыя ў сферы сучаснай айчыннай тэатральнай культуры.

Але жыццё працягваецца, тэатры працуюць, выносяць на суд глядачоў новыя пастаноўкі самага рознага творчага напрамку і мастацкага ўзроўню. Пры гэтым, заўважу і падкрэслію, што праблемы фінансавання іх вытворча-творчай дзейнасці робяцца ўсё больш вострымі і актуальнымі. Тэатры вымушаны самі шукаць дадатковыя сродкі для стварэння новых спектакляў, творчых эксперыментаў, удзелу ў міжнародных фестывалях і да т.п. У гэтых пошуках мы назіраем самыя розныя падыходы і варыянты. Пра некаторыя з іх я і хачу паразважаць больш падрабязна.

Як вядома, зараз парадак прадастаўлення спонсарскай дапамогі ў нашай краіне ўсталяваецца актамі Прэзідэнта Рэспублікі Беларусь і ўключае прававое рэгуляванне трох асноўных яе відаў: бязвыплатнай (спонсарскай) дапамогі (Указ Прэзідэнта Рэспублікі Беларусь ад 1 ліпеня 2005 года № 300 “Аб прадастаўленні і выкарыстанні бязвыплатнай (спонсарскай) дапамогі”), замежнай бязвыплатнай дапамогі (Дэкрэт Прэзідэнта Рэспублікі Беларусь ад 28 лістапада 2003г. № 24 “Аб атрыманні і выкарыстанні замежнай бязвыплатнай дапамогі”) і міжнароднай тэхнічнай дапамогі (Указ Прэзідэнта Рэспублікі Беларусь ад 22 кастрычніка 2003г. № 460 “Аб міжнароднай тэхнічнай дапамозе, якая прадастаўляецца Рэспубліцы Беларусь”).

Важнай падзеяй для культурнага будаўніцтва ў нашай краіне стала прыняцце ў 2016 годзе “Кодэкса аб культуры”, у якім акумулявана ўся заканадаўчая база ў гэтай сферы.

Гэтыя захады, безумоўна, павялічваюць магчымасці для стварэння самых разнастайных каналаў рэгулярнай і адчувальнай фінансавай падтрымкі айчыннага тэатральнага мастацтва. Так, напрыклад, зараз нарадзіўся рух так званага краўдфандынгу – калектыўнага супрацоўніцтва неабякавых да мастацтва людзей, якія добраахвотна аб’ядноўваюць свае фінансавыя рэсурсы для падтрымкі маладых творцаў. Ужо з’явіліся ў Мінску першыя сцэнічныя пастаноўкі паводле такой падтрымкі.

Заўважу, што прыцягненне прыватных інвестыцый з’яўляецца вельмі складанай справай, паколькі сфера сцэнічнага мастацтва – найперш, тэатральныя пастаноўкі – характарызуецца наяўнасцю спецыфічных правоў уласнасці, якія носяць немаёмасны характар і не з’яўляюцца ўласцівымі для большай часткі іншых сфер эканомікі. Больш таго, асноватворнай у дадзенай сферы з’яўляецца вядомая катэгорыя аўтарскага права, ахова якога гарантуецца адпаведным айчынным і міжнародным заканадаўствам.

Сёння да магчымых форм дзяржаўна-прыватнага партнёрства ў сферы культуры і мастацтва можна адносіць:

- фандрайзінг (пошук і прыцягненне сродкаў на развіццё арганізацый, устаноў культуры або асабістых праектаў);
- інвестыцыйныя праекты;
- канцэсію (форма дагавора аб перадачы ў карыстанне комплексу выключных правоў, якія належаць праваўладальніку).

Што тычыцца тэатральнага мастацтва, то тут найбольш прыёмальнымі формамі дзяржаўна-прыватнага партнёрства ўяўляюцца спонсарства, мецэнатства і фандрайзінг. Могуць разглядацца таксама пэўныя формы патранажа і дабрачыннасці.

Так, адной з магчымых форм пазабюджэтнага фінансавання тэатральнага мастацтва, як я ўжо адзначаў, з’яўляецца фандрайзінг, які па сваёй сутнасці мала чым адрозніваецца ад пошуку інвестараў. Аднак адрозненні заключаюцца ў тым, што інвестараў звычайна шукаюць пад камерцыйныя праекты, для стварэння асноўных фондаў, калі аддача ад інвестыцый мяркуецца праз даволі доўгі час. Мэтай інвестара з’яўляецца атрыманне прыбытку. Фандрайзінг жа звычайна звязаны з пошукам сродкаў пад некамерцыйныя творчыя праекты, якія ў прынцыпе не могуць быць рэалізаваны ў камерцыйным рэжыме, больш таго, калі выяўляецца недахоп абаротных сродкаў на рэалізацыю пэўнага праекта (пастаноўка спектакля, тэатральны фестываль і да т.п.) – гэта значыць, не на стварэнне асноўных фондаў, а на творчую дзейнасць. Таму зусім відавочна, што фандрайзінг уяўляе сабой пэўную тэхналогію, якая перш за ўсё ўласціва менавіта для сферы драматычнага мастацтва.

Сёння дамінуюць асноўныя два віды фандрайзінга.

Першы – калі задачы зводзяцца да паступлення канкрэтных сродкаў пад рэалізацыю праектаў (пастаноўка спектакля, арганізацыя фестывалю і інш.). Праектны фандрайзінг з’яўляецца найбольш зручнай формай прыцягнення сродкаў як для самога тэатра, так і для фінансуючага боку.

Другі – калі прыцягнутыя сродкі выдаткуюцца на пакрыццё бягучых расходаў тэатра, так званыя апэратыўны. Але варта заўважыць, што ён з’яўляецца найменш эфектыўнай формай прыцягнення сродкаў у арганізацыю культуры, таму што яны не маюць мэтавага прызначэння і ў асноўным акумулююцца ў яе бягучым бюджэце.

У фандрайзінгу шырока практыкуюцца спецыяльныя разавыя мерапрыемствы – конкурсы, вечары, ушанаванні, марафоны, прэзентацыі, канферэнцыі і г. д., падчас падрыхтоўкі і правядзення якіх прыцягваецца ўвага патэнцыйных донараў да праекта і адначасова збіраюцца неабходныя сродкі. У гэтай зусім новай для айчыннага сцэнічнага мастацтва справе найбольшых поспехаў дасягнуў Рэспубліканскі тэатр беларускай драматургіі, на сцэне якога ўжо прайшлі прэм’еры некалькіх спектакляў, чыткі новых п’ес, а таксама выстаўкі, конкурсы і іншыя імпрэзы, арганізаваныя менавіта на аснове фандрайзінга.

Пры гэтым варта падкрэсліць адну важную акалічнасць: фандрайзінг не павінен супярэчыць генеральнай эстэтычнай місіі тэатра і яго базавым творчым стратэгіям. Працэс прыцягнення рэсурсаў не павінен прыводзіць да страты дасягнутага ідэйна-мастацкага ўзроўню. І пакуль лідарам ў гэтай справе гэта ўдаецца – “фандрайзінгавыя” спектаклі вылучаюцца даволі глыбокім зместам і адметнай сцэнічнай выразнасцю, яны знаходзяць свайго ўдзячнага гледача і тым самым узбагачаюць тэатральны працэс.

У апошнія дзесяцігоддзе даволі значны ўплыў на развіццё айчыннага тэатральнага мастацтва аказвае фестывальны рух у нашай краіне. Шэраг тэатральных фестывалюў у Брэсце, Магілёве, Мінску, Гомелі набылі вядомасць і аўтарытэт. На іх правядзенне выдаткоўваюцца бюджэтныя сродкі. Але іх не хапае, і арганізатары шукаюць спонсараў у прыватным сектары эканомікі. І трэба адзначыць, што ў апошнія гады дзяржаўна-прыватнае партнёрства ў фестывальным руху ўзбагачаецца новымі падыходамі і прыёмамі і гэта дае свой плён. Напрыклад, удзел замежных майстроў здзяйсняецца пры значнай фінансавай падтрымцы адпаведных пасольстваў і інстытутаў.

У 2016г. арганізатарамі “ТЕАРТа” выступаюць Цэнтр візуальных і выканальніцкіх мастацтваў “АРТ Карпарэйшн” і ААТ “Белгазпромбанк”, генеральным партнёрам – ААТ “Газпром трансгаз Беларусь”. Заўважу, што доля ўдзелу генеральнага партнёра ў пакрыцці выдаткаў са-

мая значная: тут аплата пражывання і харчавання замежных і іншагародніх артыстаў падчас фестывалю, арэнда сцэнічных пляцовак і інш.

Тэатральныя фестывалі аказваюць вялікі ўплыў на развіццё і ўмацаванне міжнародных творчых сувязей, якія прыкметна ўзбагачаюць мастацкае жыццё нашай краіны. Па-другое, тэатральныя фестывалі выконваюць важную эканамічную функцыю. Фестывальная індустрыя заўсёды выконвала ролю своеасаблівага рынку мастацтва. Менавіта падчас фестывалю, дзе прадстаўляюцца разнастайныя тэатральныя формы, даследуецца вектар глядацкага інтарэсу, становяцца зразумелымі камерцыйныя перспектывы пракату таго ці іншага калектыву. Таму дзяржаўна-прыватнае партнёрства ў сферы тэатральнага фестывальнага руху ў Беларусі мае сур'ёзныя перспектывы.

Заўважу, што Саветам Міністраў нашай краіны была прынята Дзяржаўная праграма “Культура Беларусі на 2016–2020 гады”. Яе мэтай з’яўляецца павышэнне сацыяльнай і эканамічнай эфектыўнасці функцыянавання сферы культуры. Згодна з праграмай ідзе распрацоўка дзейснага механізму фінансавання культуры, новых форм яе эканамічнай падтрымкі. Галоўны акцэнт зроблены на інавацыйныя падыходы, на стварэнне сістэмы нацыянальных прэферэнцый для беларускай культуры, прыцягненне прыватнага капіталу праз развіццё спонсарскай і мецэнацкай дзейнасці, рэфармаванне сістэмы менеджменту, развіццё механізмаў дзяржаўна-прыватнага партнёрства, падтрымка культурных ініцыятыў і развіццё праектнай дзейнасці.

Падсумоўваючы свае разважанні, можна заўважыць наступнае. Сучасны тэатр павінен набываць усе прыкметы своеасаблівага мультыкультурнага цэнтра, які ажыццяўляе нестандартныя праекты, спектаклі, творчыя праграмы і г.д. Толькі тады тэатр будзе цікавым не толькі свайму глядачу, але і патэнцыяльным спонсарам, мецэнатам. Бюджэтныя сродкі, якія сёння рэальна выдзяляюцца тэатрам, здольны забяспечваць толькі іх выжыванне. Для далейшага плённага развіцця тэатры павінны шукаць дадатковыя крыніцы фінансавання і даходаў пры абавязковым захаванні сваёй унікальнай культурніцкай місіі. Адна ж з задач дзяржавы — забяспечыць умовы для больш эфектыўнага партнёрства тэатраў з камерцыйнымі сферамі.

Для сучаснага сцэнічнага мастацтва Беларусі такая з’ява, як дзяржаўна-прыватнае партнёрства, пакуль з’яўляецца справай новай і фактычна не распрацаванай. Але пры належных намаганнях найперш тэатральных дзеячаў, а таксама дзяржаўных органаў кіравання і неабыхавых прадстаўнікоў бізнес-структур гэта справа можа і павінна развівацца, узбагачацца і прыносіць адпаведны плён.

Смульская С.Ю.

(Республика Беларусь, г. Минск)

ПОЭТИКА СЮРРЕАЛИЗМА В ФОТОИСКУССТВЕ XX—XXI ВВ.

В истории сюрреализма фотография сыграла одну из главных ролей. При этом довольно сложно четко обозначить пространство сюрреалистической фотографии в основном по той причине, что в истории искусств существуют очень разные подходы к пониманию ее границ. К примеру О. Гавришина обозначает эти границы следующим образом: «Существует корпус авторской сюрреалистической фотографии. Здесь можно выделить «внутренний круг» непосредственных участников движения, к которому относятся Ман Рэй, Рауль Юбак, Морис Табар, Жак-Андре Буаффар, Ханс Беллмер... «Внешний круг» включает таких фотографов, как Анри Картье-Брессон, Брассай, Андре Кертеш, Умбо (разумеется, список этот можно было бы продолжить), менее активно вовлеченных в деятельность группы, хотя и находившихся под несомненным влиянием сюрреализма. Они успешно реализовались в последующем как профессиональные фотографы, работающие в разных жанрах – от репортажной до модной и индустриальной фотографии, и заняли достойное место в истории фотографии XX века, где фигурируют зачастую вне особой связи с сюрреализмом» [2, с.85].

Вне зависимости от того, как именно очертить границы сюрреалистического эксперимента в истории фотоискусства, не подлежит сомнению тот факт, что многие сюрреалисты занимались исключительно (или преимущественно) фотоискусством. В конце 1910-х – начале 1920-х годов, когда распространился фотомонтаж, в котором фотоматериал использовался как основа для создания композиции, он занял значительное место в творчестве даже тех деятелей, которые вошли в историю искусства далеко не благодаря своим занятиям фотографией – А. Бретона, М. Дюшана, К. Тейге, П. Элюара. Тем не менее, как отмечает Р. Краусс, «сюрреалисты обращались к фотомонтажу редко. Им нужна была безоговорочная целостность фотографического отпечатка, защищенная от всякого вторжения белой страницы. С ее помощью они добивались чтения отпечатка именно как фотографии, то есть как непосредственного контакта с реальностью» [4, с.85].

Фотомонтаж не был собственным изобретением сюрреалистов или дадаистов. Равно сюрреализм в живописи имел долгую предысторию, включая творчество И. Босха, П. Брейгеля, сюрреализм фотографический имеет глубокие, насколько позволяет история фотоискусства, корни – парадоксальные фотомонтажи, сделанные любителями в 1860-е гг. Самым выдающимся из них был сэр Эдвард Блаунт, финансовый и железнодорожный магнат, создавший сотни фотомонтажей, приобретающих весьма причудливое звучание в контексте психоанализа. Среди них изображение двух детей, появляющихся из яичной скорлупы, джентльмен в шляпе с лягушачьими лапами, человеческая голова в кастрюле над пылающим сердцем.

Основной задачей сюрреалистов было освободить сознание, позволить ему услышать глубинные подсознательные импульсы, показать, как они сливаются с повседневной реальностью. И сегодня фотография воспринимается как изображение объективной реальности, и мы не можем с уверенностью сказать, вопреки или же благодаря этому обстоятельству, она стала идеальным средством для сюрреалистов, стремившихся разрушить привычные глазу границы видимого.

Как искусству «непосредственного контакта с реальностью», запечатлевающему мир перед объективом, фотографии необходимо было найти собственные методы отображения сюрреальности. Это подтолкнуло фотографов к активным экспериментам с техниками и материалами, поискам тех методов работы, которые позволят ирреальному проявиться на пленке или фотобумаге. Одной из таких техник стала открытая в 1920-е годы Ман Рэем «рэйография» (фотограмма, фотография без объектива), для получения которой на фотобумаге раскладывались нередко самые обыкновенные предметы, которые после проявления пусть и сохраняли узнаваемые контуры, но обретали новый, фантастический вид. Сюрреалисты восприняли рэйограммы как аналог автоматизма в фотографии, именно этот метод Р. Мисельбек называет «манифестом для развития фотографии под новым углом зрения», поскольку «помещая объект в необычный контекст, изолируя его или фиксируя внимание, казалось бы, на чем-то банальном, фотография оказалась способной превратить магию предмета в мощную тему» [1, с.85]. Метод фотограммы использовали в своем творчестве самые разные фотографы – Эль Лисицкий, Кристиан Шад, многим позже с ним продолжила работать Флорис М. Нойзюс.

Следует отметить, что классический сюрреализм в фотографии – это в первую очередь работы, созданные при помощи подходов, позволяющих моделировать ирреальное пространство на негативе или итоговом отпечатке, словно пропуская реальность через фильтр технологии. С этой целью, к примеру, Ман Рэй и Морис Табар применяли техники соляризации, двойной экспозиции, комбинированной печати, монтаж. В поиске сюрреалистических эффектов Рауль Юбак активно экспериментировал с экспозицией и освещением, негативными и позитивными процессами. Но, несмотря на то, что значительная часть сюрреалистических фотоэкспериментов была направлена на моделирование необычного контекста техническими методами, даже в пределах «внутреннего круга» сюрреалистов были исключения. Например, Ханс Беллмер шел по иному пути – он одержимо моделировал не сюрреалистический контекст, а сюрреалистический предмет перед камерой, фотографируя эротизированные комбинации из шарнирных кукол.

Андре Кертеш активно исследовал возможности оптических искажений, создав серию фотографий «Искажения» (1933), в которых обнаженное женское тело причудливо искажается в линзах объектива и многочисленных зеркалах. К числу произведений сюрреализма можно причислить и массу иных примеров. Так, М. Герман включает в корпус сюрреалистической фотографии и автопортреты Ильзе Бинг и Флоранс Анри, выразительность которых строится на тщательно сконструированном ракурсе (что является скорее проявлением влияния теории и практики школы Баухауз), ранние снимки Анри Картье-Брессона начала 1930-х годов [3, с. 267]

Особого упоминания достоин вклад в развитие фотоискусства чешских сюрреалистов, творчество которых отмечено бесконечным стремлением открывать сверхреальное в повседневности. Многие из их работ далеки от открыто постановочного, конструированного стиля Ман Рэя. Возможно, именно Яромир Функе в цикле «Время продолжается» (1930-1934) впервые в фотографии применил разработанный художниками-сюрреалистами принцип «чудесной встречи» и «найденного объекта». В серии фотографий кладбища «Земля ненасытная» (1940-1944) разрабатывается сюрреалистическая тема гибели цивилизации и её поглощения растительными формами. Обширные циклы Индржиха Штырского «Человек-лягушка» (1934), «Человек с шорами на глазах» (1934) обращаются к необычному, скрытому в обыденном, открывая «конкретную иррациональность» и «конвульсивную красоту» в повседневности. В творчестве Йозефа Судека выделяется группа работ на тему «acefala», человека без мозга. Своего рода манифестом является фотография подготовленного сюрреалистического объекта – скульптурного бюста с разбитой головой, набитой бумагой («Гипсовая бумага», 1945 г.). В более поздних фотографиях неоднократно появляются отсеченные головы скульптур. В цикле «Волшебный садик» (1954-1959) Й. Судек создает сюрреалистические образы, возникшие вследствие произвольного с точки зрения обыденной логики соединения различных предметов. На снимке «Воспоминание о господине Волшебнике» (1958) на переднем плане изображен искривленный ствол дерева с прикрепленным сверху стеклянным глазом. Темный силуэт дерева противопоставлен светлой фигуре человека, сидящего спиной к зрителю, с прикрепленными на затылке очками. Используя прием многократного экспонирования, фотограф добивается эффекта призрачности фигуры сидящего на стуле человека.

Впрочем, сюрреалистическое понимание фотографии не ограничивалось методами фабрикации изображений сюрреального. В журналах «Сюрреалистическая революция» и «Минотавр» нередко появлялись и фотографии, созданные без сюрреалистического умысла: антропологические, медицинские и криминальные фотографии, кадры из фильмов и обычные снимки. Все они, будучи оторваны от контекста своего создания и пропущены сквозь призму сюрреализма, обретали новое звучание. Скрытая сюрреальность была таким образом раскрыта в работах Эжена Атже, создавшего множество фотографий пустынных парижских улиц и витрин магазинов.

Подобно этому случаю, «латентный» сюрреализм может быть обнаружен в ряде фотографий, авторы которых далеко не всегда ставили перед собой смежные задачи. К примеру, Г. Гернхейм предпочитает видеть проявления его влияния в творчестве фотографов, далеких и от «внешнего круга» сюрреалистов, но, тем не менее, активно экспериментировавших, моделируя те условия съемки, которые позволяют создавать иррациональный контекст перед камерой. Один из примеров тому – работы Сесила Битона. «Портрет Эдит Ситвелл» С. Битон предпочел снять, стоя на вершине стремянки, его модель лежит на полу в окружении двух херувимов, сама замерев в позе средневековой статуи. Этот портрет был сделан в 1927 г., после чего последовали новые работы, овеянные поэтикой ирреального: Жан Кокто, вглядывающийся в разбитое окно парижского метро, светские дамы под стеклянным куполом, актрисы, выглядывающие из-за деревьев. Любовь к несоответствиям была присуща не только С. Битону, но и многим модным фотографам, создававшим странные причудливые композиции с той разницей, что эффект от фотографии поражает в большей степени, поскольку в нашем восприятии она и сегодня более реальна, чем живопись или скульптура.

Пусть С. Битон и не был сюрреалистом, он достигал весьма впечатляющих ирреальных эффектов благодаря необычным постановочным условиям, которые разрабатывал для своих

съемок. Некоторые из его ранних фотографий светских дам были типичным продуктом 1920-х годов, гламурный, поверхностный, сверкающий стиль подходил личностям его моделей. При этом на протяжении всего своего творческого пути С. Битон постоянно упражнялся в визуализации своих фантазий.

Уинифред Кэссон, сравнительно малоизвестная женщина-фотограф, активно работавшая в 1930-е гг., была неутомимым экспериментатором в разных техниках, включая вполне привычные для того времени соляризацию и негативную печать, как в портретах, так и в рекламе. Но некоторые из ее лучших композиций выглядят сделанными в поиске новых средств выразительности. В этой связи следует упомянуть и таких фотографов, активно работавших в Лондоне 1930-х годов как Френсис Брюггер, Соммерсет Мюррэй и Питер Роуз-Пулхам. На первый взгляд некоторые из фотографий Ангуса МакБина могут показаться произведениями живописи, пусть и созданными при помощи сложных фотографических методов. Будучи одним из ведущих театральных фотографов, А. МакБин начал свои сюрреалистические серии в 1938 г. и на протяжении последующих двух лет производил примерно раз в неделю портрет известной сценической персоны в этом стиле для «TheSketch». В этом отношении примечательна фотография Пегги Эшкрофт в роли Порции. Она создает сновидческое впечатление, все в ее декорации искусственное, даже деревянная арка была написана художником Роем Хобделлом. Одна из характерных черт сюрреализма – совмещение несовместимого, обретает здесь более привычную форму – взаимодействие фактур.

Как видно, в пространство сюрреализма включаются очень разные по технике и концепции произведения. В данном контексте мы считаем совершенно справедливым замечание М. Германа, на взгляд которого «традиционное понимание сюрреализма как течения, ограниченного именами и хронологией, вряд ли исчерпывает проблему. Если понимать под сюрреализмом в пластических искусствах устремленность к бессознательному и его изображению или выражению в живописи или в скульптуре, то эта устремленность отмечает искусство XX века в целом» [3, 261с.]. Равно как М. Герман причисляет к числу произведений, имеющих отношение к этой «устремленности к бессознательному», ранние абстракции В. Кандинского, магические квадраты П. Клее, работы П. Филонова, М. Шагала, П. Пикассо и многие иные тексты культуры, мы можем сказать, что данная тенденция проявилась в широком спектре произведений белорусской фотографии рубежа XX–XXI вв. в том числе ее можно увидеть и во взглядывании в «оптическое бессознательное» И. Савченко, переснимающего старые фотографии в поиске ирреальных эффектов, и понимание фотографии С. Ждановичем как изображения, которое подстраивает реальность под себя, и поиски путей освобождения фотоизображения, его материалов и технологий от рационального контроля группой «Белорусский климат».

Литература

1. Бигер-Тилеман, М. Фотография XX века. Музей Людвига в Кельне / М. Бигер-Тилеман, Дж. Гудроу, Л. Хабберер. – М. : АСТ, 2008. – 192 с.
2. Гавришина, О. В. Империя света: фотография как визуальная практика эпохи «современности» / О. В. Гавришина. – М. : Новое литературное обозрение, 2011. – 192 с.
3. Герман, М. Модернизм. Искусство первой половины XX века / М. Герман. – СПб. : Издательский Дом «Азбука-классика», 2008. – 480 с.
4. Краусс, Р. Фотографическое: опыт теории расхождений / Р. Краусс – М. : Ад Маргинем Пресс, 2014. – 304 с.
5. Gernheim, H. Creative Photography: Aesthetic trends, 1839–1960 / H. Gernsheim. – New York: Dover Publications, Inc., 1991 – 258 p.

МУЗЫКОВЕДЕНИЕ КАК ОБЛАСТЬ ИСТОРИЧЕСКОГО И ТЕОРЕТИЧЕСКОГО ИССЛЕДОВАНИЯ В КОНТЕКСТЕ АНАЛИЗА ПЕДАГОГИЧЕСКОГО МАСТЕРСТВА И СОХРАНЕНИЯ КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ

Целью статьи является сохранение и изучение национального наследия, привлечение внимания как можно более широкого круга лиц, неравнодушных к судьбе отечественной культуры, заполнение пустот в историческом прошлом нашего края, пополнение содержания музыкального образования, популяризация и пропаганда достижений прошлого.

Музыкальные находки и научные исследования, персоналии и анонимные творения, осмысление всего того, что составляет смысл и содержание далёких эпох и реалий сегодняшнего дня, и, согласно утверждению доктора искусствоведения, профессора О. В. Дадиомовой, «уваходзіць у нашае мастацкае жыццё, навуку, педагагічную практыку...» [2, с. 4], – это важнейший аспект не только для музыкальной культуры, истории Беларуси, но для интеллектуальной культуры в целом. Понятие «интеллектуальной культуры» намного шире понятия «музыкальная культура». Все учёные, посвятившие свою жизнь изучению различных аспектов музыкального искусства, не склонны преувеличивать её значимость в сравнении с более обширной областью «интеллектуального». Во многих трудах, научных статьях, исследованиях отечественных этномузыкологов (Л. Ф. Костюковец, Т. С. Якименко, Л. Ф. Баранкевич и др.), историков и теоретиков белорусского и мирового музыкального искусства (О. В. Дадиомова, Э. А. Олейникова, Е. Н. Дулова, Р. И. Сергиенко, Т. А. Щербакова, Т. Г. Мдивани, Р. Н. Аладова и др.), исследователей исполнительства (И. Д. Назина, М. Г. Солопов, Л. Н. Иконникова и др.), музыкального образования и просвещения (В. Л. Яконюк, Е. В. Лисова, М. Е. Пороховниченко, Б. В. Ничков и др.) находим подтверждение этим суждениям. Так, в коротком обзоре источников «Музычная думка Беларусі ХІХ стагоддзя» О. В. Дадиомовой читаем об «інтэлектуальных традыцыях ... мясцовай інтэлегенцыі...» применительно к появлению многих работ исторической, теоретической, популяризаторской направленности [3, с. 43], другие труды содержат много специальной информации, но сквозь строки текста читаемы мысли о музыкальной культуре как феномене интеллектуальной культуры.

Наш исследовательский интерес сосредоточен на музыкальной медиэвистике, а конкретно – на изучении белорусского столпового распева отечественных певческих знаменных и нотолинейных рукописей. Каким образом это явление может иметь отношение к области интеллектуальной культуры? Именно тем, что всё, созданное человеком, – сочинённое либо переписанное – есть проекция интеллекта, а значит и данной сферы. Анализ рукописных текстов многих певческих сборников, которые были нами изучены, подтверждают наличие творческих умов, потенциал мудрых душ, интеллект духовных личностей – создателей древних манускриптов. Не всегда, к сожалению, удаётся выявить их имена, чаще сталкиваемся с анонимными творениями, что служит дополнительным источником информации об этих людях. Скромность, рассудительность, сконцентрированность на изучаемом явлении, талант и другие качества белорусских дидасков, учителей пения, переписчиков рукописных текстов «приоткрывают» их с такой стороны, что понятны ценности, которыми они дорожили; мудрость, с которой они познавали истину; глубина знаний, проявлявшая себя через обилие талантов, сокрытых в одном лице: музыкант, художник, писец, составитель – редактор и т. д. «История – лучшая учительница...». Как не согласиться с этим мудрым замечанием автора «Толкового типикона» Михаилом Скабаллоновичем [4, с. 678]. Она отсеивает ненужное, пустое, преходящее, оставляя потомкам крупницы знаний, мудрости, истины. Истинное знание заключено в рукописных источниках, что является самым лучшим стимулом к продолжению исследования, дальнейшему изучению. Для истории многие имена создателей-составителей не сохранились, но их труды сегодня помогают ликвидировать «лакуны», восстановить историю страны, наполняют чувством гордости за соотечественников и их вклад в интеллектуальную сокровищницу страны.

Наиболее масштабный во всех смыслах певческий сборник Ирмолой под шифром 11Рк922к из собрания рукописного отдела НББ, служит наглядным подтверждением вышесказанного. Этот превосходный образец является анонимным манускриптом конца XVII – начала XVIII вв., по маргинальным записям на листах нотопиной рукописи читаема информация о том, где хранился Ирмолой намного позже его написания: «Сия книга принадлежит к. ризнице Могилевской Архирейской домовою ризнице 1858 года Генваря 30-го дня» (авторская запись приводится полностью по тексту). Авторы Могилевской хроники (купеческий староста Трофим Сурта и регент городской канцелярии Юрий Трубницкий), составляемой с конца XVII века, всесторонне отразили жизнь Могилева, дела и заботы горожан, тяжелейшее положение мещан. Писатель, публицист Михаил Голденков высказывается об этом историческом периоде следующим образом: «... Мало информации о Беларуси XVII века. По крупицам нужно собирать материалы ...». Его поддерживает кандидат исторических наук, координатор проекта «Западная Русь» (интернет-проект) Александр Гронский. Невзирая на реалии жизни, труд создателей рукописных певческих книг служил противостоянием трагическим событиям. Согласимся с мнением исследователя З.М. Гусейновой, что «проблема авторства в древнерусском певческом искусстве была и остаётся одной из самых важных...» [1, с. 143]. Это трудная тема, т. к. не всегда удаётся выявить имена и многие остаются безымянными героями – представителями интеллектуальной элиты. Философ, этнокультуролог Алексей Дзермант в разговоре об историческом пути развития нашей страны заявил: «... нам нужны национальные герои...». Наш менталитет позволяет увериться, что многие национальные герои не стали бы афишировать свои имена, как, например, составители – создатели рукописных памятников.

Яркой страницей нашего Ирмолая является его художественное оформление. Изысканный декор играет не последнюю роль в организации основного текста. Орнаментальные заставки, инициалы, миниатюры, концовки, рамки, декоративная вязь заголовков и инициалов имеют большое значение во внутреннем построении сборника. Такое «убранство» не только формировало художественный и эстетический вкус церковных певчих и дьяков, учеников и учителей церковного пения, но и подтверждало высокий интеллектуальный уровень людей того времени. Рукопись оставила много вопросов, касающихся и того, сколько же было писцов? Наличие разных почерков свидетельствует о нескольких: основной текст написан полуунциальным письмом с элементами курсивного. Это вызвано характером словесного текста, стремлением к ускорению процесса письма, характерным для XVII века. Беглость письма, его профессиональный характер указывают на мастерство переписчика, его высокую грамотность, хотя он (скорее всего) не был профессиональным переписчиком в прямом смысле этого слова. Возможно, составитель – молодой человек: ученик, певец или начинающий дьяк. Не будем исключать и другие версии о написании этого манускрипта.

Многие исследователи-медиевисты и, в частности З. М. Гусейнова, в своих научных трудах авторитетно заявляют о значительных проблемах современной науки (отечественной музыкальной медиевистики): причинах изменений церковно-певческого репертуара, анонимности и авторстве манускриптов, важности профессионального комплексного научного исследования рукописного материала, важности установления научных направлений, охватывающих важнейшие аспекты древнерусского певческого искусства и основанных на изучении непосредственно рукописного материала, вовлекающих в сферу применения информацию и методику смежных наук. Невозможно не согласиться, что задачи музыкальной медиевистики – сложнейшие. «Со временем их будет становиться все больше и больше. Но по-другому в науке, наверно, просто не бывает» [6]. Не случайно отраслевая научно-техническая программа «Захаванне і развіццё культуры Рэспублікі Беларусь на перыяд 2006–2010; 2011–2015 гг.» констатирует важнейшие положения, касающиеся музыкальной, художественной, а в широком плане – интеллектуальной культуры. Приведём выдержки из статьи доктора педагогических наук В. Л. Яконюка и кандидата искусствоведения Е. В. Лисовой «Фонд белорусской музыки XX века – фактор системного изучения и пропаганды художественной культуры Беларуси», опубликованной в 16-м выпуске научного журнала «Весці БДАМ»: «Музыкальное искусство – неотъемлемая часть национальной культуры, стратегический ресурс страны в гуманитарной

сфере, фундаментальная составляющая государственной идеологии, эффективное средство гармонизации общества, воспитания патриотизма и нравственности людей, форма проявления духовности народа» [5, с. 135] и, смеем дополнить глубокую мысль, изложенную здесь, – интеллектуальной культуры страны. Контекст интеллектуальной культуры включает все широчайшие аспекты жизни, науки. На современном этапе – это формирование идеологических основ мировоззрения посредством глубокого погружения в историческое прошлое страны. Актуальность и необходимость подчёркивается трудами ведущих историков. Так, директор института истории НАН Беларуси Вячеслав Данилович, доктор исторических наук, профессор Валентин Голубев единодушен: «...наша история рассматривается с точки зрения объединяющего, а не разъединяющего... На историю мы смотрим глазами белорусского народа...». Это – интеллектуальная элита сегодня и интеллектуальный фундамент завтрашнего дня.

Литература

1. Гусейнова, З. М. «Извещение» Александра Мезенца и теория музыки XVII века / З. М. Гусейнова. – СПб., 2008. – 286 с.
2. Дадзіёва, В. У. Нарысы гісторыі музычнай культуры Беларусі / В. У. Дадзіёва. – Мінск, 2001. – 214 с.
3. Дадзіёва, В. У. Музычная думка Беларусі XIX стагоддзя: кароткі агляд крыніц / В. У. Дадзіёва // Весці БДАМ, №16. – Мінск, 2010. – С. 42–47.
4. Скабаллонович, М. Толковый типикон / М. Скабаллонович. – М., 2004. – 494 с.
5. Яконюк, В. Л. Фонд белорусской музыки XX века – фактор системного изучения и пропаганды художественной культуры Беларуси / В. Л. Яконюк, Е. В. Лисова // Весці БДАМ. – №16. – Мінск, 2010. – С. 135–140.
6. Рукописи: Ирмолой нотоплинейный певческий (шифр 11Рк922к) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.portal-slovo.ru/>.

*Сорока-Скиба Г.И.; Рояк К.А.
(Республика Беларусь, г. Волковыск)*

КЛАССИЧЕСКОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ НАСЛЕДИЕ В ДИАЛОГЕ ВРЕМЕН И ПОКОЛЕНИЙ

Процесс восприятия классической музыки – занятие довольно сложное, предполагающее «включение» в контекст непростых образов, музыкальных форм, средств выразительности. Современный слушатель не всегда духовно, эмоционально, морально, образовательно готов к «потреблению» этой многосоставной «пищи». На протяжении XIX–XX веков классическое музыкальное наследие позиционировалось как элитарное, сложное, недоступное массам. При том, что в период своего бытования эта музыка (некоторые ее разновидности) была звучащим фоном летних парков, т. е. имела повсеместное звучание. А исполнителями такого рода произведений часто становились отнюдь не лица царского происхождения [1]. В качестве подтверждения могут быть приведены достоверные свидетельства об артистах оперного и балетного театров многих белорусских меценатов – Сапег, Огинских, Радзивилов. Безусловно, классическая музыка требует подготовки, знаний для ее восприятия и понимания. Но несомненно другое – классическое музыкальное наследие формирует личность, которая благодаря «вписанности» в контекст его повседневности, наделяется высокими чувствами, возвышенным духовным началом, культурным уровнем и гармоничным мироощущением.

Для преподавателей дисциплин эстетического цикла (в частности таких предметов, как «Музыка», «История музыки», «Методика музыкального воспитания», «Музыкальный инструмент (фортепиано)») проблема приобщения к классическим образцам музыкальной культуры, включения классических произведений в свое жизненное «поле», понимание их роли для себя лично животрепещуща. Наши учащиеся нередко стоят на нулевом рубеже в своем музыкальном развитии, особенно в отношении классического искусства. И порой не проявляют интереса при первом знакомстве в силу непонимания. Терпеливое отношение является ключиком к их закрытому сознанию. По нашему убеждению, благодаря включению музыкальной классики в

свою жизнь молодой человек может моделировать свой имидж. Не секрет, что правильное восприятие, умение анализировать звучащие образцы, привлекательны как социально, так и культурно. Это в некотором смысле прекрасная одежда (оболочка), под которой подразумевается прекрасное содержание. Суетливый мир не всегда комфортен для приобщения к классическим шедеврам, поскольку требует жертв в виде затрат времени. Большая загруженность обучающихся в колледже позволяет довольно поверхностно знакомиться с жизнью, творческим наследием и тем более – слушать музыкальные произведения в их полноформатном качестве.

Ответить на вопрос: «Какой диалог наши современники ведут с наследием прошлого?» – затруднительно в силу многих объективных обстоятельств. Сегодня многие исследователи констатируют появление таких особенностей использования классической музыки как заполнителя «пустого» времени, включение её на правах фона в процесс работы и в различные контексты «живого» общения [3]. Сколь жарко не пришлось бы спорить, но, к большому сожалению, темпоритм нашей жизни настолько высок, что редко удается уделять специальному слушанию прекрасной музыки достаточно времени. И – соответственно – качество понимания страдает. Но нынешнее поколение меломанов нашло свой путь приобщения к прекрасному посредством технических новинок, позволяющих «не расставаться» с музыкой ни на минуту, – всевозможных виртуальных музыкальных открыток и звуковых сигналов мобильных телефонов. Нередко это становится средством межличностной коммуникации [6, с. 70].

Благодаря специальным дисциплинам эстетической направленности у наших воспитанников есть предпосылки и способы корректировать свой образовательный уровень, направление интересов, интеллектуальные способности. Личная заинтересованность педагога в успешном становлении подопечных становится подчас краеугольным камнем и не допускает внутреннего расслабления. Преподаватель знаком с немотивированными целями искусства, составляющими неотъемлемую часть природы человека, которые не могут быть сведены к особенностям личности творца и служить какой-либо посторонней, например, утилитарной цели. В широком понимании искусство (как и вообще креативность) – нечто, к чему человека толкает его собственная природа, и что выходит за пределы полезного. Об этом высказывался древнегреческий философ Аристотель: «Имитация – один из инстинктов в нашей природе. Далее, имеется инстинкт гармонии и ритма, а также соразмерности, в которой, в частности, выражается чувство ритма. Начиная с этого природного дара, личность развивает в себе склонности к поэзии, чтобы от грубых импровизаций постепенно возвыситься до истинного искусства» [2]. Нашему молодому поколению необходимо проявлять инстинкт гармонии и уравновешенности, заложенный в классике, но прежде – его ощутить.

Можно констатировать такую особенность современного человека как недостаточную силу воображения. Согласимся, что не все профессии требуют проявления таких особых качеств личности. Однако профессионал, которому предстоит обучать, воспитывать, развивать в детях их лучшие стороны, непременно должен обладать хорошо развитым воображением. Музыкальное классическое искусство предлагает различные способы проявлять себя невербальным способом. В отличие от словесных форм искусства музыка допускает интерпретацию образов, форм, средств выражения понятным слушателю образом. И даже если эта интерпретация не соответствует действительному положению (тому, что «заложил» в произведение автор), она имеет право на свое существование в контексте восприятия конкретного человека.

Если коснуться мотивированных целей искусства, то помимо отмеченных выше коммуникативных, терапевтических, в авангарде сегодняшней молодежи – развлекательные. Безусловно, одна из немаловажных целей искусства (музыкального в том числе) – достижение релаксации, расслабления, создание хорошего позитивного настроения. Но даже в плане развлекательности музыки существуют положительные моменты. В частности, зная пристрастие студентов к видеоиграм, художественным и анимационным фильмам, можно рекомендовать те из них, которые созданы талантливо, в которых звучат фрагменты из классических музыкальных произведений (даже если авторский текст переинтонирован).

Хотелось бы привлечь внимание к такой проблеме, как включение в интонационный контекст для подрастающего поколения музыкальных шедевров, не знакомых широкой аудитории

и не причисленных к классическим образцам в силу их узкоспециализированного назначения. Речь идет о музыкальных памятниках далеких эпох, когда символом высокого искусства, глубиной духовной содержательности становились церковные песенные образцы, записанные дидаскалами (учителями пения), составителями и переписчиками рукописей и ставшие тонкой, но прочной нитью, связующей далекие времена. Для меня лично этот вопрос важен, поскольку белорусские рукописные манускрипты из собрания отдела старопечатных и рукописных книг Национальной библиотеки Беларуси стали материалом диссертационного исследования «Из истории православной певческой практики Беларуси (на примере рукописного Ирмолая квадратно-линейной нотации 11Рк922к как образца гимнографического певческого искусства Беларуси конца XVII – начала XVIII вв.)» [4, с. 158]. Этот музыкальный (певческий) материал не просто наполнен духом своего далекого времени, но связан еще более прочными узами со своим прошлым. В настоящее время кажется архаикой одноголосное звучание многих голосов. Но в свое историческое время мужское унисонное пение под сводами православного храма было эталонным. Сегодня мы адаптируем эти песнопения к слуху современного слушателя и говорим о них как о классических национальных образцах. Поначалу восприимчивости такой музыки наталкивается на внутренние слуховые барьеры, т. к. наше ухо отвыкло от молитвенной тишины, уединенности, кажущейся простоты монодии и витиеватости форм. Однако со временем происходит «адаптация», привыкание и, наконец, понимание этого музыкального (певческого) искусства [5, с. 276]. Образцы белорусской монодии не станешь «закачивать» в мобильный телефон, они не включаются в озвучку игр и рингтоны, но по возможности мы открываем для наших детей и для себя более широкий мир звуковых красок и учим их понимать классические «приметы» музыки на века – музыки, делающих их более возвышенными в чувствах, благородными в поступках, открытыми миру и счастливыми в жизни.

Литература

1. Адорно, Т. Избранное: Социология музыки / Т. Адорно. – М., 2008. – 231 с.
2. Аристотель. Этика; Политика; Риторика; Поэтика; Категории / Аристотель. – Минск : Литература, 1998. – 1392 с.
3. Леви, М. Музыка для жизни. Функциональная музыка как явление современной культуры – сравнительный анализ зарубежного и отечественного опыта [Электронный ресурс] / М. Леви. – Режим доступа: <http://www.levi.ru>.
4. Сорока-Скиба, Г. И. Истинные ценности белорусской культуры: очерк о рукописных певческих памятниках / Г. И. Сорока-Скиба // Актуальные проблемы мировой художественной культуры : сб. науч. тр. в 2-х ч. Ч. 1 : мат-лы VII междунар. науч. конференции, посв. памяти профессора У. Д. Розенфельда, Гродно, 16–17 окт. 2014 г. / УО «Гродненский государственный университет имени Янки Купалы» ; гл. ред. Т. Г. Барановская. – Гродно, ГрГУ им. Я. Купалы. – С. 272–278.
5. Сорока-Скиба, Г. И. Исследование старинных манускриптов как средство приращения профессиональных и личностных компетенций учёных, педагогов и учащихся / Г. И. Сорока-Скиба // Воспитание подрастающего поколения в современных социокультурных условиях: проблемы и перспективы развития: сб. мат-лов Междунар. науч.-практ. конференции, 22–23 октября 2013 г. / Министерство образования Московской области, Академия социального управления. – М. : АСОУ, 2013. – С. 158–163.
6. Франтова, Т. Какие музыки мы слушаем сегодня / Т. Франтова // Музыка и музыкант в меняющемся постсоветском пространстве. Сб. ст. ; сост. А. М. Цукер. – Ростов н/Д., 2008. – С. 68–85.

Сушко Е. О.

(Республика Беларусь, г. Минск)

ПЕРВЫЕ МУЗЫКАЛЬНЫЕ ТЕЛЕПРОГРАММЫ БЕЛОРУССКОГО ТЕЛЕВИДЕНИЯ: ЖАНРОВЫЙ АСПЕКТ

Дата 1 января 1956 года стала знаковой для телевизионного вещания Беларуси. После выхода в эфир первой отечественной телепрограммы, начались активные поиски в области жанров, форм, изобразительно-выразительных средств телевидения. Впитывая основные достижения киноискусства, музыкального искусства и радиовещания, телевидение развивалось по соб-

ственному «сценарию», постепенно накапливая черты самостоятельной художественно-коммуникативной системы.

Объем вещания Минской студии телевидения составлял всего несколько часов в сутки. Основой телевизионного контента были концертные номера и телеспектакли, снятые на киноплёнку и присланные из Москвы. Среди собственной телевизионной продукции преобладали музыкальные телепрограммы – концертные номера, отдельные рубрики, музыкальные телепередачи и телефильмы. Именно поэтому в 1950-е – начале 1960-х годов появились предпосылки для возникновения *музыкального телевидения* как самостоятельного вида художественного творчества.

Музыкальное телевидение Беларуси более тридцати лет (1956–1991) испытывало серьезное влияние Центрального телевидения СССР и развивалось с ориентацией на его опыт. В то же время отечественные телережиссеры, сценаристы, музыкальные редакторы работали над поиском национального своеобразия музыкального телевидения БССР. Это проявлялось, прежде всего, в тематике телепроизведений, их музыкальном содержании – ориентации на народную и академическую национальную музыкальную культуру, представлении в эфире творчества белорусских композиторов, исполнителей, музыкальных коллективов.

Одним из самых распространенных жанров на белорусском телеэкране в середине 1950-х годов становится *телепередача-концерт*. В эфире выходит первая телепередача цикла «Песня в творчестве белорусских композиторов» (автор сценария И. Нисневич, редактор А. Зарубанов) [3]. Музыкальной основой программы становятся песни Н. Аладова, И. Любана, В. Оловникова, П. Подковырова, Ю. Семеняко и А. Туренкова, представленные как в записи, на плёнке, так и исполненные непосредственно в студии. Музыкальный материал выстраивается по принципу контрастного сопоставления, а авторский текст обобщающего характера придает телепередаче определенное единство. Вместе с тем, написанная профессиональным музыковедом, вербальная основа телепередачи имеет определенные недостатки: наличие профессиональной лексики, различных музыковедческих терминов делают этот медиатекст сложным для восприятия.

Ярким образцом телепередачи-концерта также является телепередача «Хронология музыкальной жизни Белоруссии за 1954 год» [7], созданная музыковедом И. Нисневичем на основе различных кинохроник и датируемая 1957 годом. В обзорную музыкально-аналитическую телепередачу-концерт включено около 20 музыкальных номеров, дикторский текст и интервью с белорусской поэтессой Э. Огнецвет.

Отметим, что музыкальные телепередачи 1950-х годов нередко представляли собой полижанровые образования и вбирали в себя жанровые черты *телепередачи-очерка* и *телепередачи-концерта*. Их композиционной основой становились авторский текст, озвученный диктором, синхроны-интервью современников, а также музыкальные композиции – поставленные в студии музыкальные номера. К таким телепроизведениям относится музыкальная телепередача «Сцэны з новай оперы беларускага кампазітара Анатоля Багатырова “Надзежда Дурава”», созданная в 1957 году [4]. Телепередача знакомит зрителей с премьерой оперы А. Богатырева, поставленной Л. Александровской на сцене Государственного академического Большого театра БССР. Здесь рассказывается сюжет спектакля, содержание отдельных сцен, исполняются ключевые музыкальные номера оперы. Структурной основой телепередачи становятся дикторский текст, комментарии А. Богатырева и Л. Александровской об особенностях постановки, а также музыкальные композиции, звучащие как в записи, так и исполняемые непосредственно в студии приглашенными артистами. Особенностью большинства музыкальных номеров этой телепередачи является не их концертное исполнение, но отдельная постановка в условиях телевизионной студии с определенными декорациями и учетом специфики театрального спектакля.

Широкое распространение на телевизионном экране в начале 1960-х годов получили «творческие вечера» белорусских композиторов и исполнителей – музыкальные телепередачи, созданные с привлечением различных жанровых моделей. Такие аудиовизуальные тексты объединяли признаки телевизионных очерка и концерта и представляли собой сложные жанровые образования. Нередко на протяжении такого телепроизведения происходила «жанровая моду-

ляция» [1]. Многие телепередачи начинались как телепередачи-портреты деятелей белорусского музыкального искусства: здесь использовались синхронные интервью – высказывания современников о герое, дикторский текст, комментарии музыковедов, а также музыкальные композиции, несущие особую функциональную нагрузку. Жанровая модуляция происходила преимущественно в третьей четверти формы – точке «золотого сечения», когда на смену сложному в композиционном и содержательном плане жанру портретного очерка приходил телевизионный концерт с «подводками». Такой композиционно-драматургический прием широко использовался в музыкальных телепередачах «Творчы вечар заслужанага дзеяча мастацтваў Беларускай ССР кампазітара Рыгора Канстанцінавіча Пукста» (1960) [6], «Творческий вечер композитора Генриха Вагнера» (1961) [5] и др.

В первой половине 1960-х годов наблюдается увеличение жанрово-тематического разнообразия музыкальных телепрограмм. Развивались жанры телефильма-концерта, телепередачи-конкурса, портретного очерка, музыкально-литературной композиции, музыкальной телевикторины. Особое место в структуре телевизионных жанров занимали телефильмы-концерты, которые снимались на творческом объединении «Телефильм» Белорусского телевидения. В отличие от родственного жанра телепередачи-концерта, телефильм-концерт характеризовался большей целостностью композиции, стилистической однородностью представленных музыкальных номеров и нередко содержал объединяющую идею – идейный лейтмотив. В 1960-е годы на Минской студии телевидения вышли первые музыкальные телефильмы режиссера Владимира Орлова «С песней в путь» (1963), «Мелодии белорусского кино», «Песня и вела и грела», «Поет Зиновий Бабий» (все – 1964), а также музыкальные фильмы Владимира Карасёва, Израиля Пикмана, Игоря Рудометова, Виталия Четверикова.

Таким образом, во второй половине 1950-х – первой половине 1960-х годов на белорусском телевидении происходит формирование системы телевизионных жанров, в которой немаловажное значение приобретают музыкальные телепрограммы. Контент формируют телепроизведения в жанрах музыкальной телепередачи и телефильма-концерта. Национальное телевизионное вещание является составной частью централизованной системы вещания и развивается с ориентацией на Центральное телевидение СССР. При этом осуществляется поиск национального своеобразия Белорусского телевидения, создаются медиатексты, посвященные достижениям белорусского музыкального искусства, в которых отражаются особенности развития национальной культуры.

Литература

1. Бобровский, В. П. Функциональные основы музыкальной формы : Исследование / В. П. Бобровский. – М. : Музыка, 1978. – 332 с.
2. Жураўлёў, Дз. М. Музыка блакітнага экрана / Дз. М. Жураўлёў // Беларускі дзяржаўны архіў-музей літаратуры і мастацтва (БДАМЛІМ). – Ф. 341. Воп. 1. Спр. 7. Арк. 44–54.
3. Песня в творчестве белорусских композиторов : Сценарий музыкальной телепередачи. Варианты. На русском и белорусском языках. Автограф, машинопись // Белорусский государственный архив-музей литературы и искусства (БГАМЛИ). – Ф. 236. Оп. 1. Д. 16.
4. Сцэны з новай оперы беларускага кампазітара Анатоля Багатырова «Надзежда Дурава» : Сцэнарны план тэлеперадачы // Беларускі дзяржаўны архіў-музей літаратуры і мастацтва (БДАМЛІМ). – Ф. 316. Воп. 1. Спр. 150.
5. Творческий вечер композитора Генриха Вагнера : Сценарий музыкальной телепередачи // Белорусский государственный архив-музей литературы и искусства (БГАМЛИ). – Ф. 236. Оп. 1. Д. 20.
6. Творчы вечар заслужанага дзеяча мастацтваў БССР, кампазітара Рыгора Канстанцінавіча Пукста : Сцэнарый музычных тэлеперадач // Беларускі дзяржаўны архіў-музей літаратуры і мастацтва (БДАМЛІМ). – Ф. 236. Воп. 1. Спр. 17.
7. Хронология музыкальной жизни Белоруссии за 1954 год : Сценарий музыкальной телепередачи. Автограф // Белорусский государственный архив-музей литературы и искусства (БГАМЛИ). – Ф. 236. Оп. 1. Д. 15.

САКРАЛЬНЫЕ ИНТЕНЦИИ ЭПОХИ СРЕДНЕВЕКОВЬЯ В ТВОРЧЕСТВЕ БЕЛОРУССКИХ КОМПОЗИТОРОВ 1970-2000-Х ГГ.

Активное обращение композиторов последней трети XX – начала XXI в. к сакральному искусству (*ars sacra*) привело не только к мощной волне возрождения и реконструкции его первооснов в современном музыкальном искусстве, но и сформировало отдельное направление – *nova musica sacra*, сутью которого, по словам В. Мартынова, стала «попытка противостоять распаду современного мира путём создания нового культурного синтеза, который осуществляется на перекрёстке различных культур и традиций <...> и расширяет сакральное пространство, существующее в литургии, за пределы её, освящая не освящённые и разосвящённые, то есть утерявшие церковность, области времени и пространства» [3].

В творческой рецепции духовного этноса важное место заняло обращение к наследию далёких исторических эпох, «общая актуализация всех форм архаического искусства, затронувшая <...> Средние века» [4, с. 674].

Инспирация средневековой (или древнеславянской) образности, где сильно и многогранно проявили себя связи с христианской церковной культурой, определила содержание обширного круга произведений белорусских композиторов 1970-2000-х гг. Так, эпоха Средневековья предстала в художественном сознании не только как исторический факт, но и как сакрально-духовный символ.

Понятия «*сакрум*», «*сакральное*» принадлежат к числу так называемых диагональных понятий, пересекающих различные дисциплинарные сферы гуманитарного знания. При этом «каждая наука, - замечает С. Зенкин, - каждый социальный дискурс вычленяют из сакрального свой концептуальный объект и по-своему его осмысливают» [2, с. 8].

Разноплановая трактовки сакрума содержится в трудах по философии, теологии, социологии, истории культуры (Э. Бенвенист, А. Буйяр, Э. Дюркгейм, Н. Зедерблом, М. Мосс, Ю. Лотман, Р. Отто, П. Труссон, Б. Успенский, М. Элиаде и др.). Осознание сакрального, проявляющего себя на уровне художественного, композиторского представления и воплощения, является также одним из важных вопросов современного музыковедения (Н. Васильева, И. Гарднер, Н. Гуляницкая, М. Катунян, С. Кожаева, М. Кузнецова, А. Куреляк, Э. Олейникова, О. Осецкая, Е. Чернова и др.). Однако сквозной линией, объединяющей и научную, и творческую мысль, является привязка к инвариантному значению понятия «сакрум» - от лат. *sacrum*, *sacer*- «священный», «святой», содержащему «модель культурного развития, базовые параметры социальных, этико-эстетических и экзистенциальных аспектов бытия индивида и социума, круг ценностей, норм и идеалов поведения, имеющих безусловный статус и значение» [1, с. 9].

В обращенном к средневековой культуре творчестве белорусских композиторов последней трети XX – начала XXI в. проявляют себя следующие иерофонии сакрального, связанные:

- с *религиозным началом*, выявленные через художественное продолжение и преломление христианской (католической и православной) традиции;

- со сферой «*небожественного сакрального*», которые возникают «вне церковно-теологической мысли и вне представлений о лично-определённом божестве и об отношениях человека с ним» [2, с. 14].

Сакральные интенции эпохи Средневековья, представленные во всей многогранности смыслового наполнения, нашли отражение в различных жанрах, среди которых: опера («Князь Новогрудский» А. Бондаренко, «Ефросиния» В. Савчика), балет («Страсти (Рогнеда)» А. Мдивани, «Витовт» В. Кузнецова), симфонические и народно-оркестровые произведения («Коложа» В. Войтика, «Память земли» и «Полоцкие письма» А. Мдивани, «Собор святой Софии» и «В венок Ефросинии Полоцкой» Г. Ермаченкова), хоровые, вокально-оркестровые и вокально-инструментальные опусы («З глыбіні я клічу» В. Кузнецова, «Иконостас», «Песнопения про Ефросинию Полоцкую» и «Sancta Mater» Л. Шлег, «Stabat Mater» А. Литвиновского, «Гимны белорусского Средневековья» Л. Симакович), а также сфера камерной музыки («Три

молитвы перед Грюнвальдом» Г. Гореловой, «Софийский собор» А. Короткиной, «Спевы даўнейшых ліцвінаў» В. Кузнецова).

В вышеназванных и других своих произведениях белорусские композиторы преимущественно остаются в стилевом модусе «умеренного новаторства» [5, с. 34], раскрывающем себя в русле национально-романтической тенденции. Однако творческий диалог с далекой эпохой отображается в использовании ряда художественных топосов, своеобразных «клише», означающих «средневековость» как таковую. К ним относятся:

- *подлинный музыкальный материал Средневековья*, основу которого составляют преимущественно древние православные (знаменные) распевы и музыкальные памятники католической григорианики. Такого рода материал звучит в композиторских произведениях в виде музыкальных цитат, различных по степени точности («Песнь ко святой Ефросинии Полоцкой» А. Короткиной, где автор использует подлинный музыкальный фрагмент из Стихиры Ефросинии Полоцкой) или, что чаще, авторских стилизаций («Полоцкие письма» А. Мдивани, триптих «Яко свеча возженная» и «Гимн в честь Кирилла и Мефодия» Л. Шлег, духовные хоры М. Васючкова, А. Бондаренко).

- *вербальные отсылки* к средневековой эпохе. К ним можно отнести «озвучивание» старинных текстов (в «Иконостасе» Л. Шлег контаминируются тексты Евангелия и древних знаменных распевов), создание в большей или меньшей степени схожих с ними авторских версий текстов («Kugie eleison с волочечным привкусом», «Не краду победу по ночам», «Святой Иоанн» из «Гимнов белорусского Средневековья» Л. Симакович), а также программные обозначения произведений. Среди последних излюбленными темами в белорусской музыке являются: обращение к святым («Сны Ефросинии» Л. Симакович, «Кирилу Туровскому» В. Будника), прославление сакральных и важных культурных памятников средневековой культуры («София» А. Мдивани, «Коложа» В. Войтика), упоминание выдающихся культурных и государственных деятелей далёкой исторической эпохи («Страсти (Рогнеда)» А. Мдивани, «Князь Новогрудский» А. Бондаренко, «Витовт» В. Кузнецова), освещение знаковых событий Средних веков («Трубят трубы городенские» В. Кондрасюка, «Крево» А. Литвиновского), воспевание легенд и преданий средневековой эпохи, а шире – старины, в целом («Замковая гора» А. Короткиной, «Заславская легенда» В. Помозова, «Диалоги про Тристана» Д. Лыбина).

- *музыкальные жанры*, преломленные в призме креативной культурной памяти (Ю. Лотман), где потенциально активной оказывается вся толща культурных текстов. В музыке белорусских композиторов последней трети XX – начала XXI в. они выступают не столько копиями своих жанровых прототипов, сколько воспроизводят лишь характерные их смыслы и модусы («Святая месса» и «Литургии св. Иоанна Златоуста» О. Залётнева, «Credo», «Missa ordinaria», «Agnus Dei» А. Литвиновского, «Месса в честь св. Франциска Асизского» В. Копытько). Апеллирующие к сакральному «полю» культуры Средних веков, они, аккумулируя коммуникативные и семантические жанровые функции, побуждают определённый «отклик на одно только имя» и «уже в других обстоятельствах и условиях, в другом историческом контексте начинает выполнять функцию напоминания о той прежней ситуации и вызывать определённые эстетические переживания» [6, с. 107].

Таким образом, в белорусской музыкальной культуре 1970 – 2000-х гг. обращение к сакралу Средневековья приобретает особый смысл и приоткрывает возможность философского осмысления культурно-эстетических и морально-этических ценностей. Многопланово отображаясь в композиторском творчестве, сакральные интенции средневековой эпохи, с одной стороны, способствуют продолжению лучших традиций прошлого, а, с другой стороны, формируют новое духовное пространство современности.

Литература

1. Биневский, И. А. Диалектика сакрального и профанного в европейском социокультурном процессе: автореф. дис. канд. ... филос. наук: 24.00.01 / И. А. Биневский; Московский гуманитарный университет. – М., 2012. – 25 с.
2. Зенкин, С. Н. Небожественное сакральное. Теория и художественная практика / С. Н. Зенкин – М.: РГГУ. – 2012. – 537 с.
3. Катунян, М. «Новое сакральное пространство» Владимира Мартынова [Электронный ресурс] / М. Катунян // Русское музыкальное общество. – Режим доступа: <http://www.irms.ru/martynov02.html>. - Дата доступа: 18.05.2013.

4. Лотман, М. Ю. Семиосфера / М. Ю. Лотман. – СПб. : Искусство. – 2010. – 704 с.
5. Мдивани, Т. Г. Европейская музыка академической традиции: сущность, истоки, современное состояние (на примере творчества композиторов России и Беларуси) / Т. Г. Мдивани [и др.]. – Минск : Беларуская навука, 2014. – 337 с.
6. Назайкинский, Е. В. Стиль и жанр в музыке / Е. В. Назайкинский. – М. : Гуманит. изд. центр ВЛАДОС. -2003. – 248 с.

Фёдорова Е.С.
(Республика Беларусь, г. Брест)

ОСОБЕННОСТИ ИНДИВИДУАЛЬНО-СТИЛИСТИЧЕСКОЙ ТРАКТОВКИ ЛИТУРГИИ ОР.42 П. ЧЕСНОКОВА

П. Чесноков – композитор Нового направления русской духовной музыки конца XIX – начала XX века. В его творчестве самобытно претворилась генеральная идея Нового направления – возродить и воспеть в церковно-музыкальном искусстве дух «русской старины», возвратив богослужебные песнопения к русской мелодической и ладогармонической почве¹. По убеждению идеолога Нового направления С. Смоленского материал для возрождения русской духовной музыки на русской почве был представлен огромным пластом знаменного пения и «ожидал» творческую искру композиторского таланта [10]. Взгляды С. Смоленского о «живительной силе» образцов древнерусского певческого пласта разделили композиторы А. Кастальский, А. Гречанинов, А. Никольский, Викт. Калинин, С. Панченко, С. Рахманинов. Подобно им П. Чесноков стилистически индивидуально интерпретировал «дух русской старины» в церковных песнопениях, раскрыв его через поэтизацию русской лирической песенности.

Согласно полемике о сути уставного пения, возникшей на страницах печатных изданий в конце XIX – начале XX веков, в богослужебных песнопениях композиторы Нового направления должны были выражать «церковный дух», который отождествлялся с древними роспевами и национальным колоритом в музыке. «Русское начало» и исконно православный дух, проявить которые стремилось Новое направление, выразилось в индивидуальном стиле П. Чеснокова в таких онтологических характеристиках как сугубая лиричность, душевность тона высказывания, преобладание песенности и всесторонняя мелодизация музыкальной ткани, а также в собранности, возвышенности и светлой одухотворенности строя музыки². Вместе с тем, в литургийных композициях проявляется устремленность П. Чеснокова к расширению музыкально-стилистических рамок церковных песнопений, а также к авторской трактовке литургийных жанров, которые интерпретируются им как Канон с огромным потенциалом красоты, величия, глубины смыслов, дающих неисчерпаемое богатство творческого воплощения¹.



¹ Подборку материалов суждений по вопросам церковного пения см.: Церковное пение пореформенной России // Русская духовная музыка в документах и материалах. – Т. 3. – М. : Языки славянской культуры, 2002. – 904 с.

² Актуальность изучения творчества П. Чеснокова объясняется востребованностью духовных сочинений во многих светских и церковных хоровых коллективах. Литургийная музыка композитора стала объектом научного интереса таких исследователей как И. Гарднер, В. В. Протопопов, М. Рахманова, Н. Гуляницкая, Л. Кравец, И. Дабаева, Б. Ковалев, Е. Борисова, Н. Погорелова.

Творческое наследие П. Чеснокова содержит несколько циклов Литургий². Литургия ор. 42 – образец видения богослужения в светлых лирических тонах с вдохновенной поэтизацией литургической жизни русского народа. Музыка сочинения проникновенна, эмоционально глубоко и открыто выражает религиозное восприятие действительности через «умиленный лиризм»³. Мелодийное качество многоголосия, пронизывающее хоровую партитуру, раскрывает авторское ощущение литургии как Песни Соборного служения Богу, Соборного интонирования сердечной молитвы. Особенностью Литургии П. Чеснокова в тематическом наполнении является сквозное присутствие «заглавной» лирически воодушевленной, приподнятой интонации, выраженной восходящей секстой.

Эта музыкальная константа рассредоточивается в мелодическом рельефе всех голосов и придаёт Литургии неповторимый лирический ореол, который, сочетаясь с распевностью во всех голосах, позволяет назвать сочинение образцом русской песенности. Вместе с тем, это качество усиливается в произведении «русскими» мелодико-фактурно-ладовыми средствами. Национальные черты сочинения выражены движением мелодии по трихордовому звукоряду, «русскими» песенными кадансами в многоголосии (схождение в унисон, терцию, плагальные заключения), подголосочным и ленточным типом голосоведения, многочисленными унисонами, дублировками с опеванием звуков, принадлежащим натуральноладовому звукоряду.

Ладовая сторона Литургии репрезентирует свойственные для русской музыки параллельно-переменный и секундово-переменный принципы соотношения звукорядов. Композитор широко применяет чередование натурального и гармонического миноров, использует дорийский и миксолидийский лады, которые рассредоточены в цикле. В целом сочинению присущ мажорный колорит.

Светлая лирика Литургии ор.42, песенная природа, подкрепляется «мягкой», «воздушной» гармонической вертикалью, в которой часто встречаются плагальные септаккорды побочных ступеней и их обращения, септаккорды с пропуском терцового тона. Восторженную экспрессию трактовке жанра литургии придает мелодико-гармонический комплекс: гармонизация поступенного движения мелодии от первой к третьей ступени лада доминантовым нонаккордом с разрешением в тонику в мелодическом положении терции. Звучность малого мажорного нонаккорда возникает в партитуре не только в аккордовом изложении, но и рассредоточивается, «распеваётся» между голосами и присутствует во всем цикле Литургии как лейтгармония, объединяя форму единым романтическим настроением. В целом Литургия ор.42 основана на чередовании диатоничных песнопений с композициями, в которые вкрапливаются элементы хроматики, выраженные в изысканном звучании альтерированных аккордов. Индивидуальное гармоническое наполнение партитуры происходит в ключе романтизации национального духа в церковной музыке. Национальный колорит гармонии выражен в простых вертикалях параллельно-и-секундово переменных ладов и дополняется эмоционально-лирическим тонусом аккордов двойной доминанты, доминанты с секстой, доминантового нонаккорда.

Фактура Литургии представляет интерес с точки зрения аллюзий на антифонные формы исполнения, преемственность форм многоголосия русского хорового концерта и приемов западно-европейской полифонической музыки. Сочинение характеризуется подвижной фактурой и пространственно-временным обликом. Главная роль в этом принадлежит имитационным образованиям в многоголосии. Постоянное применение автором имитационных образований ста-

¹ Литургия ор.42 П. См. Список использованных источников. Чеснокова рассматривается в статье как цикл с индивидуально-стилистическим претворением «русской идеи», «церковного духа», «русской старины», выявляется их генезис.

² Литургии ор.15 (1907), 42 (до 1912), 50 (до 1912). Композитор обращался ко всем видам русской православной литургии: к чину В. Великого, И. Златоуста, Г. Двоеслова. Стремление выразить художественные замыслы в области циклических жанров духовной музыки было присуще автору в самом начале его музыкальной деятельности. Первый опыт работы над Литургией композитор получил в Синодальном училище (1895). В течение последующего десятилетия П. Чесноков накапливал опыт, позволивший ему в дальнейшем утвердить свои позиции в музыкальном мире России как одного из ведущих композиторов церковной музыки.

³ «умиленный лиризм» – характеристика стиля П. Чеснокова, данная М. Рахмановой сквозь призму религиозной живописи художника М. Нестерова [9, с. 381].

новится лейтфактурой Литургии ор. 42. Природа имитаций в произведении разнообразна. В первом случае они возникают как имитация двуххорности и восходят к традиции антифонного пения, а также наделяют песнопения энергией импульсов, характерных для колокольности. В таких имитациях также угадывается претворение «концертной», характерного для жанра русского духовного концерта XVIII века.

В другом случае П. Чесноков обращается к фугато. Фугато становится знаком эмоционального подъема и используется в средних разделах крупных композициях «Верую» и причастном стихе «Хвалите Господа с небес». Причастный стих, ставший у композиторов Нового направления, по мнению И. Дабаевой, новой формой духовного концерта [4], решен П. Чесноковым с сохранением жанрового содержания концерта, для которого характерен напряженный эмоциональный тонус и контраст на различных уровнях организации композиции. В этом смысле фугато в Литургии трактуется как продолжение линии русско-

го хорового концерта, имеющего в своем генезисе влияние западно-европейской хоровой полифонии.

В целом сложные полифонические приемы не присущи стилистике Литургии П. Чеснокова. Автор стремился оставаться в традициях церковного понимания соотношения музыки и слова. Природа контрапункта выявляет синтез русской национальной песенности и приемов западно-европейской полифонии при доминировании «русских» черт многоголосия.

Индивидуальное видение П. Чесноковым Литургии как цикла проявляется:

- в выборе песнопений для Литургии и их синтаксических масштабах. В цикле отсутствует второй антифон «Хвали душе моя, Господа», а количество строф Первого антифона и «заповедей блаженств» сокращены до минимума;

- в цикле П. Чеснокова песнопения объединены в крупные части, обозначенные как «номера» композиции. Каждая из частей – это целостный музыкально-тематический блок, состоящий в большинстве из нескольких песнопений. Единство в цикле проявляется за счёт связи музыкального материала частей на расстоянии благодаря тематическим аркам;

- весь цикл – это непрерывное, качественно динамичное развитие единого интонационного «зерна» восходящей сектовой интонации, что свидетельствует о симфонизации литургийного цикла.

Индивидуально-стилистические особенности Литургии ор. 42 П. Чеснокова основываются на самобытной трактовке понятия «русского» в духовных сочинениях. «Русское» видится не только в жанровом возвращении к «старине», выраженной знаменными роспевами и стилизацией в духе роспевов, но мыслится гораздо шире и свободнее – как поэтика русского песенного интонирования с присущей ему широтой дыхания и интонаций, плавностью мелодических линий, степенностью разворачивания во времени, лиричностью и открытой эмоциональностью. Отсюда в стилистике Литургии П. Чеснокова «русскость» представлена как «заполняющая» всю партитуру песенность. Песенная природа тематизма органично сочетает элементы народной песни и романсовости. Отсюда рождается своеобразное качество музыки, в которой певческая стихия, мелодийное начало прослушиваются с первых тактов и воспринимаются как непременно «русское» в облике Литургии. Обороты национальной мелодики с опорой на квинтовость дополняют широту, задушевность лирических мотивов городского романса (восходящая секстовость). Поэтизация церковных песнопений в романтически приподнятом «русском духе» выражается посредством мелодической «поющей» интонации сексты, фактурной подвижности, олицетворяющей антифонность и колокольность, а также посредством гармоничного синтеза народно-ладовой диатоники и классического мажора-минора, вкрапления элемен-

тов хроматики, и использования нетрадиционной для духовных песнопений своего времени аккордики.

Индивидуальный «клик» Литургии ор.42 связан также с качеством колокольности, которая «звенит» в подвижной фактуре, выраженной краткими имитационными образованиями. В Литургии не много продолжительных фрагментов с аккордовым складом. Чесноков стремится «уйти» от прямого аккордового изложения и тем самым наделяет музыку постоянными музыкальными импульсами, которые сродни партитуре колокольного звона. Колокольность Литургии ор.42 опосредованно выражает «церковность духа» сочинения. Пространственно-временная характеристика Литургии, возникающая в условиях имитационной техники, связана с преломлением традиции двухорного пения. Антифонность партитуры выступает как показатель причастности жанра Литургии к «старине», выраженной не мелодическим материалом, а формой певческой традиции.

Индивидуально-стилистические особенности Литургии ор.42 П. Чеснокова отразили индивидуальное композиторское решение идей Нового направления, выявили широту взглядов на трактовку музыкальных жанров и стиля песнопений на канонические тексты. В жанровом стиле П. Чеснокова Литургия выступает как крупный симфонизированный цикл, в стилистике – национальный профиль сосуществует с приемами западно-европейской полифонической музыки.

Литература

1. Борисова, Е. Ю. Духовно-музыкальное наследие представителя Нового направления русской духовной музыки П. Г. Чеснокова / Е. Ю. Борисова, Н. Ю. Погорелова // Вестник КГУ им. Н. А. Некрасова. – № 3. – 2011. – С. 95–99.
2. Гарднер, И. А. Богослужбное пение Русской Православной Церкви: в 2 т. / И. А. Гарднер. – Сергиев Посад : Московская духовная академия, 1998. – Т. 2 : История. – 1998. – 640с.
3. Гуляницкая, Н. С. Поэтика музыкальной композиции: Теоретические аспекты русской духовной музыки XX века / Н. С. Гуляницкая. – М. : Языки славянской культуры, 2004. – 432с.
4. Дабаева, И. П. Духовный концерт в творчестве русских композиторов [электронный ресурс] / И. П. Дабаева // Вестник Адыгейского государственного университета. – Сер. 2 : Филология и искусствоведение, 2008. – № 10. С. 177–181. – Режим доступа: <http://elibrary.ru/item.asp?id=11991032>. – Дата доступа: 01.12.2016.
5. Дабаева, И. П., Роль П. Г. Чеснокова в развитии церковно-певческой культуры начала XX века / И. П. Дабаева // Гуманитарные и социально-экономические науки, 2012. – № 1. – С. 92–95.
6. Ковалёв, А. Б. Литургия в творчестве русских композиторов конца XVIII–XX веков (специфика жанра и организация цикла) : автореф. ... дис. канд. искусствоведения : 17.00.02 / А. Б. Ковалёв ; Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. – М. : 2004. – 35с.
7. Кравец Л. Л. П. Г. Чесноков и его музыкальное творчество в контексте русской духовной культуры конца XIX – начала XX в. / Л. Л. Кравец // История Церкви: изучение и преподавание : науч. конф., посвящ. 2000-летию христианства : Материалы. – Екатеринбург, 22–25 ноября 1999 г. – Екатеринбург, 1999. – С.175–179.
8. Протопопов, В. В. Музыка русской литургии. Проблема цикличности / В. В. Протопопов. – М. : Композитор, 1990. – 200с.
9. Рахманова, М. П. Русская духовная музыка в XX веке / М. П. Рахманова // Русская музыка и XX век / Гос. Институт искусствознания ; сост. и науч. ред. М. Арановский. – М., 1998. – С. 371–405.
10. Русская духовная музыка в документах и материалах. Т. 1: Синодальный хор и училище церковного пения. Воспоминания. Дневники. Письма. – М. : Языки русской культуры, 1998. – 682 с.

Федотова О.О.
(Украина, г. Киев)

НАРОДНЫЙ ТЕАТР В СОВЕТСКОЙ УКРАИНЕ КАК СРЕДСТВО ИДЕОЛОГИЧЕСКОГО ВОЗДЕЙСТВИЯ НА МАССЫ (1920-1930-Е ГГ. XX ВЕКА)

Придя к власти в 1917 году, большевики постарались учесть огромное рвение народных масс к знаниям и использовать этот фактор в дальнейшем формировании культурной политики. Культура и искусство стали мощными механизмами воздействия на сознание людей в ходе политической борьбы пролетариата за свои права. В процессе распространения достижений куль-

туры наибольшее внимание уделялось идеологическим аспектам. Путём объединения культуры с идеологией, большевики обеспечили себе оптимальный способ укрепления власти.

На территории Советской Украины началось активное построение сети культурно-просветительных учреждений, призванных всячески способствовать пропаганде коммунистических идеалов.

Мощным средством влияния на массы стало театральное искусство. Следует отметить, что в 1920-х гг. огромное внимание уделялось организации не только академических, но и самодеятельных народных театральных коллективов. Руководствуясь аргументом, что драмтеатры не в состоянии охватить все категории населения, Народный комиссариат просвещения в 1925 г. принял решение о создании Народного театра, Передвижного рабоче-крестьянского театра, а также Живой газеты-театра, призванных быть украинскими по форме и по содержанию [1].

Исходя из общих требований к работе Народного театра, его репертуар должен был на 70% состоять из старых бытовых пьес, на 10% – из украинских психологических (Винниченко, Черкасенко), а также на 20% – из классических зарубежных произведений [7]. Каждую пьесу старого украинского репертуара предполагалось «вычистить» с целью устранения идеологических несуразностей и архаизмов» и заменить их идеологически выдержанными фрагментами таким образом, чтобы пьеса, сохранив свою художественную ценность, «не шокировала сознания советского зрителя». Ряд произведений из-за чуждой идеологии планировалось осовременить путём художественной переработки. К этой категории отнесли такие пьесы, как «Вий», «Остались в дураках», «За двумя зайцами» и другие [9]. Основным мериллом в деятельности режисера должен был стать принцип реализма для реализации задачи эффективного восприятия театральных зрелищ рабоче-крестьянскими массами. При этом все достижения революционного театра предполагалось вводить поэтапно. Саму режиссёрскую группу планировалось укомплектовать молодыми специалистами для более успешного осовременивания репертуара. К театральному процессу всячески привлекались молодые писатели, которым была доверена задача переработка литературного наследия. На главные роли приглашались известные профессиональные актёры [8].

Продолжением объявленного начинания стало открытие в 1926 г. в Харькове Украинского народного театра. Основные задачи работы были начертаны в предложениях инициативной группы по его созданию. Наибольшее внимание акцентировалось на практической помощи в овладении украинской культурой для сельского населения и рабочей среды благодаря использованию простых, понятных форм и методов театрального воздействия. Необходимость народного театра понималась, прежде всего, в контексте постановок, которые, в свою очередь, были призваны служить примером драматургам сельклубов. Отмечалось, в частности, что центральные драмтеатры ориентированы на внедрение сложных технических усовершенствований, чем усложняется процесс наследования форм и методов репертуара. Именно это и явилось основанием для открытия народных театров, для которых разрабатывались новые репертуарные приёмы, то есть предполагалось вновь возвратиться к истокам старой украинской бытовой пьесы, адаптированной к требованиям и задачам Политпросвета [5].

В свою очередь, один из первых передвижных «идеологически-выдержанных» народных рабсельтеатров, ориентированных на деревню, появился на Одессине в 1926 г. на базе местного драм кружка [4]. Основной задачей его работы предполагалось политпросвещение путём повышения качества художественной продукции. В ходе формирования репертуара был взят курс на использование новых, актуальных пьес революционно-классовой тематики с учётом специфики данного региона. Местному населению такие постановки пришлись по вкусу. Из классического репертуара широким успехом пользовались пьесы «Овечий колодец» и «Гайдамаки» [2]. Архивные источники свидетельствуют о том, что гастроли упомянутого коллектива по региону прошли достаточно успешно (было представлено 73 постановки, которые посмотрело 18 447 зрителей, в том числе, из них 40% – на бесплатной основе) [11].

Далее результатом внедрения в жизнь подобной театральной политики стало функционирование на территории Советской Украины к 1930 г. около 30 народных рабоче-крестьянских

театров, таких, как: Рабсельтеатр «Закалка», Рабоче-крестьянский театр под руководством А. Льдова, Межокружной рабоче-крестьянский передвижной театр под руководством Ивана Бровченко и т.д. [3]. Однако, несмотря на то, что деятельность рабоче-крестьянских театральных коллективов всячески стимулировалась на государственном уровне, преимущественное большинство их вынуждено было выживать в достаточно сложных условиях переездов и приспособляться к графику проведения посевных сельскохозяйственных работ. И тем не менее, к началу 30-х гг. количество народных сельских и рабочих драмкружков возросло до 16 тыс. На протяжении года эти коллективы поставили около 500 тыс. спектаклей, которые посетило около 7 млн. зрителей [6].

Состав труппы народных рабоче-крестьянских театров среднестатистически насчитывал до 30 человек, преимущественное большинство которых составляли мужчины. По результатам исследования репертуарной политики народных рабсельтеатров, осуществленного в начале 1930 г., репертуар 21 драмколлектива был представлен 118 пьесами, 106 из которых составляли новые спектакли революционного содержания; 46 – из классических театральных постановок и 36 пьес – на украинском языке [12].

По результатам исследования можно сделать вывод, что в 1920–1930-х гг. в Советской Украине огромное внимание уделялось организации работы народных театров, которые активно пропагандировали советский образ жизни и способствовали формированию у широких народных масс пролетарского мировоззрения средствами сценического искусства. Таким образом, Народный театр стал мощным фактором идеологического воздействия на духовную жизнь общества.

Литература

1. Безгін, О.І. Держава і театр. Деякі аспекти формування системи управління театральною справою в другій половині 20-х – середині 30-х років ХХ століття : автореф. дис. ... канд. мист-ства : 17.00.01 «Театральне мистецтво» / О.І. Безгін ; Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України. – К., 1994. – 24 с.
2. Васильєва, І. Р. З історії робітничо-селянського руху на Україні (творча практика Одеського рабсельтеатру ім. В. М. Блакитного в 1924–1926 рр.) / І. Р. Васильєва // Культурно-освітня робота. – 1984. – № 9. – С. 120–128.
3. Галась І. Діяльність театрального колективу в Україні на зламі 20–30-х років минулого століття: за матеріалами Державного архіву друку / І. Галась // Вісник Книжкової палати. – 2010. – № 11. – С. 35–38.
4. Долина П. Рабсельтеатр Одещини / П. Долина // Сільський театр. – 1927. – № 11. – С. 35–36.
5. Доповідна записка ініціативної групи по організації в м. Харкові українського Народного Театру. – ЦДАВОВ України, ф. 166, оп.6, спр.596, арк. 20.
6. Каргальський С. П'ять років столичної опери / С. Каргальський // Мистецька трибуна. – 1930. – № 18/19. – С. 5.
7. Куценко, Т. В. Театральне мистецтво як форматор ідеології суспільства в УСРР-УРСР у 1920-1930-х роках / Т. В. Куценко // Культурно-мистецька освіта як складова художнього простору ХХІ століття: Зб. матеріалів Міжн. наук.-творч. конф., Одеса, Київ, Варшава, 30 квітня 2014 р. – К. : НАКККіМ, 2014. – С. 67–69.
8. Могила, П. Всеукраїнська естафета масового самодіяльного мистецтва / П. Могила // Масовий театр. – 1932. – №5–6. – С. 2–3.
9. Отчет о деятельности высшего репертуарного комитета УПП НКП УССР за период с 01.01.1923 по 01.10.1925. – ЦДАВОВ України, ф. 166, оп.8, спр.328, арк. 119.
10. Піскун І. Український радянський театр: Нарис / І. Піскун. – К., 1957. – 84 с.
11. Протокол №10 засідання методкомісії відділу мистецтв та матеріали до них за 1925 рік. – ЦДАВОВ України, ф. 166, оп.5, спр.415, арк. 52.
12. Рабічев, Н. На театральному фронті / Н. Рабічев // Радянський театр. – 1930. – № 3/5. – С. 7–19.

**АСВЕТНІЦКІЯ ПРАЕКТЫ НАЦЫЯНАЛЬНАГА АКАДЭМІЧНАГА АРКЕСТРА
БЕЛАРУСІ ЯК ФАКТАР РАЗВІЦЦЯ НАВУКОВАА, ТВОРЧАГА І
ПАТРЫЯТЫЧНАГА РУХУ БЕЛАРУСКАГА ГРАМАДСТВА**

У шматграннай творчай дзейнасці Нацыянальнага акадэмічнага канцэртнага аркестра Беларусі, якім я маю гонар кіраваць, маецца асобая сфера, якія спрыяе разгортку музычнага асветніцтва ў наша краіне – шматгадовы праект па адраджэнню класічнай музыкі Беларусі розных эпох.

Высакародная мэта грандыёзнай працы, што ажыццяўляецца аркестрам пры падтрымцы дзяржавы і мясцовых уладаў больш за 20 гадоў, – рэканструкцыя зместа і ўзнаўленне айчыннай музычна-гістарычнай спадчыны менавіта ў тых асяродках, дзе яна калісьці нараджалася, дзе гучалі творы айчынных майстроў XVI–XIX ст. – тых часоў, якія аказаліся схаванымі ад зроку грамадскасці з-за многіх складаных абставін.

У гэтай сувязі адзначым, што многія музычныя помнікі даўніх эпох захоўваюцца па-за межамі нашай краіны (разам з іншымі скарбамі яны былі вывезены ў ваенныя часы), таму беларускім даследчыкам трэба было ажыццявіць спецыяльныя пошукі па вяртанню на радзіму музычных рукапісаў і старадрукаў. Аднак для ўключэння гэтых помнікаў у рэпертуар аркестра і выканання на шматлікіх фэстах спатрэбілася спецыяльная праца па апрацоўцы і данясенні да сучаснага слухача вельмі складаных (у тым ліку нерасшыфраваных ці не прыстасаваных для выканання) твораў.

З першых жа крокаў гэтай дзейнасці аркестр ператварыўся ў своеасаблівы, не маючы аналагаў творча-навуковы цэнтр, у якім вялася комплексная праца, што ахоплівала безліч накірункаў – ад пошукаў і вяртання музычных артэфактаў, іх сістэматызацыі, аналізу і абагульнення да стварэння арыгінальных партытур і шматэтапнага рэпетыцыйнага працэса, які патрабаваў асобых, інавацыйных падыходаў да музычнага матэрыяла.

Неабходна нагадаць, што наш аркестр працуе ў эстрадна-джазавай парадыгме, і дзеля ажыццяўлення маштабнай праграмы па ўзнаўленні менавіта класічнай музыкі спатрэбілася стварыць спецыяльныя калектывы – так званыя малыя саставы, дарэчы, вельмі значныя па размаху сваёй творчай працы. Маюцца на ўвазе некалькі ансамбляў духавых, струнных інструментаў, вакальны калектывы і інш., якія і здзейснілі славу тых асветніцкіх фэстаў, у тым ліку “Гістарычныя канцэрты ў старажытных цэнтрах Беларусі”, якіх адбылося больш за 1 000.

Узгаданыя праекты ўпершыню былі прэзентаваны менавіта ў тых беларускіх гарадах і мястэчках, дзе захаваліся моцныя традцыі, гістрычная памяць аб сваім мінулым, дзе сам архітэктурны ландшафт сведчыў аб існаванні адпаведнага гукавога асяроддзя, вымагаючы яго поўнага і пэўнага адраджэння. Нясвіж і Мір, Заслаўе і Мсціслаў, Любань і Узда, Тураў і Чачэрск, Хойнікі ды многія іншыя асяродкі сталі галоўнымі цэнтрамі асветніцкай дзейнасці аркестра. У дасканалым выкананні (жывы гук – брэнд аркестра) тут прагучалі сачынні Цыпрыяна Базіліка і Крышафа Клабана, Андрэя з Рагачова і Мацея Радзівіла, Станіслава Манюшкі і Міхала Ельскага, дзесяткаў іншых, раней мала вядомых ці ўвогуле невядомых аўтараў, а таксама і ананімныя помнікі мінулых эпох.

Выбар твораў меў вельмі дакланы, навукова абгрунтаваны пабмаурак, распрацаваны ў працах праф. В. Дадзіёмавай, якая на працягу ўсяго часу была навуковым кіраўніком і каментатарам, вядучай нашых фэстаў. Помнікі былі падзелены ёю на некалькі груп. Першую з іх склалі творы, што былі напісаны і выкананы ў мінулым Беларусі. У другую групу ўвайшлі кампазіцыі, створаныя па-за межамі краіны, але калісьці выкананыя тут. Нарэшце, трэцюю групу ўтварылі тэмы ўзоры, што ўзніклі па-за межамі Беларусі, але былі напісаны аўтарамі, якія пэўны час жылі ў нашай краіне. Адпаведна і кола кампазітараў ахапіла як мясцовых – тых, хто нарадзіўся і жыў у Беларусі (Восіп Казлоўскі, Напалеон Орда, Фларыян Міладоўскі і інш), унёс уклад у яе культуру (і ў культуры іншых краін, дзе ім давалося дзейнічаць), так і замежных – тых, якія пэўны час працавалі на беларускіх землях (Ян Голанд, Ладзіслаў Дусік і г.д.). Асабліва паказальныя ў

гэтым сэнсе творы музыкантаў, што жылі і працавалі як у Беларусі, так і па-за яе межамі (Станіслаў Манюшка, Ян Карловіч і інш.). Іх немагчыма разглядаць па-за кантэкстам усяго творчага шляху кампазітара, без уліку і ведання ўсіх яго этапаў.

Пры гэтым мы асэнсоўвалі, што прынцыповую важнасць для ўзнаўлення ўсіх старонак і этапаў гісторыі айчыннага мастацтва мае той факт, што абсалютна ўсе без выключэння музычныя (і ўвогуле мастацкія) творы Беларусі, як ананімныя, так і створаныя ўраджэнцамі гэтага краю і запрошанымі майстрамі (ад Еўфрасінні Полацкай і Францыска Скарыны, Вацлава з Шамотул і Цыпрыяна Базіліка, Сімяона Полацкага і Андрэя Рагачэўскага, Барбары, Уршулі, Мацея і Генрыха Радзівілаў да Міхала Агінскага, Восіпа Казлоўскага, Яна і Мечыслава Карловічаў) належаць некалькім народам. Ала самае важная тэза – гэта несумненная прыналежнасць іх да беларускай культуры.

Нашыя фэсты мелі і маюць вялікую значнасць для развіцця навуковага думкі, бо яны з’яўляюцца вялікім стымулам для пошукавай і даследчыцкай працы вучоных, чые знаходкі і канцэпцыі адразу рэалізуюцца ў творчай практыцы. У сваю чаргу наша творчаць немагчымая, як адзначалася, без адбудовы фундаментальнага навуковага падмурку, на якім публікуецца дзейнасць калектыва.

Найбольш істотнай у гэтым плане сталася ідэя аб адлюстраванні ў культуры кожнага горада асноватворных уласцівасцяў усёй культуры нашай краіны, з характэрнай для яе шматвектарнасцю, поліглатычнасцю, з асобай, донарскай місіяй у еўрапейскім і агульнаславянскім свеце. У сваю чаргу вобраз музычнага мастацтва кожнага ачага шмат у чым вызначыў вобраз усёй культуры Беларусі.

Разам з тым пэўны культурны асяродак характарызаваўся сваімі, адметнымі з’явамі, якія “высвечвалі” творчыя праекты нашага аркестра. Так, у Невіжы гучалі творы кампазітараў, якія жылі і дзейнічалі ў гэтым горадзе ў мінулыя эпохі: арганіста XVII ст. Андрэя Рагачэўскага, Яна Голанда і Мацея Радзівіла – аўтараў самай ранняй айчыннай оперы «Агатка» (1784 г.), заснаванай на беларускіх сюжэтных рэаліях ды вобразах. Была выкананы і кампазіцыі стваральніка першай музычнай фаўсціяны Антонія Радзівіла. Гучала і музыка, прысвечаная колішнім уладарам Нясвіжа – творы Гайдна, Бетховена, Мендэльсона і інш. У Міры праграмы ўзнаўлялі замкавую музыку, сачыненні старадаўніх майстроў. А яшчэ тут быў арганізаваны беспрэтэдэнтны па сваёй маштабнасці шасцігадзінавы фэст, прысвечаны творчасці слыннага айчыннага кампазітара Станіслава Манюшкі.

У Заслаўе, у старажытным цэнтры беларускай асветы, праходзілі спецыяльныя мерапрыемствы, якія гуртавалі музычную моладзь, сімвалізуючы непарыўнасць творчага руху і змену генерацый. У тутэйшай школе мастацтваў ладзіліся конкурсы на лепшае выкананне сачыненняў беларускіх кампазітараў, а ў канцэртах выконваліся творы класікаў беларускай музыкі. Асобая ўвага надавалася віртуэзнам нашага аркестра, у чым выкананні гучалі найскладанейшыя класічныя опусы айчынных і замежных аўтараў.

У Любані стваралася музычна-паэтычная аўра, напоўненая радкамі Янкі Купалы і музыкай Мікалая Аладава, якія стварылі тут неўміручыя шэдэўры: паэма беларускага песняра “Над ракой Арэсай” і адпаведная кампазіцыя класіка музычнага мастацтва была напісана менавіта пад уражаннем Любанскага краю і яго працаўнікоў.

У Іванаве, на радзіме Напалеона Орды, фестывальныя праграмы напаўняліся творами гэтага кампазітара і яго калег. У Тураве, цэнтры беларускай духоўнасці, было вырашана прэзентаваць старажытную музыку Беларусі.

Чачэрчк і Хойнікі ў геаграфіі музычных імпрэз занялі асобае месца, бо чарнобыльская бяда не спыніла мастацкае жыццё ў гэтых гарадах, куды штогод прыязджаў аркестр, каб парадаваць жыхароў самымі разнастайнымі праграмамі – ад эстрады да класікі.

У Мсціславе ж, дзе ў 20-я гады мінулага стагоддзя жыў і дзейнічаў пачынальнік беларускай нацыянальнай акадэмічнай кампазітарскай школы Мікалай Чуркін, асноўная ўвага надавалася музыцы айчынных кампазітараў XX стагоддзя, якая не так часта выконваецца нават у сталічных залах.

Гучалі паўсюдна папулярныя творы Міхала Клеафаса Агінскага, чый славыты паланэз стаўся візітоўкй, эпіграфам і эпілогам усіх канцэртаў. Выконвалася музыка і яго першага настаўніка – Восіпа Казлоўскага, ураджэнца магілёўшчыны, які стаў сапраўдным класікам рускай музыкі даглінкаўскай пары, аўтарам першага расійскага гімна, мілагучных песень і рамансаў, Рэквіема, многіх сцэнічных твораў. прадставіў аркестр і беларускія мелодыі Антона Абрамовіча, якога ўздавала віцебская зямля і які з поспехам працаваў у Пецярбургу. Мы ўзнавмілі і многія стронкі творчасці ўраджэнца Міншчыны Міхаіла Ельскага – скрыпача-віртуёза і кампазітара, які захапляўся беларускай народнай музыкай.

Асобая ўвага, як адзначалася, была нададзена музыцы Станіслава Манюшкі, які нарадзіўся, больш за 30 гадоў пражыў на Беларусі і менавіта тут напісаў большасці сваіх камерна-інструментальных і вакальных кампазіцый. З постаццю С. Манюшкі непарыўна звязана асоба слыннага паэта і драматурга Вінцэнта Дуніна-Марцінкевіча, чый жыццёвы і творчы шлях быў непарыўна звязаны з Міншчынай. Памяць пра Беларусь захоўваў у сваёй творчасці і Мячыслаў Карловіч, сусветна вядомы кампазітар-сімфаніст. Ураджэнец Вішнева, што на Гродзеншчыне, ён паходзіў з сям’і беларускага фалькларыста Яна Карловіча і з самага дзяцінства быў далучаны да беларускага слова, беларускай рэчаіснасці. Гучала і музыка такіх кампазітараў, як Ю. Дашчынскі, Л. Скрабецкі, М. Масальскі, што вельмі рэдка выконваюцца ў іншых канцэртах, нават у сталіцы.

Мы імкнуліся паказаць і тое атачэнне, той мастацкі кантэкст, у якім разгортваўся айчыныны мастацкі рух. Таму многіх беларускіх гарадах была выканана музыка рускіх майстроў (М. Глінкі, Я. Фаміна, І. Пашкевіча, Д. Бартнянскага, А. Лядава, Р. Свірыдава і інш.) а таксама заходнееўрапейскіх аўтараў (І. С. Баха і В. А. Моцарта, Ф. Шуберта і Дж. Расіні). Здзейсніўся і мастацкі праект, прысвечаны творчасці Фрыдэрыка Шапэна, чья творчасць дзіўным чынам (праз паэзію яго сябраў і аднадумцаў Адама Міцкевіча і Напалеона Орды) аказалася звязанай з Беларуссю. Гэтаксама звярнуліся мы і да спадчыны П. Чайкоўскага, які ў Пецярбургу вучыўся ў знакамітага ўраджэнца Віцебшчыны Мікалая Зарэмбы, а ў сталыя гады супрацоўнічаў яшчэ з адным беларусам родам з Ліды – Канстанцінам Горскім – дасканалым выканаўцам скрыпаічных сачыненняў Пятра Ілліча.

Аднак нашыя асветніцкія акцыі не абмяжоўваліся толькі старадаўняй музыкай, бо аказалася, што і беларуская нацыянальная класіка ХХ стагоддзя – той лёсазначны для культуры здабытак, якому варта аддаць належнае ў творчай дзейнасці.

Гэтай музыцы быў прысвечаны ўзгаданы Мсціслаўскі праект, здзейснены на творчай радзіме Мікалая Чуркіна (наш фэст – адзіны ў сеце, названы яго імем), у якім прагучала вялікая колькасць дасканалых твораў беларускіх кампазітараў – ад упершыню выкананых сачыненняў самога Мікалая Мікалаевіча да музыкі Мікалая Аладава, Анатоля Багатырова, Льва Абеліевіча, Генрыха Вагнера, Пятра Падкавырава, Рыгора Пукста, Дзмітрыя Лукаса, Аляксея Туранкова і Яўгена Глебава, многіх іншых майстроў беларускага нацыянальнага мастацтва. Многія з твораў сапраўды прагучалі ўпершыню, і я вельмі ганаруся тым, што мне ўдалося ашукаць шмат якіх кампазіцый ў архівах і прыватных зборах ды творчых лабараторыях аўтараў.

Не забыліся мы і пра музку сучасных кампазітараў, і перад усім Дзмітрыя Смольскага, які сёння з’ўляецца адным з самых выдатных і высокапрафесійных аўтараў, па сутнасці класікам пры жыцці. Сёння не толькі ў Мсціславе, але і іншых гарадах пастаянна гучыць у выкананні аркестра музыка беларускіх кампазітараў ХХ–ХХІ стст.

Нельга не сказаць і пра навуковыя праекты, што спадарожнічалі асветнікім акцыям, перад усім пра штогадовыя навукова-практычныя канферэнцыі па пытаннях гісторыі і тэорыі беларускага мастацтва. Па выніках гэтых формаў апублікааын навуковыя зборнікі і манаграфічныя даследаванні, навукова-папулярныя выданні ды буклеты па актуальнай праблематыцы. Думаецца, што разам яны прэзентуюць вялікую старонку гісторыі беларускага мастацтва і культуры. І яшчэ: здзейсніўшы фоназапісы праграм, падрыхтаваных аркестра, мы маглі б мець анталогію беларускай музыкі.

Пад час музычных фэстаў аркестр праводзіць метадычна-адукацыйную работу, арганізуючы майстар-класы і асамблеі вядучых спецыялістаў у галіне інструментальнага і вакальна-

харавога выканальніцтва, забяспечваючы выхаванне творчай моладзі, рэгенерацыю, бесперапыннасць творчага працэса.

Самым жы галоўным вынікам нашай асветніцкай дзейнасці лучу тое, што за вельмі кароткі тэрмін (менш за чвэрць стагоддзя) ў Беларусі адбылася поўная рэканструкцыя гукавога фонда айчыннай культуры і вырасла цэлае пакаленне аматараў і знаўцаў беларускай культуры, для якіх айчынная мастацкая спадчына стала жывой крыніцай навуковага, творчага і патрыятычнага руху, што складае сёння важнейшыя рэаліі і сэнсы грамадскага жыцця нашай краіны.

Хань Кай

(Украина, г. Харьков)

КАМЕРНЫЙ ВОКАЛЬНЫЙ АНСАМБЛЬ: ИСТОРИЧЕСКИЙ АСПЕКТ

Взгляды специалистов – искусствоведов и педагогов – не так часто обращаются к проблемам вокального ансамблевого исполнительства. Вокальная ансамблевая культура занимает в искусстве промежуточное положение между сольными и коллективными исполнительскими жанрами, сохраняя определенное равновесие между личностным и коллективно-групповым началами, что предполагает гармоничное соединение свободного самовыражения каждого индивида, и ощущение совместности, нераздельности, сплоченности и целостности бытия.

Камерный вокальный ансамбль – особая жанровая разновидность вокального искусства. Его истоки коренятся в народном и церковном пении, которые были важнейшей интонационной базой для формирования стиля музыки какой-либо страны. В настоящее время, для области вокального искусства, особенно актуальным является обобщение исторических предпосылок становления жанра камерного вокального ансамбля и осмысление его специфических особенностей.

Обзор фундаментальных работ по теории вокального искусства свидетельствует, что среди проблем вокально-исполнительского процесса внимание отводилось, в частности, таким аспектам, как техника постановки голоса и физиология этого процесса (Л. Дмитриева, И. Назаренко, Д. Аспелунда, Ф. Заседетелева, О. Здановича, И. Левидова, В. Морозова, Л. Работнова, А. Киселева и других), формированию и развитию профессиональных способностей (А. Вербовой, Л. Дмитриева, В. Тепловая, В. Юшманова), подготовки профессиональных певцов к исполнительской практике (Л. Дмитриева, М. Л. Герсамии, И. Колодуба, Д. Кондратюка и других).

Исполнительской деятельности посвятили свои воспоминания выдающиеся певцы – И. Архипова, М. Биешу, И. Богачева, Г. Вишневецкая, К. Дорлиак, М. Каллас, Ф. Литвин, В. Лукин, Е. Нестеренко, Е. Образцова, Н. Обухова, В. Преображенская, и прочие. Определенной мерой практической подготовки специалистов оказывало содействие освещения и обобщения в вокально-методической и искусствоведческой литературе творческого опыта современных преподавателей сольного пения.

Исходя из вышеизложенного, - в современных музыковедческих изданиях достаточно много материалов и исследований по предмету академического сольного пения, в отличие от количества исследований по вокально-камерному ансамблевому музицированию. Исключение составляют научные труды Б. В. Асафьева, В. А. Васина-Гроссман, К. Е. Наумова, которые посвящены рассмотрению камерного вокального ансамбля в контексте анализа произведений и их истории.

Однако, специальной научной литературы, в которой разработаны историко-типологические вопросы камерного вокального ансамблевого пения в системе подготовки профессионального певца-вокалиста очень мало. В искусствоведении до сих пор нет целостно-

го представления относительно жанра камерный вокальный ансамбль как уникального явления музыкальной культуры.

В связи с этим, *актуальность* представленной статьи обусловлена следующими причинами: 1) особым значением вокальной ансамблевой музыки в мировой музыкальной культуре; 2) недостаточной исследованностью жанра камерный вокальный ансамбль.

Цель статьи – изучение сущности и структуры камерного ансамблевого пения в историко-типологическом аспекте.

Изложение основного материала. В разные эпохи в разных национальных школах, камерный вокальный ансамбль, как жанр и вид исполнительского искусства, был широко представлен и успешно функционировал. Подтверждением сказанного служат многочисленные произведения русских и украинских композиторов: А. Аренский («Татарская песня»), А. Архангельский («Ныне отпускаеши»), А. Бородин («Серенада четырех кавалеров»), В. Калинников («Крестьянская пирушка», «Солнце, солнце встает»), Д. Кастальский («Тебе поем»), О. Козловский («Милая вечер сидела»), М. Глинка (Сборник вокальных дуэтов), К. Проспак («Баркарола»), С. Рахманинов («Задремали волны», «Слава народу», «Сосна»), Г. Свиридов («Старинный танец»), И. Стравинский («Овсень», «Пузище», «У Спаса в Чигицах»), С. Танеев («Адели», «Мадригал», «С озера веет прохлада и нега», «Тихой ночью»), П. Чесноков («Душе моя»), О. Хромушин («Фантазия на темы русских композиторов»); Н. Лисенко («Не забудь юних днів», «Пливе човен», «Пряля», «Напровесні», «Гроза пройшла», «Сонце ся сховало», «Баламут»), М. Колесса («Весняна пісня»), В. Верменич («Як чудово запахли троянди»), А. Злотник («Гай, зелений гай»), Г. Майборода («Ти ждеш мене», «Рідна мати моя»), И. Поклад («Чарівна скрипка»), Я. Степовой («Ой по горі ромен цвіте», «Вечір», «Ой піду я полем-лугом»), К. Стеценко («Ця пісня – тобі»), И. Шамо («Київ – це місто любові»), Л. Якимчук (обр. української народної пісні «На вулиці скрипка грає»).

В западноевропейской музыке: Д. Аркадельт («Ave Maria»), И. С. Бах (Вокальные дуэты из Нотной тетради Анны Магдалины), Л. Бетховен («Избранные каноны»), И. Брамс («Восторги май приносит», «Новые песни любви», Op.65, «Песни любви», Op.52), «В цветущем мае природа», «Любовная песня»), Й. Гайдн («Гармония в браке»), Э. Григ («Сердце поэта»), О. Лассо («Тик так», «Матона»), Ф. Лист («Веселые игры»), А. Лотти («Vere lanquores nostros»), Л. Маренцио («Мой ангел»), Т. Морли («My Bonny lass she smileth», «О, не улетай любовь», «Разве ты не знаешь»), В. Моцарт («Шесть ноктюрнов»), Г. Перселл («Певчий дрозд»), М. Приториус («Esse Maria»), П. Сертон («Тайна»), А. Сканделли («Курочка»), Р. Шуман («Веселый охотник», «Водяной», «Лесная фея», Песня пряжи») и др.

Возникновение первых вокальных ансамблей в музыкальной историографии связывается с эпохой Средневековья. Следует подчеркнуть, что именно в вокальных жанрах с середины XVI века наметилось разграничение музыки на церковную и камерную, ставшее своеобразной точкой отсчёта для определения понятия «камерная музыка». Самые ранние из вошедших в историю образцов вокальной камерной музыки содержались в трактате Н. Вичентино «Старинная музыка, приспособленная к современной практике» («L'antica musica ridotta alla moderna», 1555).

В славянской музыкальной культуре, по утверждению В. Е. Ровнера, жанр вокального камерного ансамбля берет начало от «Станицы Государевых певчих дьяков» Ивана Грозного (XVI в.) с их унисонно-подголосочной манерой исполнения [2, с. 24].

К. Е. Наумова утверждает, что камерный ансамбль берет свое начало в хоровом искусстве, а также вокальной лирике, русском романсе, который в 1820 годах уже утвердился как самостоятельный жанр [1, с. 56].

Начиная с XVI века, в ансамблевой музыке формируется один из самых важных жанровых признаков – равноправие всех голосов. Именно использование полифонической техники письма обеспечивает в полной мере достижение этого нового качества, которое в камерной музыке последующих эпох закрепится в виде инвариантных и нормативных жанровых признаков.

Направление дальнейшего развития камерного жанра во многом определил принцип концертирования, т. е. выделения на первый план какого-либо голоса. Принцип концертирования

проявляется в различных типах соотношения ансамблевого звучания, которые в свою очередь, определяют конкретные способы фактурной организации как музыкального материала, так и инструментовку.

В XVIII веке значение стилевых констант камерного вокального ансамблирования приобрели: равноправие всех партий, достигаемое сочетанием полифонических и гомофонно-гармонических приемов изложения; принцип концертирования, выраженный в определенном типе соотношения сольного и ансамблевого звучания, привнесения виртуозных фактур в вокальные партии.

В течении XIX века вокальный ансамбль прошел путь от двойника романса к самостоятельному камерному жанру, например в творчестве А. С. Даргомыжского, П. И. Чайковского, Н. А. Римского-Корсакова, С. И. Танеева, А. Т. Гречанинова.

Новый поворот в художественной практике вокального ансамблевого музицирования был дан в послеклассический период, характеризующийся существенными изменениями. Прежде всего, происходит расширение жанровой системы камерной вокальной и хоровой музыки за счёт появления в творчестве композиторов-романтиков миниатюры, которая отсутствовала у венских классиков. Одновременно трансформируются формы бытования, исполнения и восприятия вокальной ансамблевой музыки. Из прежней обители – буржуазного интерьера – она переселяется в малые концертные залы, соответствующие по своей акустике объёму камерного (вокального и инструментального) звучания. В результате формируется традиция концертной трактовки ансамблевых сочинений. В свою очередь, с изменением композиторской и исполнительской деятельности, соответственно, произошла эмансипация восприятия посредством постепенного обособления от творчества и исполнительства. В результате сформировалась профессиональная публика как самостоятельный компонент музыкальной культуры.

Вокальный ансамбль в русской музыке ярко выступает в XIX веке, но теряет свою индивидуальность в XX веке, - дворянская эстетика была несовместимой с культурой новой эпохи. Просуществовав некоторое время на приобретенном интонационном и образном багаже, вокальный ансамбль уступил место в новых рамках массовой культуры эстрадным жанрам. По словам Е. Наумовой, ирония судьбы камерного вокального ансамбля в XX веке объясняется рядом причин: с одной стороны, эстетика жанра (он долгие годы существовал как салонный вид творчества) пришла в противоречие с самим духом культуры XX века [1, с. 287]. С другой стороны, свою негативную роль сыграла нестабильность исполнительских составов. Если в инструментальной практике такие, как струнный квартет или фортепианное трио ассоциировались с закреплённым инструментальным составом, то вокальный квартет мог, кроме традиционного, иметь любое тембровое наполнение.

Феномен последующего формирования жанра в XX–XXI вв. характеризуется тенденцией, в которой доминирует инверсивная логика, связанная с высвобождением от сформировавшихся жанровых инвариантов. Дальнейшая эволюция камерной вокальной ансамблевой музыки связана с её обогащением уникальными тембральными комбинациями, появлением так называемых «гибридных жанров», где наблюдается слияние признаков инструментального ансамбля и вокального цикла.

В завершившемся столетии встречается широкое применение различного рода по составу ансамблей как частей циклов. Ярким примером сказанного являются следующие произведения: цикл «Из еврейской поэзии» Д. Шостаковича, где композитор вводит дуэты, трио, а также имитацию звучания камерного хора трио вокалистов; цикл В. Гаврилина «Вечерок»; цикл Г. Свиридова «У меня отец-крестьянин», с оригинальными мужскими дуэтами. В жанре камерного вокального ансамбля написаны сочинения Д. Кривицкого («Венок сонетов»), А. Белова (цикл «Белый ветер» на стихи М. Цветаевой) и Е. Подгайца («Семь русских народных песен»).

Выводы. Магистральные тенденции в камерно-ансамблевой музыке настоящего времени сложились в континууме их многовекового бытия. В последние десятилетия характерной чертой камерных вокальных ансамблей становится предельная индивидуализация форм и методов композиции, исключительность исполнительского состава и музыкально-выразительных средств. В результате сочинения для камерного вокального ансамбля на современном этапе не-

редко ломают традиционные представления об ансамбле, но сохраняют главные стилевые черты ансамблевой музыки: её первостепенным характерным признаком остаётся принцип объединения равноправных солирующих голосов.

Литература

1. Наумова, Е.Е. Камерный вокальный ансамбль в русской музыке : история и типология жанра : дис. ... канд. искусств : 17.00.02. / Е. Е. Наумова. – М., 2002. – 374 с.

2. Ровнер, В.Е. Исполнительская традиция вокальных ансамблей в русской музыкальной культуре / В. Е. Ровнер. – Л. : Музыка, 1988. – 132 с.

Цмыг Г.П.

(Республика Беларусь, г. Минск)

СОВРЕМЕННОЕ ХОРОВОЕ СЦЕНИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО БЕЛАРУСИ В КОНТЕКСТЕ МИРОВОЙ КУЛЬТУРЫ

Современное хоровое сценическое искусство Беларуси представлено в музыкально-театральной и концертно-исполнительской сферах. Историко-стилевые формы хорового сценического искусства, о которых речь шла в предыдущих наших работах (*ритуально-сакральная, хорическая, музыкально-театральная*) функционировали не только в недрах *театральной практики и обрядности* (сакральной, фольклорной), но и по мере художественной необходимости, проникали в другие сферы творчества (например, в концертное исполнительство). Мы рассмотрим специфику *хореопластической* и собственно *хоровой театральной* исторических форм сценического хорового искусства на основе материала из белорусской хоровой концертно-исполнительской и музыкально-театральной практики и выявим особенности состояния хорового сценического искусства Беларуси в контексте современной мировой культуры.

Традиционное представление об академическом хоре, как группе поющих, статично стоящих рядами с партитурами в руках, ушло в прошлое. К концу XX века синтез танца (движения, пластики) и хорового пения органично и постепенно входит в белорусскую хоровую исполнительскую практику. Особую роль в этом процессе играет синкретизм музыкальной этнической традиции и обусловленная им специфика интерпретации песенного фольклора в хоровом композиторском творчестве и исполнительском искусстве. Композиторы обращаются к характерным для фольклора не только особым музыкально-языковым средствам (тембровая хоровая драматургия вплоть до персонификации голосов, этнические вокально-хоровые технологии, исполнительская сонорика и др.), но и предусматривают изменение расстановки поющих в процессе исполнения (подобно мизансценам в театральных спектаклях), ритуальные движения, элементы народного танца. Таким образом хор становится пластичным: певцы не только поют, но и двигаются определенным образом в пространстве концертной сцены и даже танцуют. Все выше сказанное явилось художественной основой интенсивного развития *хореопластики* в белорусском хоровом концертно-исполнительском искусстве. Так, *хореопластическая форма хорового сценического искусства* имеет место в разных типах концертно-исполнительской практики народного направления, среди которых выделим: *этнический метод исполнительства* (профессиональное копирование или реставрация певческо-исполнительских технологий и манер региональных образцов белорусского фольклора); *академизация народного пения* (подобна академизации игры на народных инструментах); *интерпретация произведений композиторского творчества* для народного хора; *эстрадная quasi-интерпретация* (псевдо-стилизация певческой культуры «аутентичного фольклора» в рамках шоу, представлений, эстрадных концертов).

На наш взгляд наиболее профессионально и плодотворно *хореопластический вид хорового сценического искусства* представлен в сфере академизации белорусского народного певче-

ского искусства, а именно в программах Национального академического народного хора Республики Беларусь им. Г.И. Цитовича. В настоящее время хор работает под руководством Михаила Дринецкого. Так, например, большой резонанс получило успешное исполнение обрядового действия «Беларускае вяселле» В.Кузнецова (2001). Кроме того важное место занимают вокально-хореографические композиции, среди которых выделим «Край ты мой цветущий». По существу, это театрализованная интерпретация на сцене народного искусства в синтезе пения, инструментальной музыки и танца. Здесь имеют место хоровые игровые действия, песни-хороводы, небольшие жанровые мизансцены. В них пластический жест, движение и танец находятся в единстве с музыкальной интонацией фольклорного источника, которая обусловлена традицией, что приводит к созданию эстетически совершенной и эмоционально убедительной *фольклорной хореопластической музыкально-двигательной формы*. Таким образом, хоровое сценическое искусство в этом коллективе приобретает национально характерные черты, что является уникальным явлением в современной европейской музыкальной культуре.

Другое стилевое направление в сфере хореопластического хорового концертного искусства связано с музыкально-театральной сферой в белорусской культуре. Здесь выделяются два направления: академическое (опера) и эстрадное (мюзикл).

Как известно, ко второй половине XX в. мюзикл распространился по всему миру, став одним из ведущих жанров американской и западноевропейской музыкально-театральной (поп-) культуры [2]. В русле нашей темы, интерес представляют особенности «хоровых сцен» в процессе интерпретации мюзиклов хором в постановках Заслуженного коллектива РБ Белорусского государственного академического музыкального театра. Хор театра работает под руководством Светланы Петровой. Среди постановок, где особая роль принадлежит «танцующему» хору, выделим музыкальные ревю «Однажды в Чикаго», «Шлягеры неаполитанского квартала» и мюзиклы «Вестсайдская история», «Голубая камейя». В этих постановках создается динамичная, утрированно ритмизованная, эффектная *эстрадная хореопластическая музыкально-двигательная форма*. Здесь хореопластика в стилевом отношении наиболее приближается к универсально-развлекательному эстраднему шоу. По существу в этой (эстрадной) разновидности *хореопластического* хорового сценического искусства скорее представлен танец с пением, чем хоровое пение с движением-танцем. Хор музыкального театра – один из немногих коллективов в стране, предпринимающих попытки «танцевать». Таким образом, в Беларуси есть *эстрадная хореопластическая форма* хорового сценического искусства и в музыкально-театральном жанре.

Особое место в развитии белорусского хорового сценического искусства занимает хор Государственного театрально-зрелищного учреждения «Национальный академический Большой театр оперы и балета Республики Беларусь». Хором руководит главный хормейстер Нина Ломанович. Хор оперы постоянно поддерживает соответствующий постановочный уровень в таких сложных с точки зрения хорового сценического искусства операх, как «Леди Макбет Мценского уезда» Д. Шостаковича; «Князь Игорь» А. Бородина; «Хованщина», «Борис Годунов» М. Мусоргского; «Кармен» Ж. Бизе; «Сельская честь» П. Масканы; «Турандот», «Трубадур», «Макбет», «Набукко» Дж. Верди; «Чужое багаче нікому не служыць» Я. Гланда; «Алеко» С. Рахманинова; «Кощей бессмертный», «Снегурочка» Н. Римского-Корсакова и др. Это осуществляется посредством мастерского владения как исполнительской тембровой драматургией, так и актерским мастерством, включающим сценическую пластику. В современную эпоху, которую все чаще и чаще в мире называют временем «режиссерского оперного театра», талантливая сценическая постановка хоровых сцен может показать публике музыкальное произведение в новом ракурсе. В качестве примера обратимся к одной из недавних (2013 г.) премьер признанного шедевра Дж. Пуччини «Турандот». Партитура «Турандот» в среде профессионалов считается одной из сложнейших в обширном репертуаре «хоровых опер» [1,4,6]. Отметим, что здесь наблюдается актуализация *ритуально-сакральной историко-стилевой формы* хорового сценического искусства. «Образ действенной народной массы» особенно удался в крупных хоровых сценах сквозного развития, в которых хор белорусской оперы создает целостную драматургическую линию (*музыкально-театральная историко-стилевая форма* хорового сце-

нического искусства, идущая от традиции русских хоровых опер). Убедительны также вокально-исполнительская и сценическая интерпретация постоянных смен функциональной роли хора: – он то основное действующее «лицо-персонаж», то «комментатор событий» (как в *хорической* историко-стилевой форме хорового сценического искусства). Особняком стоят сцены, где хор – действенный участник, «коллективное действующее лицо» (как в *музыкально-театральной историко-стилевой форме* хорового сценического искусства). В целом, проведенный нами анализ хоровых опер, которые есть в репертуаре театра, дает основание сделать вывод, что *музыкально-театральная историко-стилевая форма* хорового сценического искусства «впитала» особенности *хорической, ритуально-сакральной, хореопластической, музыкально-театральной* и приобрела качество *музыкально-драматургической формы хорового сценического искусства*.

Свою лепту в дело развития хорового сценического искусства вносит ГУ «Музыкальная капелла «Сонорус» Минской области. Основатель коллектива – Алексей Шут, с 2013 года капеллу возглавил Александр Хумала. Так, зрителю были представлены: опера-сказка «Кот в сапогах» Ц. Кюи (2006 г.); опера-притча «Маленький Принц» А. Мдивани (2008 г.); музыкальные сказки «Петя и волк» С. Прокофьева (2006 г.), «Щелкунчик» на музыку П. И. Чайковского (2006 г.), «Гадкий утенок» С. Прокофьева (2009 г.), «Стойкий оловянный солдатик» (2008 г.) и «Муха-Цокотуха» (2010 г.) белорусского композитора М. Морозовой, «Конёк-Горбунок» по музыке Р. Щедрина (2009 г.), «Приключения Чипполино» по музыке К. Хачатуряна (2011 г.). В процессе постановок указанных выше произведений, можно наблюдать владение различными историко-стилевыми формами хорового сценического искусства, такими как *хорическая, и ритуально-сакральная, музыкально-театральная, хореопластическая*. Капелла представляет на суд слушателей также и концертные программы с элементами театрализации, тем самым отражая общую тенденцию мирового хорового искусства, в основе которой лежит стремление к визуализации концертных выступлений. Подчеркнем, что «Сонорус» не расширяет границы академической музыки за счет движения в сторону разного рода музыкальных субкультур (включая массовые жанры [3]), а идет по пути демократизации академического искусства посредством привлечения богатого арсенала средств выразительности театрализации хоровой музыки.

В европейской хоровой исполнительской практике последних десятилетий наметилась тенденция к театрализации. Примером творческих удач назовем успех сценического воплощения симфонии-действия «Перезвоны» В. Гаврилина Московским камерным хором под управлением В. Минина; «Мадригальных комедий» Московским хоровым театром Б. Певзнера; «Заключения железа» (Raua peedmine) на сл. из эпоса «Калевала» В. Тормиса Эстонским камерным хором под управлением Т. Кальюсте и др. Из белорусских опытов — это программы из народных песен хора Белтелерадиокомпании под руководством В. Ровды, исполнение музыки Л. Симакович Государственным камерным хором РБ под управлением Н. Михайловой и др. В России хоровые театры получили признание и известность (среди них выделяются Хоровой Театр Петербурга, Владимирский Театр хоровой музыки, Московский в Беларуси хоровой театр, Саратовский губернский театр хоровой музыки), а в Беларуси хорового театра пока нет.

Собственно *хоровому театру* посвящены работы Т. Овчинниковой [7], А. Тевосяна [10] и др., а музыкальной театральности – исследования Т. Курьшевой, В. Холоповой, М. Арановского, В. Конен и др. Театральность в хоровой музыке в связи со стилем хорового концерта была предметом и нашего научного интереса [12]. Однако проблеме собственно *хорового сценического искусства* внимание специально не уделялось, несмотря на тесную связь явления с общей тенденцией театрализации музыки во второй половине XX века.

В процессе создания художественного целого в русле эстетики *хорового театра* рождается исполнительский художественный образ, где сценическое действие возникает не только в процессе собственно актерской игры, а как результат непрерывного *коллективного вокального исполнительства-игры*. Поэтому функцию режиссера-постановщика зачастую выполняет сам дирижер хора.

Одним из важнейших условий формирования феномена «хоровой театр» является демократичность хорового жанра. Особенности его функционирования в связи с театром и соб-

ственно *музыкальная хоровая театральность* (в свою очередь тесно связанная с феноменом *музыкальной хоровой пространственности* [9,10]), которая имманентно присуща некоторым хоровым жанровым видам (например, концертной музыке), послужили основой формирования хорового театра.

Театральность как качество хоровой музыки принадлежит к категории *музыкального стиля*. В потенциально театральной хоровой партитуре выделяется, прежде всего, ее тембровая составляющая, которая «диктует» путь, по которому направляется мысль дирижера, его исполнительские творческие искания, в результате которых и создается исполнительский сценический художественный образ. Здесь мы имеем дело с явлением *темброфонии*, имеющей выход в *темброакустику*. Тем самым осуществляется переход из сферы стиля в сферу жанра, а точнее – переход на уровень собственно хоровой театральности как жанрообразующего средства в музыке, реализующей себя в *сценическом* воплощении на концертной сцене. В качестве примера назовем здесь технику композиции *con spazzati*, которая связана со специальной дифференциацией хора по темброво-регистровому принципу. Она лежит в основе *полихорности* [13, 14] – *принципа строения фактуры*, отличающегося от *многохорности*. Об этом более подробно писалось нами в работах о концертной хоровой фактуре. Здесь же обратим внимание на то, что в данном случае композитором создается полихорная хоровая партитура, обладающая качеством пространственного звучания, дающая основание для создания *исполнительского* художественного образа и направленная на перспективу реализации в жанре хорового театра.

«Неклассический стиль музыкального мышления» [5] обусловил необходимость хоровой театрализации. В хоровом письме современных отечественных авторов применяется ряд приемов и техник этого направления. В таких партитурах применяются элементы нетрадиционной нотации и современных фактурных хоровых средств. Среди них назовем Сцены для хора, органа и ударных «Вечны горад», «На прыступах Калізея», «Міражы Венецыі» А. Безенсон (сл. Т. Мушинской); «Три хора на стихи А. Пушкина» А. Бондаренко; кантату «Зборная суботка» А. Литвиновского; «Поучения Старца Зосимы» и «Euphonia» В. Кузнецова; «Два песнопения памяти протоиерея о. А. Меня» В. Копытько, мюзикл-притча «Апокрыф» (сл. М. Богдановича), Музыкальная поэма «Гусяр» (сл. Я. Купалы) Л. Симакович и др. Концертное исполнение целого пласта современной хоровой музыки предполагает высокий уровень не только вокально-хорового, но и сценического мастерства, используемых в историко-стилевых формах сценического хорового искусства (*хорической, ритуально-сакральной, музыкально-театральной, хореопластической, музыкально-драматургической*). Все выше сказанное связывает исполнение таких партитур с жанром музыкального перформанса. Таким образом, одним из направлений хорового театра является *хоровой перформанс*, который отличается от инструментального наличием текста.

Сущностные качества жанрового феномена, определяющие театр как *хоровой*, по нашему мнению, связаны с имманентными качествами музыкальной партитуры, где композитор как бы «диктует» условия «игры». И здесь «игра» как основополагающий музыкально-театральный принцип лежит в основе имманентных свойств партитуры: это тембровая драматургия, персонафикация хоровых голосов-партий и солистов, «пространственные» качества фактуры и др.. Для достижения поставленной цели – постановки хорового спектакля — дирижер осуществляет пространственную локализацию исполнительского состава в русле темброакустических экспериментов и поисков в направлении создания театрализованного исполнительского художественного образа и ищет пути воплощения имманентных театральных качеств хорового произведения. Именно такой путь приводит к рождению *творческой концепции «хоровой театр»*. Конечно, важнейшим условием перевоплощения, а точнее жанровой модуляции хорового произведения в хоровой спектакль, является и наличие других атрибутов театрального жанра (сценическое движение певцов, декорации, костюмы, световое оформление и др.).

Современное хоровое сценическое искусство в Беларуси интенсивно развивается. Классический академический концерт не является более единственно возможной формой хорового творчества. *Хоровой театр*, который зиждется на *собственно хоровой сценической* форме со-

временного хорового сценического искусства, воплотил достижения всех предшествующих и современных историко-стилевых форм. Он является самым важным направлением в хоровом сценическом искусстве с позиции актуализации мировых жанрово-стилевых тенденций и вызовов современности. Кроме того *хоровой театр* имеет перспективы в сфере творческого поиска новых форм музыкального театра.

Литература

1. 100 опер. История создания. Сюжет. Музыка. – Ленинград : Музыка, 1987. – 486 с.
2. Боброва, М. С. Отечественный мюзикл и рок-опера в контексте жанровых взаимодействий в музыке второй половины XX – начала XXI века : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / М. С. Боброва. – Ростов н/Д., 2011. – 297 с.
3. Европейская музыка академической традиции: сущность, истоки, современное состояние (на примере творчества композиторов России и Беларуси) / Т. Г. Мдивани [и др.] ; Нац. акад. наук Беларуси; Центр исследований белорус. культуры, языка и литературы ; Ин-т искусствоведения, этнографии и фольклора им. К. Крапивы; Белорус. респ. фонд фундаментальных исследований. – Минск : Беларуская навука, 2014.
4. Левашева, О. Пуччини и его современники / О. Левашева. – М. : Советский композитор, 1980. – 525 с.
5. Мдивани, Т. Западный рационализм в музыкальном мышлении XX века / Т. Мдивани. – Минск : Беларуская навука, 2003. – 327 с.
6. Нестьев, И. Джакомо Пуччини. Очерк жизни и творчества / И. Нестьев. – М. : Музгиз, 1963 – 168 с.
7. Овчинникова, Т. Хоровой театр как явление отечественной музыкальной культуры / Т. Овчинникова // Южнороссийский музыкальный альманах. – Ростов н/Д. : Издательство Ростовской государственной консерватории им. С. В. Рахманинова, 2006. – С. 172–179.
8. Пуччини, Дж. Письма. / Дж. Пуччини. – Ленинград : Музыка, 1971. – 368 с.
9. Скребкова-Филатова, М. Фактура в музыке: Художественные возможности. Структура. Функции / М. Скребкова-Филатова. – М. : Музыка, 1985. – 285 с.;
10. Тевосян, А. По прочтении Шукшина (Хоровая симфония-действие «Перезвоны» В. Гаврилина) / А. Тевосян // Музыка России. – Вып. 7. – М., 1988. – С. 238–255.
11. Холопова, В. Фактура: Очерк / В. Холопова. – М. : Музыка, 1979.– 87 с.
12. Цмыг, Г.П. Европейский хоровой концерт XVI–XX вв. Исследование / Г. П. Цмыг. – Saarbruecken : LAP LAMBERT Academic Publishing, 2011. – 308 с.
13. Arnold, D. Giovanni Gabrieli / D. Arnold. – London ; New York ; Toronto : Oxford University Press, 1977. – 70 p.
14. Winterfeld, C. Johannes Gabrieli und sein Zeitalter: Im 3 Bn. / C. Winterfeld. – Hindelsheim : Georg Olms Verlagsbuchhandlung. – 1965.– Bd. 2: Johannes Gabrieli und seine Zeit- und Kunstgenossen waerend des siebzehnten Jahrhunderts; sein Schueler Heinrich Schuetz. – 228 S.

Чарнова К.А.

(Рэспубліка Беларусь, г. Мінск)

ПРАВАСЛАЎНЫЯ ПЕСНАПЕННІ Ў НАРОДНА-МУЗЫЧНЫХ ТРАДЫЦЫЯХ БЕЛАРУСІ І ПОЛЬШЧЫ: ВОПЫТ ПАРАЎНАЛЬНАГА АНАЛІЗУ

Неад’емнай часткай традыцыйнага побыту шматлікіх хрысціянскіх культур, яго важнейшым сускладнікам, які служыць выяўленню падставовых адносін чалавека з Богам, з’яўляецца рэлігійны спеў. Уключаны ў штодзённую па-за храмавую дзейнасць, ён арганічна уваходзіць у вуснатрадыцыйныя песенныя практыкі і, адпаведна, можа быць вызначаны як рэлігійна скіраваная сфера песеннага фальклору (рэлігійныя песенны фальклор).

Феномен народнай рэлігійнай культуры (у іншых тэрміналогіях - народнага/пабытовага хрысціянства, традыцыйнай рэлігійнасці, рэлігійнага фальклору і г. д.) шырока разгледжаны прадстаўнікамі розных навуковых галін і вызначаны імі ў такіх генеральных параметрах як камплементарнасць народнай і царкоўнай традыцый, інтэгральнасць і гетэратопнасць традыцыйнага светапогляду.

Матэрыялы буйнейшых аўдыяфондаў/архіваў беларускага і польскага фальклора¹, а таксама, у першую чаргу, сучасных экспедыцыйных абследаванняў яскрава сведчаць, што праваслаўныя песнапенні з’яўляюцца неад’емнай часткай народных песенных практык на тэрыторыях Беларусі і Польшчы: прадстаўленыя як богаслужбовымі (літургічныя, скаральныя), так і не звязанымі з богаслужэннем ўзорамі (нелітургічныя, пазалітургічныя, паралітургічныя), яны трывала і арганічна ўваходзяць у сістэму “песеннага календара” і сямейна-родавай абраднасці.

Варта адзначыць, што ні беларускія, ні польскія архіўныя зборы не адлюстроўваюць у поўнай меры ступень трываласці замацавання праваслаўных песнапенняў у вуснатрадыцыйных спеўных практыках. Зразумела, што ўвага этнамузыкалагаў найперш канцэнтруецца вакол найбольш ранніх пластоў фальклора і карэнных для этнапесеннай традыцыі інтанацыйных практык. Што тычыцца беларускай сітуацыі, то, як вядома, даволі працяглы час праявы “народнага праваслаўя” па ідэалагічных прычынах былі выключаны з поля навуковых даследаванняў і, адпаведна, спецыяльна не фіксаваліся. Польскі “профіль праблемы” абумоўлены, да ўсяго, заканамернай прыярытэтнасцю разгляда каталіцкіх музычных традыцый як тых, што рэпрэзентуюць тытульнае для польскай нацыі веравызнанне².

Рэлігійны фальклор каталіцкай традыцыі – адна з грунтоўна даследаваных у польскім музыказнаўстве сфер традыцыйнай песеннай культуры (распрацоўкі Б. Барткоўскага, А. Золы, К. Турэж, Я. Яцкоўскага і інш.)³. Разам з тым, праваслаўны сускладнік народна-музычнай традыцыі застаецца на сёняшні час фактычна не асветленым: спецыяльныя польскія музыкалагічныя даследаванні, прысвечаныя праваслаўнаму спеву ў традыцыйным асяроддзі, нам не вядомы.

У беларускім музыказнаўстве пытанні рэлігійнага фальклору праваслаўнай традыцыі шырока даследаваны. Сярод тых феноменаў, якія фарміруюцца на скрываванні богаслужбовай і этнічнай спеўных традыцый, найбольш распрацаванымі апынуліся духоўны верш і псалма. Як сінтэтычная з’ява, узор пазабогаслужбовай народнай творчасці на праваслаўную тэматыку яны грунтоўна асэнсаваны ў публікацыях Л. Баранкевіч, Т. Канстанцінавай, Л. Касцюкавец [1–5, 6–7, 8–9]. У якасці спецыяльнай набыла раскрыццё і праблема функцыянавання царкоўных песнапенняў у сялянскім музычным побыце беларусаў [11–14].

Праваслаўныя песнапенні характэрныя народна-музычныя традыцыі фактычна ўсіх рэгіёнаў сучаснай Беларусі, у той час як межы “практыкаванага праваслаўя” на тэрыторыях Польшчы вызначаюцца рэгіёнам Падлясся, а канцэнтруюцца яго праявы на землях Бельскага і Гайнаўскага павеатаў.

Вызначэнне нацыянальнай спецыфікацыі/прыналежнасці праваслаўных песнапенняў, зафіксаваных на ўсходнепольскіх землях ад носьбітаў вуснатрадыцыйнай культуры, закранае шэраг культуралагічных пытанняў, звязаных з этнічнай ідэнтыфікацыяй і самаідэнтыфікацыяй у

¹ Аудыёзапісы, якія знаходзім у польскіх архіўных фонакалекцыях, трапілі ў іх фактычна “выпадкова” – былі зафіксаваны ў межах рэгіянальных даследаванняў (падчас экспедыцыйных практык на тых тэрыторыях Польшчы, што мяжуюць з тэрыторыямі сучаснай Беларусі і Украіны) або рэлігійнага фальклору ў агульным плане. Аднак апошнім часам цікаваць польскіх этнамузыкалагаў звернута і да пластоў праваслаўнага традыцыйнага спеву, што знайшло сваё адлюстраванне ў выглядзе апублікаваных (выдадзеных на кампакт-дысках) фонакалекцый, якія змяшчаюць узоры праваслаўных песнапенняў – «Богогласнік з Пудляша. З рукопісув колектыву Пудляшанкі з Городзіска, Лосінскаго прыхода спуд Лядскай Пушчы» [17], «Лесвіца да неба, частка другая. Песні жалобныя і за душы памерлых» («Jest drabina do nieba, cześć druga. Pieśni żałobne i za dusze zmarłych») [18], «Народныя рэлігійныя песні з Падлясся» («Ludowe pieśni religijne z Podlasia») [19].

² Пытаннем гістарыяграфіі навуковага досведу польскага рэлігійнага спеву прысвечана некалькі публікацый знакамітага даследчыка польскай традыцыйнай музычнай культуры П. Даліга [15, 16].

³ Сярод тыпаў этнічнай ідэнтычнасці у культуралогіі асоба вылучаецца тып маргінальнай ідэнтычнасці, якая назіраецца ў тых асоб (нават цэлых этнасаў), якія балансуюць паміж двума (некалькімі) культурамі. Маргінальнасць (набыццё характэрных маргінальных якасцей) этнасвядомасці і этнічнага “слыху” жыхароў звязана з размяшчэннем членаў абшчыны на сваіх карэнных этнічных тэрыторыях, якія знаходзяцца ў дадзены час па-за межамі ўласнай нацыянальнай дзяржавы. Нормы і каштоўнасці абодзвух культур апынаюцца фактычна роўназначнымі, этнічная група атаясамлівае сябе з абодзвума этнасамі/культурамі або не атаясамлівае ні з водным. Культурная маргінальнасць абумоўлена не толькі дуальнасцю этнічнай самасвядомасці, але і пераплятаецца з сацыяльнай стратыфікацыяй і абумоўліваецца сацыяльнымі працэсамі.

сітуацыі суіснавання/узаемадзеяння хрысціянскіх канфесій і поліэтнічнасці. Гістарычны лёс тэрыторыі беларуска-польска-украінскага памежжа (уваход у разнастайныя дзяржаўныя ўтварэнні) абумовіў складаную нацыянальна-культурную арыентацыю іх насельнікаў: этнакультурную спецыфіку рэгіёна вызначае не столькі поліэтнічны характар (хоць Падлясся з'яўляецца ў пэўнай ступені этнічна інтэграцыйным рэгіёнам), колькі этнічна маргінальнасць¹.

Спецыфічнасць этнічнай ідэнтыфікацыі/самаідэнтыфікацыі “падляшан” заключана ў пераважанні лакальнай ідэнтычнасці над нацыянальнай, што адлюстравана ў распаўсюджаных самавызначэннях “з Падлясся”, “тутэйшыя”. Вызначэнні “тутэйшая”, “свая”, “наша”, “свойска” выкарыстоўваюцца вясковымі жыхарамі і ў дачыненні мовы: носьбітамі традыцыі яна не атажамліваецца дакладана ні з беларускай, ні з польскай². Для саміх носьбітаў традыцыі больш важным апынаецца факт прыналежнасці да праваслаўнага веравызнання, чым да пэўнай этнічнай суполкі: інфарматыры падкрэсліваюць гэты момант, адбіты ў самавызначэнні “тутэйшыя праваслаўныя”. Ва ўмовах суіснавання хрысціянскіх канфесій прыналежнасць да праваслаўнай традыцыі (якая ўспрымаецца як тая каштоўнасць, што дазваляе захаваць і нацыянальную ідэнтычнасць, з'яўляецца асноўнай крыніцай самаідэнтыфікацыі мясцовай) выконвае функцыю своеасаблівага “этнічнага маркера”.

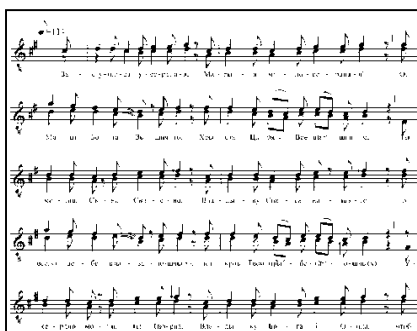
Параўнаўчае супастаўленне беларускіх і польскіх этнафанійных версій праваслаўных песнапенняў сведчыць аб агульнасці праваслаўнага фальклора на ўзроўні рэпертуарнай традыцыі (амаль усе песнапенні, зафіксаваныя на падляскіх тэрыторыях, маюць аналагі ў рэпертуары носьбітаў беларускай этнапесеннай традыцыі), стыля і манеры выканання. Пры гэтым фактычна тоесамымі апынаюцца беларускія і польскія меладычныя варыянты песнапенняў.



Прывядзем некалькі прыкладаў. Адзінства меладычнага тыпу раскрывае параўнаўчае супастаўленне версій “марыінай” псалмы «Заступніцэ усердная»:

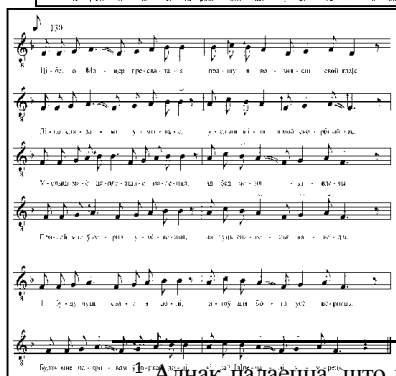
«Заступніцэ усердная» (фрагмент), псалма на тэст Ю. Жадоўскай.

Зап. ў экспедыцыі 2004 г. пад кір. Л. Касцюкавец ад Вольгі Міхеевай (1933 г. н.) з в. Целяханы (Івацэвіцкі р-н, Брэсцкая вобл.). ФАЭ БДАМ, 1Е74/8.



«Заступніцэ усердная» (фрагмент), псалма на тэст Ю. Жадоўскай.

Зап. Ю. Харытанюк у 2010–2011 г. ад Марыі Дзенісюк (1928 г. н.), Марыі Якімук (1928 г. н.) з в. Кожына (гміна Бельск-Падляскі, Бельскі павет) [19].



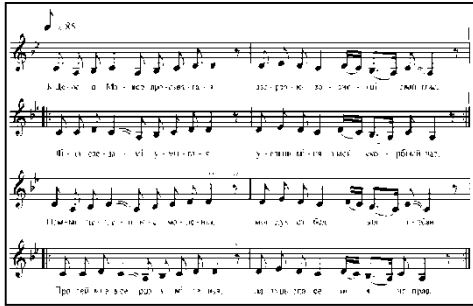
Фактычна тоесамымі апынаюцца і меладычныя варыянты песнапення «Цібе, о Мацер пресвятая»:

«Цібе, о Мацер пресвятая» (фрагмент), псалма на тэст малітвы М. Гогаля.

Зап. у экспедыцыі БДАМ пад кір. Касцюкавец Л. П. у 1983 г. ад Селені В.М. (1947 г.н.) з в. Кошалі (Зельвенскі р-на Гродзенскай вобл.) ФАЭ БДАМ, 646153/1

Аднак падзецца, што насам такія вызначэнні (“свой”, “тутэйшы” і іншыя) паўстаюць нібы “ахроннымі маскамі” для “дзіўных”, адметных ад большасці насельніцтва жыхароў краіны.

² Больш падрабязны разгляд вуснатрадыцыйных варыянтаў малітвы «К Тебе, О Мати пресвятая» М.Гогаля ў сувязі з пытаннем фалькларызаванай аўтарскіх твораў у беларускай этнапесеннай традыцыі змешчаны ў артыкуле К. Чарновай [10].



«К Тебе, о Матер прэсвятая» (фрагмент),
псалма на тэкст малітвы М. Гогаля.
Зап. Чарновай К. і Харытанюк Ю. у 2015 г.
ад Марыі Дмітрук (1946 г.н.) з в. Ласінка (гміна Нарэў, па-
вет Гайнаўскі)

Безумоўна, даследаванне быцця праваслаўных песнапенняў у музычна-народных традыцыях Беларусі і Польшчы патрабуе свайго далейшага разгорту. Параўнаўчае супастаўленне з’яўляецца толькі адным з магчымых і неабходных крокаў на шляху глыбіннага асэнсавання праваслаўнай фальклорнай традыцыі як з’явы жывой, дакрананне да якой пакідае уражанне асобай чысціні, набожнасці, сапраўднай духоўнасці.

Літаратура

1. Баранкевич, Л. Белорусские духовные стихи о Лазаре / Л. Баранкевич // Весці Беларускай дзяржаўнай акадэміі музыкі. Навукова-тэарэтычны часопіс. – Мінск, 2005. – №6. – С.79–88.
2. Баранкевич, Л. Духовные стихи Горьковского района Могилевской области, записанные в фольклорной экспедиции БГАМ 2008 г. / Л. Баранкевич // Весці Беларускай дзяржаўнай акадэміі музыкі. – Мінск, 2009. – №14. – С.22–26.
3. Баранкевич, Л. Духовный стих / Л. Баранкевич // Фалькларыстычныя даследаванні. Кантэкст. Тыпалогія. Сувязі: зб. навук. арт. Вып. 9 ; пад навук. рэд. Р. М. Кавалёвай, Т. В. Лук’янавай ; уклад.: В. В. Прыемка ; БДУ. – Мінск : Права і эканоміка, 2012 – С. 340–345.
4. Баранкевич, Л. Жанрово-стилистическая и исполнительская мобильность/стабильность белорусских духовных стихов / Л. Баранкевич // Фалькларыстычныя даследаванні. Кантэкст. Тыпалогія. Сувязі: зб. навук. арт. Вып. 9 ; пад навук. рэд. Р. М. Кавалёвай, Т. В. Лук’янавай ; уклад.: В. В. Прыемка ; БДУ. – Мінск : Права і эканоміка, 2012 – С. 129–137.
5. Баранкевич, Л. О переходе типовых напевов духовных стихов в иные виды и жанры песенного фольклора / Л. Баранкевич // Весці Беларускай дзяржаўнай акадэміі музыкі. Навукова-тэарэтычны часопіс. – Мінск, 2013. – №23. – С.52–58.
6. Канстанцінава, Т. Абходы ў сучаснай народна-песеннай культуры паўночнай Беларусі / Т. Канстанцінава // Весці Беларускай дзяржаўнай акадэміі музыкі. – Мінск, 2001. – №1. – С.55–57.
7. Канстанцінава, Т. Велікодныя псалмы ў песенна-абрадавых традыцыях беларускай Поўначы / Т. Канстанцінава // Весці Беларускай дзяржаўнай акадэміі музыкі. – Мінск, 2010. – №16. – С.11–17.
8. Костюковец, Л. Стилистика канта и её претворение в белорусской народной песне: в 2 кн. / Л. Костюковец ; Беларус. гос. академия музыки. – Минск, 2006. – Кн.1. – 190 с.; Кн.2. – 224 с.
9. Костюковец, Л. Характеристика канта. Новый подход к его исследованию / Л. Костюковец // Весці Беларускай дзяржаўнай акадэміі музыкі. – Мінск, 2006. – №8. – С. 4–10.
10. Чарнова, К. Малітва “К Тебе, о Матер Пресвятая” у спеўных практыках носыбітаў беларускай этнапесеннай традыцыі / К. Чарнова // Музыкальная культура Беларусі і свету: традыцыі вуснай і пісьмовай творчасці: навук. працы Беларускай дзяржаўнай акадэміі музыкі ; скл. І. Д. Назіна, В. У. Дадзіёмава. – Мінск : УА “Беларуская дзяржаўная акадэмія музыкі”, 2015. – Вып. 35. – С. 99–109.
11. Чарнова, К. Песнапенні Ражаства Хрыстовага ў рэпертуары беларускіх калядных віншавальных абходаў / К. Чарнова // Фалькларыстычныя даследаванні. Кантэкст. Тыпалогія. Сувязі: зб. навук. арт. Вып. 9 ; пад навук. рэд. Р. М. Кавалёвай, Т. В. Лук’янавай ; уклад. В. В. Прыемка ; БДУ. – Мінск : Права і эканоміка, 2012 – С.62–66.
12. Чарнова, К. Праваслаўныя богаслужбовыя песнапенні ў беларускай этнапесеннай традыцыі: пытанні тэрміналогіі / К. Чарнова // Фалькларыстычныя даследаванні. Кантэкст. Тыпалогія. Сувязі: зб. арт. Вып. 7 ; пад навук. рэд. Р. М. Кавалёвай, В. В. Прыемка. – Мінск : РІВШ, 2010 – С. 32–36.
13. Чернова, Е. Исполнительские версии песнопений Пасхи в белорусской этнопесенной традиции / Е. Чернова // Временник Зубовского института. – Вып. 3. Пасха : Многообразие культурных традиций ; ред.-сост. В. Виноградов. – СПб. : ГИИИ «Институт истории искусств», 2009. – С. 37–45.
14. Чернова, Е. Песнопения православного богослужения в их этнофонических версиях / Е. Чернова // Фольклорная традиция: фиксация и интерпретация: сб. статей ; отв. ред.-сост. Н. Н. Глазунова ; Российский институт истории искусств. – СПб., 2013. – С. 251–257.
15. Dahlig, P. Oskar Kolberg i etnomuzykologia wobec ludowej pieśni religijnej / P. Dahlig // Pro Musica Sacra / red. ks. R. Tużała, ks. W. Kałamarz. – Kraków: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Papieskiego Jana Pawła II w Krakowie. – №12. – S. 131–150.

16. Dahlig, P. Pieśń ludowa a religijna w kulturze i historii badan / P. Dahlig // Biuletyn 44. Festiwalu w Kazimierzu nad Wisłą. – Lublin: Wojewódzki Dom Kultury, 2010. – S. 5-18.

Дыскаграфія

17. Богогласнік з Пудляша. 3 рукопісув колектыву Пудляшанкі з Городзіска, Лосінскаго прыхода спуд Лядскай Пушчы [Электронны рэсурс]. – 1 электрон. апт. дыск (CD-ROM). – Stowarzyszenie Muzeum Małej Ojczyzny w Studziwodach, 2015. – 1 płyta.

18. Jest drabina do nieba / opracowanie i wybór nagrań R. Mazur-Hanaj [Электронны рэсурс]. – IN CRUDO, 2002/2011. – 1 электрон. апт. дыск (CD-ROM). – Cz. 2: Pieśni żałobne i za dusze zmarłych. – 1 płyta.

19. Ludowe pieśni religijne z Podlasia / realizacja nagrań, koordynacja projektu J. Charytoniuk [Электронны рэсурс]. – 1 электрон. апт. дыск (CD-ROM). – Stowarzyszenie Dziedzictwo Podlasia, 2013. – 1 płyta.

Чепурина В.В.

(Российская Федерация, г. Кемерово)

ИСКУССТВО СПЕКТАКЛЯ XXI В.: РЕВИЗИИ И ТРАНСФОРМАЦИИ (НА МАТЕРИАЛЕ ТЕАТРАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ КУЗБАССА)

Принцип организации спектакля, как величина непостоянная, формируется не только в соответствии с устоявшимися традициями в области театрального искусства, но и под влиянием культурного контекста эпохи. Многочисленные значимые перемены в социокультурной жизни России на рубеже XX–XXI вв. задали разносторонние векторы развития театрального процесса. Нередко трансформации, происходящие в области сценического искусства, оказываются наиболее выраженными в столичных театрах. Тем не менее, в современном мире не подлежит сомнению инновационный характер региональной театральной культуры, ощущающей на себе процессы ревизии, пересмотра устоявшихся форм и преодоления рамок привычного.

Ситуация, складывающаяся в театральном пространстве Кузбасса начала XXI века, является закономерным продолжением и развитием предыдущего этапа развития театрального процесса. На искусство спектакля нового тысячелетия принципиальное влияние оказал интерес к «новой драме» как особому направлению в драматургии и так называемые «читки» пьес, которые активно практиковались в театрах [1]. Заметными явлениями этого периода также явились «миграция» спектаклей в малые залы репертуарных театров и использование в постановках мультимедийных средств. Свидетельством расширения театрального пространства в 1990-е гг. стало развитие жанра литературного спектакля, которое ознаменовалось созданием театра «Слово» при Государственной филармонии Кузбасса им. Б. Т. Штоколова.

Начало XXI в. ознаменовалось поиском нового театрального языка, который актуализировался во многом благодаря телевидению – основному источнику сюжетов и главному критерию правды для современной зрительской аудитории. На влияние этого фактора указывает исследователь С. В. Аронин: «Общество перестает нуждаться в театре как в пространстве сюжетов и персонажей, получая их от телевидения, политических и социальных событий повседневности. В такой ситуации театр смещает акценты не только в своих формах, но и в своих методах, в целях собственного существования, словно повторяя за М. Хайдеггером, что “совершенное владение техникой или ремеслом есть лишь предпосылка художественного творчества”» [2].

Создание своего, неповторимого театрального языка, отличного от языка телевидения, нередко приводит театр к пересмотру категории действия, которое нередко заменяется предложенным публике театрализованным размышлением на философские или повседневные темы. Поступки действующих персонажей уступают место их воспоминаниям, размышлениям, ассоциациям и разного рода отсылкам. Впервые подобного рода тексты, выражающие ощущения современного человека, на российской сцене в 1990-х гг. актуализировались в театральных экспериментах Е. Гришкова, известного российского драматурга, режиссера, начинавшего свой творческий путь в г. Кемерово. Позже появился и другой опыт, свидетельствующий о движе-

нии драмы от традиционной диалоговой модели к режиму рассказывания. Этот процесс сопровождался переносом акцента с формы спектакля, требующей перевоплощения в образ, на форму, предполагающую отстранение исполнителя от персонажа. В современном театре ситуация рассказывания постулируется как достаточно востребованная модель спектакля.

Преобразование спектакля в ситуацию рассказывания (индивидуального или коллективного) с разной степенью проявления наблюдается в спектаклях Кемеровского областного театра драмы им. А. В. Луначарского «Наташина мечта» по пьесе Я. Пулинович (режиссер Ю. Темирбаев), «Одноклассники» по пьесе Т. Слободзянека «Наш класс» (режиссер А. Джунтини), «Записки из мертвого дома» по произведениям Ф. М. Достоевского (режиссер К. Шамардан), «Мирение» В. Дурненкова, М. Зелинской (режиссер А. Безьязыков), а также в спектакле «Папа» на сцене Театра для детей и молодежи (режиссер И. Латынникова). В названных спектаклях наблюдается чередование упоминаемых фактов и событий, разворачивающихся в настоящем времени. При этом обнаруживаются разные способы рождения текста, определяющие различные типы спектаклей и актуализирующие различные виды трансляции текста. К последним относятся, во-первых, искусство рассказа на основе драматургического материала (рассказ о прошлом ведется от имени драматического героя), во-вторых, импровизационное искусство рассказа, основанное на естественном знании событий исполнителем, в-третьих, имитационное искусство рассказа, обусловленное реальными впечатлениями актера от жизни другого человека.

Форма сценического существования, основанная на отказе от традиционного действия и обнаруживающая тяготение к искусству рассказа на основе драматургического материала, реализуется в спектакле-монологе «Наташина мечта», где героиня Я. Пулинович рассказывает о преступлении, совершенном ею ради своей любви. Импровизационное искусство и имитационное искусство рассказа наиболее рельефно реализуются в спектакле-парадоксе «Папа» и спектакле-вербатиме «Мирение». Имеющие несхожие фабульные основы, наделенные неоднородной стилистикой, эти спектакли имеют схожую структуру. В каждом из спектаклей эта структура включает в себя несколько историй, сюжетно не связанных между собой, но объединенных общей мыслью. В центре спектакля «Папа» – личные истории актеров о своих близких. Режиссер И. Латынникова использует несколько значимых мизансцен и символических «штрихов» (например, бумажные кораблики или настольные часы). Однако поступки действующих персонажей уступают их радостным и грустным воспоминаниям, размышлениям и разного рода отсылкам в прошлое. С позиции зрителя понимание образа героя осуществляется в объеме всей его жизни. О его прошлом рассказывается, оно не развертывается в настоящем времени. В «Мирении» слово-воспоминание (слово-размышление) также преобладает над словом-действием (в привычном понимании действия, направленного на партнера). Героями этого спектакля являются телеуты – представители малочисленных народов Сибири. Действие выстраивается как цепь рассказанных историй о разных судьбах жителей одного из сел Кемеровской области. Однако в отличие от спектакля «Папа» в данном случае используется не обычный жизненный рассказ, а попытка его максимально полной имитации.

Не менее важной является другая особенность современного театрального спектакля – его стремление к документальности, приводящее к сокращению существующего зазора между искусством и жизнью. Освоение нового опыта освоения реальности реализуется в использовании техники «вербатим». Эта техника не является строго фиксированным инструментом для привлечения документального материала в сферу театрального искусства. Так, текст пьесы «Я боюсь любви» построен на основе диалогов реальных людей, однако, художественно обработан драматургом Е. Исаевой. В спектакле режиссера И. Латынниковой используется традиционная для театральной культуры техника перевоплощения актера в образ.

Однако в других спектаклях значимым и ценным становится «голос улицы», а не авторский (обработанный) язык. В России первым спектаклем, нацеленным на речь реальных людей, является «Угольный бассейн», поставленный в 2001 г. в театре «Ложа» (режиссер К. Галдаев), существующем при Кузбасском государственном техническом университете. Документальность этого спектакля основана на точном воспроизведении лексико-интонационных и экстра-

лингвистических особенностей речи реальных представителей одной профессиональной группы – шахтеров Кузбасса. Подобная структура спектакля используется в «Одноклассниках» и «Папе», где используются личные воспоминания исполнителей, их размышления о важных событиях из их собственной жизни или о соотношении их частного бытия с бытием персонажей. В спектакле «Мирение» одной из важнейших задач актеров является наиболее точное воспроизведение речевого поведения реальных прототипов заявленных сценических образов в ситуации рассказывания.

Еще одним значимым вектором развития искусства спектакля является его проникновение на новые территории, приводящее к синтезу искусств. Понятие «синтез искусств» означает «сочетание разных видов искусства, оказывающее многостороннее эстетическое воздействие» [3, с. 301]. В результате подобного соединения рождается качественно новое художественное явление, не сводимое к простой сумме составляющих его компонентов. Синтетическая природа является одной из основополагающих характеристик искусства театра, выражая универсальную природу этого вида творчества. Искусство спектакля синтетично в своей основе, так как соединяет в себе выразительные средства различных видов искусства. Однако, в отличие от традиционного совмещения в спектакле актерского мастерства, музыкального, хореографического, декорационного видов искусства на театральных подмостках, в начале XXI века процессы слияния во многом затрагивают сферу концертной индустрии.

Художественные проекты, характеризующиеся синтезом искусств, обозначились на площадках Государственной филармонии Кузбасса. Благодаря стабильному функционированию в этом учреждении культуры профессиональных коллективов были созданы крепкие основания для экспериментов, сочетающих возможности различных видов искусства. Наиболее популярной формой синтеза искусств в филармонии является литературно-музыкальный спектакль. Основополагающей предпосылкой в работе над творческим проектом, представляющим собой синтез искусств, служит единство истоков музыкального, литературного и театрального творчества. В спектаклях, выстроенных на основе художественного текста, наравне с звучащим словом «бал правит» музыка в исполнении Губернаторского симфонического оркестра Кузбасса и оркестра русских народных инструментов. Картина мира в возникающем сценическом произведении дополняется хореографическими образами и визуальным рядом. Тематическое разнообразие творческих проектов, основанных на произведениях русской и зарубежной литературы, призвано удовлетворять спрос зрителей самых разных возрастных категорий и художественных пристрастий. Значимой особенностью полижанрового синтеза является его принадлежность к постмодернистским принципам, преодолевающим разрыв между массовой и элитарной культурами. Процессу восприятия серьезной (классической) музыки способствуют сюжеты текстов и конкретность звучащего слова. Музыкальная составляющая действия усиливает исходные точки эмоционального напряжения.

Структура литературно-музыкального представления основана на двух основных принципах организации художественного материала. Первый из них – принцип тематического (сюжетного) единства, который предполагает исполнение художественного текста с использованием музыки, написанной непосредственно к его сюжету. И музыкальные, и зрительные образы в этом случае возникают как подкрепление развития событийного ряда. Принцип тематического единства произведений, обладающих разной жанровой спецификой, наиболее полно воплощается в литературно-музыкальных спектаклях режиссера Н. Соколовой: «Метель» по одноименной повести А. С. Пушкина, «Чипполлино и его друзья» по сказке Д. Родари, «История Любви» по стихам Р. Бёрнса, «Пер Гюнт» по драматической поэме Г. Ибсена, «Ревизская сказка» по произведениям Н. В. Гоголя.

Второй вариант соединения литературного и музыкального материала основан на принципе непрямых (опосредованных) ассоциаций. Убедительные и яркие примеры подобного синтеза искусств – музыкально-литературный концерт «Мгновения эпохи Таривердиева» на стихи Е. Евтушенко, Р. Рождественского, А. Вознесенского и литературно-музыкальный спектакль «Мелочи жизни» по рассказам М. Зощенко.

Эффективность данного типа художественной поэтики основана на многостороннем эмоциональном воздействии на зрителя, возникновении мощного ассоциативного фона, активизирующего процессы восприятия, гармонии между классической музыкой и аудиторией, облегчающей и обогащающей процессы восприятия высокого искусства.

В заключение отметим, что приведенные выше факты свидетельствуют о ревизии известных сценических образцов и значительных трансформациях, происходящих в области театральной культуры Кузбасского региона. Приближение спектакля к ситуации рассказывания, стремление к документальности и сближение его с равноценными формами концертной индустрии являются важными составляющими нового театрального языка. В целом поиск новых форм свидетельствует о расширении пространства театрального спектакля как значимой тенденции новейшего времени.

Литература

1. Прокопова, Н. Л. «Новая драма» и репертуарный театр: опыт соприкосновения (на материале спектаклей Кузбасса) / Н. Л. Прокопова // Искусство и искусствоведение: теория и опыт: Ремесло искусства: сб. науч. тр. ; отв. ред. Н. Л. Прокопова. – Кемерово : КемГУКИ, 2011. – Вып. 9. – С. 227–258.
2. Аронин, С. В. Жанровые искания современного театра как проявление культурных доминант рубежа XX–XXI веков : автореф. дисс. ... канд. культурологии : 24.00.01 «Теория и история культуры» [Электронный ресурс] / С. В. Аронин. – М., 2012. – Режим доступа: http://discollection.ru/article/28092012_93476_aronin/5.
3. Большая энциклопедия. – В 62-х т. – Т. 45. – М. : Терра, 2006. – 592 с.

Чжао Акань

(Республика Беларусь, г. Минск)

ОБРАЗ КИТАЙСКОГО ГОРОДА В СОВРЕМЕННЫХ ВИДЕОКЛИПАХ

Начиная с 90-х годов XX века, процесс развития китайских городов ускорился, все больше людей стало переезжать в них. Взаимодействие и конкуренция между отдельными городами с каждым днем становились все разнообразнее и сильнее, постоянно росло их значение в рамках регионов, государства и даже на международном уровне. В условиях экономической и информационной глобализации во многих крупных китайских городах начали проводиться исследования по городскому маркетингу, промо-ролики о городах стали предметом пристального внимания представителей правительственных и рекламных кругов, став одним из эффективных методов городского маркетинга. Наше исследование посвящено анализу средств, при помощи которых моделируются образы городов в наиболее эффективной на сегодняшний день форме промо-ролика – музыкальном видеоклипе. Отметим, что в данном случае образ города понимается нами не как традиционная категория художественная творчества, а в соответствии с подходом, предложенным Чжэннуном Ся: «Образ города является субъективным отражением его развития города, выраженным в объективной форме, это обобщенный анализ и всесторонняя оценка людьми материальной жизни города, его инфраструктуры, экономического развития, социального облика, политического выражения, а также истории и культуры» [1, с. 917].

В 1999 году город Вэйхай запустил на Центральном китайском телевидении первый видеоролик об образе города «Китай – Вэйхай», который стал настоящей сенсацией. Впоследствии стали активно сниматься промо-ролики об иных городах, включая «Чэнду – приехав в этот город, вам не захочется покинуть его», «Город источников Цзинань», «Прекрасный Циндао» и другие ролики об общем образе города. Живой отклик аудитории встретили «Учжэнь – жизнь как во сне», «Древний Сучжоу» и прочие туристические ролики о городах. Были сняты «Новый Пекин, новая Олимпиада», «Прекрасный Пекин», «Расцвел жасмин», «Город, делающий жизнь еще лучше» и другие специальные тематические ролики, приуроченные к таким масштабным мероприятиям, как Олимпиада в Пекине и международная выставка «Экспо-2010» в Шанхае.

Ролики об образе города играют важную стимулирующую роль в формировании их позитивного имиджа, становлении городских брендов, развитии экономики и культуры. С момента трансляции первого городского ролика по настоящее время активно создаются новые, включая как общие ролики о городах, так и тематические ролики туристической направленности. Однако по своему уровню эти ролики сильно отличаются между собой, некоторые используют шаблоны и идеи других роликов, оттого едва ли способны показать собственные особенности конкретных населенных пунктов. Стандартные ролики с городскими видами и фоновой музыкой уже не трогают зрителей. При этом промо-ролики для того, чтобы действительно стимулировать развитие брендов отдельных городов, должны вызывать отклик у публики на эмоциональном уровне, пробуждать интерес, подталкивать к осмыслению информации.

В последние годы создание роликов о городских образах вышло за прежние рамки – все чаще в этом качестве используются музыкальные клипы. Музыкальное телевидение обладает широкой платформой вещания, оно получило широкое распространение и в сети Интернет. Сочетание роликов о городских образах с возможностями музыкального телевидения породило абсолютно новую выразительную форму, сформировало новый вид роликов – музыкальные видеоклипы, рекламирующие города. Их распространителем является музыкальное телевидение, использующее соответствующие художественные методы. В качестве основных инвесторов и авторов концепций выступают местные органы администрации. Это рекламные телеролики, основной целью которых является распространение брендов городов, а средняя продолжительность составляет примерно 5 минут.

В 2008 году появился первый музыкальный видеоклип о городском образе – ролик о городе Чэнду «Я люблю этот город» («I love this city»). Композиция была исполнена китайским певцом Чжан Цзиньин, режиссером клипа стал Ян Циншэн, продолжительность ролика составила 3 минуты. Путем показа различных сторон повседневной жизни городского населения (путешествия, посещения театра, чайные церемонии, игра в мацзян, изготовление сахарных фигурок) этот ролик еще более реалистично и убедительно раскрывает тему истинной красоты города Чэнду. Нежная мелодия, красивый видеоряд несут в себе удивительную атмосферу древней культуры провинции Сычуань. Узкие переулки, родовые храмы военных князей, руины Цзиньша, дамба Дуцзян и другие исторические достопримечательности рисуют блестящие картины из истории и культуры города. Традиционная драма, сычуаньская художественная вышивка, панды, театр масок, мацзян, чайные домики и прочие объекты природного и культурного наследия показывают виды досуга, характерные для жителей Чэнду. Современная городская архитектура, радужные фонарики, иностранные туристы, исполнение музыкальной композиции на китайском и английском языках ярко передают настроения жителей Чэнду, раскрывающих свои объятия всему миру. Музыкальный видеоклип об образе города Чэнду «Я люблю этот город» представляет собой успешную попытку соединения ролика о городском образе и музыкального видеоклипа, которая получила широкое признание и одобрение публики.

В скором времени один за другим стали создаваться и транслироваться музыкальные видеоклипы о таких городах как Шанхай, Нанкин, Чунцин, Куньмин, Лицзян, Сучжоу, Шэньцзян, Цзыань, Сяньян, Цзяоцзо и др., получившие благоприятные отзывы. В нашем исследовании мы остановимся на наиболее значительных из них. Музыкальный клип «Уси – хорошее место» режиссера Ван Гопина в мае 2011 года получил награду третьей степени X премии китайского телевизионного искусства «Байцзяцзян». Режиссер Ван Гопин, благодаря своему упорному труду, всегда находился в авангарде режиссуры музыкальных видеоклипов, роликов-образов, туристических роликов, он возглавлял отдельное направление в сфере рекламы, за что заслужил статус креативного идейного лидера в сфере художественного телевидения.

Для участия во Всемирной выставке «Экспо-2010» в Шанхае и в связи с проведением Шанхайского фестиваля туризма, известным режиссером Ван Гопином был создан видеоклип «Уси – хорошее место», основой сюжета которого стало путешествие в город Уси. Данный клип транслировался на канале CCTV, Шанхайской телевизионной станции и других телеканалах. Китайская певица Цянь Линь исполняет в клипе песню на текст и музыку Лю Циня. В ви-

деоклипе показано культурное наследие этого древнего города, исторические архитектурные объекты, достопримечательности, боевые искусства, традиционные блюда и др.

Следует упомянуть и видеоклип «Мир, смотри отсюда на Восток», созданный китайской компанией по организации культурных мероприятий «Чунъян» под руководством директора Ван Си. В этом экранном тексте раскрывается образ провинции Хэнань. Видеоклип был создан с целью привлечения иностранных туристов в провинцию Хэнань и транслировался на светодиодном графическом экране на Таймс-сквер в Нью-Йорке. Содержание клипа отражает четыре ключевых слова, ассоциирующихся с провинцией Хэнань: «чжун» («средний»), «хэ» («спокойный»), «шан» («бизнес»), «лян» («зерно»). Зарождение китайской цивилизации происходило на территории провинции Хэнань, а в наши дни здесь можно наблюдать гармоничное сосуществование древней традиции и современности. Видеоряд клипа репрезентирует историю, культуру и искусство провинции Хэнань, одновременно повествуя о сегодняшних особенностях жизни хэнаньцев.

В клипе «Наш Шанхай» режиссера Тэн Цзуньцзе звучит песня с одноименным названием в исполнении китайских певцов Сун Гана, Юй Ди, Ван Чжида. Музыка была написана китайским композитором Тянь Ми, слова – Тянь Чэньмин. Особенностью данного видеоклипа стало применение новейшей компьютерной технологии VR (англ. «virtual reality», виртуальная реальность), которая использует программное обеспечение для создания реалистичных образов, звуков и других ощущений, которые дублируют реальную среду и симулируют физическое присутствие пользователя в ней.

Клип «Слава Сианя» оказал огромное влияние на создание привлекательного имиджа города Сианя благодаря тому, что он был создан известным китайским режиссером Чжаном Имоу, заслужившим признание не только в Китае, но и во всем мире.

Визуальные знаки являются основным компонентом видеоряда музыкальных клипов о городских образах, они обладают наглядным и образным характером. Это важный носитель не только информации о городе, но также и убедительная форма знакомства с местной культурой, природой и людьми. Визуальный ряд музыкальных клипов выстраивается в соответствии с содержанием и общими эстетическими особенностями роликов о городах, их природой и людьми. Визуальные знаки в музыкальных клипах об образах городов можно подразделить на несколько групп: природные ресурсы, ландшафты и исторические достопримечательности, городская архитектура, специфическая народная культура (песни и танцы, традиционные обряды, одежда и украшения и т.д.), местная кухня, современные предприятия.

Аудиосоставляющая клипов об образах городов в основном строится на музыкальных композициях, местной традиционной инструментальной музыке и звуках природы. Именно благодаря локальным культурным особенностям музыка выполняет символическую функцию в работах этого рода. Например, услышав в ролике звучание больших барабанов пекинской оперы, зрители вспоминают Пекин, быстрый ритм дощечек-«куайбань» напоминает о провинции Шаньдун, звуки хуанмэйской музыкальной драмы вызывают ассоциации с провинцией Аньхой и т.д. Народные песни национальностей Северо-Запада Китая и нежные мелодии регионов южнее реки Янцзы представляют собой характерные музыкальные черты различных областей страны, несут в себе местный колорит.

Эти музыкальные видеоклипы об образах городов (основным спонсором и заказчиком которых выступали органы власти, объединив свои усилия с местными телевизионными организациями или прочими структурами, занимающимися теле- и киносъемкой), представляют собой новаторскую тенденцию в сфере роликов о городах. Благодаря своей современной художественной форме, они заслужили любовь широкой публики и широко распространились не только в телевизионных и сетевых медиа, но также на видеодисках и даже в караоке. «Музыка – это звуковое искусство, звуки являются основным строительным материалом для музыки. Однако сами звуки невидимы, они обладают неопределенностью, не передают конкретных идей или инструкций. Телеролики сделали шаг вперед на основе языка, упорядочив музыкальное содержание при помощи визуальной формы» [2, с. 13]. Визуальный ряд музыкальных клипов о городских образах соединяет отдельные и разрозненные кадры в цельные художествен-

ные высказывания, песни формируют аудиообраз городов, а видеоряд – их видеообраз. Сочетание видеоряда и музыки с их собственными отдельными смыслами создает общий «образ города» с визуальной и аудиальной стороны.

Музыкальные видеоклипы об образах городов являются емким рассказом о городской истории и культуре, они раскрывают обычаи, традиции и нравы населения. Эти музыкальные клипы о китайских городах представляют собой гармоничное сочетание образа города с музыкой и художественными возможностями телевидения, что порождает абсолютно новую выразительную форму, которая является новым методом создания имиджа города, распространения его культуры, имеет свою особенную эстетическую ценность, формирует особый способ вещания в информационную эпоху с ее постоянно возникающими новыми медиа и технологиями. Музыкальные видеоклипы о городских образах с их гармоничным сочетанием музыки и видеоряда, утонченными идеями вносят огромный вклад в создание и популяризацию образа города, в стимулирование развития его экономики, культуры и социума.

Литература

1. 夏正农《辞海》上海辞书出版社, 1990年第917页(共2572页). = Ся, Чжэннун. Словарь сочетаний / Чжэннун Ся. – Шанхай: Лексикография, 1990. – 2572 с.
2. 梁頌《影视艺术概论》北京北京大学出版社, 2013年第131页(共156页). = Лан, И. Обзор киноискусства / И Лан. – Пекин: Изд-во пекинского университета, 2013. – 156 с.

Чжу Гэлимэн
(Республика Беларусь, г. Минск)

ТРАУРНЫЕ ПЕСНИ И ТАНЦЫ В КИТАЙСКОМ ПОГРЕБАЛЬНОМ ОБРЯДЕ

Погребально-поминальный обряд принадлежит к фундаментальным основам человеческого мировоззрения, его эволюция происходила вместе с развитием представлений человека о мире. Способы захоронения и ритуалы погребения разнообразны у народов мира и сообразны исповедуемой религии. Погребально-поминальная обрядность живет в любом народе как составная часть его культурных традиций; в ней отражаются особенности человеческих связей и моральных норм, определяющих состояние общества в тот или иной период. Уважение к умершим предкам позволяет свидетельствовать об уважении к живым.

Традиция сопровождения различными действиями особые значимые события в жизни человека существует с давних времен. Совершение обрядов неизменно объединяло людей, придавало особую значимость событию, наполняло происходящее символическим смыслом. К какой бы эпохе или этносу мы ни обратились, погребальные обряды неизменно сопровождаются музыкой. Историческая эволюция общества способствовала изменению ритуалов и сопровождающей их музыки. Музыка в ритуальной церемонии всегда была строго определенной, соответствовавшей именно данному случаю и предназначавшейся именно для него.

Траурная музыка представляет собой музыкальное сопровождение похоронных обрядов. Она несет в себе воспоминания об умершем, служит утешением для родственников, помогает душе умершего обрести спокойствие вместе с предками. Вслед за непрерывным прогрессом цивилизаций, политическим, экономическим, духовным развитием, современная траурная музыка также претерпела большие изменения.

Обрядовая музыка является одним из наиболее ранних проявлений музыкального искусства. Можно отметить, что музыка зарождалась и развивалась во время различных церемоний и обрядов.

Траурная музыка – это музыка последнего обряда в человеческом жизненном пути, сопровождение похоронного ритуала. Изначально она несла в себе глубокую религиозную окраску, исполняясь в храмах, но постепенно народная музыка переняла данную функцию у религи-

озных организаций. В Китае траурная музыка произошла от музыки, звучащей в древних монастырях. До сегодняшнего дня она сохранила в себе традиционные черты, что особенно заметно в ритуалах, проводимых монахами для освобождения души покойного. Во время похоронной процессии с целью утешить душу покойника, порадовать его, процессию сопровождали певцы, танцоры, музыканты, которые исполняли далеко не печальную и скорбную музыку.

Огромную роль во всех ритуалах и обрядах конфуцианства играла музыка. Как отмечает Л.Васильев, музыка в представлении ряда народов, в том числе и китайского, представляла собой магическую силу, воздействовавшую как на человека, так и на природу [1, с. 67]. Музыка, музыканты с их инструментами, исполнение музыкальных мелодий и ритмов были неотъемлемой частью всех ритуальных торжеств и в иньском (XVI–XI вв. до н.э.), и в раннежоуском Китае (XI в. – 771 г. до н.э.).

Важное значение музыкального и танцевального сопровождения обрядов и ритуалов было сохранено и даже еще усилено Конфуцием и его последователями, которые ставили очень высоко роль музыки и ее облагораживающее влияние. Конфуций, как свидетельствуют источники, не только ценил, но и любил музыку, видя в ней средство достижения успокоенности, чувства радости и гармонии. Услышав как-то в царстве Ци прекрасные мелодии музыки Шао, философ был настолько восхищен, что около трех месяцев находился под впечатлением этих замечательных звуков и «не находил вкуса» даже в мясе [1, с. 71].

Можно выделить два вида китайской траурной музыки. Во-первых, это *церемониальная траурная музыка*, исполняемая во время официальных похорон. Она исполняется оркестром в основном в похоронном ритуале для важных государственных руководителей, но также и для простых людей. Во-вторых, это *народная траурная музыка*, исполняемая в похоронном ритуале в городе и сельской местности. Такая музыка исполняется на традиционных музыкальных инструментах.

Первое впечатление, которое производит китайская траурная музыка – это мрачная, медленная, скорбная, вселяющая ужас музыка. Это представление давно упрочилось в сознании людей из различных стран. В сознании людей траурная музыка не может ассоциироваться с чем-то радостным, легким, теплым. В китайской традиционной культуре всячески избегается тема смерти, ввиду того, что обращение к этой теме несет в себе невезение, и музыка часто приносит скорбную, грустную атмосферу. Это является одной из характерных черт китайской траурной музыки.

Одним из видов ритуальной музыки китайского народа являются погребальные песнопения, представляющие собой сложное и многосоставное явление. Особенности их развития связаны с религией, философией, моралью и традициями, что отображает высокий уровень традиционной культуры. Они характеризуются претворением в их музыкальной жанровой системе исторически сложившегося менталитета китайского народа, присущих ему определенных стереотипов мироощущения и поведения.

Погребальные песнопения народа хань, самой многочисленной национальности Китая, неразрывно связаны с древними погребальными обрядами. Похороны являются древнейшим ритуальным обрядом, заключающемся в поклонении и приношении жертв душе умершего и богам. В процессе эволюции погребальные песнопения сложились в погребальную традицию, призванную развеять грусть людей.

Погребальные песнопения – особая песенная культура, связанная с фольклорными песнями и народными верованиями, неразрывно развивавшаяся вместе с погребальными обрядами и передававшаяся поколениями в определенных временных и пространственных рамках [2, с. 119–123].

В процессе исторического развития погребальных песнопений народа хань заметно влияние народных традиций. В народной традиции исполнение песнопений происходит следующим образом: после того как родственники собираются вместе, они приглашают певчего, ночью сидят вокруг гроба с покойником, подпевая основному певцу. Вслед за развитием общества люди одновременно наследовали функции песен «ваньгэ» и текстов «цзивэнь», и вместе с тем создавали новые погребальные песни, относящиеся к официальным (городская современ-

ная традиция). Отличием нынешнего времени от древности является то, что в древности только избранным людям и чиновникам было разрешено исполнение этих песен. В современном мире любой человек может написать поминальную песню. Как по форме, так и по содержанию такие песни содержат элементы новаторства. С другой стороны, погребальные песнопения также переживают утрату преемственности (наследования). После 50-х гг. XX в. общество континентального Китая переживает большие культурные изменения. С исчезновением старых форм погребальных обрядов, погребальные песни-плачи также уходят [3, с. 220].

Итак, погребальная песенная традиция имеет трехтысячелетний путь развития. Она является мостом между древностью и современностью. Люди каждой эпохи должны наследовать и развивать прекрасные традиции прошлого. Человеку всегда была свойственна двойственность исторического сознания: с одной стороны, он является продуктом культуры прошлого, а с другой, создателем культуры будущего. Он всегда находится под восприятием традиционной культуры в определенной социальной среде, и вместе с тем он самостоятельно осуществляет выбор и разделяет добро и зло. Также человек привносит дух новой эпохи, обогащает ее новыми свойствами, значениями и функциями, за счет чего происходит ее развитие, рост и обогащение. В особенности в нынешнюю эпоху активных культурных перемен, духовно-религиозных коллизий, аскетизма и пересмотра общественных ценностей.

Автор статьи считает, что непосредственной причиной исчезновения древних погребальных песнопений народа хань после создания КНР является кризис религиозного сознания, связанный с новой государственной идеологией. Торжественный и величавый характер новых погребальных песен не соответствовал исконно традиционным норма-ритуал, закрытость, сокровенность, бесстрашие, невыявленность чувств. Все это повлияло и на выражение эмоций. В сочетании с ритуалом музыка способствовала организации и направлению эмоций. Помимо этого, культурное движение «Четвертого мая» и «культурная революция» также оказали прямое влияние на процессы наследования погребальных песен [2, с. 119–123]. Именно поэтому древние погребальные песнопения народа хань практически исчезли. Поскольку погребальные традиции и обычаи оказывали большое влияние на древние погребальные песни, то при возрождении традиций погребального пения на сегодняшний день нельзя не учитывать их ритуальные, обрядные факторы.

Таким образом, основной особенностью погребальных песнопений народа хань является то, что они проникнуты духом народных религий и верований, стремление успокоить душу умершего и рассеять страх, внести гармонию в отношения между людьми. Погребальные песнопения как одна из форм народных песен обладают особой функцией, они закладывают базу для развития традиционной культуры китайского народа.

Танец занимает в истории художественной культуры Китая особое место. Он является своеобразным отражением мироощущения народов Китая, в котором категории времени и движения во времени являются центральными. Танец развивался на протяжении всех исторических эпох китайской цивилизации. На протяжении нескольких тысячелетий до н. э. происходил процесс превращения танца в обязательный компонент официальной обрядовой деятельности. Параллельно танец превратился в относительно самостоятельный вид искусства, требовавший профессионально подготовленных исполнителей, специальных костюмов и другого реквизита. В рамках официального музыкального искусства наметились две главные танцевальные традиции, одна из которых оставалась принадлежностью ритуальной деятельности, тогда как другая тяготела к мероприятиям увеселительного характера, образуя направление для развлекательных придворных мероприятий.

Китайский народный танец имеет религиозно-ритуальные истоки. Китайские народные верования представляют собой культурное явление с очень длинной историей и чрезвычайно сложным содержанием, их корни уходят в глубокую национальную культуру. Народные верования оказывали широкое воздействие на все области повседневной жизни людей, занимая необычайно значимое положение. В особенности это касается верований малых народов и национальностей, которые в форме религиозных ритуалов и танцев передавались от рода к роду, от племени к племени, на протяжении всей истории сохраняя свою начальную форму, оста-

ваясь духовной опорой памяти о предках. К этой части также относится и народный танец, который, как правило, называют «первобытным религиозным» или «первобытным ритуальным танцем» [4, с. 65–71].

Религиозный танец появился в процессе отправления культовых действий, тогда как ритуальный появился во время исполнения различных ритуалов, таких как приношение жертв небу, земле, предкам.

Первобытные формы религиозных и ритуальных танцев берут свое происхождение в эпоху первобытного общества. Первобытные люди были невежественны, они существовали в конфликтном состоянии, будучи зависимыми от природы, испытывая страх перед ней и поклоняясь ей. Они верили, что все живое имеет «душу», и эта идея формировала идеологическую базу первобытного человека. В условиях господства этой концепции появился ряд обрядовых действий, демонстрировавших раболепие, благоговение, взволнованность, молитву и др. Все эти действия были неразрывно связаны с танцем, причем в некоторых случаях именно танец являлся основным содержанием, становясь одним из важнейших признаков первобытной религии. В древности все религиозные, ритуальные танцы исполнялись шаманом или же под его руководством, и эта форма исполнения сохранилась до современной эпохи.

Ритуальные танцы исполняются приверженцами религии во время обрядов инициации, приглашения наставника, начала обучения и т.д. Люди верят, что танец поможет им войти в контакт с духами, что это своеобразный медиум для общения с ними. У жрецов, руководящих проведением обрядов, и магов содержание танца преимущественно связано с просьбами к духам об успокоении души умершего, избавлении от бедствий [5, с. 43–47].

Ритуальные пляски занимают центральное место на протяжении всей истории в традиционных танцах народа чжуан, оказывая глубокое влияние на социальную жизнь и идеологию людей. Несмотря на развлекательный характер танца, в нем сильно проявляется религиозно-культурная составляющая. С одной стороны, ритуальные пляски отражают верования народа, с другой стороны, в художественной форме передают почтение людей по отношению к предкам, духам, выражают просьбы и мольбы о хорошем урожае, все самые лучшие надежды людей.

Похоронные обряды в основном создают серьезную, торжественную, печальную атмосферу. Однако в траурных церемониях многих народностей существует такая особенность, как «справляться с горем при помощи радости». Данная особенность проявлялась в траурных танцах национальных меньшинств южного Китая. Например, в траурном танце народности туцзя «саэрхэ» (撒尔疇 sa er he), в танце народности наси «вливание бычьего хвоста» (牦牛尾巴舞 mao niu wei ba wu), в танце народности хани «танец с пальмовым веером» (棕扇舞 zong shan wu), в «танце с барабанами» (擂鼓舞 lei gu wu) народности чжуан, в танце народности и «дагау» (打嘎舞 da ga wu), танце народности цзинпо «цзиньжаньжань» (金冉冉 jin ran ran) и других. Такие своеобразные обряды национальных меньшинств южного Китая, с одной стороны, воплощают особенности национальных культур, а, с другой стороны, несут в себе культурное содержание.

В культуре национальных меньшинств южного Китая любой человек, которому было больше пятидесяти лет, не зависимо от того, умер ли он от старости или от болезни, считается ушедшим с миром. Такие похороны считаются «радостным событием старых» или «белым радостным событием» и коррелируют со свадьбой – «красным радостным событием». Поэтому такие похоронные обряды хоть и носят торжественный и скорбный характер, однако окружены атмосферой свободы и радости. Через песни и пляски выражается скорбь по усопшему.

Траурные обряды народности чжуаны автономного района Гуанси, являющиеся важной частью традиционной культуры, не только торжественно обрамляют похоронный ритуал, но также весьма оригинальны. В представлении людей из народности чжуаны смерть пожилого человека означает счастливое завершение земного пути. Поэтому похороны проходят в легкой, мирной атмосфере и не наполнены глубокой скорбью. В западной части района Гуанси во время похоронной церемонии лица выкрашивают в красный цвет и танцуют под музыку небольшого барабана [7, с. 215].

«Танец с барабаном» наиболее популярен в деревне Цзиньлун в уезде Лунчжоу автономного района Гуанси. В этой деревне принято исполнять данный танец перед домом или во дворе семьи умершего перед погребальной церемонией. Четыре танцора в черной траурной одежде располагаются в ряд перед большими барабанами, в руках у них барабанные колотушки, которыми они резко бьют в барабаны, одновременно с ударами они скачут. Бравые барабанщики, активные движения, приподнятая мелодия вместе создают радостную атмосферу похоронной церемонии.

Наиболее характерными особенностями похоронного обряда народности наси являются танец «виляния бычьего хвоста», а также танец изгнания бесов и танец «погони за тарелками» в обряде «чистки лошади». Танец «виляния бычьего хвоста» наиболее распространен в уезде Яньюань провинции Сычуань. Народность наси (древнее название мосо), проживающая в данном районе, считает, что душа умершего бессмертна. После смерти человека шаманка должна прочесть канон для освобождения души, что позволит разгульной душе умершего перенестись к духам предков. В ночь перенесения души родственники умершего должны совершить торжественный обряд с песнями и плясками, а именно исполнить танец «виляния бычьего хвоста» [6, с. 45–51].

Национальные меньшинства южного Китая выражают свою скорбь по умершему через песни и пляски. Такая своеобразная форма выражения горя связана как со сложившейся в определенных условиях конкретной национальной культурой, так и с потребностями живущих, обладая при этом функцией успокоения и помощи в преодолении горя.

Таким образом, музыка, танец, пантомима традиционно играли огромную роль в ритуальных обрядах и культах в Китае. Похоронные обряды с песнями и плясками по сей день распространены среди таких южных народов, как туцзя, чжуань, хани, и, наси, дай и других. В каждой народности сложились правила и практика исполнения похоронных песен и танцев. В похоронных песнях и плясках южных национальных меньшинств прослеживаются общие черты. Траурные песни и пляски национальных меньшинств южного Китая воплощают в себе традиционные культ предков и представления о бессмертии души. Во все исторические эпохи, сохраняя важнейшее место в религиозно-культурных ритуалах, танец своеобразно отражает конфуцианскую философию и своеобразие искусства иероглифики.

Литература

1. Васильев, Л. Культы, религии, традиции в Китае / Л. Васильев. – М. : Ломоносовъ, 2015. – 528 с.
2. Чэнь, Хун Сравнительное исследование погребальных песнопений народа хань и древних народов бажэнь и туцзя / Хун Чэнь // Студенческая газета Гуйчжоуского университета национальностей. – 2014. – №4. – С. 119–123.
3. Тань, Сяньда Размышления о происхождении и развитии погребальных песен-плачей / Сяньда Тань // Социология в Гуанси. – 1988. – № 1. – С. 220–228.
4. Ци, Ланьвэй Религиозно-ритуальный первобытный танец малых народностей и его отличительные особенности / Ланьвэй Ци // Исследования народностей Гуйчжоу. – 1999. – С. 65–71.
5. Вэй, Личунь Религиозно-ритуальный первобытный танец народа чжуан и его культурные особенности / Личунь Вэй // Учебная газета Нанкинской академии физической культуры. – 2007. – №6. – С. 43–47.
6. Лю, Шаньшань Анализ эстетических особенностей танца народности туцзя «саэрхэ» на территории бассейна реки Цинцзян / Шаньшань Лю // Культурология танца. – 2006. – С.45–51.
7. Тань, Цайлуань Древний похоронный костюм / Цайлуань Тань // Исследование народов Гуанси. – 2006. – С. 455.

Шейко Е.А.

(Республика Беларусь, г. Минск)

ФОРМИРОВАНИЕ СТИЛИСТИЧЕСКИХ И ЖАНРОВЫХ ОСОБЕННОСТЕЙ ПЕСЕННОЙ ТРАДИЦИИ ФЛАМЕНКО

В данной статье предпринята попытка рассмотреть стили и жанровые формы испанского фольклорного стиля «фламенко». С этапами возникновения фламенко прослеживается история

народов, которые проживали на территории Испании в разные столетия, с ним связано отношение людей к жизни и своей истории. Фольклорный материал может служить значимым историческим источником. Автор отмечает особенности песенной традиции Испании, и рассматривает историческое происхождение данных форм.

Фольклорные произведения являются объектом исследования для многих социально-гуманитарных дисциплин. Для изучения исторических событий фольклор играет значимую роль как источник, который отображает не только политическую историю, а повседневную жизнь подавляющего большинства людей, их материальную и духовную культуру.

Фольклорные традиции во многих странах своеобразны, что делают историю каждой страны уникальной. В данной работе рассматриваются фольклорные традиции на территории Испании, в особенности в Андалусии (южный регион), здесь они представлены фламенко.

Одновременно с этапами возникновения и развития фламенко может быть прослежена и история народов, которые проживали на территории Испании в разные столетия. Фламенко – не просто фольклорный стиль, а особое мировоззрение, с которым связано отношение людей к жизни и своей истории, через призму фламенко можно увидеть в специфическом ракурсе исторические вехи жизни народов, проживающих на Иберийском полуострове столетиями [1, с. 129]. Как утверждал известный испанский фольклорист Антонио Мачадо-и-Альварес: «Хотите познать народ – учитесь его песням» [2, с. 10].

Многие годы фламенко остается искусством, основанным на эмоциях, а эмоции трудно зафиксировать и превратить в источниковедческий материал. Можно только попытаться выделить отдельные виды песен и проанализировать, т.е. выявить ту историческую действительность, которая повлияла на создание произведений фламенко. В связи с этим необходимо определить стили, жанры и формы песенной традиции фламенко.

Первоначальные пения возникли в нескольких регионах южной Испании: Триана – цыганский квартал в Севилье, квартал Сантьяго в Хересе-де-ла-Фронтера, квартал Санта-Мария в Кадисе. Как отмечают фламенкологи, кузницы были главным местом встреч цыган, где они собирались после работы для бесед, танцев и песен. Цыгане обладают особым чувством ритма, поэтому их пение сопровождалось двойными ударами молотом по металлу, что послужило появлению первых стилей фламенко – мартинете, тона, дебла, карселера. Мартинете – это песня с протяжными мучительными стихами, которая завершалась длинной жалобой [3, с. 49]. Так как возникло пение в кузнице, то возможно существовала преемственность, как кузнечного дела, так и песенной традиции. Тона – песня, которая считается базовым видом при зарождении и формировании стилей фламенко [3, с. 48]. Дебла – песня, название которой происходит от слова «Бог». Данный вид песни, как считают фламенкологи Р. Молина и А. Майрена, в своих истоках была тона религиозного характера [3, с. 48]. Карселера – это песня, в которой основной темой является тюремное заключение и наказания.

Первое документальное упоминание о фламенко относится к 1780 году, к Андалусии. Это время принято считать началом его существования, когда уже сформировались его мелодическая структура и стилистика. Основными категориями населения Андалусии того времени были знать, духовенство, буржуа, ремесленники, рабочие, цыгане, а также низший слой населения – нищие и бродяги. Деревенские жители активно перебирались в город по причине бедственного состояния деревень. В этой атмосфере фламенко набирало силу и начинало приобретать популярность, но до последней трети XIX века не было общенародным достоянием.

Исполняли фламенко в домах, которые выстраивались вокруг общего внутреннего двора, он же являлся своеобразным центром всего дома. Дворик являлся местом, где справлялись праздники и передавались секреты пения. Все это происходило в ограниченном кругу родственников, поэтому многие самые значительные имена во фламенко – это семейные династии, где из поколения в поколение передавались секреты мастерства.

В конце XVIII века, после провозглашенного Карлом III прекращения гонений на цыган, выходя за пределы семейного очага, фламенко начинает проникать в другие сферы андалусского общества. По мнению некоторых исследователей, семьи цыган и мавров, где создавалось подлинное фламенко, не были приняты публикой лишь потому, что были представлены цере-

мониальными секретами [3, с. 54]. Традиционные темы исполнителей возрождали образы арабского мира Андалусии, они привлекали внимание из-за загадочности.

Во время празднования свадеб, крещения и других праздничных событий, в цыганских поселениях эти «фиесты фламенко» приобретали свой собственный облик. Они проходили за городом, во временных поселениях цыган. Помимо членов одной семьи иногда они были открыты для более широкой публики, где кантаоры приобретали известность, демонстрируя свои способности и свою индивидуальную манеру исполнения. В это время появились новые формы исполнения песен, фламенко стало принимать контуры искусства.

Главными исполнителями оставались цыгане и народные певцы. Приблизительно к 1850 году канте фламенко стало популярным, хотя преобладающим было канте хондо (*cante jondo*), предположительно означает «глубокое пение». Большинство исследователей (И. Росси, Р. Молина, М. Риос Руис, М. Гарсия Матос, М. Торнер, Э. Лопес Чаварри) считают, что канте хондо составляет лишь часть канте фламенко, кроме того термин канте хондо относится только к пению и не может обозначать искусство фламенко в целом.

Двумя главными песенными формами канте хондо являются солеарес и сигирийяс. Солеарес часто называют «матерью канте», так как их мелодическая и ритмическая структура оказалась важной для развития фламенко в XIX и XX вв. Название этих форм происходит от цыганского произношения испанского слова «соледадес», означающего «одиночество», а тексты исполнены отчуждения. Солеарес были созданы в округе Триана, цыганском квартале Севильи основываются на более старых песнях фламенко – полос и каньяс. Канья возводят к арабскому «ганнис» (песня), её пели и даже танцевали, отбивая ритм, наподобие кастаньет, двумя обрубками тростника (*sacas*) [4, с. 45–46].

Сигирийя – это тот песенный вид фламенко, который не только раскрывает глубокие чувства, но и является конечным испытанием искусства певца, сигирийя не просто поется, а «плачется» [4, с. 50]. Тексты сигирийи представляют собой страстный крик души, которая жалуется на гонения и лишение свободы, мимолетность любви и взаимоотношения человека с его постоянным спутником – смертью.

Песни сигирийяс и солеарес исполняются в совершенно определенном четком ритме – компас. Аккомпаниатору важно досконально знать компас для каждого типа песни, чтобы подчеркнуть выразительность текста. В XVIII и XIX вв. наиболее популярным аккомпанементом стала гитара, однако до этого и даже после этого компас также создавался щелканьем пальцами, хлопаньем в ладоши, ударами палкой или прутом и даже постукиванием костяшками пальцев по куску дерева или по столу в таверне [3, с. 51].

Канте хондо представляет одну группу канте фламенко. Современная классификация делит канте на три группы: канте гранде, канте интермедиа и канте чико. Канте гранде – это песни торжественного настроения, большой протяженности и с мелодиями широкого диапазона. К «большому пению» относятся ещё две формы – саэта и серрана. Саэта похожа на форму канья или сигирийя, в ней показаны религиозные сюжеты и плач о смертниках, изгоях и материнских слезах. Серрану часто отлучали от «большого пения» на том основании, что канте-хондо требует аудитории, а серрана – это песня погонщиков и поют ее одиноко [4, с. 45–46].

Канте интермедиа менее эмоционально открытая, чем группа гранде, хотя отдельные песни могут быть очень трогательными. Фанданго гранде – песня группы канте интермедиа, произошла от арабской стилизации хоты, танца северной провинции Арагона [3, с. 59]. Когда в XVIII в. фанданго стала популярной по всей Андалусии, каждая из общин изменила форму, дала начало своей собственной новой канте. В городе Ронда фанданго стала ронденье, в Малаге – широко известной малагуэньей, а в Гранаде – гранадиной.

Канте чико – это песни праздничного характера с веселыми и юмористическими текстами, характеризуется быстрым и ритмичным подвижным компасом. Булериас (от испанского слова со значением «шутить, насмеяться») относятся к канте чико и, обладая живым компасом, представляют собой самые зажигательные песни фламенко, а благодаря заразительному ритму булериас стали и наиболее популярными танцами [3, с. 63]. По подсчетам специалистов

фламенко, в жанре канте насчитывается более семидесяти видов песен, 7–8 из них являются местными вариациями основной формы песни.

В то время как происхождение форм канте были твердо установлены, появилось много проблем в определении предшественников и форм фламенко сегодняшнего репертуара. Главными путями, по которым развивалось канте, были литургические (священные) и фольклорные традиции. В Андалусии связь канте фламенко с цыганскими традициями была тщательным образом исследована, но изучение в других регионах показывает, что во фламенко попало определенное количество латиноамериканских песен; также есть канте, которые подверглись арабскому и кельтскому влияниям.

Таким образом, музыкальные черты отдельного канте не были до конца изучены, до сих пор существуют разногласия по поводу происхождения и влияния фламенко, необходимы дальнейшие исследования в этой области.

Литература

1. Шейко, Е. А. Произведения фольклорного стиля фламенко как исторический источник: проблема происхождения и развития в испанской историографии / Е. А. Шейко // Крыніцазнаўства і спецыяльныя гістарычныя дысцыпліны : навук.зб. – Мінск : БДУ, 2016. – Вып. 11. – С. 127–136.
2. Machado y Alvarez, Antonio (Demofilo). Colección de Cantes Flamencos. – Ed. Demofilo. – Madrid, 1974.–150 p.
3. Кларамунт, А. П. Искусство танца фламенко [Текст] = El arte del baile flamenco : [пер. с исп.] / А. П. Кларамунт, Ф. Альбайсин ; пер. и авт. вступ. ст. Н. Ю. Ванханен. – М. : Искусство, 1984. – 181с.
4. Испанская народная поэзия : Сборник. / сост. Н. Р. Малиновская и А. М. Гелескул. – М. : Радуга, 1987. – 672 с.

Шнайдер В.А.

(Республика Беларусь, г. Минск)

ОРГАН В КАНТАТНО-ОРАТОРИАЛЬНЫХ СОЧИНЕНИЯХ ПРИБАЛТИЙСКИХ КОМПОЗИТОРОВ 2-Й ПОЛОВИНЫ XX В. (К ПРОБЛЕМЕ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ ОРГАННОЙ И ХОРОВОЙ ЗВУЧНОСТЕЙ)

Для музыкальной культуры Литвы, Латвии, Эстонии характерно взаимодействие двух национальных традиций – органного и хорового искусств. С давних времен в этих странах хоровое пение являлось одной из любимых форм народного музицирования. Обучением же певчих занимался местный музыкант-органист, который был не только педагогом, но также и руководителем народных хоров и оркестров, и даже композитором. Так, на фестивалях певческих праздников, ставших своего рода «визитной карточкой» Балтийского региона, крупнейшие хоровые коллективы выступали как а капелло, так и в сопровождении органа. В хоровых произведениях с органом, созданных прибалтийскими композиторами во второй половине XIX в., функция органа сводилась лишь к дублированию хоровой партии, что имело практическое значение, ввиду низкого уровня профессиональной подготовки хоров. Органист, сочетавший в себе композитора, хорового дирижера, пианиста, теоретика, педагога не утратил своей актуальности и в XX в., точно также как и синтез хорового и органного искусств в музыкальной культуре стран Балтии в этот период. В кантатно-ораториальных сочинениях с органом концентрируются многие важнейшие художественные искания времени, среди которых особое внимание привлекают разнообразные формы интегрирования органной и хоровой звучностей. Убедимся в этом на конкретных примерах.

Свежестью музыкальных образов, благородством поэтического замысла привлекает концерт-реквием П. Дамбиса для двух хоров, двух детских голосов и органа (1967). Сочинение лишено религиозной направленности и по форме представляет довольно свободную трактовку жанра заупокойной мессы. Композитор сохраняет лишь те части, которые позволяют выразить собственный художественный замысел. Переосмысливая традиционный жанр, используя спе-

циально написанный текст И. Ласманиса, он создал произведение большой выразительной силы, прославляющее героев, павших в годы Великой Отечественной войны. П. Дамбис дает частям латинские названия (*Requiem aeternam*, *Lacrymosa*, *Dies irae*, *Reminiscence*) и сохраняет типичный характер некоторых разделов реквиема.

Первая часть концерта-реквиема самая масштабная. С первых же тактов звуки мощного хора, сопровождаемого органом, вызывают множество чувств: и протест против войны, и глубокую боль утраты, и скорбь о миллионах погибших людей. Достигнув кульминации, хор замолкает и остается только орган (ц. 9), звучание которого, как послесловие, олицетворяет тихий сон погибших. Вторая часть «*Lacrymosa*» очень лаконичная. Она открывается небольшим прелюдированием органа *pp* и воспринимается как продолжение первой части. Постепенно вступают солисты, ведущие неспешный диалог друг с другом на фоне органного сопровождения. Одновременно с осознанием утраты – басы и тенора скандируют в секунду слова «Море слез» – усиливается динамика и в кульминационный момент в партии органа появляется inferнальная тема на *ff*. Этой же темой, звучащей как протест против жестокости войны, заканчивается все произведение. Музыкальный язык в концерте-реквиеме весьма современен, композитор оригинально использует многообразные сонорные приемы и тембральные эффекты. Интересно применены также и различные формы голосового интонирования – шепот, говор, глиссандо, кластеры, а патетически-хоральные звучания соединяются с плачевыми интонациями в жанре причета.

Орган как символ «разумной» эпохи барокко получает претворение в симфонии-оратории Ю. Юзелюнаса «*Cantus Magnificat*» для солистов, двух хоров, органа и оркестра (1979). Грандиозное произведение посвящено праздничной дате четырехсотлетия Вильнюсского университета, который во все времена представлял собой храм знаний и научной мысли. Поэтические и музыкальные образы обобщенно передают идею непреходящего, вечного значения мудрости, духовности. Наиболее естественное выражение этой идеи композитор видел в торжественной патетике барокко, и решил симфонию-ораторию в характере храмового обряда. В произведении семь частей (*Cantus aequalis*; *Cantus inaequalis*; *Graduale I*; *Graduale II*; *Graduale III*; *Antiphonale*; *Processionale*), которые группируются в три крупных раздела.

Первый «экспозиционный» раздел включает оба *Cantus*'а; в тексте, написанном поэтом специально для Ю. Юзелюнаса, говорится о великом значении слова, проводится аллегория между расцветом Литвы с всходящими зернами (под зернами автор понимает слово). Хвалебные юбилеи, прославляющие силу и могущество Литвы, завершают этот раздел. Орган появляется лишь во втором *Cantus*'е на словах «Вначале было слово». Он не только создает гармоническую поддержку хоровой партии, но и дополняет ее, внося в общее звучание поэтичность, возвышенность и некоторую архаичность. Второй, центральный раздел состоит из трех *Gradual*'ов – монолога баса, ариозной кантилены меццо сопрано и их дуэта. Сольные эпизоды чередуются с хоровыми вставками-комментариями, и в целом весь этот раздел выполняет функцию развития основных идей сочинения. В поэтическом тексте говорится и о Первой книге, как силе духа и ума, и о Литве и Вильнюсе, и о барокко, как о разумной эпохе, в которой народ воспрянет к «звездам» (разуму). В этих частях орган отсутствует.

Третий раздел объединяет две последние части. В шестой оба хора попеременно излагают тексты двух значительных исторических документов, а седьмая часть представляет собой заключающее апофеозное песнопение, в котором проводится основная мысль всего произведения – «полет из Университета к звезде». Звезда – это письменность, слово, мысль, разум, книга, и все вместе это святость народа. Орган появляется в симфонии-оратории эпизодически (для поддержки хоровой партии или в кульминационные моменты), но вместе с тем он выполняет важную семантическую функцию – выступает возвышенно-духовным образом барокко, своего рода импульсом восхождения к разуму.

Красочностью, сонорностью гармонического языка привлекает органная партия в оратории П. Дамбиса «Комната Микеланджело» для смешанного хора и органа (1971). Композитор обратился к стихам великого скульптора и выбрал для своего замысла четыре сонета Микеланджело, соответствующих четырем частям оратории. От тихого, умиротворенного настроения

«Вечера» через мрачно-сгущенное отображение «Ночи» ж медленно, словно в муках рождающемуся «Утру» и торжественно-ликующему душевному пробуждению в сверкании «Дня» – таково развитие этой лаконичной и впечатляющей музыки. В оратории реализуется идея синтеза «старого» и «нового», в результате чего возникает диалог отдаленных эпох. Барочность стиля, соответствующая эпохе микеланджеловских сонетов, подчеркивается органом, создающим своего рода монументальную басовую «педаль» [1, с. 39]. В то же время фигуративная техника, токкатность и импровизационность в соединении с острыми гармониями, диссонантными звучаниями, сонорные замедленные *glissando*, контрасты организованной ритмики и свободной алеаторики осовременивают образы барочного скульптора.

Во второй части «Ночь» (сонет 102) гармоническими, ритмическими, динамическими и фактурными средствами партия органа «живописует» картину загадочной, таинственной ночи. В изложении же хоровой партии господствует фактурная прозрачность и алеаторичность. Используя минимальные выразительные средства, композитор раскрывает различные смысловые оттенки ночного пейзажа: ночь, как покой, отрешенность от дневных забот и устремленность к мечтам, и ночь, как сумрак смерти, избавление от всех бед и печалей. Третья часть «Утро» – своеобразная связующая хоровая интермедия от «Ночи» ко «Дню». Она небольшая и орган здесь почти не звучит. Но именно орган открывает последнюю, четвертую часть «День». Ликующие звучания *f*, напоминающие колокольный перезвон, прославляют жизнь и искусство: «Тот лишь достигнет высших вершин, кто углубится в жизнь и искусство» – таковы слова этой части, завершающей произведение.

Орган, как символ неодолимой силы христианства и крещения язычников, предстает в оратории Б. Кутавичюса «Последний языческий обряд» для хора, органа и рогов (1984). Композитор обращается к далекому прошлому литовского народа – к миру древних сказаний, образов, верований в народную мифологию, эпос и этос. Партитура весьма современна и оригинальна: графическая нотная запись четырех частей представляет собой символы солнца (круг – Поклонение Дубу), алтаря на святой горе (Поклонение Мядвягалису), художественных росписей ткани, покрывал (Поклонение Дубу) и знака схвастики (Заклинание Змеи) как символа безостановочно движущегося солнца. Современные партитуры музыкальной графики содержат в себе некую тайну, рождающуюся из идеи и текста. И перед нами именно такая партитура. Так, например, движение по кругу характерно для исполнительниц народных обрядовых полифонических песен сутартинес. 30-голосный, диссонантный по звучанию хор девушек в части «Поклонение Дубу» напоминает сутартинес (три голоса звучат на секундном расстоянии).

В оратории шесть частей: Приход, Стрекоза зеленая, Поклонение Мядвягалису (гора в Литве), Заклинание Змеи, Поклонение Дубу, Исход. Первая и последняя части – это театрализованный выход и уход со сцены участников действия. Каждая часть имеет свою мизансцену: в первой, под сигнальные звуки рогов происходит выход хора. Разделяясь на три группы, хор встает перед органом и в таком расположении поет текст обряда «Стрекоза зеленая». Каждая из групп при этом исполняет партию в разной динамике. У органа, создающего фон хорам, также три варианта попевок. В третьей части появляется солистка и становится к органу. От нее в разные стороны располагаются по пять групп хористов. Солистка начинает петь одна; на последнем слоге ее пения вступают обе группы, на их последнем слоге вторые и т.д. Когда объединяются все группы, применяется противоположный прием. Создается впечатление, что звук то разрастается, заполняя пространство, то уходит вглубь. В четвертой части хор начинает скандировать ритуальный текст. В пятой – рог созывает язычников на последний обряд, завершающийся наступательным, нарастающим звучанием органа. Так, из простых магических формул, бесконечно повторяемых хором или солистом, Б. Кутавичюс сплетает каноны, обрамляя их утонченной сонорной тембральностью органной партии [1, с. 76-77].

В композиционном решении оратории композитор использует выразительные приемы алеаторики и сонористики, применяет принцип статического ритма (исчезновение пульсации какими-либо метрическими и темповыми единицами). В целом же музыкальный текст предельно прост и основывается на бесконечных повторах, которые и олицетворяют ядро обрядовости. Повторы действуют на нескольких уровнях – от повторения мотивов до целых частей.

Так, например, вторая часть «Стрекоза зеленая» построена на одном единственном аккорде – большом нонаккорде. Ощущение статичности создается тем, что многочисленные голоса ритмически по-разному варьируют одни и те же звуки, причем в каждом голосе в определенной последовательности. Реконструируя в оратории старинный балтийский обряд, Б. Кутавичюс прибегает к хоровой и инструментальной звучностям, представленной тембрами органа и рогов. И если рог звучит в произведении лишь изредка, созывая на обряд, то орган является непосредственным участником ритуала. Действо, разыгрываемое сейчас в данный момент, создает истинную реальность. Однако эта реальность исчезает с окончанием исполнения произведения, что в свою очередь говорит нам о принципах постмодернизма, реализуемых в данном сочинении.

Таким образом, в рассмотренных сочинениях характер взаимодействия органной и хоровой звучностей осуществляется в разных аспектах, приобретает индивидуализированные формы, а также определяется образно-смысловой концепцией произведения, в результате чего орган выполняет определенную семантическую функцию. Как символ христианства, он представлен в оратории Б. Кутавичюса, в функции звукового и эстетического символа эпохи барокко выступает в симфонии-оратории Ю. Юзелюнаса и оратории П. Дамбиса. Обращение же П. Дамбиса к органу в концерте-реквиеме продиктовано спецификой жанровой модели, на которую ориентировался композитор.

Литература

1. Раабен, Л. Н. Композиторское творчество стран Балтии и Закавказья в 60-х – 80-х годах XX века / Л. Н. Раабен. - СПб. : Композитор, 2003. – 250 с.

Шэйна С.І.

(Рэспубліка Беларусь, г. Мінск)

ІНТАНАЦЫЙНЫЯ ВЫТОКІ МЕЛОДЫКІ ФАРТЭПІЯННЫХ П'ЕС ЮЗАФА ГРЫМА

Творчасць Юзафа Грыма (?–1888), кампазітара, педагога-практыка і тэарэтыка, арганіста і дырыжора Беларусі другой паловы XIX стагоддзя, толькі нядаўна стала набыткам айчыннага музыказнаўства. Прычыны такога прыпозненага далучэння да даследчыцкага поля зроку крыюцца ў неасвечанасці жыцця і дзейнасці Юзафа Грыма ў музычна-гістарычных крыніцах, а таксама размеркаванасці рэдкіх першадрукаў і каштоўных рукапісаў па бібліятэках і архівах Беларусі, Літвы, Польшчы, Расіі.

Тым не менш, нягледзячы на адзначаныя акалічнасці аўтарцы ўдалося вярнуць у музычна-культурны кантэкст Беларусі звыш 50 сачыненняў кампазітара, што як і многія творцы свайго часу, адначасова плённа працаваў на глебе свецкай і богаслужбовай музыкі.

Адным з каштоўных адкрыццяў музыкі Ю. Грыма з'яўляецца яго фартэпіянная творчасць, прадстаўленая нешматкімі выданнямі танцавальных п'ес і маршаў асабліва папулярных у XIX стагоддзі. Нотныя помнікі, што будуць разгледжаны ў публікацыі¹ – вальс “Сцэна на балі”, жалобны марш “Ценем У. Сыракомлі”, “Кадрыля”, “Пахавальны марш”, “Полька-славянка”, “Полька G-dur”, “Фэст-марш” – у сучасным музыказнаўстве дагэтуль не станавіліся прадметам спецыяльнага аналізу, а толькі выступалі ў якасці даведачнай інфармацыі да нашай дысертацыі “Музычная практыка каталіцкай царквы ў Беларусі ў другой палове XIX – першай палове XX стагоддзяў” [1], а таксама ў серыі артыкулаў, прысвечаных музычнай дзейнасці Ю. Грыма [2; 3]. У дадзеным музыкалагічным даследаванні сфакусіравана ўвага на найбольш важным складніку музычнай мовы – мелодыцы фартэпіянных мініяцюр кампазітара, на якую аказалі ўплыў

¹ Дарэчы вальс “Сцэна на балі” Ю. Грыма і прыведзеныя кампазіцыі Ф. Шапэна яднае і танальнасць музычнага выказвання.

заходнееўрапейскае опернае мастацтва і народна-бытавая музычная лірыка, што праявіліся з усёй вынаходлівасцю і арыгінальнасцю грымаўскага таленту.

Як вядома, у канцы XVIII – пачатку XIX стагоддзяў у ходзе ўдасканалванняў фартэпіяна і тэхнікі ігры на ім, а таксама распаўсюджвання па еўрапейскіх прасторах, гэты інструмент стаў ўлюбёным і незаменным як у хатнім музыцыраванні так і ў канцэртнай і педагагічнай практыцы. Яго папулярнасць трымалася на большай даступнасці (у параўнанні, напрыклад, з аркестрам) і надзвычайных магчымасцях, што дазвалялі ўвасабляць вялікае і разнастайнае кола музычных вобразаў, актуальных для тагачаснага асяроддзя. Разам з паступовым выяўленнем індывідуальных якасцяў інструмента, на фартэпіянную музыку ішоў працэс пладатворнага ўздзеяння сімфанічных, оперных і песенна-рамансавых жанраў. У святле імклівага развіцця лірычнай вакальнай мініяцюры і пашырэння яе ролі ў музычным мастацтве адзначанага перыяду, “спеў на фартэпіяна” і засваенне сутнасных прынцыпаў вакальных жанраў становяцца ў цэнтры ўвагі аўтараў фартэпіянай музыкі і яе выканаўцаў.

Песеннасць, з’яўляючыся важнейшай якасцю меладычнага стылю фартэпіянных п’ес, атрымана Юзафам Грымам у спадчыну ад суайчыннікаў. Так, яшчэ задоўга да нараджэння ў Багеміі Ю. Грыма, у гісторыю ўжо ўвайшоў Я. Л. Дусік як “першы спявак на фартэпіяна”, прадугадаўшы тым самым шапэнаўскі п’янізм. Станаўленне таленту маладога Ф. Шуберта прайшло ў атачэнні Я. Л. Дусіка і іншых чэхаў Л. Кожалуха і Я. Г. Воржышака, якія стаялі ля вытокаў фарміравання новага тыпу лірыкі ў фартэпіянай музыцы, што стаў асновай песеннасці роданачальніка лірычнай інструментальнай і вакальнай мініяцюры.

Для разумення асаблівасцей песенна-інструментальнага стылю Ю. Грыма пільна прыгледземся да мелодыкі яго фартэпіянных п’ес.

Значны ўплыў на мелодыку танцаў і маршаў Грыма аказала італьянская вакальнай культура



сачыненні М. К. Агінскага і Ф. Шапэна.



бэльканта з яе меладычнай рэльефнасцю, пластычнасцю і кантыленай. Гэта ўздзеянне назіраецца ў галоўным тэматызме вальса “Сцэна на балі” і трыю пахавальных маршаў, у цэлым пабудаваных на выразных і шырокіх кантабільных мелодыях. Філіграннае майстэрства каларатуры і “італьянізаваная” меладычнасць спалучыліся ў другой тэме інтрадукцыі “Кадрылі”, дзе інструментальная мелодыка вакальнага тыпу лунае ў высокім рэгістры, выклікаючы ў памяці



прэзентавана некалькі тыпаў такіх інтанацый, характэрных і малым і вялікім фрагментам мелодый. У “Польцы G-dur” (тт. 11-12, 19-20, 43-44, 51-52, 85-86, 93-94), “Кадрылі” (тт. 66-67, 98-99, 130-131, 162-163, 178-179, 186-187, 202-203, 210-211, 226-227, 234-235), “Польцы-славянцы” (т. 57) “інтанацыя закруглення”[4, с.105], заснаваная на меладычным запаўненні танічнай тэрцыі, прадстаўлена амаль без рытмічнага ўскладнення. У параўнанні з “трафарэтнымі” інтанацыямі закруглення, прыкладаў якіх шмат у музыцы класічных майстроў, меладычныя завяршэнні Ю. Грым прымяняе ўмеркавана, не зводзячы іх да закаснелых формул, а выпрацоўвае свае ўласныя простыя і выразныя, часам вытанчаныя варыянты. Так, у п’есах меладычнае запаўненне тэрцыі адбываецца пераважна не ў прамым (паступовая лінія мелодыі ад III да I ступені), а ў ламаным руху праз II і III ступені ў I.

Адной з умоваў кантыленнасці ў опернай мелодыцы з’яўляецца яе закругленасць, што праяўляецца ў своеасаблівай завершанасці інтанацыі. У грымаўскіх мелодыях

Адной з умоваў кантыленнасці ў опернай мелодыцы з’яўляецца яе закругленасць, што праяўляецца ў своеасаблівай завершанасці інтанацыі. У грымаўскіх мелодыях



далікатнасць мелодыям Ю. Грыма ў “Кадрылі”



роткім “уздыху”, што дадаткова выяўляе ўзмацнення паміж гукамі інтанацыйныя сувязі. Прыклады, дзе выкарыстоўваецца меладыйнае прыгадваанне сустракаюцца ў тэматызме партыі першага фартэпіяна “Фэст-марша” (тт. 30, 38, 100) і Кадрылі (тт. 49-50).

Як відаць, кароткі фаршлаг уваходзіць у лінію паступовага руху мелодыі марша, што абстраецца толькі ў момант “уздыху”. У вальсе “Сцэна на балі” (тт. 79, 81) і “Польцы G-dur” (тт. 22, 26, 30, 34) жа фаршлаг, паўтараючы папярэдні гук, пададзены своеасабліва з максімальным выкарыстаннем дынамічных рэсурсаў — для размаху перад шырокім скачком.

У пахавальных маршах Ю. Грыма ў высокай ступені сканцэнтраваны асноўныя інтанацыйныя прыёмы вобраза смутку, распрацаваныя ў італьянскай оперы XVII ст. Яскравымі інтанацыямі “ўздыху” [5, с.116] пранізана мелодыка экспазіцыі марша “Ценем У. Сыракомлі”. Вылучаныя метра-рытмічна маласекундавыя матывы, падкрэсленыя рознага тыпу штрыхамі і насычанай нюансцю, становяцца асновай тэматызму. Меладыйная лінія другога сказа ўзбагачана характэрным прыёмам скрытага шматгалосся і зігзагападобным унутраным малюнкам, сыходны паступовы меладыйны рух якога ўтварае контуры квінты es-d-c-b-as. Значнай эмацыянальнай выразнасцю надзелены ніжні інструментальны голас, пабудаваны на паслядоўнасці пераважна паўтонавых, накіраваных уніз секунд.

Вялікі па сваёй моцы выказвання мастацкі эффект дасягаецца неадступным вяртаннем у экспазіцыі марша храматызаванага сыходнага асцінатнага баса і ўзмацняецца пашырэннем дыяпазону гучання пры дапамозе актаўнага падваення, што выклікае адчуванне скаванасці, няўмольнасці лёсу і пачуцця асаблівага жалю.

Стан тужлівага перажывання перадаецца і ў “Пахавальным маршы”. Яго галоўны тэматызм наскрозь пранізаны тыповым для



традыцыйных арыў lamento паступовым рухам, вылучаным секвенцыйным развіццём.

Апрача “італьянізмаў” [6, с. 257], што моцна ўкараніліся ў інтанацыйны слоўнік кампазітара, у сваіх фартэпіянных мініяцюрах Ю. Грым найбольш дэталёва распрацоўваў знакавыя для рамантычнай эпохі інтанацыі, крыніцамі якіх былі гарадскі бытавы раманс і народная песня, асабліва распаўсюджаныя на прасторах былога ВКЛ. Асаблівасцямі мелодыкі фартэпіянных п’ес Ю. Грыма акрамя вакальнай інтанацыйнай асновы сталі: секставая меладыйная канструкцыя, апяванні, сыходны рух мелодыі з характэрнымі інтанацыямі “ўздыху”, варыянтнае рассяванне мелодыі, супастаўленні IV натуральнай і IV павышанай ступеняў і адметны элегічны воблік.

У грымаўскіх мелодыях відавочна памкненне выявіць найбольш кантыленныя элементы лада і пакласці іх у аснову інтанацый. Да асаблівасцяў мелодыкі належыць “секставасць” (Б. Асаф’еў), уласцівая славянскай рамансавай лірыцы. Гэты характэрны ход у прасцейшым выглядзе сустракаецца ў тэматызме вальса “Сцэна на балі” (тт. 71, 159-160, 165-166,

175-176, 191-192, 197-198), “Полькі-славянкі” (тт. 2, 6), марша “Ценем У. Сыракомлі” (т. 21, 27, 31, 35, 39), “Кадрьлі” (тт. 50, 85, 89, 91, 93, 97, 225; размашыстыя інтанацыі-зачыны ў тт. 72, 212 і 220). Пераважная колькасць секставых спалучэнняў закранаюць III і V ступені, рэсурсы якіх ствараюць непасрэдную сувязь недасканала-ўстойлівых кропак лада – дынамічнай і кантыленнай.

Важнае значэнне ў фарміраванні мякка-лірычнага вобліку ў “Польцы-славянцы” (тт. 2, 6, 42, 46, 67, 71) і вальсе “Сцэна на балі” (т. 71), а ў выпадку з маршам “Ценем У. Сыракомлі” (т. 21) – трагічнага тону выказвання, мае маласекставая ўзыходная інтанацыя ва ўмовах мінорнага ладу.

Плённасць гэтай інтанацыйнай сувязі павялічваецца калі ў поле сваёй увагі ўключым ўсе матывы, якія звязваюць названыя ладавыя кропкі ў любым парадку. Адным з такіх адметных і выразных з’яўляецца асноватворны лірычны матыв вальса “Сцэна на балі”, заснаваны на квартсекстакорднай інтанацыі спада [4, с. 82–83] ў аб’ёме сексты (часткова меладыйна запоўненай), што робіць яе надзвычай пазнавальнай, выклікаючы асацыяцыі з шэрагу фартэпіянных шэдэўраў Ф. Шапэна¹, С. Манюшкі.

Распяванне ўстойлівых гукаў лада пераважна ў сыходным меладыійным накірунку пры значна выгодным для пывучасці секставым (а не тэрцовым) размяшчэнні часта становіцца асноўным прынцыпам утварэння матываў у “Кадрьлі” (тт. 3, 38, 54, 68-69, 72-73, 86-87, 90-91, 94-95, 98-99, 166-167, 196-197, 200-201, 204-205, 208-209, 232-233) і вальсе “Сцэна на балі” (тт. 179-182), дзе з аднаго боку згодна са сваёй прыродай адцяняюцца ладавыя апоры, а з іншага — яны меладыйна абыгрываюцца, у выніку чаго засвойваецца прастора, што іх раздзяляе.

На секстай аснове ўзнікаюць і шматлікія больш разгорнутыя матывы, дзе ў дасяганні гэтай самай сексты мелодыя праходзіць праз некалькі этапаў: падрыхтоўка ўзлёту, яго здзяйсненне і замацаванне. Узоры іх можна бачыць у вальсе “Сцэна на балі”, маршы “Ценем У. Сыракомлі” і “Кадрьлі”. Найбольш выразным прыкладам такога шматкампанентнага і разбудаванага секставага матыву стала трэцяя кадрыля. Пачатковы этап у ёй характарызуецца накапленнем энергіі для ўздыму, што выяўляецца ў кроках па ступенях, супрацьлеглых накірунку наступнага скачка. На другім этапе меладыійная лінія развіваецца па гуках так званага “залатога ходу” [4, с. 83] у аднагалоснай праекцыі з задзейнічаннем V-I-II-III ступеняў. На апошняй жа стадыі адбываецца працяглы спад, які адцяняе секставы ўздым.



накірунку наступнага скачка. На другім этапе меладыійная лінія развіваецца па гуках так званага “залатога ходу” [4, с. 83] у аднагалоснай праекцыі з задзейнічаннем V-I-II-III ступеняў. На апошняй жа стадыі адбываецца працяглы спад, які адцяняе секставы ўздым.

Аналагічны фрагмент за невялікім адступленнем на пачатковай стадыі мы бачым у кодзе вальса “Сцэна на балі” ў партыі акампанемента, што перахоплівае вядучую ролю (тт. 300-306) і



значны час разгортваецца ў адным узыходным накірунку. У першым сказе першага эпизода ўзгаданага вальса (тт. 67-74) ці марша “Ценем У. Сыракомлі” (тт. 17-24) на другім этапе секста бярэцца размашыстым скачком без дадатковай падрыхтоўкі. Іначэй можна ахарактарызаваць абрыс мелодыі ў іншых фрагментах вальса — інтрадукцыі (звязкі) (тт. 3-4, 11-12, 221-222, 229-230) і другім эпизодзе формы ронда (тт. 155-158, 171-174, 187-190, 203-206), дзе матывнае развіццё, мінаючы крайнія, больш сканцэнтравана на цэнтральным этапе, а менавіта на непасрэдным гучанні сексты з дапамогай “залатога ходу” і працяглым замацаванні на вяршыні.

Абыгрыванне танічнай тэрцыі без секставага ходу, сыходзячы з яе ўнутранай прыроднай мяккасцю гучання, уласціва меладыійным зачынам у тэмпавых мініяцюрах (раздзелах формы) Ю. Грыма дзеля надання ім лірычнасці і спеўнасці. Прыкладаў такіх зачынаў у грымаўскай фартэпіяльнай спадчыне шмат. У большасці з іх у аснову пакладзена, атрыманая ў спадчыну ад

¹ Элементы славянскай пераменлівасці праявіліся таксама і ў мажорным кадансаванні мінорных пабудоў у маршы “Ценем У. Сыракомлі” (тт. 15-16, 71-72) і вальсе “Сцэна на балі” (тт. 81-82), і, больш за ўсё ў мінорным кадансаванні мажорных пабудоў у “Польцы-славянцы” (тт. 56-57), “Польцы G-dur” (тт. 11-12, 43-44, 86-87), “Кадрьлі” (тт. 15-16), “Пахавальным маршы” (тт. 45-46, 53-54) і вальсе (тт. 95-97, 111-113).

венскіх класікаў, метрычная супярэчлівасць мелодыі і акампанементу такім чынам, што ў мелодыях “Кадрылі” (тт. 124, 164), вальса “Сцэна на балі” (тт. 82, 90, 98, 106), “Полькі G-dur” (т. 21), марша “Ценем У. Сыракомлі” (т. 25) выяўляецца тэндэнцыя да ямбічнай накіраванасці, а акампанементу — да харэічнай, у выніку чаго мелодыя пераадольвае памкненні акампанемента затармазіць свой свабодны палёт.

Іншымі кантыленнымі элементамі, якія знайшлі ўвасабленне ў мелодыі Ю. Грыма, сталі апяванні (у тым ліку групэта і інтанацыі групэтнага тыпу). Матывамі апявання ў самым простым іх выглядзе насычаны мелодыі танцаў і маршаў, апяванні жа больш складанага парадку, значна індывідуалізаваныя, асабліва ўласцівыя меласу Ф. Шапэна ці П. Чайкоўскага (напрыклад, апяванні падоўжаныя сіметрычна ці асіметрычна, заснаваныя на дуольнасці і тры-



ельнасці), амаль не характэрны для фартэп’янных п’ес кампазітара. У якасці выключэння можна прывесці трыо пахавальнага марша “Ценем У. Сыракомлі”, дзе ў тт. 41 і

49 матыў апявання падоўжаны сіметрычна з дапамогай трох гукаў з кожнага боку: з аднаго — ў дуолі з пункцірам, а з іншага — у трыёлі.

У тт. 43 і 51 адзначаны матыў у сярэдзіне ўскладнены ніжнім дапаможным d (адносна es), што надае мелодыі трыо марша большую пластычнасць і свабоду ад раўнамерна-квадратнага дзялення, узмоцненых акругласцю апявання і акругласцю самой трыёлі.

Другая інтанацыя апявання — групэтная — прымае ўдзел у стварэнні значна складанага меладыйнага зварота, характэрнага лірычным і павольным п’есам кампазітараў-рамантыкаў, для мелодыкі Ю. Грыма таксама не зусім уласціва. У “Польцы G-dur” (тт. 24 і 32) на першы план выступае маторна-вярчальны рэсурс абарота, які ставіць дакладную кропку ў музычнай пабудове (такія ж рысы вылучаюць тт. 29, 37, 53, 63 з партыі першага фартэп’яна “Фэст-марша”). Асноўная жа тэма рэфрэна вальса “Сцэна на балі” ў тт. 33-46 будуюцца па прынцыпу групэтной хвалі і ў сваім развіцці праходзіць праз некалькі этапаў: групэтнае кружэнне і нешырокі скачок да вяршыні. Найбольш яркая інтанацыя групэтнага тыпу ў т. 42 нараджаецца з пачатковага гука і пераходзіць у групэтную хвалю спрошчанай меладыйнай лініі (павінна пачынацца з b, а не з des). Некалькі матываў групэтнага тыпу ёсць у першым эпізодзе вальса, “апошні віток” з іх завяршаецца яскравай харэічнайсьходнай секундай — так званай інтанацыяй “уздыху” (тт. 73-74), што ў сваю чаргу з’яўляецца вельмі выразным штрыхом давядзення ніспадання да канца.

Звяртае на сябе ўвагу і ўласцівы для славянскай музыкі інтанацыйна яскравы абарот тыпу d-a-c-b/g, заснаваны на апяванні з затрыманнем, ахарактарызаваны В. В. Пасхалавым як “музычнае ўвасабленне пачуцця жалю (спалучэння любові, пяшчоты і тугі)” [4, с. 179]. Адзначаны матыў (des-as/as-c-b (as-ges) уваходзіць у склад шырокай кантыленнай мелодыі трыо жалобнага марша “Ценем У. Сыракомлі” (тт. 26 і 34); асаблівую пяшчотнасць ён набывае ва ўмовах мінору ў “Кадрылі” (тт. 46-47 – dis-ais-dis-cis-h) і вальсе “Сцэна на балі” (у тт. 73-74 – ges-f-ges-f-c-f-es-des гэта папеўка праводзіцца кампазітарам у больш мудрагелістай форме).

Гэты лірычны матыў у кампазіцыях Ю. Грыма сустракаецца эпізадычна і не ўваходзіць у больш даўгія і разгорнутыя меладыйныя ўтварэнні, не адасабляецца і не падкрэсліваецца за конт секвенцыравання, што, натуральна, напрыклад, для творчасці вялікіх меладыстаў XIX стагоддзя.

Яшчэ адным прыёмам выразнасці ў музычнай лексіцы Ю. Грыма стала інтанацыя паступеннага спадання ў трыо марша “Ценем У. Сыракомлі” (тт. 42, 44, 46, 50, 52, 54) і “Пахавальнага марша” (тт. 40-41, 44-45, 48-49, 52-53), надзвычай характэрная для рамансавай лірыкі XIX стагоддзя, што набыла значэнне “аднаго з меладыйных сімвалаў” сваёй эпохі [7, с. 212].

Прыём варыянтнага распявання мелодыі ў тым ліку і накіраванне унутрыскладавых распеваў, пачэрпнуты з славянскіх народна-песенных крыніц, вельмі гарманічна ўвасоблены Ю. Грымам у трыо марша “Ценем У. Сыракомлі” і “Пахавальнага марша”.



Сувязь з інтанацыйнай сферай славянскай спеўнасці ў грымаўскіх фартэпійных мелодыях праяўляецца ў супастаўленні IV натуральнай і IV павышанай ступеняў[8, с. 17-18]. Гэты прыём асабліва ўласцівы тэмам вальса “Сцэна на балі” (тт. 64-65, 152-153, 160-161, 176-177, 192-193, 282-283), у якім найбольш, у параўнанні з іншымі п’есамі кампазітара, адчуваецца імкненне да паэтызацыі танцавальнай мініяцюры. Важнае значэнне для стварэння меладыйнай пластычнасці і выразнасці гэта звязка ў разнастайных інтанацыйных варыянтах мае ў маршы “Ценем У. Сыракомлі” (тт. 31, 39), а таксама ў “Кадролі” (тт. 13, 21, 74), дзе на пераменлівай сутнасці¹ “славянскай кварты” (І. Бэлза) пабудаваны ўвесь тэматызм пятай кадрылі (тт. 156, 160, 162, 171-172, 175-176, 178)².

Падводзячы вынікі, відавочна, што фартэпійнай музыцы Ю. Грыма ўласціва чуйнае веданне інтанацыйнага слоўніка тагачаснай еўрапейскай музыкі. Мелодыка-інтанацыйная прырода фартэпійных п’ес Ю. Грыма характарызуецца багаццем, асаблівай выразнасцю і індывідуалізаванасцю, бо ўключае ў сябе тую разнастайнасць, якой аперывала музыка рамантычнага стылю і больш ранніх эпох. Асабліва моцнае ўздзеянне на мелодыку фартэпійных твораў кампазітара аказалі генетычна звязаныя з вакальнымі мініяцюрамі XIX стагоддзя лірызм і песенная інтанацыйнасць пераважна славянскага паходжання, адпавядаючы сутнасці музычнага рамантызму і павышанай цікавасці да народна-нацыянальных традыцый. Атрыманья вынікі работы не толькі пашыраюць уяўленні пра творчае аблічча і інтанацыйныя прыхільнасці Юзафа Грыма, але і ўзбагачаюць кантэкстуальную прастору даследаванняў музычнай культуры Беларусі другой паловы XIX стагоддзя.

Літаратура

1. Шэйпа, С. І. Музыкальная практыка каталіцкай царквы ў Беларусі ў другой палове XIX – першай палове XX стагоддзяў : дыс. ... канд. мастацтвазнаўства / С. І. Шэйпа. – Мінск : Беларус. дзярж. акад. музыкі, 2009. – 139 с.
2. Шэйпа, С. “Школа для аргана” 1881 г. Юзафа Грыма – віленскага музыканта другой паловы XIX стагоддзя / С. Шэйпа // Старонкі гісторыі беларускай музыкі / склад. В. А. Антаневіч. – Вып. 8. – Мінск : Беларус. дзярж. акад. музыкі, 2005. – С. 112–136.
3. Шэйпа, С. “Школа для аргана” Юзафа Грыма / С. Шэйпа // Наша вера. – 2003. – № 2. – С. 86–89.
4. Цукерман, В. Заметки о музыкальном языке Шопена / В. Цукерман // Ф. Шопен : статьи и исследования советских музыковедов / сост. и общ. ред. Г. Эдельмана. – М. : Госуд. муз. изд-во, 1960. – с. 44-181.
5. Конен, В. Д. Театр и симфония. Роль оперы в формировании классической симфонии / В. Д. Конен. – М. : Музыка, 1974. – 376 с.
6. Асафьев, Б. Глинка / Б. Асафьев. – М. : Музгиз, 1950. – 312 с.
7. Немагай, С. Жыццё і творчасць М. К. Агінскага ў каардынатах яго часу і культурнага асяроддзя / С. Немагай. – Мінск : Беларус. дзярж. акад. музыкі, 2007. – 519 с.
8. Бэлза, И. Шопеновские традиции польской музыкальной культуры / И. Бэлза // Ф. Шопен : статьи и исследования советских музыковедов / сост. и общ. ред. Г. Эдельмана. – М. : Госуд. муз. изд-во, 1960. – с. 3–43.

¹ Звернем таксама ўвагу і на той факт, што роднасныя славянскай музыцы працэсы храматызацыі лада ці “мыслення” пераважна ў субдамінантавай сферы, якія І. Бэлза дэталёва разгледзеў на прыкладзе твораў М. К. Агінскага, Ф. Шапэна ці С. Манюшкі [8], не атрымалі такога развіцця ў фартэпійнай музыцы Ю. Грыма.

² Існуюць і выключэнні: «Ганэле» Г. Гаўптмана (рэжысёр А. Ляляўскі, Беларускі дзяржаўны тэатр лялек, 1999 і 2011 (пад назвай «Узнясенне ў нябёсы»), «Каралева снягоў» паводле казкі Г.-Х. Андэрсэна (рэжысёр А. Жугжда, Гродзенскі абласны тэатр лялек, 2007).

ОСОБЕННОСТИ МОТИВАЦИИ ОБУЧАЮЩИХСЯ В ХОРОВОМ КЛАССЕ ДМШ, ДШИ (НА ПРИМЕРЕ ХОРА МАЛЬЧИКОВ СРЕДНЕГО ШКОЛЬНОГО ВОЗРАСТА)

«Хор мальчиков – это особый, сложный творческий коллектив, что требует от руководителя хора особого подхода и к организаторской, и к учебной, и к воспитательной работе в коллективе». (Г.Струве).

В условиях современной российской музыкальной школы мотивация детей является одной из наиболее болезненных проблем. Формирование мотивации является одной из важнейших задач современной системы дополнительного музыкального образования. Мотивация оказывает большое влияние на успешность учебного процесса и играет важную роль в воспитании многих личностных качеств учащихся, формировании их познавательных интересов и творческой активности.

Слово «мотивация» происходит от латинского «побуждение к действию», т.е. это процесс, который управляет поведением человека, определяет его направленность.

Согласно определению, принятому в психологии, мотивация – это внутренняя психологическая характеристика личности, которая находит выражение во внешних проявлениях, в отношении человека к окружающему миру, различным видам деятельности. Мотивация выступает смыслом деятельности человека и способна удовлетворять его потребности [4, с. 8].

Каждый преподаватель знает, что обучающихся нельзя успешно учить, если он относится к учению и знаниям равнодушно, без интереса и, не осознавая потребности к ним. Поэтому перед ним стоит задача по формированию и развитию у ребёнка положительной мотивации к учебной деятельности. Развитие учебной мотивации – это процесс длительный, кропотливый и целенаправленный.

Хоровое занятие с мальчиками – трудоемкая и сложная учебная работа педагога и учащегося. Это совокупность различных упражнений, которые не только совершенствуют певческие навыки, слух и чувство ритма, но и решают задачи комплексного развития формирования певческих навыков.

Всем известно, что мальчикам гораздо ближе занятия, связанные с движением. Но это совершенно не значит, что им не нужны спокойные занятия. Даже наоборот, хоровое занятие помогает дисциплинировать непоседу, и приучают к ответственности. В то же время нельзя не учитывать то, что мальчикам от природы свойственна двигательная и познавательная активность, и большая любознательность. Учитывая эти особенности, работая с мальчиками, необходимо включать их в поисковую деятельность, они лучше работают тогда, когда характер вопросов – открытый, когда нужно самому додуматься, сообразить, а не просто повторить за педагогом, и запомнить информацию. Их нужно натолкнуть, чтобы они сами открыли закономерность, тогда они будут в тонусе в течение урока, тогда они запомнят и усвоят материал. [2, с. 36].

Психологические особенности формирования вокально-хоровых навыков у мальчиков в возрасте 9-12 лет (домутационный период) наиболее благоприятен, и являющийся чувствительным периодом для развития музыкально-исполнительских способностей. В этот период у мальчиков наступает расцвет голоса, крепнет детский голос, расширяется его диапазон, активно развивается музыкальный слух и музыкальная память, совершенствуются его подвижность, интонационная гибкость, тембровая красочность. У мальчиков этого возраста, при наличии общих свойств, появляются новые личностные качества, и их исполнительская деятельность приобретает новый смысл. Это проявляется в их отношении к учебно-исполнительской деятельности, ее мотивации, особенностям предконцертных состояний и поведения. Так, у многих из них возникает интерес к выяснению содержания произведения, критериям исполнительской деятельности, ее внутреннему аспекту. Хотя основной мотив выступлений у большинства мальчиков связан со стремлением к высокой оценке, в то же время в их суждениях проявляется

склонность к анализу качественных сторон своего исполнения. Их потребности чаще соответствуют реальным возможностям. Поэтому возраст мальчиков 9-12 лет можно считать наиболее благоприятным периодом для целенаправленного педагогического воздействия на ученика с целью формирования вокально хоровых навыков [1, с. 63].

К формированию положительной мотивации на хоровых занятиях с мальчиками можно отнести следующие психолого-педагогические условия:

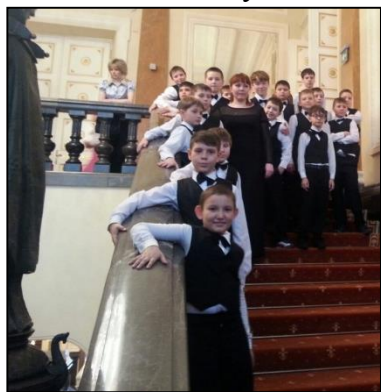
1.Доброжелательный стиль общения руководителя хора с юными певцами в сочетании с требовательностью, а также позитивные межличностные отношения в хоровом коллективе.

Подчинение коллектива руководителю должно основываться на доверии и уважении. Тон разговора руководителя с коллективом должен быть спокойный, тихим, без грубых и резких окриков.

В хоровом коллективе мальчиков, руководителю желательно назначить ответственных и заместителей, ответственных за группы участников из каждой отдельной группы. Участники хора должны иметь постоянное место. Приход на занятие и уход с занятий осуществляются организованно. За аккуратным посещением хора вместе с руководителем следят ответственные учащийся по группам. При этом особенно важно воспитать у детей чувство ответственности за аккуратное посещение хора, чтобы они сами убедились на практике, как отрицательно влияет их пропуск занятий на успехе всей работы хора [2, с. 57].

Хоровая дисциплина - в усвоении вокально-хоровых навыков имеет решающее значение. Организация и воспитание хоровой дисциплины начинается с первого занятия. Преподаватель, должен действовать не путем угроз и принуждений, а путем живых и интересных разъяснений и коллективных упражнений, на выполнения тех или иных занятий.

Успешность усвоения всех без исключения вокально-хоровых навыков зависит от качес-



тва хоровой дисциплины, от умения всего коллектива и его отдельных участников сосредоточить свое внимание на указаниях руководителя, понимать малейшие жесты руки дирижера. Строгой хоровой дисциплине должно соответствовать наличие высокой общей учебной дисциплины, аккуратное посещение занятий всеми участниками коллектива в назначенное время. Организация и воспитание хоровой дисциплины должны проходить так, чтобы сама по себе хоровая дисциплина вызывала у учащихся интерес и желание подчиняться этому интересному порядку в коллективе, который является залогом успешного обучения хоровому пению [2, с. 60].

Во время выступлений дисциплина также является решающим условием успеха хора. Правильная расстановка хора, подтянутость и собранность участников, сосредоточенное внимание к руководителю, отсутствие движений, разговоров и рассеянных взглядов в рядах хора являются залогом слаженного, стройного, выразительного исполнения.

2.Подбор подходящего песенного репертуара.

Одно из важных условий привития мальчикам интереса к хоровому пению имеет высокохудожественный репертуар, который осваивается в определенной последовательности. Репертуар хора мальчиков должен включать лучшие образцы классической, народной и популярной музыки, приобщать к подлинным художественным и нравственно-эстетическим ценностям, способствовать формированию духовной культуры ребенка. Детский хоровой репертуар для мальчиков характеризуется также актуальностью, доступностью и художественным разнообразием. Актуальность определяется особой интонацией и характером музыкального языка, тематикой и содержанием литературно-поэтического текста, наличием в нем идей и ассоциаций, увлекательных для мальчиков, возбуждающих его воображение, выраженностью признаков первичных жанров. Доступность репертуара заключается в необходимости учета возможностей голосов мальчиков, знании наиболее удобных для пения зон, неукоснительном соблюдении принципа постепенности усложнения репертуара.

3. Умение педагога увлечь учащихся изучаемыми произведениями и поддерживать высокий уровень концентрации внимания на уроке.

Хоровое занятие с мальчиками должно быть разнообразным, включая каждый раз нечто новое. Однообразие песенного материала, упражнений, методических приемов вызывает утомление, скуку и сомнение в целесообразности подобных занятий. Живое, разнообразное хоровое занятие мобилизует внимание и развивает музыкальные способности учащихся. Мальчикам необходим высокий темп работы. Как только начинается повторение, закрепление - они выпадают из процесса, внимание ослабевает. Поэтому не следует уделять много времени повторению одного и того же мотива, куплета, лучше вернуться к нему через некоторое время.

Разучивая с хором мальчиков песни, целях образа необходимо использовать разнообразные средства художественного воздействия: яркий короткий рассказ, картина, плакат, музыкальные иллюстрации, музыкальный показ, с выделением ярких кульминаций в песне, в активном выразительном исполнении. В процессе обучения детей хоровому пению важно вызвать у них интерес к музыкальному звуку, заинтересовать ребят вслушиванием в звучащий музыкальный звук [2, с. 58].

Необходимо предлагать мальчикам вслушиваться в постепенно затихающий звук камертона. Мальчикам предлагалась игра кто дольше слышит затихающий звук камертона? Такие задания рожают тишину и вместе с тем воспитывают слуховое внимание, сосредоточенное вслушивание, так необходимое в хоровом коллективе. Также на хоровых занятиях надо стараться увлечь мальчиков яркими примерами из художественной литературы, живописи, прививая им любовь к хоровому искусству, к пению как средству выражения идей и чувств.



Соревновательный момент очень важен при обучении мальчиков. Он в большей мере увеличивает их выносливость и заинтересованность. Поэтому на занятиях используются такие формы работы, как музыкальные конкурсы, олимпиады, викторины. Учитывая стремление мальчишек к лидерству, подпитывая в них дух состязательности, желательно создать систему учёта успешности обучения в музыкальной школе и по итогам полугодия, лучших учащихся наградить ценными подарками.

4. Учитывать природные способности и возможности каждого ребенка, независимо от степени его одаренности.

«Учитель музыки – это полководец, ведущий к победе, которая еще далека. Он вынужден психологически приближать ее, не давать отчаиваться и поддерживать веру в конечный результат, учителю приходится одухотворять все скучные и тягостные моменты обучения. (Д. К. Кирнарская).

Сколько бы педагог ни старался, ученику всегда хочется побегать во дворе или поиграть с кошкой, и даже минимум усилий, которые от него требуются, он не всегда склонен вложить в свои музыкальные занятия. Здесь педагогу опять потребуется незаурядный талант психолога: придется распознать, оттого ли ребенок ленится, что на него возложены непосильные задачи, и его способности явно отстают от нужного уровня, или это обычное детское желание безграничной свободы, которой с годами у него становится все больше. Желание личной свободы у мальчиков обычно активней, чем у девочек: слово «надо» для девочки звучит достаточно убедительно, если его произносят учителя или родители. Мальчик, наоборот, принуждение и насилие любого рода переносит весьма болезненно [3, с. 360].



5. Концертное выступление.

Важный момент – концертные выступления. Каждый концерт имеет и воспитательное значение. Ничто не воспитывает ребят лучше, чем сцена. Сцена не позволяет не выкладываться. Сцена – сражение для мальчиков. Сцена – это азарт. Поэтому большое мотивационное значение имеют концертные

выступления - отчетные концерты для родителей, поездки с выступлениями, конкурсы. Участие в концертах выявляет все возможности коллектива, его художественные достижения, достигнутый исполнительский уровень. Демонстрирует его сплоченность, дисциплину, сценичность, эмоциональность, собранность. Для хора мальчиков очень важно, поймут ли, оценят ли их общий, коллективный труд слушатели.

На занятиях мальчики должны почувствовать себя активными, сознательными участниками большого и интересного дела. Вместе с руководителем они участвуют в организации и налаживании хора – гордости школы, ее украшения. Ребята должны уловить смысл хоровых занятий, ради которых они проводят лишние часы в музыкальной школе. В процессе хоровых занятий ученикам должно быть понятно значение тех или иных указаний руководителя, приемов исполнения различных песен и упражнений [5, с. 53].

6. Работа с родителями.

Тройственный союз детей, педагогов и родителей является залогом полноценной творческой жизни хорового коллектива и школы в целом. Поддержка и помощь родителей, проникновение в заботы своих детей очень важны и нужны ребятам. К сожалению, в современных условиях семья уделяет ребенку недостаточно внимания. Требуется целенаправленная работа педагога-хормейстера, чтобы родители почувствовали и полюбили то, чем занимаются их дети. Нельзя допускать, чтобы пение в хоре воспринималось родителями как развлечение или легкий досуг, ведь учеба в системе дополнительного музыкального образования – это серьезная работа по воспитанию души и общей культуры ребенка [5, с. 98].

Самая простая и приятная форма исполнительской деятельности детского хора – открытый урок для родителей. Для родителей участие в делах хора – это возможность вместе с детьми прожить интереснейшие годы своей жизни, узнать для себя много нового и интересного.

Таким образом, процесс формирования мотивации хоровых занятиях является одной из важных задач. Мотивация оказывает большое влияние на успешность учебного процесса и играет важную роль в воспитании многих личностных качеств учащихся, формировании их познавательных интересов и творческой активности. Повышению мотивации способствуют такие факторы как создание эмоционально-положительной, творческой атмосферы на занятиях, реализация целостного подхода к развитию учащихся, использование дифференцированного подхода к обучению, а также создание условий для гармоничного творческого развития учащихся.

Литература

1. Ветлугина, М. А. Музыкальное развитие ребенка / М. А. Ветлугина. – М. : Просвещение, 1968. – 414 с.
2. Гембицкая, Е. Я. Обучение мальчиков пению в хоре / Е. Я. Гембицкая. – М. : АПН, 1955. – 108 с.
3. Кирнарская, Д. К. Музыкальные способности / Д. К. Кирнарская. – М. : Таланты-21 век, 2004. – 496 с.
4. Маркова А. К. Формирование мотивации учения / А. К. Маркова, Т. А. Матис, А. Б. Орлов. – М. : Просвещение, 1990. – 190 с.
5. Хоровое сольфеджио по методике Георгия Струве / под ред. И. Рогановой. – СПб. : Композитор, 2014. – 88 с.

Ювченко Н.А.

(Республика Беларусь, г. Минск)

О НАПРАВЛЕННОСТИ МУЗЫКАЛЬНЫХ ПЕРСОНИФИКАЦИЙ НА ТЕАТРАЛЬНОЙ СЦЕНЕ: К ИСТОРИИ ВОПРОСА

Есть очевидные художественные параметры исторически сложившихся жанров. Поясняя этот общий постулат сообразно с предложенной тематикой. Существуют традиционные искусствоведческие взгляды, в общем, обоснованные, касающиеся жанровой эстетики и поэтики сценических произведений. Напомним их.

В опере герои, в основном поют, реже – говорят. Таковы первоначально наличествующие разговорные диалоги в «Кармен» Ж. Бизе. Иногда – громко восклицают, как в кульминацион-

ных «речевых» моментах оперы С. Кортеса «Джордано Бруно». В балете – танцуют, изредка – поют. Таковы хор-вокализ Снежных хлопьев в «Щелкунчике» П. Чайковского, или финальная молитва в «Страстях (Рогнеде)» А. Мдивани. В мюзикле делают всё – и поют, и танцуют, и говорят, едва ли не «равновесно», правда, с разной степенью успешности. В драме в основном говорят, хотя встречаются и «омузыкаленные» постановки, в том числе, изредка – «пластичские». Казалось бы, в чем вопрос?

Вопрос в том, что, к примеру, образов музыкантов, как более или менее значимых персонажей (а не массовки с музыкальными инструментами в руках) в отечественной опере мы не встретим, не говоря уже о центральном герое-музыканте. Может быть, это обоснованный признак исключения нежелательной «тавтологичности» – и так все поют, и так музыка звучит (в оркестровой яме) – куда же ещё и музыканты?

Да и в мировом классическом оперном искусстве мы их обнаруживаем лишь изредка. Например, фигурирующий как «Певец за сценой», невидимый, но подразумеваемый персонаж из оперы А. Аренского «Рафаэль». Иногда «Песню» этого Певца исполняют лирические тенора в концертах.

Судьба музыкантов-персонажей, если они порой и появляются в опере, обычно трагична. Бросается с парашюта вниз певица Флория Тоска в опере Д. Пуччини «Тоска». Казнят трубадура Манрико в опере Д. Верди «Трубадур». Умирает и Тангейзер, рыцарь – он же, одновременно – певец (полное название оперы – «Тангейзер и состязание певцов в Вартбурге»). Поэтому скандальная постановка в Новосибирске, где заглавный герой стал почему-то кинорежиссером, противоречила даже названию произведения Р. Вагнера). В общем же, повторим, значимые «музыкальные» персонажи в опере нечасты. Вот ещё у Ж. Оффенбаха в «Сказках Гофмана», где виртуозно поет механическая кукла Олимпия, которую время от времени забавно подзаводят-подкручивают, есть и собственно певица – Антония, которая, как традиционно и положено в опере, в конце концов умирает. Т.е., её, больную, злой доктор Миракль заставляет петь, точнее, «запекает» до смерти. Вот, пожалуй, и почти все из мирового репертуара. Если не считать мифологического Орфея (в операх Я. Пери, К. Монтеверди, К. Глюка) и совсем уже неизвестные отечественному зрителю «Джоконду» (тоже певицу!) А. Понкьелли и «Джонни наигрывает» Э. Кшенека (здесь уже три оркестранта и певица).

В балете центральный персонаж-музыкант – явление также нечастое, но несколько более популярное. На музыку С. Рахманинова (не балетную, разумеется, композитор балетов не писал, а симфоническую), и его же либретто (совместно с М. Фокиным) был «сконструирован» балет «Паганини». Весьма характерны и символичны действующие лица: Паганини, Зависть, Сплетня, Ложь, Нечистая сила, «Классики» (критики) и др. Композиция имела трагедийно-фантастический характер и была осуществлена летом 1939 г. – в преддверии Второй мировой войны (Лондон, театр Ковент-Гарден). В балете-пантомиме «Скарамуш» классика финской музыки Я. Сибелиуса, зловещий заглавный персонаж околдовывает игрой на скрипке приглянувшуюся красавицу, заставляя ее танцевать, пока она, оказавшись в окружении призраков-Скарамушей, не падает замертво [1, с. 132–133].

Из белорусских исторических примеров можно привести балет «Орфей в аду» Я. Голланда, поставленный в Несвиже в 1784 г. Постановка, весьма пышная по оформлению, для своего времени являла собой уже «принципиально новый тип – действенного балета, приближенного к драматическому спектаклю <...>, с развернутым сюжетом, трагическим представлением, где танец сблизился с пантомимой, где герои являлись носителями сильных страстей» [2, с. 199–200].

Но не все было трагично в балете в его дальнейшей истории. Добрый бродячий музыкант Эгль – один из центральных персонажей «Алых парусов» В. Юровского. Есть сказочный скрипач – профессор Груша в «Чиполлино» К. Хачатуряна. Там же среди сценических персонажей имеется и Дирижер.

Особый случай – танцовщица (балерина) – в роли танцовщицы. Что, вероятно, предполагает какой-то специфический, едва ли не экзотический сюжетный ход и особую пластику. Такова танцовщица Тао Хоа в балете Р. Глиэра «Красный цветок» (изначально – «Красный мак»)

– незабываемая роль Г. Улановой. В комедийном, когда-то нещадно разруганном в газете «Правда» балете Д. Шостаковича «Светлый ручей» (и десятилетия спустя, вновь поставленном в Большом театре России) есть персонажи, именуемые как Классическая танцовщица и Классический танцовщик. Правда, наряду с ними фигурирует и Гармонист. Что неудивительно, поскольку события происходят в советском колхозе, куда приехала артистическая бригада. Еще более оригинальный сюжетный «балетный» ход возникает в «Мечте» (первоначально – «Мечте балерины») – раннем балете будущего классика белорусской музыки Е. Глебова. Здесь молодая танцовщица, Мария, угнетаемая и унижаемая в Америке, возвращается из-за океана на Родину и начинает выступать на большой балетной сцене в новом репертуаре.

Куда более многочисленны сценические персонажи-музыканты – инструменталисты, вокалисты, танцовщики – в драматическом театре. Начиная от знаменитого: «Музыканцікі, рэж!» в «Павлінке» Я. Купалы, где деревенские инструменталисты-исполнители обязательны на сцене. А появившийся не столь давно новый материал требует отдельного разговора.

Пока же, для начала, в качестве давнего, и едва ли не первого регионального театрального исторического примера по нашей теме напомним следующее. В 1752 г. на несвижской сцене (в «комедихаузе») была показана комедия в стихах Ф. У. Радзивилл «Любовь – превосходная мастерица». Один из персонажей, Галезиуш, желающий «скоропалительно» избавиться от своего невежества, попадает в руки пяти «метров», в том числе и танцмейстера. «Урок идет под аккомпанемент капеллы: “Выверяй шаги! Раз! Два! Согни в коленях! Три! Четыре! Те два плавно... ловко будешь танцевать. Держи красиво ноги. Голову прямо подними – то невелики налоги”» [2с. 131–133]. То есть информация о танцмейстерской «кухне», начатках хореографического мастерства «транслировалась» со сцены уже свыше двух с половиной столетий тому назад.

Літаратура

1. Балетные либретто: Краткое изложение содержания балетов. – М. : Музыка, 2002. – 208 с.
2. Барышев, Г. И. Театральная культура Белоруссии XVIII века / Г. И. Барышев. – Минск : Навука і тэхніка, 1992. – 293 с. : ил.

Яроміна К.П.

(Рэспубліка Беларусь, г. Мінск)

МІЖНАРОДНЫ ФЕСТИВАЛЬ ТЭАТРАЎ ЛЯЛЕК У МІНСКУ: СУЧАСНЫ БЕЛАРУСКІ ТЭАТР І СУСВЕТНЫ КАНТЭКСТ

Тэатральныя фестывалі з’яўляюцца пляцоўкай для дэманстрацыі дасягненняў і тэндэнцый у пэўнай галіне тэатральнага мастацтва. Міжнародны фестываль тэатраў лялек у Мінску, які праводзіцца з 1990 г., дазваляе ацаніць узровень айчынага тэатра лялек і яго месца ў сусветным кантэксце. Як правіла, у фестывалі бяруць удзел усе лялечныя калектывы краіны, што паказваюць лепшыя, па меркаванні тэатраў, спектаклі, а таксама замежныя калектывы, чые работы адлюстроўваюць у ідэале стан і кірункі развіцця мастацтва іграючых лялек у свеце. У дадзеным артыкуле будуць разгледжаны пастаноўкі, паказаныя на двух апошніх фестывалях, VIII-м (15–19 мая 2014 г.) і IX-м (13–17 мая 2016 г.). Фестываль тэатраў лялек у Мінску кожны раз мае вызначаную тэматычную накіраванасць: у 2014 г. гэта была класіка (літаратурная і класічныя для тэатра лялек творы), у 2016 г. акцэнт быў зроблены на рэпрэзентацыю ў праграме фестываля расійскіх тэатраў. Такія тэматычныя межы, натуральна, задаюць пэўную оптыку, абмяжоўваюць свабоду адбора спектаклей. Нягледзячы на гэта, аналіз праграмы двух апошніх фестываляў дазваляе вылучыць некаторыя адметнасці сучаснага беларускага тэатра лялек, у тым ліку ў параўнанні з работамі, прадстаўленымі замежнымі тэатрамі.

Адной з характэрных рыс апошніх фестываляў з’яўляецца абсалютнае дамінаванне ў беларускай частцы праграмы пастацовак для дарослых глядачэй. Так, у 2014 г. і 2016 г. айчынныя

тэатры прадставілі толькі па аднаму спектаклю для дзяцей: “Шматочкі па закуточках” Р. Остэра ў пастаноўцы А. Янушкевіча (тэатр “Батлейка”) і “Вялікі Змей” М. Гуснёўскай у пастаноўцы А. Жугжды (Гродзенскі абласны тэатр лялек) адпаведна. Калі прыняць да ўвагі, што на фестывалі калектывы дэманструюць свае лепшыя, нярэдка эксперыментальныя работы, то гэтая сітуацыя можа служыць ускосным сведчаннем наступнага. Пошукі ў галіне новай тэматыкі і формы вядуцца беларускім тэатрам лялек пераважна пры рабоце над пастаноўкамі для дарослых. Замежная частка фестывальнай праграмы, наадварот, прадстаўлена ў асноўным спектаклямі для дзяцей розных узроставак катэгорый. У ёй адметна разнастайнасць драматургічнага матэрыялу, тэматыкі, сцэнічнай формы. Сярод паказаных на фестывалі замежных пастановак можна вылучыць спектаклі паводле класічнай для тэатра лялек драматургіі, якія нярэдка характарызуюцца дастатковай традыцыйнасцю сцэнічнага ўвасаблення: “Сонечны прамень” А. Папеску (Маскоўскі абласны тэатр лялек), “Канягі” (“Куды ты, жарабяня”) Р. Москавай (Закарпацкі акадэмічны абласны тэатр лялек “Баўка”), “Трысняговы капялюш” (“Англійская соль”) Ю. Сідарава і І. Уваравай (Краснадарскі краявы тэатр лялек). Да гэтага ж блока можна часткова аднесці і спектаклі па кнізе Ш. Сільверстайна “Шчодрае дрэва”, “Зялёны-зялёны яблычак” (Каўнаскі дзяржаўны тэатр лялек) і “Калі ўсё было зялёным” (тэатр “Key”, Ізраіль). Асобна трэба вылучыць пастаноўку, якая звяртаецца да формы народнага тэатра лялек, “Дзень нараджэння” (тэатр “Бамбабамбін”, Італія). Рэжысёр і аўтар тэкста Дж. Брунэла выкарыстаў у гісторыі трусіка Джынэта мадыфікаваныя сюжэты камедыі дэль артэ і форму традыцыйнага для паўночнай Італіі ляльнага прадстаўлення: у спектаклі дзейнічаюць такія персанажы, як Арлекін, Каламбіна, Д’ябал, ўведзены сцэны-лаццы, само прадстаўленне разыгрываецца ў будцы (шырмавы спектакль) пальчаткавымі лялькамі-“бураціні”.

Яшчэ адзін блок ўяўляюць спектаклі для дзяцей паводле сучасных твораў і арыгінальных тэкстаў. Гэта пастаноўкі “Ленка” па аповесці К. Шэгедзі (Беластоцкі тэатр лялек), “Гуска, смерць і цюльпан” паводле казкі-прытчы В. Эрльбруха (тэатр Ваі, Польшча), “Маленькі Амадэус” Г. Коэн (Agadit–PuppetTheater, Ізраіль). Гэтыя і некаторыя іншыя пастаноўкі для дзяцей, прадстаўленыя падчас двух апошніх фестываляў, дазваляюць абазначыць асобныя праблемы, уласцівыя сучаснаму беларускаму тэатру лялек. На іх прыкладзе відавочным робіцца недахоп у рэпертуары айчыннага тэатраў апошніх год пастановак для дзяцей паводле сучасных твораў і спектаклей, якія б звярталіся да традыцыйных формаў ляльных прадстаўленняў, у прыватнасці, батлейкавых. Як правіла, беларускія тэатры ставяць спектаклі паводле класічнай для тэатраў лялек драматургіі, прычым найбольш шырока прадстаўлена драматургія савецкага перыяду, хоць рэжысёры і звяртаюцца да пошуку новых формаў яе сцэнічнага ўвасаблення. У якасці прыклада можна прывесці “Шматочкі па закуточках” у пастаноўцы А. Янушкевіча. Яшчэ адна важная асаблівасць, якая рэльефна абазначаецца замежнай праграмай, – тэматычная разнастайнасць пастановак для дзяцей, зварот да нязвыклых ці малараспаўсюджаных у беларускім тэатры лялек праблематыкі. Экалагічная тэма закранута ў спектаклі “Калі ўсё было зялёным”. Яго стваральнікі Дз. Кац і А. Зліха акцэнтавалі яе не толькі праз гісторыю ўзаемаадносін чалавека і прыроды, але і праз выкарыстання ў стварэнні лялек і дэкарацый матэрыялы: ігравае пляцоўка для лялек і дрэва, адзін з герояў спектакля, былі зроблены з кніг, знойдзеных аўтарамі спектакля на вуліцах Тэль-Авіва. Рэлігійныя матывы і, часткова, тэма хуткапыльнасці жыцця, непазбежнасці смерці і адзіноты чалавека прасочваюцца ў пастаноўцы “Зялёны-зялёны яблычак”. Два названых спектакля дэманструюць не толькі рознасць падыходаў да сцэнічнага ўвасаблення аднаго літаратурнага твора, але і адрозненне праблематыкі, да якой звяртаюцца рэжысёры. Тэма смерці, якая звычайна абыходзіцца ў беларускіх пастаноўках для дзяцей¹, яе прыняцця прысвечаны спектакль “Гуска, смерць і цюльпан”. Адукацыйны, асветніцкі характар у плане азнаямлення дзяцей з творчасцю В.-А. Моцарта мае спектакль “Маленькі Амадэус”, аднак яго функцыя толькі гэтым не абмяжоўваецца. У пастаноўцы ўзняты важныя пытанні ўзаемаадносін дзіцяці і бацькоў, складанасці знаходжання балансу паміж развіццём здольнасцей таленавітага малага і захаваннем яго права на дзяцінства.

¹Цытуецца па спектаклю.

Варыятаўнаско вызначалася і форма прадстаўлення для дзяцей, паказаных на фестывалі. Асобна трэба адзначыць камернасьць часткі пастановак, не ўласціваю беларускім спектаклям па шэрагу аб'ектыўных прычын (асабліва сцэн тэатраў, неабходнасьць забяспечваць высокі ўзровень запаўняльнасці дастаткова вялікіх залаў), наяўнасьць спектакляў, у якіх функцыя вербальнага тэксту мінімалізавана (“Ленка”, “Калі ўсё было зьлёным”), монаспектаклей (“Маленькі Амадэус”), таксама малараспаўсюджаных у беларускім тэатры.

Высокі ўзровень большасці замежных пастановак, прадстаўленых у катэгорыі дзіцячых спектаклей, дазваляе разглядаць іх як магчымы арыенцір для вызначэння кірункаў развіцця беларускага тэатра лялек у плане асваення новых літаратурных твораў і тэматыкі. Пры гэтым варта адзначыць, што паказаны падчас IX фестываля спектакль А. Жугжды “Вялікі Змей” знаходзіцца як раз у гэтым рэчышчы, таму пытанне трэба ставіць не аб ізаляванасці беларускага тэатра лялек для дзяцей ад сусветнага досведу, а аб прычынах малой колькасці пастановак, якія б звярталіся да актуальных новых твораў і праблем. У значнай ступені імі з’яўляюцца стэрэатыпныя ўяўленні глядачэй аб тэмах, якія можна закранаць у спектаклях для дзяцей, і недавер да незнаёмых назваў у афішы, прычыны, звязаныя з эканамічным аспектам дзейнасці беларускіх тэатраў.

Дарослая частка праграмы фестываля, прадстаўленая ў асноўным творчасцю беларускіх калектываў, дае магчымасць зрабіць некаторыя высновы адносна адметнасцей яго сучаснага стану. Для пераважнай большасці пастановак характэрна выкарыстанне класічных, практычна хрэстаматычных тэкстаў, і зварот праз іх да актуальных праблем сучаснасці. Аднак у шэрагу выпадкаў пастаноўка аказваецца простым пераказам сюжэта і тэкста літаратурнага твора без вылучэння канкрэтнай ідэі і яго глыбокага асэнсавання. Да такіх спектаклей адносяцца “Тарцюф” Ж.-Б. Мальера (рэжысёр Р. Гольдман, Гомельскі абласны тэатр лялек), “Мандрагора” Н. Макіявэлі (рэжысёр М. Андрэў, тэатр “Батлейка”), “Спакуса” (рэжысёр В. Клімчук, тэатр “Лялька”). У астатніх работах (“Ладдзя Роспачы”, “Фауст. Сны”, “Гамлет”, “На дне”, “Інтэрв’ю з вядзьмаркамі”, “Fable” і інш.) класічныя тэксты былі выкарыстаны як аснова для пастаноўкі важных для рэжысёраў пытанняў. У плане работы з тэкстам фестывальныя спектаклі для дарослых можна падзяліць на некалькі катэгорый.

Самы “ашчадны” спосаб работы з тэкстам, пры якім у п’есе альбо прازیчным творы робяцца нязначныя скарачэнні альбо купюры і структурныя змяненні, неабходныя для раскрыцця рэжысёрскай канцэпцыі спектакля, дэманструюць пастаноўкі І. Казакова “Гамлет” У. Шэкспіра, “На дне” М. Горкага (Магілёўскі абласны тэатр лялек), А. Ляляўскага “Ладдзя Роспачы” У. Караткевіча (Беларускі дзяржаўны тэатр лялек) і “Самазванец” паводле “Барыса Гадунова” А. Пушкіна, Р. Кудашова “Фро” А. Платонава (Брэсцкі тэатр лялек). Так, скарачэнні тэкста “Гамлета”, выдаленне фінальных сцэн падпарадкавана рэжысёрскай інтэрпрэтацыі п’есы. У спектаклі І. Казакова Гамлет сучасны герой, сборны партрэт прадстаўніка маладога пакалення, з вялікай колькасцю псіхалагічных праблем і комплексаў, здольны да рэфлексіі, але не да дзеянняў, таму трагічная, гераічная смерць арыгінальнага варыянта для яго немагчыма. Такім жа партрэтам-дзягназам, але ўжо калектывным, сучаснага грамадства, з’яўляецца спектакль “На дне”, дзе рэжысёр выдаляе апошні акт п’есы і асобныя фразы (хрэстаматычную “Чалавек – гэта гучыць горда”), і, такім чынам, робіць немагчымым нават намёк на гуманістычны пафас. “На дне” І. Казакова – прысуд грамадству бяздзейнасці, асуджанаму на знішчэнне. Больш далікатна змешчаны акцэнты ў пастаноўцы А. Ляляўскага. У шматпластовым творы У. Караткевіча рэжысёр робіць адчувальныя купюры, скарачаючы фрагменты, у якіх Выліваха прадстаўлены носьбітам рэнесансных ідэяў. У цэнтр увагі ён памяшчае нацыянальны характар героя і з мэтай падкрэсліць яго ўносіць змены ў тэкст (у адной са сцэн Смерць замест фразы “больш за ўсё я не люблю прыходзіць за такімі, як ты, прагнымі да жыцця...” [1, с. 127] кажа: “Больш за ўсё я не люблю прыходзіць за беларусамі, бо яны такія прагныя да жыцця...”). Адбор тэкста для інсцэніроўкі і змены ў ім, такім чынам, падпарадкоўваюцца рэжысёрскай канцэпцыі, стварэнню вобраза сучаснага героя-інтэлігента.

Наступную катэгорыю спектаклей утвараюць пастаноўкі, тэкставая аснова якіх уяўляе сабой калаж з розных тэкстаў. У спектаклі “Фауст. Сны” (Гродзенскі абласны тэатр лялек) рэжы-

сёр і аўтар інсцэніроўкі А. Жугжда звяртаецца да трагедыі І. Гётэ як зыходнай кропкі для сваіх разважанняў пра чалавека, яго прыроду, пошукі, дабро і зло. Тэкст “Фауста” ў спектаклі спалучаецца з тэкстамі К. Марла, Г. Сакса, матэрыяламі “Нямецкай народнай кнігі”. Разнароднасць фрагментаў тэкста пры гэтым падкрэслена рознымі характарамі сцэнічнага дзеяння: ігравыя эпізоды ў ім чаргуюцца з апавядальнымі. На аснове казак братоў Грым, тэкстаў М. Метэрлінка, успамінаў каманданта Асвенцыма Р. Геса пабудаваны тэкст Я. Карняга ў “Інтэрв’ю з вядзьмаркамі” (Беларускі дзяржаўны тэатр лялек). Асобныя фрагменты, якія складаюць шэраг самастойных гісторый, яднаюцца агульнай праблематыкай (даследаванне жаночай псіхалогіі, мацярынства, прыроды зла) і дыялогамі герайн, напісанымі рэжысёрам. Некаторы эклектызм іх спалучэння выглядае наўмысным і цалкам супадае са сцэнічным увасабленнем, прапанаваным Я. Карнягам. Да катэгорыі пастановак з літаратурнай асновай, пабудаванай як калаж з тэкстаў розных твораў, можна далучыць спектакль Ю. Пахомава (рэжысёр і аўтар п’есы) “Дзядзька Ваня і сястры тры” (тэатр “Лялька”). Напісаны рэжысёрам тэкст арыгінальны, але яго структура як і спектакль, што складаецца з успамінаў, мараў, думак галоўнага героя, правінцыйнага акцёра, калажная, са шматлікімі цытатамі і адсылкамі да класічных твораў літаратуры і мастацтва. Супрацьлеглы варыянт работы з класічнымі тэкстамі рэпрэзентуе пастаноўка А. Ляляўскага “Ваня. Казка пра Ваню і загадкавую рускую душу” (тэатр Karlsson Hause, Санкт-Пецярбург). На аснове прапработкі вялікай колькасці фальклорных сюжэтаў, перш за ўсё, славянскіх, рэжысёр напісаў гамагенны тэкст у стылістыцы народнай казкі, дзе выразна гучыць тэма непатрэбнага героя, праблем сучаснага грамадства, стагнацыі.

Наступную катэгорыю ўяўляюць спектаклі, у якіх рэжысёры адмаўляюцца ад дамінантнай, сэнсаўтваральнай функцыі тэкста. Пастаноўку Р. Кудашова “Мантэкі і Капулецці” (паводле “Рамэа і Джульеты” У. Шэкспіра, Беластоцкі тэатр лялек) можна ўмоўна аднесці да пластычнага альбо movement-based тэатра. Адмаўленне ад вербальнага тэкста (у спектаклі выкарыстаны толькі некалькі словаў, пераважна імёны і прозвішчы герояў) у дадзеным выпадку з’яўляецца важным рэжысёрскім прыёмам. Р. Кудашоў імкнецца да абагульненняў, пасродкам жэста, руха, аб’екта і ўзаемадзеяння з ім ён візуалізуе такія абстрактныя паняцці, як каханне, нянавіць, смерць. Спектакль распавядае не пра прыватную гісторыю двух закаханых, а пра пачуцці ўвогуле, прычым у іх экстрэмальных праявах, сацыяльныя маскі, таму, у адрозненне ад тэкста Шэкспіра, не менш важнымі персанажамі ў пастаноўцы робяцца бацькі Рамэа і Джульеты, Герцаг, Карміцелька, а дзеянне дапаўняецца новымі сцэнамі. Вербальны тэкст захоўваецца ў спектакле Ю. Дзівакова “Fable” паводле баек Ж. дэ Лафонтэна (Гомельскі абласны тэатр лялек), якія гучаць на рускай, французскай і лацінскай мовах. Але тэкст у гэтым выпадку, хутчэй, рытмаўтваральны элемент, а не сродак інфармавання глядачэй аб змесце дзеяння. Кожная мова валодае сваёй мелодыкай, а дзякуючы полілінгвізму пастаноўкі, што быў часткова самамэтай рэжысёра, вербальны тэкст у спалучэнні з музыкай стварае асобную гукавую партытуру для кожнай сцэны. Пры такім змяненні функцыі тэкста вялікая ўвага ў пастаноўцы надавалася візуальнай форме, што адсылала да тэатра Р. Уілсана.

Прадэманстраваны праграмамі двух апошніх фестывалей актыўны зварот беларускіх тэатраў да класікі, выразная інтэрпрэтатарская пазіцыя рэжысёраў у адносінах да тэкста, якая выяўляецца ў тым ліку ў напісанні імі інсцэніровак, калажная пабудова такіх тэкстаў можа разглядацца як пэўная тэндэнцыя ў развіцці беларускага тэатра лялек. Створаныя ў гэтым рэчышчы спектаклі вызначаюцца смеласцю і ўдаласцю, актуальнасцю і вострынёй праблематыкі. Важна таксама, што гэтая тэндэнцыя сведчыць і аб уключанасці айчыннага тэатра ў сусветны мастацкі працэс, бо, паводле Х. Юркоўскага, інтэрпрэтатарская пазіцыя ў адносінах да класікі, яе адаптацыя, стварэнне самастойнай кампазіцыі тэкста і яго калажная структура ўвогуле характэрны для сучаснага тэатральнага мастацтва [2]. Актыўная інтэрпрэтатарская пазіцыя рэжысёраў, стварэнне імі інсцэніровак, самастойных тэкстаў дэманструе яшчэ адну тэндэнцыю – стварэнне аўтарскіх спектаклей, у якіх роля рэжысёра выключна ўзмоцнена. Пазітыўныя вынікі, якія даюць абедзве тэндэнцыі, прадэманстраваныя падчас фестывалю, дазваляюць выказаць меркаванне пра далучанасць беларускага тэатра лялек да працэсаў, што адбываюцца ў су-

светным тэатры, аднак, у той жа час становішча з пастаноўкамі для дзяцей абазначае існаванне праблем у развіцці гэтага віда тэатральнага мастацтва ў Беларусі.

Літаратура

1. Караткевіч, У. Ладзя Роспачы / У. Караткевіч // Зб. тв. : у 8 т. – Мінск : Мастацкая літаратура, 1988. – Т. 2. – С. 119-155.
2. Юрковский, Х. Идеи постмодернизма и куклы / Х. Юрковский // Экран и сцена. – дек. 2001. – [Электронный ресурс] // Сайт театра «Бродячий Вертеп Александра Грефа». – Режим доступа: – http://booth.ru/teor_teatr_kuk/postmodern_jurkowski.shtml – Дата доступа: 15.02.2016.

НАЦЫЯНАЛЬНАЯ АКАДЭМІЯ НАВУК БЕЛАРУСІ
Дзяржаўная навуковая ўстанова
«ЦЭНТР ДАСЛЕДАВАННЯЎ БЕЛАРУСКАЙ КУЛЬТУРЫ,
МОВЫ І ЛІТАРАТУРЫ НАН БЕЛАРУСІ»

Філіял «ІНСТЫТУТ МАСТАЦТВАЗНАЎСТВА,
ЭТНАГРАФІІ І ФАЛЬКЛОРУ ІМЯ КАНДРАТА КРАПІВЫ»

ЗБОРНІК ДАКЛАДАЎ І ТЭЗІСАЎ
VII МІЖНАРОДНАЙ НАВУКОВА-
ПРАКТЫЧНАЙ КАНФЕРЭНЦЫІ
«ТРАДЫЦЫІ І СУЧАСНЫ СТАН
КУЛЬТУРЫ І МАСТАЦТВАЎ»
(Мінск, Беларусь, 24–25 лістапада 2016 года)

Выданне ў двух тамах
Том 2

Мінск
«Права і эканоміка»
2017

УДК [008+7](06)6.09
ББК 63.5
341

Рэдакцыйная калегія:

А. І. Лакотка (галоўны рэдактар), В. А. Арловіч, М. Р. Баразна,
Ю.П. Бондар, У.Р. Гусакоў, К. М. Дулава, А. А. Каваленя, А.А.Лукашанец,
У. І. Пракапцоў, Я. М. Сахута, Б. У. Святлоў

341 **Зборнік** дакладаў і тэзісаў VII Міжнароднай навукова-практычнай канферэнцыі «Традыцыі і сучасны стан культуры і мастацтваў» (Мінск, Беларусь, 24–25 лістапада 2016 года) : у 2 т. /гал. рэд. А. І. Лакотка ; Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі. – Мінск : Права і эканоміка, 2017. – Т. 2. – 437 с.

ISBN 978-985-552-670-5.

У зборніку змяшчаюцца даклады і тэзісы ўдзельнікаў Міжнароднай навукова-практычнай канферэнцыі «Традыцыі і сучасны стан культуры і мастацтваў», якая адбылася 24–25 лістапада 2016 года ў г. Мінск. Публікуюцца даследаванні ў галіне архітэктуры, выяўленчага і дэкаратыўна-прыкладнага мастацтва, тэатразнаўства, музыкі, кіно, экранных відаў мастацтва. Разглядаюцца актуальныя задачы сучаснай культуры і захавання нацыянальных культур і гістарычна-культурнай спадчыны ў сучасных умовах.

Кніга адрасуецца мастацтвазнаўцам, этнолагам, фалькларыстам, усім, хто цікавіцца традыцыйнай беларускай культурай.

УДК [008+7](06)6.09
ББК 63.5

Навуковае выданне

**ЗБОРНИК ДАКЛАДАЎ І ТЭЗИСАЎ VII МІЖНАРОДНАЙ НАВУКОВА-ПРАКТЫЧНАЙ КАНФЕРЭНЦЫІ
«ТРАДЫЦЫІ І СУЧАСНЫ СТАН КУЛЬТУРЫ І МАСТАЦТВАЎ»
(Мінск, Беларусь, 24–25 лістапада 2016 года)**

**Выданне ў двух тамах
Том 2**

Тэхнічны рэдактар *В.Р. Гаўрыленка*

ISBN 978-985-552-670-5



Падпісана да друку 19.12.2016 Фармат 60x84 1/8

Папера афсетная Гарнітура TimesNewRoman

Друк лічбавы Ум.-др.арк 63,0 Ул.-выд.арк. 63,4 Наклад 40 экз. Заказ № 2399

ВТАА «Права і эканоміка» 220072 Мінск Сурганава 1, корп. 2 Тэл. 284 18 66,

e-mail: pravo-v@tut.by; pravo642@gmail.com

Надрукавана на выдавецкай сістэме KONICA MINOLTA ў ВТАА «Права і эканоміка»

Пасведчанне аб дзяржаўнай рэгістрацыі ВВРДВ, выдадзенае

Міністэрствам інфармацыйнай Рэспублікі Беларусь 17 лютага 2014 г.

у якасці выдаўца друкаваных выданняў за № 1/185

ISBN 978-985-552-670-5

© ДНУ «Цэнтр даследаванняў беларускай культуры,
мовы і літаратуры НАН Беларусі», 2017
© Афармленне. ВТАА «Права і эканоміка», 2017

ТОМ II

ЧАСТКА 3 ПРАБЛЕМЫ ЭТНАЛОГІІ, АНТРАПАЛОГІІ, ФАЛЬКЛАРЫСТЫКІ І СЛАВІСТЫКІ

Алфёрова Е.Г.
(Республика Беларусь, г. Минск)

ОБРАЗ ДОЛИ (СУДЬБЫ) В БЕЛОРУССКОМ И РУМЫНСКОМ ФОЛЬКЛОРЕ

Статья подготовлена в рамках проекта БРФФИ № Г15РА-011

В свадебных песнях, а также вариантах, приуроченных к рождению и крещению ребенка, довольно распространен персонифицированный образ доли. При этом в восточнославянском (в том числе и белорусском) фольклоре существует несколько точек зрения на данный образ: «Доля, с одной стороны, воспринимается как то, что дается человеку высшими инстанциями, с другой – переходит в разряд понятий, с третьей – персонифицируется, приобретает качественные характеристики, становится полноправным действующим лицом в фольклорных произведениях» [4, с. 118]. Согласно первому представлению, как отметила в своей статье и С. И. Крылова, долю при рождении дает мать (либо, по христианским поверьям, высшие силы): «Сам гасподзь ходзіць, / Тры долі носіць / Етаму дзіцяці. / Ё багародзіцы ды пытаецца, / Якую долю даці» [8, № 78]; «Маладая ты, Зіначка, / Што ж ты рана радзіла? / А радзёмшы сына, / Ты добрую долю дала» [8, № 87]; «Адна мамка нас радзіла, / Адна й гадала, / Няроўную, мой брацюлечка, / Нам долю й давала» [8, № 458]. Представления, по которым доля выступает как самостоятельный персонаж, в фольклоре (как песенном, так и прозаическом) распространены больше. Так, при рождении ребенка доля находится возле головы: «Шчэ ж ты, донечка, у калысцы лыжала, – / Лыха дольняка у голывках стоял(а). / Шчэ ж ты, донечка, по кай лавкы ходыла, – / Лыха дольняка у голывках стоял(а)» [7, с. 36]. В свадебных песнях на предстоящую судьбу (долю) семьи, как уже отмечалось, могут влиять каравайницы и каравай: «Дай жа божа, каб каравай / Харошы зышоў, / Каб доля Тацянкi (Іванка) / Была добра» [1, № 46]; «Твой каравай да падыходзіць, / З дзяжы века падымае – / Твая доля прыбывае» [1, № 73].

При рождении ребенка кроме названных выше субъектов-дарителей доли, по поверьям, на дальнейшую его жизнь могли влиять женские божества – рожаницы. Однако данные представления не зафиксированы в соответствующих песенных текстах белорусов. В отличие от белорусского фольклора, в семейной обрядности румын культ женских божеств – дарителей доли более распространен. Согласно румынским представлениям, данные персонажи выступали «в образе трех пожилых благообразных женщин, одетых в черное» [2, с. 397]. Для них специально готовят подношения, чтобы ребенку была предопределена счастливая судьба. Данные мифологические существа зафиксированы и в румынском песенном фольклоре: «Моя *ursitoare* была хорошей, / Да мой разум был плохим» [2, с. 397]. Как следует из описания, румынские демоны, дающие судьбу, тесно соотносятся с римскими богинями парками, прядущими нить человеческой жизни, причем две из них (Нона и Децима) как раз функционально и соотносились с дарителями доли новорожденному.

Неоднократно также отмечалось, что в белорусских семейно-бытовых песнях упоминание доли ситуативно связано исключительно с несчастливой жизнью женщины в новой семье. При этом распространено традиционное народное представление о том, что со своей судьбой, данной высшими силами (в контексте песни – Богом) следует смириться: «*Лепей было, мамачка, горкі перац есці, / Як з нялюбым дружочкам за столік сесці. / Жыві, жыві, дачушка, жыві, нябога, / Гэта табе доля ад бога*» [9, № 186]. Еще одно объяснение такой неудавшейся жизни – доля просто забыла о женщине, заблудившись в лесу: «*Як у полі вецер вее, мая доля ў госці едзе. / – Ах ты, доля, мая доля, гдзе ты забарылася? / Чы ты ў полі жыта жала, чы ты ў лузе грыбы брала? / – Ой, я ў лесе заблудзіла і на цябе забыла*» [9, № 194]. Вероятно, фигурирование в фольклоре жалоб на несчастную долю связано с компенсаторной функцией, когда женщина таким образом, через озвучивание своих проблем, дает выход негативной энергии. Как отметила Р. М. Ковалева, «эмоциональные травмы способствовали появлению невротичных черт характера замужней женщины, но с другой стороны, как это ни парадоксально, толкали женщину к художественному творчеству» [3, с. 260]. Соответственно, «небольшое количество песен о счастливом замужестве ... объясняется тем, что здоровый, устойчивый, нетравмированный человек, живущий в гармонии с собой и окружающим миром, менее склонен к поэтической рефлексии, чем его невротичный собрат» [3, с. 264]. В свою очередь, сопоставляя мифологический образ доли в обрядовых и внеобрядовых песнях, С. И. Крылова делает следующий вывод: «В квазисинхронии обрядовой и внеобрядовой лирики белорусов предстают две линии моделирующей работы фольклорного сознания: древняя идеалистическая, основанная на уверенности магического обеспечения человека хорошей долей, и новая, назовем ее реалистической, базирующаяся на осмыслении и оценке явлений реальной действительности, где жизнь человека далека от добрых пожеланий, столь щедро высказанных во время семейных обрядов» [4, с. 126].

Более ярко и с несколько иной семантикой персонаж доли выступает в белорусских и румынских волшебных сказках. Здесь, в отличие от семейно-бытовых песен, человек может повлиять на свою судьбу. Так, изначальный посыл одной из сказок о бедном и богатом братьях, как и в некоторых лирических песнях, «*Яны разам радзіліся, разам хрысціліся, адзін бацька з маткаю іх гадаваў, да не аднакую ім Бог долю даў*» [10, с. 445]. Далее интересны представления белорусов о персонифицированной доброй и злой доле. Так, первая выступает в образе хозяйственной девушки, помогающей семье богатого брата жать и смотреть за ребенком. Доля же бедняка предстает в образе голой девушки, качающейся на ветке. Под нажимом своего хозяина доля исправляется: «*На свеце толькі той ічасце мае, каму доля спрыяе, або хто сваю долю да ў руках трымае*» [10, с. 447]. Еще один вариант сказки с подобным сюжетом, вероятно, более древний, чем предыдущий, представляет долю в зооморфных образах кота, собаки и коровы [10, № 109]. Интересна здесь связь и с жертвенным животным, когда корова убивается по просьбе завистливого брата. Дети, съевшие сердце этого жертвенного животного, обретают непреходящее счастье (очень прозрачные параллели с жертвоприношениями древних цивилизаций и отождествлением внутренних органов животных с определенными чертами их поведения, способными через употребление в пищу переходить к человеку): «*Яны ўсе сталі ічаслівы, долею сталі ім наўсягды*» [10, с. 455]. Подобная сказка существует и в румынско-молдавской традиции (удача богача при луне собирает колосья, а удача бедняка пьет в корчме и играет с музыкантами). Здесь наблюдается переходный вариант между зооморфной и антропоморфной стадиями воплощения мифологического персонажа. Так, сначала удача (отождествление с долей в славянской традиции) богача и бедняка персонифицируется, но в дальнейшем контексте она принимает орнитоморфный облик золотой курочки (вновь очевидна прочная мифологема, берущая корни в древних преданиях). Дети, съевшие внутренности птицы, как и в белорусской сказке, получают счастливую долю [5, с. 54 – 55].

Своеобразная квинтэссенция трактовки доли, представляющая обобщение рассмотренных выше фольклорных жанров, отражена и в белорусских пословицах. Так, с одной стороны, народ верил в то, что данную при рождении судьбу (долю, счастье) изменить невозможно (здесь прослеживается параллель с песенным фольклором, особенно со свадебными и семейно-

бытовыми текстами): «*Будзе тое, што будзе, а будзе, што суджана*» [6, с. 419, № 168]; «*Відзіў бог працы, ды доли не даў*» [6, с. 421, № 193]; «*Сваю долю канём не аб'едзеиш*» [6, с. 421, № 198]; «*Як няма ічасця зрання, то не будзе да змяркання*» [6, с. 425, № 251]. С другой стороны, человек сам может повлиять на свою долю, зависящую только от его характера и трудолюбия (здесь прослеживается линия, характерная для волшебных сказок), однако паремий такой тематической направленности все же меньше: «*Дай сну волю – прасніш ічасце і долю*» [6, с. 282, № 1027]; «*Куй сам сваю долю*» [6, с. 420, № 183]; «*Кожны сам сваёй доли каваль*» [6, с. 420, № 184]; «*Як сіла слабая, то й доля благая*» [6, с. 422, № 208]; «*Шчасце само ў рукі не ідзе*» [6, с. 422, № 214].

Таким образом, доля как мифологический персонаж либо как отражение традиционных мифопоэтических представлений белорусов и румын довольно распространен в фольклоре. При этом жанровые характеристики образа отличаются в зависимости от функциональности. Так, в календарно-обрядовых песнях долю дает (сеет) Бог, Божья Матерь, святые либо ангелы. В контексте данных текстов счастливая доля отождествляется с богатым урожаем, соблюдением хозяевами и их детьми предписанных правил и обрядовых действий. В семейно-обрядовых (свадебных и родинных) песнях доля, как правило, также дается высшими силами (Богом, Богоматерью, святыми, ангелами), но в качестве дарителей могут выступать мать, каравайницы. Кроме того, доля в фольклоре предстает в образе самостоятельного персонифицированного персонажа. При этом в календарных и семейно-обрядовых вариантах речь прежде всего идет о прогнозировании, предсказании именно счастливой судьбы. В свою очередь, в семейно-бытовых песнях на первый план выступают жалобы молодой женщины на несчастливую долю, данную при рождении матерью или Богом либо заблудившуюся и потому забывшую свою хозяйку. В прозаических жанрах (в том числе малых – паремиях) доля выступает как самостоятельный зооморфный (антропоморфный) персонаж. Однако основной посыл данных жанров – возможность изменить свою судьбу, приложив к этому соответствующие усилия. Можно с уверенностью говорить, что и в праздновании современных (особенно семейных) торжеств, например, свадьбы либо крещения ребенка мифологема доли, пусть и подсознательно, играет такую же важную роль, как и в традиционных представлениях. Поскольку даже современному человеку хочется видеть счастливым своего ребенка либо будущую семью, а для этого с прогностическими целями по-прежнему стараются придерживаться заложенных традицией норм и предписаний.

Литература

1. Вяселле. Песні: у 6 кн. / склад. Л. А. Малаш; муз. дадат. З. Я. Мажэйка. – Мінск : Навука і тэхніка, 1981. – Кн. 2. – 831 с.
2. Голант, Н. Г. Этнолингвистические материалы из Мунтении (округ Бузэу, села коммун Мерей, Мынзэлешть, Пьетроаселе, Скорцоаса) / Н. Г. Голант, А. А. Плотникова // Карпато-балканский диалектный ландшафт. Язык и культура. 2009 – 2011. – М., 2012. – Вып. 2. – С. 361 – 423.
3. Кавалёва, Р. М. Фалькларыстычны калейдаскоп / Р. М. Кавалёва. – Мінск : Бестпрынт, 2009. – 266 с.
4. Крылова, С. Динамика фаз доли/недоли в континууме песенной лирики белорусов / С. Крылова // Фалькларыстычныя даследаванні. Кантэкст. Тыпалогія. Сувязі : зб. арт. / пад навук. рэд. Р. М. Кавалёвай, В. В. Прыемка. – Вып. 2. – Мінск, 2005. – С. 117 – 127.
5. Молдавские народные сказки / предисл. Т. Колак, лит. обраб. Т. Зайковская. – Кишинев : Арг, 2012. – 160 с.
6. Прыказкі і прымаўкі : у 2 кн. / склад. М. Я. Грынблат. – Мінск : Навука і тэхніка, 1976. – Кн. 2. – 616 с.
7. Раговіч, У. І. Песенны фальклор Палесся : у 3 т. / У. І. Раговіч. – Мінск : Чатыры чвэрці, 2001. – Т. 1. Песні святочнага календара. – 527 с.
8. Радзінная паэзія / уклад., сістэм. тэкстаў, уст. арт., камент. М. Я. Грынבלата ; рэд. тома Г. І. Цітовіч. – Мінск : Навука і тэхніка, 1971. – 784 с.
9. Сямейна-бытавыя песні / склад. І. К. Цішчанка ; рэд. тома А. С. Фядосік. – Мінск : Навука і тэхніка, 1984. – 752 с.
10. Чарадзейныя казкі: у 2 ч. / склад. К. П. Кабашнікаў, Г. А. Барташэвіч; рэд. В. К. Бандарчык. – 2-е выд., выпр. і дапрац. – Мінск : Беларуская навука, 2003. – Ч. 2. – 691 с.

ОСОБЕННОСТИ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ КУЛЬТУР В ПОЛИЭТНИЧЕСКОЙ СРЕДЕ

Динамика геополитических процессов, которые активно проявляются в XXI веке, актуализируют проблемы, какие долгое время находились на периферии научного сознания, определили новый подход к пониманию этнических отношений сегодня, обусловили необходимость рассмотрения этносуществования в контексте социальных парадигм современности.

Именно онтологический подход (культурно-смысловой) к пониманию феномена культуры связан с выделением в общем родовом существовании людей двух главных форм особенной организации человеческого существования – уникального личного существования человека и миров национальных культур. Подчеркивая этот факт Е. К. Бистрицкий отмечает, что «человек не представляет к культуре, но всегда уже находится в мире культуры, принадлежит его историческому движению и даже, более того, создает его часовую динамику собственной жизнью и деятельностью» [1, с. 23].

Каждая культура владеет экзистенциальным своеобразием, которое определено природой – исторически сформированным местом индивидуальности в общественном целом. Это является основой и источником этнической и национальной уникальности и самобытности культурной жизни. Уникальность существования личности базируется на особенности ее национальной культуры и ментальностью, которую можно, в общем, определить как совокупность понятий, идей и образов, которые формируются в рамках этнокультурной общности и закрепляются в сознании людей благодаря коммуникативным процессам. Эти образы и понятия служат в повседневном обращении онтологическими и функциональным объяснением, способом выражения знаний о мире и человеке в нем Особенности национально-культурной ментальности обуславливаются естественно-историческими условиями, в которых формируется сознание людей, которые складывают определенную этнокультурную общность. Проявление ментальности заключается в способности разделять одинаковыми значениями идентичными смыслами одни и те явления объективного и субъективного мира, то есть тождественным способом их интерпретировать и выражать в одинаковых символах.

О. Донченко обосновывает и описывает интерпретативную модель феномена психокультуры социума как целостности. «Главным назначением психики есть подчинение нерасчленяющих элементов социальной реальности (намерений, эмоций, представлений и воспоминаний, чувств) внутренним социальным психологическим структурным законам данного социума» [2, с. 45]. Социетальная психика – это своего рода коллективный словарь историко-культурной наследственности общества (во всех представителей данного социума социетальная психика, как неосознаваемая структура, обнаруживает себя в соответствии с теми же законами однородности в способе мышления, восприятия, реагирования, которая объединяет народ, или другое сообщество в определенных территориальных пределах ее жизнедеятельности, об общих психических особенностях, которые создают жизненную реальность в ее специфических для данного социума чертах).

Влияние окружения является объективным фактором, который действует фактором организации жизни, поведения, форм и норм реакций большинства людей. Национальная культура является целостным образованием, и не только благодаря архетипам культуры и взаимодействия культур, но и значением естественного ландшафта, конкретной аллохтонной среды существования. Аллохтонная среда – ландшафтная зона, на которой компактно проживает полиэтничное население и прибыло сюда в результате добровольной или вынужденной миграции из других регионов. Региональный фактор выступает как внутренняя форма, структура общественных отношений, выделяется большей или меньшей стабильностью, «консервативностью»; ведь региональные общественные отношения – это исторические образования, относительно постоянные общественные отношения, которые передаются следующим поколениям и предопределены спецификой развития и особенной формой существования в определенной среде.

Культурные взаимоотношения нации приобретают новый характер и одним из измерений подобных зон – есть геокультурный, который позволяет по-новому увидеть процесс функционирования национальной культуры, в том числе диаспорной культуры (распространение национальной культуры в другой среде).

Этнорегион – это пространство концентрированного проявления этнонационального фактора. Он определяется степенью интенсивности межэтнических и этнополитических отношений на основе не формальных, а качественных преобразований: уровень этнокультуры и этнополитической мобилизованности, демографического поведения этнических сообществ, степень этнической толерантности.

На протяжении XX века проблема этнорегионального существования и особенности этнического существования рассматривалась целым рядом европейских и отечественных ученых, которые отмечали, что национально-этнический параметр является неотделимым измерением человеческой реальности. Среди них известны западные этнополитологи А. Агурский, М. Берштам, И. Берлин, З. Бжезинский, М. Гайдук, Е. Геллнер, М. М. Грох, М. Джилас, К. Дойч, Я. Елберт, Г. Зегер, Д. Киссинджер, А. Смит. Другие исследователи – Винодел, Г. Грабович, Т. Кузько, И. Лисяк-Рудницкий, Э. Маланбак, О. Прицак и другие сосредоточивали внимание на феномене этнической диффузии (от. лат. – распространение, растекание). Именно последняя достаточно тесно связана с этнорегиональной спецификой существования этносов в одном или нескольких ландшафтных регионах. (Часовое и пространственное распространение этнокультуры, их отдельных элементов, или даже целых традиционных комплексов в чужой этнической среде). Социокультурное пространство в этнорегионе - это сфера действия культуры народа и процесса инкультурации в целом, что отражает аспект вхождения индивида в данную культуру, процесс усвоения характерных для культуры норм, языка, способов мышления и действия, этика, отличая конкретную культуру от других. Рядом с тем, этнорегион отбивает и процесс деэтнизации, что обозначается демографической и культурной экспансией господствующего этноса. Поэтому достаточно остро возникает вопрос чувства родины в сознании личности, которое можно определить определенной градацией понятий.

Локализация Родины	Определение форм проявления чувств Родины
1 Земля предков	Этническая родина
2 Страна рождения и произростания	Родина происхождения
3 Место рождения	Понятие малая родина
4 Государство титульного проживания	Понятие национальной идентификации
5 Территория космополитизма (Европа, планета, земля)	Мегародина

Жизнь в этнорегионе растворяется в богатстве культурных смыслов и теряет качество фундаментальной реальности и ценности.

1. Человек XX века.
2. Гражданин мира.
3. Человек европейской страны.
4. Советский человек.
5. Представитель своего народа.
6. Человек восточной культуры.
7. Житель данной местности

Исследование выявило, что, невзирая на все сложные условия сосуществования в регионе, народы стремятся сохранить собственную этническую идентификацию в составе конкретной общности, которая совпадает с региональными проявлениями менталитета.

Региональные проявления менталитета фиксируются по его формальным показателям, как: отношение к культуре народа, знания и представления о традициях и обычаях, специфика виденья мира профессий, обладания языком, отношения к процессу возрождения и развития этнической культуры, эмоциональное восприятие своего места в обществе.

Образ картины мира, менталитет латентно существующий в сознании каждого индивида, держит в себе представление о значении таких выражений, как «народ», «нация», дифференци-

руется в зависимости от национальности и образования и отражает региональную независимость индивидов.

Понятие «менталитет» занимает важное место в проблеме исследования этнорегиона. Поэтому полностью уместно напомнить, что понятие «менталитет» – это специфическая духовная парадигма сосуществования. Это комплекс «собранности» смыслов, механизмов единства непосредственного бытия, который предопределяет сознание и поведение человека. Народы, существование которых проявляется в этом пространстве имеют потребность в каком-то комплексе общих для всей системы ценностей, норм, установок, которые в своей совокупности обеспечивают сущностную характеристику существования, его целостность, общность. Именно определенные детерминанты непосредственно влияют на формирование и функционирование менталитета.

- 1). Совокупность геополитических факторов.
- 2). Влияние совокупности общественно-политических событий.
- 3). Действие субстанционных основ и субкультурных фундаментов.
- 4). Региональные влияния.

Кроме того, существуют определенные факторы, которые влияют на специфику формирования менталитета народа.

1. Расовые (или соматопсихические).
2. Геопсихические (географические).
3. Исторические (геополитические).
4. Социально-психологические (общественные), связанные с социальной структурой и средствами выживания в нем.

5. Культурно-морфологические, связанные с взаимовлиянием этнотипа и культуры на формирование друг друга.

6. Глубинно-психические, связанные с характером психических процессов вообще, которые охватывают взаимодействие между сознательным и несознательным. Важно, что именно американские социологи, исследуя духовные закономерности общесоциальных ориентаций людей, рассматривали внутренние, глубинные тенденции их эволюции в связи с развитием общественных систем. Особенный этап в изучении ментальности связан с исследованием культуры сверхсистем П. Сорокиным, который считал, что каждое общество можно описать и понять только через призму присущей ему системы «знаний, норм, ценностей» [3, с. 56].

Конечно, естественно, что характер межнациональных отношений зависит от общественно-политических условий макросреды, то есть системы социальных отношений, политики государства, направленной на урегулирование межнациональных отношений, а также и от условий, которые складываются в макросреде, то есть, социальной структурой контактирующих этносов, их историческим прошлым, традицией общения, имеющейся ситуацией контакта, условиями культуры. На личном уровне характер межэтнических отношений зависит от индивидуальных психических качеств, установок и ценностных ориентаций. Этническая толерантность, как важна составляющая этнорегиональной специфики, базируется на отсутствии негативного отношения к другой этнической культуре, наличию позитивного образа другой этнокультуры при сохранении позитивного восприятия своей собственной. Она не является следствием ассимиляции, как отказ от собственной культуры, она является характеристикой межэтнической интеграции, для которой свойственно «принятие», или позитивное отношение к собственной этнокультуре и к культуре других этнических сообществ.

Толерантность, как свойство личности, развивается в течение многих лет, формируется под воздействием ближайшего окружения, социальных условий, традиций и социальной ситуации развития лица.

Наиболее полно национальные права могут быть реализованными только в собственном национальном демократическом государстве, потому что, как подчеркивал М. Драгоманов, даже «культура имеет и политическую, и социальную сторону. А во-вторых, что без определенного пространства, которое дается только свободными политическими учреждениями, важная и для народов, которые не имеют национальной независимости» [4, с. 87].

Б. Шейфер определил атрибуты национального сознания в труде «Лица национализма : новые реальности и старые мифы» (Нью-Йорк, 1972).

1. Определенная территория, или земля, которая может быть большой, или малой.
2. Общественная территория, которую имеет, или надеется иметь народ, и которая включает: язык, литературу, символы, обычаи.
3. Господствующие социальные и экономические институты.
4. Суверенное государство.
5. Преимущество и уважение к людям своей национальности, то есть к тем, кто имеет общую культуру, интересы и общий государственный язык.
6. Преданность стереотипам, которые олицетворяют, или символизируют территорию, народ, культуру, историческое наследие, то есть все то, что есть их общим приобретением.
7. Учетывание общепризнанной тенденции к региональной самоидентификации.

Региональная политика, регионализм – это процесс выработки политических и правовых вопросов из проблем взаимодействия регионов и центров. Надо помнить, что конфликтная ситуация в полиэтничных регионах создается благодаря тому, что большинство субъектов имеют разный вес, силу, статус в обществе .

Современные исследования определяют два вида (аспекты):

1. Социально-этнические;
2. Политические и экономические.

Основные причины, которые провоцируют региональные конфликты находятся в сфере этнокультурного фактора.

Этнокультурный фактор, включенный в геопространственные процессы, характеризует в целом динамику внутреннего развития территории страны. Этот фактор оказывает влияние на дифференциацию (развитие отдельных частей территории), системомормирование (возникновение территориально целесообразных систем).

На этом общем фоне действует ряд специфических этнокультурных и этнополитических факторов, что можно привести на примере Украинского Придунавья-1. Высокий индекс этнической мозаичности населения. Здесь представлены основные социокультурные типы – народы западно- и восточноевропейского культурного типа. Проходит граница между христианским и мусульманским миром.

2. Ниже, чем в среднем по стране, присутствие украинцев, высокий уровень русификации украинского населения, его этнонациональная маргинализация.

3. Наличие значительной, по численности иноязычной диаспоры (многовековое компактное расселение).

4. Пограничное положение. Регион имеет границу с Румынией и Молдавией, морская граница с Россией, Турцией, Болгарией, то есть, со странами, которые являются исторической родиной наиболее многочисленных диаспор не только юга Украины, но и в целом по стране.

5. Интенсивная миграция.

6. Историческая память (историческая особенность региона заключается в том, что ее население сформировалось в результате активных колонизационных процессов, в том числе и целеустремленной имперской политики царского правительства России). Все это обусловило определенную совокупность единственных для региона этносоциальных и социально-демографических проблем в начале 2000-х годов, высокую интенсивность процессов в этнической сфере жизни.

Этнокультурные потребности региона, в том числе Придунавья, обусловлены практически полной этнической (национальной) самоидентификацией меньшинств, хотя фактор полиэтничности определяется обычно обладание несколькими распространенными в крае языками. Наличие установки на многоязычность – условия существования этнических сообществ в регионе.

Народная культура в полиэтничном региональном существовании выполняет этническую функцию – этнодифференцирующую и этноинтегрирующую, что дает возможность сохранить в сознании людей уникальность и неповторимость этнической культуры каждого народа в крае,

сочетая специфические, неспецифические, формы и элементы культуры Этническая культура, которая появляется на основе архетипов, всеми своими составляющими (национальный менталитет, духовная культура, материальная культура, язык) входит в национальную культуру и таким образом, обогащает культурное достижение человечества.

Этнический ренессанс в XXI столетии не оставляет никаких оснований для сомнений, относительно важности для человечества самого полного сохранения всего его этнического наследия.

Интерес этнологов прикован сегодня к проблемам соотношения этнического и национального, потому что с одной стороны, как считает Е. Смит, мы живем в эпоху этнических революций, а с другой, по мнению Е. Геллера, – в эпоху национализма. [1, с. 51] Очевидно, что чем более открытым будет становиться человеческое общество во всех его факторах, тем больше будут становиться открытыми этносы, втянутые в такие процессы. А это неминуемо будет приводить к все большей полиэтничности государств.

Полиэтничность предусматривает не только спокойное отношение к ней как к неизбежности, но и понимание ее как позитивного явления. Полиэтничность определенного национального целого имеет еще и то преимущество, которое создает не спорадические, а широкие условия взаимообогащения этносов опытом освоения природы, развернутые на конкретном культурном пространстве.

Сохранение этнокультурной парадигмы народов в региональном проявлении создает условия для сосуществования этносов в полиэтничной среде, служит залогом взвешенной политики Украины.

Литература

1. Быстрицкий, Е. Феномен личности: мировоззрение, культура, бытие / Е. Быстрицкий. – К. : Наукова думка, 1991.
2. Хейзинга, Й. Homo ludens. Человек играющий / Й. Хейзинга. – СПб. : Издательство Ивана Лимбаха, 2011.
3. Сорокин, П. Система социологии / П. Сорокин. – Т. 1–2. – Париж, 1920.
4. Драгоманов, М. Собрание политических сочинений / М. Драгоманов. – Париж, 1906.

Арпентьева М.Р.

(Российская Федерация, г. Калуга)

ТРАДИЦИИ ЖЕРТВОПРИНОШЕНИЯ В РАЗВИТИИ СООБЩЕСТВ

Антропология насилия – один из проходящих становление разделов антропологии отражает традиционные и инновационные в развитии человечества практики насилия, в том числе, практики жертвоприношения. Их роль в сохранении и в развитии сообществ трудно переоценить: сама история человечества может быть рассмотрена как история насилия. Проблемой архаичных обществ была кровная месть, когда запущенный один раз механизм начинал работать безостановочно, требуя все новых убийств, заканчивающихся истреблением обеих насилия сторон конфликта. Чтобы остановить насилие созданы меры, которые иногда кажутся нелогичными: появление права, судебной системы: стало этапом в развитии узаконенного насилия и концепция вины стала важнее более древней концепцией мести. Эта традиция продолжает существовать и в так называемых демократических сообществах. Корни этой традиции - в создании человеком упорядоченного мира, который демонстрирует иллюзорность порядка всякий раз, когда человек сталкивается с ним. Пытаясь «вернуть на место» собственную уверенность в порядке и контроле порядка, человек вынужден приносить жертву. При этом жертва – не должна быть виновной: в этом парадокс, на котором зиждется порядок: неупорядоченность жертвы, лежащей в его основе. Этот парадокс со временем так или иначе разрушает любой порядок. Однако, боясь стихии и свободы, человек создает новый, опираясь на новые жертвы, в итоге жертвуя – уничтожая – самого себя. Если, однако, сознательно принести в жертву того, кто не

виноват, можно прекратить насилие отмщающее, разорвать порочный круг взаимного насилия. Концепция мести и отношения подавления, однако, важнее концепции вины и отношений справедливости. Насилие поэтому всегда остается неузнанным. «...мы продолжаем не понимать воздействие, оказываемое насилием на человеческие общества. Поэтому мы и не согласны признать тождество насилия и священного». Поэтому, опираясь на гуманизм и его ценности, люди получают «побочные эффекты» в виде фашизма и тоталитарных режимов. Жажда насилия, ищущая, куда излиться, неминуемо должна найти объект, иначе произойдет «непоправимое»: насилие поразит своего носителя - человека или общество, потом наступит хаос, называемый Р. Жираром «жертвенным кризисом», когда нужно искать новые механизмы защиты и совладания или идти к внутреннему порядку, отказавшись от внешнего. Однако, как не бывает последней жертвы, так и не бывает справедливых войн, не бывает и победителей в схватке агрессивий [7; 8].

Р. Жирар пишет о важнейшей и сложнейшей проблеме жертвы как о проблеме «козла отпущения»: в разной мере добровольной жертвы в пользу другого человека или людей, отношений с ним(и) и общества в целом. Предшественниками Р. Жирара в области теории культуры и жертвоприношений в роли культуры были Ф. Ницше и З. Фрейд, Ф. М. Достоевский и В. И. Иванов [10; 17; 19; 20]. Работы Р. Жирара обращены на осмысление одной из ведущих проблем человеческого общества – отношений между насилием и порядком: на всякий удар нужно ожидать сдачи, поскольку насилие всегда порождает кровавый круг – мести за сделанное или несделанное. Отмщение выступает как один из процессов межличностного и межгруппового обмена. Оно работает таким образом, что по мере разворачивания круга насилия, экстенсивность и интенсивность насилия возрастают. Месть есть, по сути, расширенная репродукция насилия, в том числе, и продуцирование вынужденных жертв. Она идет от/против мира и коренным образом отличается от репродукции любви: она не содержит идеи развития, но продолжает развиваться, проходя все более интенсивную эскалацию, эскалацию гордыни, ревности и неблагодарности. Напротив, «репродукция» любви и мира (смирения) всегда требует дополнительных усилий, чтобы развиваться. Она создает дары вместо жертв и саму жертву превращает в добровольный дар благодарности, умеряющий ревность и гордыню [7; 8]. Поэтому насилие ядовито и «заразно», оно уничтожает человека и общество, уничтожает культуру, выступающую, со своими запретами и предписаниями-разрешениями одним из осевых феноменов защиты (профилактики - невхода и коррекции – выхода) от порочного круга насилия. Культура насилия – одна из частей этого механизма, которая действует аналогично «вакцине», защищающей от болезни применением содержащегося в инфекции яда в малых дозах. Культура помогает обществу и человеку справляться с ростом насилия с помощью комплекса мер, ограничивающих насилие и трансформирующих формы его проявления. Высший, пиковый, уровень культуры насилия - жизнь Христа, ставшего добровольной жертвой. Универсальным механизмом самозащиты общества от беспредела насилия является сосредоточение на жертве: создании «идентифицированного пациента» (пациентов) – девиантных групп, подлежащих уничтожению или трансформации и/или самом «жертвоприношении» как искупления путем малого насилия над жертвой, искупающей большое насилие общества над самим собой. Общество и культура выбрали путь упорядочения: вместо того, чтобы обличить насилие как суть общественных институтов, обладающих повсеместностью и хаотичностью, общество создает каналы и формы допустимого насилия, которое превращается в предсказуемый, локальный и упорядоченный ритуал. Общество фиксируется на насилии, пытаясь «выкинуть» его из себя как болезнь: с помощью другого насилия, которое общество не признает и/или не хочет признавать таковым. В жертву приносятся те, кто отличается, разрушает порядок, то есть сложившиеся ритуалы, культуру насилия: от изгоев до правителей, от сильнейших до слабейших, от умнейших до глупейших, от жесточайших до смиреннейших и т.д. [7]. Козел отпущения («жертва отпущения») ни в чем не виноват, он просто - крайний. Более того, он и не должен быть виноват, искупительная жертва заведомо невинна или выбрана случайным образом. Правда может оказаться губительной, ибо если нет ответа в священном, то тогда по Ф. Достоевскому «все дозволено», тогда – как это происходит сейчас, – насилие становится

безграничным. Прозревшему не вернуть спасительного козла, распинаемого на кресте Бога, оно останется один на один с зеркалом... Насилие принадлежит сфере изначального и является базой для развития сакрального. Любая религия – это история взаимоотношения людей с их насилием, результатами страхов и оторванности о себя самих – своего внутреннего порядка. Это насилие и держащий за ним страх так невыносимы, что людям приходится изгонять его в трансцендентность, поддерживая строго регламентированными ритуалами: «Людам удается избавляться от своего насилия постольку, поскольку процесс избавления предстает им не как их собственное действие, а как абсолютный императив, приказ бога, требования которого настолько же страшны, насколько мелочны» [20].

Р. Жирар рассматривает это на примере «законных врагов»: для большинства цивилизованных сообществ и индивидов опыт коллективного насилия (травли, буллинга, stalking) над жертвой почти непостижим: «повелители мух» заканчивают карьеру насилия в детстве и юности; однако, у взрослых людей насилие выходит за пределы личного опыта, хотя оно не только не исчезает, но и происходит от имени данной лени или группы, влияющей не только на «свое», но и на «чужое», регулирующее «свое» за сет «чужого» [7; 8]. Жизненные истории, написанные от лица «палача» (специалиста, члена семьи) или с точки зрения жертвы (пациента, «семейного уroda»), отличаются по своей структуре и содержанию. Насколько трудно преодолеть эту позицию иллюстрирует весь опыт психотерапии и консультирования: системно-стратегический, процессуально-антипсихологический, экзистенциально-религиозный и иные подходы приоткрывают завесу лжи над феноменом, однако, они же показывают, насколько трудно его преодолеть: отказ жертвы играть роль козла отпущения и/или отказ специалиста работать с жертвой как с «козлом» не решают проблему, но перемещают ее. Рабочий альянс – предполагает выбор между клиентом и обществом, не всегда решаемый в пользу клиента. Даже Евангелия, жития мучеников, воспоминания о Холокосте или ГУЛАГе написаны еще авторами или свидетелями насилия, а опыт насилия в экспериментах, подобных опыту Ф. Зимбардо и Ст. Милгрема, до сих пор не осмыслен и во многом закрыт от наблюдателей именно в части опыта жертв насилия. Интересно при этом, что жертва не только должна быть объектом ненависти; но, в некоторых случаях, и объектом поклонения: благодарность возвышает жертву, превращая ее в священную; и убитый козел как символ Диониса, Хаоса и свободы, саморазвивающегося и самоутверждающегося бытия, преобразуется в агнца как символа Христа, высшей упорядоченности и разворачивающегося и утверждающегося «планы Бога» [7; 9; 21].

Истории сакрализации жертвы, осознанные и явные, однако, более редки, хотя и важны, традиционные гонения и буллинг, убийства и преднамеренная травля (stalking), которые совершаются тайно и неосознанно, «в тишине и беспамятстве». Религия «защищает» общество от развития и «высшего» порядка благодаря последовательным заменам: всеобщего насилия как хаоса - на жертвенное, человеческой жертвы - на животную или вещественную; реального жертвоприношения - на символическое [7]. Она выкидывает из реальности «высший порядок»: страх беспорядка как результата «охлаждения любви» преследует цивилизацию изначалью. Создатели и трансляторы религий часто замещают «учредительную жертву» воспоминаниями о ней, эти воспоминания не требуют отмщения. Однако, когда это невозможно: «жертва» не собирается умирать и утверждать религию, ради которой ее уничтожают, случаются истории убийств, подобных историям Христа и многих других Святых. Когда механизм замены теряет эффективность, общество, благодаря усилиям ревнителей, не дошедшее даже до идеи «высшего порядка» в самом себе, обращается к самоуничтожению. Последнее как игрушка, вдохновляет его до момента нового испуга и раскаяния, после которого вновь возникает жертвоприношение. Поэтому история включает постоянные циклы: насилия – вины – искупления / мести. В современном мире месть заменяется судом: истина правом. Однако, государство не может монополизировать все насилие, потому оно более тщательно «монополизирует» месть. Вместе с обществом оно и творит месть и избегает ее: 1) суд все больше возвышается над обществом и государством, становясь самим государством и поглощая общество, 2) государство и суд защищают и чествуют своих палачей, делая их недоступными мести. Однако, дефицит легитимности все увеличивается и круг насилия также.

В современном виде насилие в форме буллинга и сталкинга приобрело огромный размах. Буллинг – это не единичная реакция в определенной ситуации, а стойкие неэффективные паттерны поведения, которые вносят серьезные ограничения в развитие человека и общества. Более того, необходимо привлечь особое внимание к агрессорам и жертвам буллинга: вместо замалчивания и утаивания, необходимо активизировать обучение и профилактику, коррекцию и развитие. Буллинг – явление системное и комплексное. Поэтому, кроме врачей, психотерапевтов, психологов, которые занимаются, как правило, уже с теми жертвами, которые подверглись травле и издевательствам [1; 2; 3; 5; 6; 11; 16; 18; 22]. К изучению и профилактике этого явления должны подключиться педагоги, экологи, которые в опоре на жизненные ресурсы личности смогут направить ее как жертву на путь уверенности и спокойствия. Важно отметить, что и жертвы, и их преследователи (булли, сталкеры) имеют низкий потенциал жизнеутверждения, склонны отрицать жизнь, быть недовольными собой и миром [4; 12; 13; 14; 15]. Самоутверждаясь, они унижают не только объект нападков, но и самих себя и, таким образом, еще более ухудшают ситуацию. Выход из замкнутого круга насилия – диалог, признание буллингом вины и прощение его жертвой, анализ внутренней, а не только внешней структуры насилия. Агрессия, рожденная нарушенной, чрезмерной и болезненно отвергаемой привязанностью к миру и людям, рождает буллинг или травлю. Суть травли сталкинг, сам же сталкинг обнажает лежащую в своей основе привязанность к миру и к человеку (зависимость от них, деформации «объектных», близких отношений, желание «быть хорошим», точнее, «лучшим», гарантировать себе и близким комфорт полного удовлетворения и выживание) – чтобы хоть как – то заполнить эту «черную дыру». Привязанность к желаниям (комфорту, контролю, власти) всегда ведет к дальнейшим деформациям отношений. Сталкинг – одно из крайних проявлений синдрома или феномена Люцифера (описанного в работах Ст. Милграма и Ф. Д. Зимбардо): духовное состояние, когда «черная дыра» в человеке столь глубока, что ее не могут заполнить ни власть, ни деньги [9; 21]. Единственное «благо» сталкера – он сам: вернуться к Богу и признать кого-то выше себя он не в состоянии. Суть «эффекта Люцифера» – алчность как желание уподобить себе или поглотить все «другое», не похожее на него, попытки использовать мир и другого человека как вещь ради удовлетворения собственных желаний. Это противоположность служению: в нем человек воспринимает себя как часть круга любви, в котором каждый отдельный человек ценен сам по себе, а также в отношениях с другими. Традиционные представления (распространенные среди тех, кто принадлежит к культуре, придающей особое значение индивидуализму) побуждают искать мотивы патологии или героизма внутри личности [9]. Современная психиатрия – как и современная клиническая психология, психология личности и психодиагностика ориентирована на диспозицию – внутренней ответственности (пациента, клиента и т.д.). На этой концепции /диспозиции, кроме того, основаны практически все институты нашего общества – в том числе юридические, медицинские и религиозные. Они считают, что вину, болезнь и грех нужно искать внутри виновного, больного и грешника. Однако, важно понять причины необычного поведения и избегать поспешных выводов о личностной диспозиции / предрасположенности. В западной индивидуалистической культуре редкий человек не заражен предубеждениями о предрасположенности. В восточной культуре диспропорция меньше, но часто также – не хватает понимания роли других людей и ситуаций в жизни человека (что используется в найкан-терапии) [23]. Люди склонны, прежде всего, искать причины негативных событий в «патологии» отдельного человека. Пытаясь понять причины поведения других людей, они обычно склонны переоценивать важность личных качеств и недооценивать важность ситуационных факторов. Хотя кажется, что личность всегда неизменна во времени и пространстве, однако, даже в одиночестве люди меняют поведение, а в группе всегда ведут себя иначе, чем вне нее. Орудия и методы инквизиции, утвердившей одной из первых диспозиционный подход к пониманию мира, широко используются для различения зла и избавления мира от «пагубного влияния» его носителей, до сих пор используются – в тюрьмах всего мира, в военных и гражданских исправительных заведениях, а также – в воспитательных, психиатрических, где пытки и насилие настолько «обычны», что таковыми не осмысливаются. Когда инквизиция принимала «окончательное решение» в отношении «упорствующего» еретика, то отрека-

лась от него и «отпустила его на волю»: «отпустить» означало не освободить, а передать светским властям, повелевая им «наказать еретика по заслугам», предать его смерти.

Таким образом, насилие выступает как традиционная форма разрешения и профилактики проблем и кризисов развития человеческих сообществ. Оно отражает стремление человека управлять своей жизнью, и, таким образом, жизнью всего мира, в том числе, не считаясь с внутренними законами их развития. Не понимая мир и себя, человек прибегает к насилию как способу решения и профилактики всех проблем, невзирая на то, что подчас насилие неуместно, и, более того, создает и усиливает проблемы вместо их решения. Культура насилия складывается в истории человечества крайне медленно: проблема допустимого и уместного – сберегающего жизнь и позволяющего развиваться – насилия часто подменяется проблемой насилия защитного и защищающего. Превышение же пределов «необходимой самообороны» – остается одним из самых трудных вопросов юридической практики: человечество не выбрало однозначной и прозрачной нравственной позиции по отношению к насилию, а, значит, обречено его множить, уничтожая более или менее невинных ради покоя тех, кто действительно виноват, кто создает ситуации насилия, руководствуясь более или менее «благими», но традиционно «ведущими в ад» намерениями.

Литература

1. Ачитаева, И. Б. Деструктивные взаимоотношения в учебных группах образовательных учреждений МВД России : автореф. дис. ... канд. психол. наук / И. Б. Ачитаева. – М., 2010. – 249 с.
2. Бердышев, И. Лекарство против ненависти / И. Бердышев // Первое сентября – 2005. – 15 марта (№ 18). – С.3.
3. Бочавер, А.А. Буллинг как объект исследований и культурный феномен / А. А. Бочавер, К. Д. Хломов // Психология. Журнал Высшей школы экономики. – 2013. – Т. 10. – № 3. – С. 149–159.
4. Будур, Н. Повседневная жизнь инквизиции / Н. Будур. – М. : Молодая гвардия, 2011. – 384 с.
5. Гусейнова Е.А. Влияние позиции жертвы буллинга на агрессивное поведение [Электронный ресурс] / Е. А. Гусейнова, С. Н. Ениколопов // Психологическая наука и образование. – psyedu.ru. – 2014. – №1. – Режим доступа: http://psyedu.ru/journal/2014/2/Guseynova_Enikolopov.phtml. – Дата доступа: 15.10.2015.
6. Ениколопов, С. Н. Психологические проблемы безопасности в школе (стенограмма). // Материалы проекта «Образование, благополучие и развивающаяся экономика России, Бразилии и Южной Африки» Психологические проблемы безопасности в школе (стенограмма). 2010. [Электронный ресурс] / С. Н. Ениколопов. – Режим доступа: http://psyjournals.ru/edu_economy_wellbeing/issue/36278_full.shtml.
7. Жирар, Р. Козел отпущения / Р. Жирар. – СПб. : Издательство Ивана Лимбаха, 2010. – 336с.
8. Жирар, Р. Насилие и священное / Р. Жирар. – М. : Новое литературное обозрение, 2010. – 400 с.
9. Зимбардо, Ф. Эффект Люцифера. Почему хорошие люди превращаются в злодеев / Ф. Зимбардо. – М. : Альпина нон-фикшн, 2013. – 740 с.
10. Иванов, В. И. Родное и вселенское. – М. : Республика, 1994. – 435 с.
11. Кравцова, М. М. Дети-изгои: Психологическая работа с проблемой / М. М. Кравцова. – М. : Генезис, 2005. – 111с.
12. Кутузова, Д.А. Травля в школе: что это такое и что можно с этим делать / Д. А. Кутузова // Журнал практического психолога. – 2007. – № 1. – С. 72–90.
13. Лэйн, Д. А. Школьная травля (буллинг) / Д. А. Лэйн // Детская и подростковая психотерапия. – СПб. : Питер, 2001. – С. 240–276.
14. Мерцалова, Т. Насилие в школе: что противопоставить жестокости и агрессии? / Т. Мерцалова // Директор школы. – 2000. – № 3. – С. 25–32.
15. Местр, Ж. Письма русскому дворянину об испанской инквизиции / Ж. Местр. – СПб. : Владимир Даль, 2007. – 300 с.
16. Местр, Ж. Религия и нравы русских / Ж. Местр. – СПб. : Владимир Даль, 2010. – 186 с.
17. Ницше, Ф. Так говорил Заратустра / Ф. Ницше. – М. : Прогресс, 1994. – 512с.
18. Собкин, В. С. Жертвы школьной травли: влияние социальных факторов [Электронный ресурс] / В. С. Собкин, М. М. Смыслова // Труды по социологии образования. Т XVI. Вып. XXVIII. М., 2012. Портал психологических изданий PsyJournals.ru. – Режим доступа: — http://psyjournals.ru/social_psy/2015/n1/74946.shtml. – 2015. – Том. 6. – № 1. – С.130–136.
19. Фрейд, З. Влечения и их судьбы // З. Фрейд. – М. : ООО «Фирма-СТД», 2006. – 448 с.
20. Шестов, Л. И. Достоевский и Ницше (философия трагедии) / Л. И. Шестов // Достоевский в конце XX века / сост. и ред. К. Степанян. – М. : Классика плюс, 1996 – 621 с.
21. Milgram, St. Behavioral Study of Obedience / St. Milgram // Journal of Abnormal and Social Psychology. – 1963. – № 67. – P. 376.
22. Mulle, P.E. The management of stalkers Advances in Psychiatric Treatment / P. E. Mulle, M. Pathй, R. Purcell. – 2001. – Vol. 7. – P. 335–342.
23. Miki, Y. Naikan Therapy – A Way of Self-Discovery and Self-Renewal / Y. Miki // Weissman Press. – 2015. – P. 54.

ГІСТОРЫЯ ВЫВУЧЭННЯ СТАРАВЕРАЎ ПАДЗВІННЯ Ў XIX – ПАЧАТКУ XXI СТ.

Стараверы з’явіліся на Беларусі яшчэ ў другой палове XVII ст. У выніку рэформы патрыярха Нікана і расколу праваслаўнай царквы значная колькасць вернікаў, што не прынялі новаўвядзенні і засталіся прыхільнікамі старых абрадаў, была вымушана эміграваць у суседнія з Расіяй краіны. Адным з рэгіёнаў іх кампактнага пасялення сталі беларускія землі. Стараабраднікі ў асноўным аселі на паўночных і паўднёва-ўсходніх землях сучаснай тэрыторыі Беларусі. Самым вялікім і значным месцам пасялення старавераў-папоўцаў (і наогул старавераў) на Беларусі на пачатку было мястэчка Ветка і яго акруга. А таму асноўная ўвага даследчыкаў стараверства на беларускіх землях засяроджвалася менавіта на вывучэнні гэтага рэгіёна. Як слушна адзначыў А. Гарбацкі, “калі пра папоўцаў і Ветку Гомельскай вобласці яшчэ можна сустрэць у сучаснай навуковай літаратуры асобныя эпизоды гісторыі, то пра бесппапоўцаў, якія пражываюць у большай ступені ў Віцебскай вобласці, інфармацыя фактычна адсутнічае” [1, с. 3]. Гэта, па меншай меры, не справядліва, бо ўжо ў XIX ст., як і ў нашы дні, стараверы колькасна пераважаюць менавіта на Падзвінні. Акрамя таго, стараабраднікі Падзвіння выразна вылучаюцца не толькі ў канфесійным плане (большасць з іх бесппапоўцы), але і ў матэрыяльнай і духоўнай культуры.

Стараверы з’яўляюцца спецыфічнай этнаканфесійнай групай. Магчымым варыянтам іх этнакультурнага развіцця на Беларускім Падзвінні маглі быць страта культурна-пабытовага комплексу і пераход да культуры акружаючага беларускага насельніцтва. Аднак прышламу насельніцтву доўгі час удавалася захоўваць сваю этнічную адметнасць і традыцыйныя формы матэрыяльнай і духоўнай культуры.

Гісторыя вывучэння стараверскай супольнасці на беларускім падзвінні мае даўнюю традыцыю. Першыя працы з’явіліся яшчэ ў першай палове XIX ст. У гэты час вывучэнне беларускага краю і культуры народаў, якія тут пражывалі, адбывалася на аматарскім узроўні і было абумоўлена ўплывам рамантызму. У гэты час выйшла праца Я. Баршчэўскага “Шляхціц Завальня, або Беларусь у фантастычных апавяданнях” [2]. Нягледзячы на тое, што гэты твор пад уплывам эпохі мае мастацкі характар, усё ж ён утрымлівае шэраг карысных звестак, у тым ліку і аб уяўленнях беларусаў адносна “асташоў” (рускіх старавераў з Асташкаўскага павету Цвярскай губерні). Праз некаторы час, у 1844 г., паплекнік і сябра Я. Баршчэўскага Р. Падбярэзскі выдаў працу “Лісты пра Беларусь” [3]. У гэтым артыкуле Р. Падбярэзскі ахарактарызаваў этнічны склад Віцебскай губерні, а таксама прааналізаваў адносіны мясцовага беларускага насельніцтва да рускіх старавераў – “асташоў” і “булынёў” (скупшчыкаў буйной рагатай жывёлы).

Пачынаючы з другой паловы XIX ст. этнаграфічнае даследаванне Беларусі і тых этнасаў, якія яе насялялі, адбываецца на больш высокім прафесійным узроўні. Цікавасць да гісторыі і культуры старавераў у Расійскай імперыі, часткай якой тады былі беларускія землі, тлумачылася як пратэстным стаўленнем да афіцыйнага праваслаўя, так і спецыфічнай культурай, асабліва ў выпадку пражывання ў іншаэтнічным асяроддзі. У гэты перыяд вывучэнне старавераў, як правіла, ініцыявалася праваслаўнай царквой і Міністэрствам унутраных спраў Расійскай імперыі. Колькасць даследаванняў у гэты час значна павялічылася, але толькі некаторыя з іх мелі дачыненне да беларускіх зямель. Адным з першых такіх выданняў стаў “Ваенна-статыстычны агляд” Віцебскай губерні [4]. Кніга была напісана на аснове матэрыялаў, якія сабраў генерал-маёр М. Без-Карніловіч, і апублікавана ў 1852 г. У яе трэцім раздзеле “Жыхары”, які прысвечаны насельніцтву краю, коратка апісаны заняці, побыт і маральныя рысы рускіх (старавераў). У 1855 г. надрукавана другая праца М. Без-Карніловіча “Гістарычныя звесткі аб знамянальных месцах у Беларусі” [5]. Пад Беларуссю аўтар разумеў тэрыторыю Віцебскай і Магілёўскай губерняў. У гэтым выданні, апроч інфармацыі пра населеныя пункты гэтых губерняў, М. Без-Карніловіч змясціў этнаграфічную характарыстыку

краю. Стараверам у кнізе была прысвечана асобная глава (“Расіяне”). У ёй даследчык разгледзеў гісторыю стараабраднікаў на беларускіх землях (у першую чаргу гісторыю веткаўскіх слабод) і коратка ахарактарызаваў іх побыт. Аднак, што датычыцца старавераў Падзвіння, то аўтар прывёў абсалютна тую ж інфармацыю, што была змешчана ў мінулым выданні.

Сярод іншых даследаванняў таго часу неабходна ўгадаць і працу сапраўднага члена Віцебскага губернскага статыстычнага камітэта, настаўцеля Віцебскага кафедральнага сабора, праціерэя В. Волкова “Звесткі пра пачатак распаўсюджвання і раздзялення расколу ў Віцебскай губерні” (1866 г.) [6]. Даследаванне па частках выходзіла таксама і ў Віцебскіх Губернскіх Ведымастях за 1867 г. У працы прыведзена інфармацыя аб прычынах, асаблівасцях пасялення старавераў у Віцебскай губерні, разгледжана іх гісторыя ў рэгіёне.

На Віцебшчыне ў першай палове 1860-х гг. разгарнуў дзейнасць па вывучэнні гісторыі і этнаграфіі А. Семянтоўскі. Асноўнай яго этнаграфічнай працай стаў “Этнаграфічны агляд Віцебскай губерні” (1872 г.) [7]. У ёй, апроч мясцовага беларускага насельніцтва, разгледжаны і этнічныя групы, што кампактна пражывалі на Беларускім Падзвінні. Раздзел “Вялікарусы” ў асноўным прысвечаны апісанню старавераў, якія складалі большасць рускага насельніцтва края. Навуковец разгледзеў гісторыю з’яўлення іх на Падзвінні, змясціў статыстычныя даныя аб колькасці стараабраднікаў у губерні, ахарактарызаваў іх гаспадарчыя заняткі, а таксама апісаў іх антрапалагічныя асаблівасці, адзенне і жыллё. Даследчык А. Семянтоўскі адзначыў таксама некаторыя пазітыўныя рысы характару прыхільнікаў старога абраду (прадпрымальнасць, працавітасць, знаходлівасць), але ў той жа час у маральных адносінах паставі ніжэй беларусаў [7, с. 20].

Каштоўныя матэрыялы для даследавання побыту і культуры стараабраднікаў Беларускага Падзвіння змешчаны ў публікацыях А. Кіркора “Народнае жыццё” [8] і С. Максімава “Беларуская Смаленшчына з суседзямі” [9]. Гэтыя працы былі змешчаны ў III томе “Жывапіснай Расіі” (1882 г.). А. Кіркор прывёў даныя аб колькасці старавераў на беларускіх землях, гісторыі пасялення, а таксама ахарактарызаваў іх маральныя рысы, выкарыстаўшы працу А. Семянтоўскага. Даследчык С. Максімаў змясціў інфармацыю пра прычыны перасялення, гаспадарчыя заняткі старавераў, а таксама іх адносіны з беларускім насельніцтвам.

Пры даследаванні гісторыі і культуры старавераў на Беларускім Падзвінні важнае значэнне маюць даныя, што змяшчаюцца ў штогадовых “Аглядах Віцебскай губерні”, а таксама ў “Памятных кніжках Віцебскай губерні”. У “Аглядах”, акрамя статыстычных матэрыялаў, утрымліваюцца звесткі адносна рассялення старавераў, іх заняткаў, а таксама інфармацыя, што датычаць спецыфікі ўзаемадзеяння з праваслаўнай царквой, дзяржаўнымі органамі і мясцовым насельніцтвам. “Памятныя кніжкі”, якія таксама ўтрымліваюць шмат статыстычных матэрыялаў, змяшчаюць яшчэ і шэраг цікавых артыкулаў. Так, карысныя гістарычныя звесткі, якія дапамагаюць раскрыць шэраг пытанняў, звязаных з пасяленнем старавераў на Падзвінні, утрымліваюцца ў артыкуле “Аб расколе ў Віцебскай губерні” [10], што быў надрукаваны ў “Памятнай кніжцы Віцебскай губерні” за 1885 г. У працы змешчана таксама інфармацыя пра духоўных настаўнікаў старавераў-беспапоўцаў, вылучаны асаблівасці сямейнага ладу папоўцаў Віцебшчыны (заклучэнне шлюбаў) і г.д.

Важныя матэрыялы для даследавання традыцыйнай культуры і побыту стараабраднікаў Беларускага Падзвіння змешчаны ў раздзеле “Насельніцтва губерні” кнігі В. Далгарукава “Віцебская губерня: гістарычна-геаграфічны і статыстычны агляд” (1890 г.) [11]. У працы даследчык коратка разгледзеў гісторыю з’яўлення стараабраднікаў у губерні, прывёў статыстычныя даныя аб колькасці старавераў за 1870 г., апісаў іх жыллё, адзенне, гаспадарчыя заняткі, ахарактарызаваў маральны ўзровень. Даволі падрабязна аўтар апісаў вясельны абрад старавераў-беспапоўцаў Віцебскай губерні.

Шэраг карыснай інфармацыі па гісторыі і культуры старавераў Падзвіння змешчаны ў этнаграфічных даследаваннях, якія былі прысвечаны асобнаму населенаму пункту ці павету. Некаторая інфармацыя па вясельнай абраднасці, святах і гаспадарчай дзейнасці старавераў

заходняга Падзвіння змешчана ў кнізе Г. Пасаха “Відзы” (1895 г.) [12]. Вартай увагі падаецца і невялікая кніга І. Гарбачэўскага “Лепельскі павет Віцебскай губерні” [13], якая была апублікавана ў 1895 г. Інфармацыя пра старавераў павета змяшчаецца ў сёмым раздзеле “Народанасельніцтва”. Аўтар даволі сцісла ахарактарызаваў асаблівасці рассялення і маральныя рысы стараабраднікаў, прывёў статыстычныя даныя, а таксама каратка ахарактарызаваў ўзаемаадносіны з мясцовым беларускім насельніцтвам. З іншых агульнаэтнаграфічных прац заслугоўвае ўвагі “Сенненскі павет Магілёўскай губерні” [14] К. Анікіевіча, народнага настаўніка, карэспандэнта і вучня вядомага беларускага этнографа Е. Раманава. Праца была надрукавана ў пачатку ХХ ст. У параўнальна невялікім даследаванні К. Анікіевіч спрабуе даць усебаковую характарыстыку Сенненшчыны – гістарычную, геаграфічную, эканамічную і этнаграфічную. Этнаграфічны матэрыял змешчаны ў трэцім раздзеле кнігі. Аўтар прывёў звесткі аб колькасці старавераў у павеце, апісаў іх жыллё, а таксама ахарактарызаваў гаспадарчыя заняткі.

Характарыстыка побыту і культуры старавераў, што належыць М. Доўнар-Запольскаму і Д. Шэндэрыку, змешчана ў главе “Размеркаванне насельніцтва Верхняга Падняпроўя і Беларусі на тэрыторыі, яго этнаграфічны склад, побыт і культура” кнігі “Расія. Поўнае геаграфічнае апісанне нашай Айчыны. IX том. Верхняе Падняпроўе і Беларусь” (1905 г.) [15]. Аўтары зрабілі дастаткова яркае апісанне побыту старавераў, ахарактарызавалі іх сямейныя адносіны, жыллё, традыцыі харчавання, адзенне, а таксама далі характарыстыку ўзаемаадносін з мясцовым беларускім насельніцтвам. Акрамя таго, у працы змешчана карысная інфармацыя па вясельнай абраднасці стараверскага насельніцтва. Аднак неабходна адзначыць, што гэтая праца падрыхтавана на аснове раней выдадзеных даследаванняў і амаль не змяшчае новых і арыгінальных звестак.

Новы этап у вывучэнні стараверскай супольнасці на беларускіх землях прыходзіцца на савецкі перыяд. Гістарыяграфія стараабрадніцтва савецкага часу ўпісваецца ў тагачасную агульную канву вывучэння гісторыі рэлігіі і царквы. Звязана гэта з тым, што з прычыны падпарадкаванасці цвёрдым ідэалагічным устаноўкам, прадметам навуковага даследавання станавіліся строга вызначаныя пытанні. Трапляючы ў разрад атэістычнай літаратуры, даследаванні па гісторыі стараверства ў большасці выпадкаў не маглі прэтэндаваць на аб’ектыўнасць ацэнкі. Кіруючыся марксісцкім тэзісам аб другаснасці рэлігіі ў адносінах да сацыяльна-эканамічных працэсаў, савецкія даследчыкі разглядалі раскол найперш як супраціў царскаму рэжыму. У пачатку 1920-х гг. на старонках часопісаў нават друкаваліся артыкулы публіцыстычнага характару ў падтрымку расколу. У гэты перыяд з’яўляцца і абагульняючыя працы па гісторыі рэлігіі і царквы на Беларусі, у якіх разгледжаны і стараверы. Так, у 1930 г. была выдадзеная праца М. Нікольскага “Гісторыя рускай царквы”. У ёй вялікая ўвага ўдзелена гісторыі старавераў на беларускіх землях.

Актыўнае этнаграфічнае даследаванне тэрыторыі Заходняй Беларусі, якая па Ружскай мірнай дамоў адышла ў склад Польшчы, вялася польскімі даследчыкамі. Пры даследаванні гісторыі і культуры старавераў заходняй часткі Падзвіння каштоўнасць уяўляе праца О. Хедэмана “Гісторыя Браслаўскага павета”. Кніга была выдадзена на польскай мове ў 1930 г. у Вільні. Даволі падрабязнаму апісанню перасяленцаў з Расіі аўтар прысвяціў спецыяльны раздзел “Стараверы і яўрэі”. У працы змешчаны звесткі па гісторыі іх з’яўлення, апісаў асаблівасці пабытовай культуры, прааналізаваў працэсы эвалюцыі святочных абрадаў, а таксама даў характарыстыку ўзаемаадносін з мясцовым насельніцтвам. Значнае месца аўтар адвёў характарыстыцы ўзаемаадносін старавераў з мясцовай уладай.

У пасляваенны перыяд з’яўляецца шэраг прац, што асвятляюць гісторыю і культуру старавераў на беларускіх землях. Калі ў даваеннай і, тым больш, у дарэвалюцыйнай беларускай этнаграфіі прыярытэтнае месца займалі даследаванні традыцыйнай духоўнай культуры, то ў пасляваенныя гады асноўная ўвага надаецца матэрыяльнай культуры, у тым ліку і старавераў. У 1955 г. апублікавана дысертацыя А. Заварынай пра старавераў Латгаліі “Рускае насельніцтва усходняй Латвіі у другой палове ХІХ – пач. ХХ ст.». У сваім даследаванні А. Заварына вельмі падрабязна разгледзела гісторыю і матэрыяльную культуру старавераў Рэжыцкага, Люцынскага

і Дынабургскага павеатаў Віцебскай губерні. Рэлігійныя ўяўленні старавераў таго ж рэгіёна (сучасная тэрыторыя Латвіі), а таксама іх гісторыю на гэтых землях даследаваў А. Падмазаў у сваіх працах “Стараабраднікі ў Латвіі” і “Сучасная рэлігійнасць...”. Пачынаючы з 1980-х гг. з’явіліся даследаванні па матэрыяльнай культуры старавераў і ў беларускай навуцы. У энцыклапедыі “Этнаграфія Беларусі” быў апублікаваны невялікі артыкул П. Церашковіча “Стараверы”. Шэраг звестак аб традыцыйным адзенні старавераў беларускіх зямель змешчаны ў кнізе Г. Маславай “Народнае адзенне ва ўсходнеславянскіх традыцыйных абрадах XIX – пач. XX ст.” (1984 г.).

Пачынаючы з 1990-х гг. айчынная этналагічная і гістарычная навука набыла новы імпульс для свайго развіцця. У гэты час з’явіўся шэраг сур’ёзных даследаванняў, прысвечаных стараверам Беларусі. Першая праца па гісторыі стараабрадніцтва на Беларусі з’явілася ў 1992 г. Ёй была кніга Т. Кароткай, Е. Пракошынай і А. Чуднікавай “Стараабрадніцтва ў Беларусі”. Аўтары не ставілі мэтай грунтоўнае даследаванне гісторыі старавераў на беларускіх землях. Яны засяродзілі асноўную ўвагу на рэлігійна-філасофскіх асновах іх вучэння і становішчы стараабраднікаў на сучасным этапе.

Важная роля ў вывучэнні гісторыі і культуры стараверства Беларусі належыць А. Гарбацкаму. Ён з’яўляецца аўтарам двух манаграфій і шэрагу артыкулаў па гісторыі і культуры старавераў Беларусі. Манаграфія “Стараабрадніцтва на Беларусі ў канцы XVIII–пачатку XX ст.” з’яўляецца спробай усебаковага асвятлення гісторыі і культуры стараверскага насельніцтва на Беларусі ў адзначаны перыяд. У гэтай працы аўтар разгледзеў гісторыю з’яўлення і пражывання старавераў на беларускіх землях, ахарактарызаваў узаемаадносіны з царквой і дзяржаўнымі органамі. Акрамя таго, А. Гарбацкі значную ўвагу ўдзяліў даследаванню традыцыйнай культуры старавераў. Другая яго манаграфія “Стараабрадніцтва на беларускіх землях”, якая выйшла ў 2004 г. на рускай мове, мала чым адрозніваецца па змесце ад папярэдняй. Аднак у гэтай працы змяшчана значна больш этнаграфічных матэрыялаў. Значная колькасць гэтых матэрыялаў была зафіксавана ім на Падзвінні. Вялікае значэнне для даследавання пазначанай праблематыкі мае і шэраг артыкулаў А. Гарбацкага.

У 1990-я – 2000-я гг. даследаванне гісторыі стараабраднікаў на беларускіх землях значна актывізавалася. Гэтай праблематыцы была прысвечана канферэнцыя “Стараабрадніцтва як гісторыка-культурны феномен”, якая адбылася ў Гомелі ў 2003 г. У гэты час з’явіліся і новыя накірункі ў даследаванні пазначанай праблематыкі (спецыфіка этнакультурнага ўзаемадзеяння з мясцовым насельніцтвам, этнічныя стэрэатыпы і г.д.), вядзецца і палявое этнаграфічнае вывучэнне старавераў. У гэтым плане вялікую навуковую каштоўнасць маюць працы В. Лінкевіча [16], У. Лобача [17], Т. Паташанка [18], А. Рогалева [19], Т. Трафімавай [20], У. Філіпенкі [21], К. Шыдлоўскага [22], У. Іванова, С. А. Захаркевіча і інш. У гэты перыяд з’явіўся і шэраг энцыклапедычных выданняў, якія змяшчаюць артыкулы пра старавераў.

Такім чынам, даследаванне гісторыі і культуры старавераў Беларускага Падзвіння мае даўнюю традыцыю. За два стагоддзі пошукаў і вывучэння пазначанай праблематыкі апублікаваны шэраг прац, якія адрозніваюцца паміж сабой як паводле канкрэтных пытанняў, што ў іх разглядаюцца, так і паводле падыходаў адносна іх асвятлення. Найбольшы ўздым у распрацоўцы гэтага пытання назіраецца з канца XX ст. Аднак, нягледзячы на ўсе станоўчыя моманты, працы, што асвятляюць пазначаную праблематыку, прысвечаны, найперш, стараверам паўднёва-ўсходняй часткі Беларусі. А таму на сённяшні дзень адсутнічаюць грунтоўныя і сістэмныя даследаванні, прысвечаныя стараверам Падзвіння. Да таго ж, даследчыкі стараабрадніцтва як у мінулым, так і ў цяперашнія часы, у асноўным засяроджвалі сваю ўвагу на найбольш рэльефных і спецыфічных рысах культуры і побыту, абмінаючы іншыя, не менш значныя аспекты іх культуры. Амаль не даследаванымі застаюцца пытанні этнакультурных працэсаў ў стараверскай супольнасці Беларускага Падзвіння ў XX – пачатку XXI ст.

Літаратура

1. Гарбацкі, А.А. Стараверы Віцебшчыны ў к. XVII–XVIII стст. / А. А. Гарбацкі // Веснік Віцебскага дзяржаўнага ўніверсітэта імя П. М. Машэрава. – 1999. – №1 (11). – С. 3–8.

2. Баршчэўскі, Я. Выбраныя творы / Я. Баршчэўскі. – Мінск : Беларускі кнігазбор, 1998. – 480 с.
3. Падбярэскі, Р. Лісты пра Беларусь / Р. Падбярэскі // Шляхам гадоў: Гіст.-літ.зб. – Мінск, 1994. – С. 249–266.
4. Военно-статистическое обозрение Российской империи. Том VIII. Часть 1. Витебская губерния. – СПб. : Деп. Ген. штаба, 1852. – 267+9 с.
5. Без-Корнилович, М. О. Исторические сведения о примечательнейших местах в Белоруссии с присовокуплением и других сведений к ней же относящихся / М. О. Без-Корнилович. – СПб. : Тип. III Отд. Собст. Е. И. В. Канцелярии, 1855. – 355 с.
6. Волков, В. И. Сведения о начале распространении и разделении раскола в Витебской губернии / В. И. Волков. – Витебск : Губ. тип., 1866. – 21 + 85 с.
7. Сементовский, А. Этнографический обзор Витебской губернии / А. Сементовский. – СПб. : Тип. М. Хана, 1872. – 70 с.
8. Киркор, А. Народная жизнь / А. Киркор // Живописная Россия. Отечество наше в его зем., ист., плем., экон. и быт. значении: Литовское и Белорусское Полесье: Репринт. воспроизведение изд. 1882 г. – Минск, 1994. – С. 277–288.
9. Максимов, С. В. Белорусская Смоленщина с соседями / С. В. Максимов // Живописная Россия. Отечество наше в его зем., ист., плем., экон. и быт. значении: Литовское и Белорусское Полесье: Репринт. воспроизведение изд. 1882 г. – Минск, 1994. – С. 429–472.
10. О расколе в Витебской губернии // Памятная книжка Витебской губернии на 1885 г. – Витебск, 1885. – С. 337–367.
11. Долгоруков, В. М. Население губернии / В. М. Долгоруков // Витебская губерния. Историко-географический и статистический обзор. Вып I. – Витебск, 1890. – С. 231–300.
12. Посох, Г. Видзы / Г. Посох. – Ковно : Тип. губ. правл., 1895. – 13 с.
13. Горбачевский, И. Д. Лепельский уезд Витебской губернии / И. Д. Горбачевский. – Витебск : Губ. Тип., 1895. – 38 с.
14. Аникиевич, К. Т. Сенненский уезд Могилевской губернии / К. Т. Аникиевич. – Могилев : Губ. Тип., 1907. – 148 с.
15. Россия. Полное географическое описание нашего Отечества. – СПб. : А. Ф. Девриен, 1905. – Том 9: Верхнее Поднепровье и Белоруссия. – 620 с.
16. Линкевич, В. Н. Межконфессиональные отношения в Беларуси во II пол. XIX – нач. XX в.: авторифер. дис. ... канд. истор. наук / В. Н. Линкевич ; Ин-т истории АН Беларуси. – Минск, 2004. – 21 с.
17. Лобач, У. А. Вобраз “асташа” (старавера) у творах Яна Баршчэўскага / У. А. Лобач // Старообрядчество как историко-культурный феномен : Материалы международной научно-практической конференции. – Гомель, 2003. – С. 161–166.
18. Поташенко, Т. П. Русские старообрядцы в ВКЛ: становление древлеправославной традиции / Т. П. Поташенко // Мир истории. – 2002. – № 4. – С. 15–18.
19. Рогалев, А. Ф. Этнотопонимия Беларуси (на фоне этнической истории) / А. Ф. Рогалев. – Гомель : ГГУ, 1993. – 168 с.
20. Трофимова, Т. В. Особенности одежды старообрядцев Витебщины в конце XIX – начале XX века / Т. В. Трофимова // Брэсцкая царкоўная унія (1596–2006): гісторыя і сучаснасць: зб. навук. артыкулаў. – Брэст, 2006. – С. 133–137.
21. Філіпенка, У. С. Вясельная абраднасць старавераў-беспапоўцаў Беларусі (па этнаграфічных матэрыялах апошняй чвэрці XIX стагоддзя) / У. С. Філіпенка // Старообрядчество как историко-культурный феномен : Материалы международной научно-практической конференции. – Гомель, 2003. – С. 283–288.
22. Гарбацкі, А. А. Стараабраднікі / А. А. Гарбацкі // Рэлігія і царква на Беларусі. Энц. Давед. – Мінск, 2001. – С. 310–311.

Баранова А.С.

(Республика Беларусь, г. Минск)

АНТРОПОЛОГИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ФОРМИРОВАНИЯ КУЛЬТУРЫ ПЕДАГОГИЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ: ИСТОРИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ

Антропалогія (ад др.-греч. *ἄνθρωπος* – чалавек; *λόγος* – навука) – сукупнасць навучных дысцыплін, займаюцца зучэннем чалавека, яго проісходжэння, развіцця, існавання ў прыроднай (естественной) і культурнай (искусственной) сярэдах. У педагогіцы існавае антропалогічны падыход да выхавання. Антропалогічны падыход як аснова педагогічнага асветлення прадпалагае зучэнне чалавека як «предмета выхавання». І. Кант у «Антропалогіі» (1 часта «Антропалогічная дыдактыка»), аналізуе спосабы пазнання внутрынен-

го и внешнего в человеке, отмечал необходимость самостоятельности и свободы: «Того, кто не умеет сам думать, хотя он мог многое изучить, называют ограниченной головою (тупым малым). Того, кто при публичном изложении своих познаний, когда-то изученных им, обнаруживает рабское отношение к школе (следовательно, недостаток свободы в самостоятельном мышлении) называют педантом» [1].

Основоположником антрополого-педагогической науки является К. Д. Ушинский (1823–1870). В процессе формирования педагогической культуры необходимо опираться на антропологические основы формирования человека, представленные К. Д. Ушинским в работе «Человек как предмет воспитания (опыт педагогической антропологии)». Педагогу необходимо знание человека, природы его чувствований, воли, мышления, особенностей его стремления к сознательной деятельности, потребности психической деятельности. Мысли К. Д. Ушинского выявляют сущность педагогической деятельности в связи с сущностью человека, с особенностями его стремления к сознательной деятельности. Наряду со стремлением быть, стремлением к существованию и расширению этого существования в пространстве и времени, К. Д. Ушинский отмечал наличие стремления к сознательной деятельности и потребности психической деятельности. Лишение человека даже при полном удовлетворении физических потребностей К. Д. Ушинский рассматривал как тяжёлое наказание для человека: «Но едва ли есть страшнее наказание для человека, как, удовлетворив всем его физическим потребностям, в то же время лишить его, *по возможности*, всякой психической деятельности, полное лишение которой, к счастью, невозможно... Вол, поставленный в такое положение, будет ещё жиреть, но человек вскоре приходит в совершенное отчаяние и впадает в безумие, если не найдёт в самом себе источника душевной деятельности» [2, с. 88]. К. Д. Ушинский подчеркивал, что потребность психической деятельности имеет основное значение для души человека.

Разрабатывая антропологический принцип в философии, Н. Г. Чернышевский (1828–1889) отмечал единство человеческого организма, которое доказано наблюдениями физиологов, зоологов, медиков. Однако при единстве натуры человека он отмечал в человеке «два различных ряда явлений: явления так называемого материального порядка (человек ест, ходит) и явления так называемого нравственного порядка (человек думает, чувствует, желает)» [3, с. 162]. Философ отмечал, что по сущности своей природы человек есть существо стройное и согласное в своих частях. В этом убеждает принцип единства органической жизни в каждом организме. Но под влиянием противных потребностей человека условий внешней природы самая жизнь человека подвергается уклонениям и развиваются в ней самой противоречия. Н. Г. Чернышевский отмечает, что коренной источник этих противоречий – «несоразмерность средств к удовлетворению с потребностями – имеет чисто экономический характер; из этого уже легко сообразить, что пороки и экзальтированные страсти должны самым прямым образом отражаться в экономической деятельности, да и самые действительные средства против них должны заключаться в экономической области: ведь надобно обращаться против зла в самом его корне, иначе не истребишь зла» [3, с. 149]. Н. Г. Чернышевский отмечает негативную роль тщеславия, которое во многом порождается экономическими причинами: «Различные потребности, разжигаемые недостатком нормального удовлетворения, достигают крайностей, вредных для самого человека. Все эти крайности ещё более искажаются и преувеличиваются влиянием тщеславия, составляющего искажение основного чувства человеческой природы, чувства собственного достоинства. Таким образом, человек подвергается внутреннему расстройству от пороков и экзальтированных страстей» [3, с. 149]. Интересны мысли Н. Г. Чернышевского о соотношении физического типа личности с умственными и нравственными качествами: «Хотя физический тип отдельного человека остаётся неизменным во всю жизнь и обыкновенно передаётся от родителей к детям, потому имеет прочную наследственную устойчивость, но умственные и нравственные качества, составляющие результаты его, видоизменяются обстоятельствами жизни до такой степени, что зависимость их от него сохраняет силу только, когда обстоятельства жизни действуют в том же направлении; а если ход жизни развивает другие качества, то темперамент поддаётся его влиянию, и та сторона действительного характера человека, которая подводится под название темперамента, оказывается совершенно неодинаковой с каче-

ствами, какие можно было бы предполагать в человеке по нашим понятиям об умственных и нравственных результатах физического типа» [3, с. 263].

Страсть к деятельности Н. Г. Чернышевский считал врождённой. В исследовании сущности человека он опирался на данные психологии, физиологии, которая объясняла, что мускулы человека имеют физическую потребность работать, подобно тому, как желудок имеет потребность переваривать пищу, нервы – потребность переваривать впечатления, глаза – потребность – смотреть. В данном случае Н. Г. Чернышевский поддерживал идею саморазвития органов тела человека И. Г. Песталоцци, который рассуждал о том, что глаз хочет смотреть, ухо – слышать, нога – ходить, рука – хватать, ум – мыслить, но также и сердце хочет верить и любить. Н. Г. Чернышевский обосновывает физическую потребность работать, смотреть, испытывать впечатления как принцип органической жизни для того, чтобы обосновать отсутствие склонности лени в человеке. Отмечая способность некоторых народов работать хуже, чем, например, англичан или немцев, философ отмечает, что энергия труда подавляется вместе с другою энергией, подчёркивая роль исторических обстоятельств, которые развивают пассивные добродетели: долготерпение, умение переносить лишения и невзгоды. В некоторых обстоятельствах эти добродетели хороши, однако для развития экономической деятельности философ считал их непригодными. Н. Г. Чернышевский отмечал, что «энергия в русском человеке подавлена обстоятельствами, сделавшими из него какого-то аскета» [3, с. 152]. Анализируя природу русского человека, Н. Г. Чернышевский отмечал, что по природе русский человек не предназначен быть апатичным. Когда пробуждается в нём усердие к делу, он обнаруживает чрезвычайно замечательную неутомимость и живость в работе. Для развития активности, энергии человека Н. Г. Чернышевский отмечал необходимость самостоятельности, освобождения его от стеснений и опеки, которыми человек бывает подавлен. Большую роль в развитии активности человека он отводил образованию: «Каждое человеческое дело успешно идёт только тогда, когда руководится умом и знанием; а ум развивается образованием; потому только просвещённый народ может работать успешно» [3, с. 152]. Однако плохое состояние образования вовсе не говорит о том, что русский народ не склонен к образованию. Н. Г. Чернышевский развенчивает миф о том, что русский народ апатичен и не имеет желаний просвещаться. Из апатичности русского человека в материальной работе некоторые люди сделали вывод, что от природы он расположен к лени, а из слабого развития образованности сделали заключение, что русские имеют мало охоты к просвещению. Обе эти клеветы он считал нелепыми и тупоумными. Отмечая, что стремление в народе к деятельности и просвещению сильное, Н. Г. Чернышевский указывал на роль внешних обстоятельств, не благоприятствующих их осуществлению.

П. Ф. Каптерев (1849–1922) является одним из наиболее ярких представителей синтетическо-антропологического направления в российской педагогике конца XIX – начала XX в. П. Ф. Каптерев дал научную оценку телесной и духовной природы человека. Опираясь на современные ему исследования в медицине и психологии, он делает вывод о несовершенстве, слабости человеческой природы, о тенденции вырождения, которая нарастает в процессе развития человеческого рода, что выражается в физической слабости человека, усиливающихся психических отклонениях, ослаблении нравственного и эстетического чувства. Но это знание о человеке не должно останавливать усилия по совершенствованию человеческой природы. Рассуждая о сущности природы человека, П. Ф. Каптерев в работе «Педагогический процесс» отмечал дисгармонию органов и их функций, считая это обстоятельство меньшим злом. Педагог отмечал что «телесной дисгармонии отвечает дисгармония духовная. Мы постоянно наблюдаем несоответствие между умом и чувствованиями людей, между умом и волей, разлад между стремлениями и силами для осуществления стремлений, перевес фантазии над рассудком и обратнo, непропорциональность между памятью и умом и т.д. духовно уравновешенного человека, пропорционально сложенного так же трудно найти, как и пропорционального в физическом отношении» [4, с. 166]. В соответствии с природой человека назначение педагогического процесса состоит не только в обеспечении процесса саморазвития. П. Ф. Каптерев отмечает, что «такое было бы возможно, если бы человеческий организм не имел бы никаких недочётов и дисгармонии в своём строении, когда человек и по духу и по телу был бы совершенен, без не-

достатков, так что ему ничего не оставалось бы, как только развивать свои прекрасные естественные свойства. К сожалению, этого нет, и человеческий организм представляет собой явление совсем другого вида» [4, с.164]. Учитывая несовершенную природу человека, П. Ф. Каптерев видит сущность педагогического процесса в том, что «развитие и усовершенствование сливаются в один поток; усовершенствование предполагает развитие ценных свойств и подавление ими, заглушение ими недостатков, причём слабые. Но ценные свойства усиленно культивируются, а недостатки не допускаются до развития и укрепления» [4, с.168].

Большую роль в совершенствовании природы человека играет педагогический процесс. П. Ф. Каптерев следующим образом определяет сущность педагогического процесса: это «...есть систематическая помощь саморазвитию организма и всестороннее усовершенствование личности в мере ее сил и сообразно социальному идеалу... Короче сущность воспитания и образования может быть определена так: педагогический процесс есть всестороннее усовершенствование личности на почве ее органического саморазвития и в мере ее сил сообразно социальному идеалу» [4, с. 168]. При таком понимании сущности воспитания и обучения учитываются три важных фактора: естественные, природные особенности ребенка, социальный идеал (представление данного общества об идеальном состоянии человека) и самовоспитание как необходимое условие усовершенствования такого идеального состояния.

В настоящее время исследователями (В. И. Слободчиков, Е. И. Исаев, В. М. Розин, И. С. Ломакина, М. Е. Дуранов, Т. Д. Скуднава) разрабатывается антропологический подход к подготовке специалистов, который связан со становлением «самости» личности, изучением её глубинных основ. В системе высшего педагогического образования в настоящее время особенно остро ощущается дефицит эффективно работающих концепций подготовки специалистов, работающих с людьми. В этих условиях актуализируется роль человекоцентрированного образования как социального механизма, обеспечивающего неразрывную связь времен и необходимое равновесие между личностью и обществом, человеком и природой, человека с самим собой. Исследователи отмечают, что восстановить нарушенную гармонию может антропологическая образовательная парадигма, ориентированная на раскрытие сущностных сил целостного человека во всем многообразии его отношений с внутренним и внешним миром. Особое значение для развития субъектности будущих педагогов имеют учебные предметы и спецкурсы антропологической направленности: «Педагогическая антропология», «Педагогическая деонтология», «Педагогическая коммуникация».

Т. Д. Скуднава отмечает, что на рубеже XX–XXI вв. начался качественно новый этап развития антропологического знания в сфере образования, основанный на следующих основных антропологических идеях:

1. В его основе заложены мировоззренческие и методологические установки философской антропологии.
2. Его предметом является реальное бытие субъекта воспитательного процесса во всей его духовной целостности и полноте.
3. Средствами и механизмами воспитания-образования является способность человека к самопознанию, самовоспитанию, саморазвитию, самосовершенствованию.
4. Понимание и взаимопонимание, диалог и взаимодействие, сочувствие и сопереживание, событие.
5. Понимающие отношения, самовоспитание и саморазвитие, самосовершенствование и самоактуализация – главные способы бытия субъектов образовательного процесса.
6. Ценностно-смысловое равенство участников педагогического процесса, направленного на поиски истины, смысла, предназначения.
7. Человек и его бытие в мире – есть подлинный предмет, цель и ценность образования [5].

Воспитать субъектность личности может педагог с антропологическим мировоззрением. В. И. Максакова включает в понятие «антропологическое мировоззрение педагога» следующие составляющие: органичную ориентированность на каждого ребёнка как на человека, представляющего собой огромную ценность, имеющего неотъемлемые права и обязанности; признание

антропологических ценностей (жизнь, физическое и психическое здоровье ребёнка, соблюдение его прав и свобод и др.) в качестве приоритетных; формирование ценностного отношения к каждому дню и периоду жизни, к детству как самоценной поре развития человека; глубокое осознание и органичное принятие гуманистических целей воспитания: целостного развития ребёнка как человека, становления детской (и своей) индивидуальности, гармонизации ребёнка с природой, обществом, самим собой, создания комфортной эмоциональной атмосферы в образовательных учреждениях; установка на воспитание как на важнейшую составляющую образовательного процесса, а также как на взаимодействие, диалог, взаимное движение взрослого и ребёнка навстречу друг другу; признание того факта, что успешно воспитывать можно только при совпадении представлений взрослого и ребёнка о совершенном человеке; что анализ состояния и проблем воспитанника – объекта воспитания – всегда является предметом самоанализа его субъекта – воспитателя» [6, с. 72].

Антропологический подход к воспитанию разрабатывался известными отечественными и зарубежными учёными. Современные исследователи внесли значительный вклад в разработку философско-антропологических основ формирования педагогической культуры, разработав гуманитарно – антропологический подход в педагогике, способствующий формированию антропологического мировоззрения педагога.

Литература

1. Кант, И. Антропология / И Кант. – СПб. : Тип. П. П. Сойкина, 1900. – 189 с.
2. Ушинский, К. Д. Собрание сочинений. Том 9. Человек как предмет воспитания. Опыт педагогической антропологии / К. Д. Ушинский. – М. : Издательство Академии педагогических наук, 1950. – 627 с.
3. Чернышевский, Н. Г. Избранные педагогические сочинения / Н. Г. Чернышевский ; под ред. А. Ф. Смирнова ; сост. А. В. Плеханов. – М. : Педагогика, 1983. – 336 с.
4. Каптерев, П. Ф. Избранные педагогические сочинения / П. Ф. Каптерев ; под ред. А. М. Арсеньева. – М. : Педагогика, 1982. – 704 с.
5. Скуднова, Т. Д. Антропологический подход к профессиональной подготовке специалистов / Т. Д. Скуднова // Известия Южного федерального университета : Технические науки. – 2006. – Вып. № 2. – Т. 57.
6. Максакова, В. И. Педагогическая антропология: Учеб пособие для студ. высш. пед. учеб. заведений / В. И. Максакова. – М. : Издательский центр «Академия», 2001. – 208 с.

Батяев В. Ф.

(Республика Беларусь, г. Минск)

КОСТЮМ ЕВРЕЕВ БЕЛАРУСИ VIII–XX ВВ.

На костюм евреев оказала влияние религия. Одежда религиозных евреев должна быть изготовлена из однородной ткани, без смешения шерсти с льном и хлопком. Верующие евреи, особенно раввины, не надевают ничего шерстяного, чтобы случайно туда не могла попасть льняная нитка и исключить соприкосновение суконного платья с льняным бельем. Верующий еврей не должен брить и стричь бороду, но был обязан брить голову, оставляя по бокам, около ушей, нестриженные волосы, называемые «пейсы» (пэос), которые, закрутив, спускал до плеч [1, с. 39; 4, с. 748–749].

При произношении имени Бога верующий еврей обязан покрывать голову, ежедневно и многократно молиться, без молитвы ничего не есть и не пить. Голова всегда, даже во время сна, должна быть покрыта. Евреи дома никогда не снимали головной убор, состоящий, главным образом, из черной бархатной «ермолки» (кипы). Ермолки были с плоским дном и сшитые из клиньев. Кипу шили не только из бархата, но из любой другой ткани, в том числе из серебряной позолоченной слущкой парчи с узором в виде рыбной чешуи (XVIII в.). Пользовались также ермолками, вышитыми золотой нитью по краю, без подкладки, с пуговицей из той же материи наверху. Кипу без подкладки шили из четырех клиньев парчи. Клинья собирали из отходов, оставшихся при крое праздничной одежды [4, с. 749; 5, с. 150]. Вне дома, на богомольи, в

комнате или синагоге, а также за столом во время приема пищи поверх ермолки надевали «шапки» (черной бархатной, высокой, кверху суживающейся, обложенной вокруг собольим или лисьим мехом, с концами над ушами) [4, с. 749–750].

Летом, вне дома, вместо шапок надевали обыкновенные черные шляпы с широкими полями [1, с. 39].

Из верхней одежды наиболее распространенным был «балахон» – зипун шелково-атласный или хлопчатобумажный, узкий, длинный до пят, черного цвета, застегиваемый на груди проволочными крючками, пришитыми у продольных полубархатных полос. Зипун подпоясывали широким шелковым, черного цвета, поясом. Карманы должны быть ниже пояса. При выходе из дома поверх зипуна надевали черный легкий плащ без рукавов. Его придерживали спереди рукой за кисточки и тесьмы, пришитые у воротника. Богатые евреи вместо этого плаща, надевали лисьи шубы, с большим окладным воротником и рукавами, в концах широко опущенными мехом. Панталоны носили узкие, короткие до колен. Чулки были белого или синего цвета, туфли шили из черной кожи, с пряжками (у бедных без пряжек) [1, с. 39–40; 4, с. 749].

Мужчины носили «арбэканфес». Одна половина его покрывала грудь, а другая – спину. К четырем углам пришивали пеньковые шнурки («цицес»). Шнурки скручивали по строго соблюдаемым правилам: брали восемь тонких шнурочков, из них один намного длиннее, которым обвивали сверху семь раз и делали узел, затем обвивали восемь раз и завязывали второй узел, потом обвивали девять раз, третий узел, обматывали одиннадцать раз и делали четвертый узел. Во время каждой молитвы брали концы четырех шнурков на указательный палец левой руки и целовали их. Арбэканфес с цицесами не снимали никогда, ни днем, ни ночью. С ними мужчин клали и в могилу. Только у умершего один цицес отрывали. Считали, что покойник (по религиозному преданию) когда-то во время молитвы возьмется за цицес и не найдет его, то убедится в том, что он действительно умер [4, с. 750].

Для утренней молитвы и в праздничные дни женатые евреи одевались в специальный костюм. На левую руку, выше локтя и на лоб повязывали два ковчека «тефилин» кубической формы размером в полтора вершка. Эти тефилины состояли из сложенных листов пергамента, на которых были написаны тексты из торы. В одном конце листы сшивали нитками из бараньих жил. Пергамент «пармет», как и черные ремни «рецуос», которыми тефилины привязывали, изготовляли только из телячьей кожи. Завязывание рецуосов осуществлялось по строго определенным талмудом правилам. Миснагимы, привязывая тефилин, поворачивали ремни с правой стороны в левую, а хасиды с левой в правую, затем накладывали на голову и туловище белое покрывало «талес», представлявший собой прямоугольный кусок шерстяной ткани белого цвета с размером простыни, имевший по бокам по три широкие синие полосы, а по краям, повязанные из шерстяных шнурков, цицесы. В верхней части «талеса» имеется отара (диадема) – лента, которая отличала верхнюю часть от нижней, чтобы одевающий не смог перепутать и одеть наоборот. Малый «талес» – это прямоугольник с кистями по краям, но с отверстием для головы и не сшитый по бокам. Его надевали под рубашку или под жилет. Ношение малого «талеса» свидетельствовало о том, что человек учит священные заповеди не только во время молитвы, но и в течение всего дня. Аграмант от талеса был серебрянный, плетеный, ручной работы, длиной 32 см, шириной 10 см (XIX в.) [1, с. 40; 4, с. 750–751; 5, с. 150].

Невесты дарили женихам на свадьбе одежду, которую называли «китель» – длинная рубашка, с длинными рукавами, широким окладным воротником, сшитая из белого ситца. «Китель» надевали в первый раз во время венчания, на «пейсах», когда читали «гагаду», а также во время похорон умерших [4, с. 751].

Основным женским головным убором был большой платок, который повязывали на голову спереди и остроконечно. На виски и шею навешивали в несколько рядов нанизанный жемчуг. Девушки зачесывали и заплетали волосы выше затылка в две косы с лентами на концах, на ушах были серьги, а на шее жемчуг и золотые цепочки, с привешенными к ним золотыми монетами. Замужние женщины, брили голову и повязывали узкую кисею с висячими концами (шлеер). Поверх шлеера, по сторонам над висками привязывали по три с каждой стороны ма-

ленькие застеганные подушечки с жемчугом и дорогими камешками (биндали), затем серьги, а голову обвязывали большим платком, широко нависающим над лицом. При выходе из дома надевали широкие лисьи шапки, покрытые парчой [1, с. 40–41; 4, с. 749].

Женщины носили черные бархатные стеганные галстуки с пристегнутыми к ним нитками жемчуга, иногда и дорогие камни (голсбанд), парчовые распущенные на груди и плечи корсеты, пришитые к рубашке белые кисейные, широкие, собранные у кистей рук, рукава, цветные, умеренной длины, из материала, смотря по достатку, юбки и фартуки. Платья надевали различных цветов, и притом, богатые женщины – шелковые, а бедные – хлопчатобумажные, в форме халата, без талии. Чулки и башмаки носили особого покроя, без задков на высоких деревянных каблукках (пантофли), которые при ходьбе производили хлопанье [1, с. 41; 4, с. 749].

Верхней одеждой для женщин был: узкий капот из цветной материи, большей частью шелковый, с шелковой подкладкой, зимой – на лисьем меху [1, с. 41].

В конце XVIII – начале XIX в. еврейские женщины в праздники носили безрукавки («китлики»), наржутки (накидки)-безрукавки, наржутки (накидки) с рукавами, нагрудники («брустихлы»), кофты безрукавные, шелковые юбки, роскошные головные уборы, янтарные бусы и другие вещи и украшения. «Китлик» шили из дорогих покупных тканей – парчи и шелка. Он плотно облегал спину и грудь и внешним видом несколько напоминал корсет без роговин. Безрукавка прикрывала и стягивала верхнюю часть тела, она была одновременно лифом и корсетом, подчеркивала фигуру. «Китлик» зашнуровывали позади, на груди лежал ровною беспорезною гладью, внизу же, вокруг талии, имел пришивную опояску из домашней ткани [5, с. 146, 148].

Наржутка-безрукавка XVIII в. – блестящая парчовая безрукавка с отложным воротничком, пуговичками-гафтыками в два ряда, была сшита из «серебряной золоченой» парчи с чешуйчатым орнаментом (чешуйки золотой ткани были протканы коричневым шелком). Более эффективным была наржутка-безрукавка с отделкой аграмантом в виде серебряно-золоченных чешуек [5, с. 147].

Еврейскую женскую наржутку (накидку) с рукавами и широким воротником из парчи, ткали серебряно-золочеными листами по красному шелковому полю и пришивали 13 пуговиц из этой же парчи. Подкладку шили из хлопчатобумажной ткани, на вате. На спинке делали швы из серебряных и золоченых чешуек. По низу спинки находился поддерживающий валик. Круглый полотняный валик служил для крепления юбки. Такое приспособление для крепления юбки имело неудобство, так как юбка спадала [5, с. 147].

Нагрудник (брустихл) – устойчивый компонент еврейского костюма служил также оберегом. Оберегом считали и головной убор, и передник (фартех или фартух), отделанный кружевом или тесьмой, вышивкой и лентами. В конце XVIII в. и в XIX в. еврейки носили поверх платья своего рода корсаж (вестл или камизол) из парчи с черной отделкой бисером или галуном. Позже эту отделку наносили на ткани самой одежды или на платках, называвшихся бруст-тух, бристихл или бристех. Первоначально бруст-тух (нагрудник) представлял собой широкую четырехугольную продолговатую парчовую или шелковую ленту, украшенную серебряной стежкой или обшитый вокруг серебряно-золоченым аграмантом ручной вышивки, а иногда также полудрагоценными камнями. Позже прямоугольная лента почти полностью покрывалась вышивкой серебряной нитью. В XX в. бруст-тух делали из бархата и украшали различными отделками. Подкладка парчового нагрудника жесткая, из цветного коленкора. Пропитанные клеем или крахмалом цветные коленкоры шли на отделку и подкладку [5, с. 148, 149].

Нагрудник носили с парчовой кофты-наржутки. Его целиком покрывали серебряным и золоченым аграмантовым узором по красному полю. Подкладка была шелковая, на вате. Кофта с нагрудником являлась украшением наряда еврейки. Нагрудник носили поверх кофты. Это отдельный предмет, но был он в комплекте с кофтой. Женскую безрукавную кофту шили из синего, протканного серебром шелка [5, с. 148–149].

Значительные изменения в носке одежды произошли в XIX в. Правительство своими постановлениями (1804, 1835, 1833, 1844, 1852 гг.) принимало меры по запрещению ношения традиционного костюма. В 1839 г. введен налог на пошив еврейской одежды, а в 1844 г. – на ее

ношение [3, с. 18; 4, с. 751]. Но большинство еврейского населения продолжало придерживаться старины. Замужние еврейки брили головы и надевали парики, модные чепчики, шляпки [1, с. 41].

В последней четверти XIX в. костюм евреев в меньшей степени отличался от костюма местных жителей. В 20–30-е годы XX в. в БССР зимой молодые евреи носили полушубки. В местечках появились толстовки, куртки стиля френч [2, с. 313–315; 4, с. 749–750]. В современный период большинство евреев Беларуси используют общеевропейский костюм. Только пожилые евреи продолжают носить ермолки.

Литература

1. Гортынский, Н. Г. (1799-1887). Записка о евреях в Могилеве на Днепре и вообще в Западном крае России / Н. Г. Гортынский. – М. : в Синодальной типографии, 1878. – VIII, 224 с.
2. Замойский, А. С. Трансформация местечек Советской Беларуси, 1918-1939 / А. С. Замойский. – Минск : И. П. Логейнов, 2013. – 417 с.
3. Кузьева, С. А. Еврейские общины Беларуси в конце XVIII – начале XX века. – Минск : РИП «Петит», 1998. – 32 с.
4. Опыт описания Могилевской губернии / под ред. А. С. Дембовецкого : в 3-х кн. – Могилев на Днепре : тип. Губерн. правления, 1882. – Кн. 1. – 782 с.
5. Соловьева, С. Музейные коллекции / С. Соловьева // Мишпоха. – 2010. – № 26. – С. 146–151.

***Беляева Н.Ф.; Кшнякин Е.В.**
(Российская Федерация, г. Саранск)*

ТРАНСЛЯЦИЯ ЭТНИЧЕСКОЙ КУЛЬТУРЫ МОРДВЫ В СОВРЕМЕННЫХ УСЛОВИЯХ

На рубеже XX–XXI вв. актуализировалась проблема сохранения и развития этнической культуры, что вызвано стремительными трансформационными и ассимиляционными процессами. Интенсивно происходит разрушение традиционного образа жизни, хозяйственного уклада, нарушение естественных механизмов преемственности и т.п. Стал очевидным фактом, нигилистическое отношение к народному, культурному наследию. Эти тенденции характерны и для мордвы. В этих условиях существенно возрастает проблема возрождения, сохранения и дальнейшего развития национальной культуры. На волне «этнического ренессанса» актуализируется интерес к самому этносу, к осмыслению своих исторически сложившихся ценностей культуры, ибо культура издавна служила универсальным механизмом адаптации человека к условиям существования. Культура – это достояние этноса, специфика его приспособления к окружающей среде, к общественно-исторической общности. О значимости этнической культуры как важнейшего критерия идентичности свидетельствует реакция мордвы, направленная на защиту своей самобытности, реанимацию этнических ценностей. По данным опроса финно-угорского населения, проведенного в рамках Финляндско-российского проекта 2005–2008 гг. более 90% мордвы отметили значимость своей национальности, её роль в их жизни.

Поскольку современное функционирование этноса стало интегрированным, взаимозависимым в отечественной науке принято разделение понятий «традиционная культура», которая включает те традиции и элементы культуры, которые зародились в доиндустриальный период развития этноса; «этническая культура», акцентирующая внимание только на этнической специфике культурных явлений, свойственной той или иной общности воспринимается как совокупность этнодифференцирующих и этноинтегрирующих характеристик данной культуры; «культура этноса» – как совокупность всего спектра культурных явлений, включающая как предыдущие элементы культуры, так и инновации, адаптированные к нуждам и ценностям этноса. Для современного этапа жизнедеятельности народа в большей степени соответствует понятие «культура этноса». В последние годы стал употребляться термин «репрезентативная культура», которая включает все верования, представления, мировоззрения, идеи и идеологии,

воздействующие на социальное поведение, поскольку они либо активно разделяются людьми, либо пользуются пассивным признанием [3, с.19]. Однако в этнографических работах в основном используется понятие «этническая культура» как совокупность исторически сложившихся и передаваемых из поколения в поколение материальных и духовных ценностей, созданных этносом. В этнической культуре господствует сила традиции, привычки, обычаев. Определяющим механизмом культурной коммуникации является непосредственное общение между поколениями.

В настоящее время в Республике Мордовия создана идеологическая база для мобилизации этничности, для возвращения этнокультурного наследия накоплен определённый практический опыт этнической социализации личности более разнообразными и целенаправленными организационными и иными формами. В традиционном обществе приобщение к этнической культуре осуществлялось в семье, общине, в обществе сверстников. В этих социальных институтах усваивались язык, ценностные ориентации, нормы поведения и общения, народные праздники, обычаи и обряды. При этом процесс инкультурации осуществлялся в большей степени на навыке подражания. На современном этапе приобщение к этнической культуре осуществляется через деятельность специализированных общественных организаций, органов государственной власти и местного самоуправления. В роли трансляторов выступают национальные школы и классы, где ведётся обучение родному языку, этнической истории и культуре. С учётом сложившейся в республике языковой ситуации в школах, где с однородным по национальному признаку контингентом детей мордовской национальности обучение в 1–4 классах ведётся на родном языке, русский язык изучается как предмет. С 5 класса обучение переводится на русский язык, мордовские языки изучаются как предмет. Для начальных классов этих школ на мордовских языках изданы «Математика» и «Мир вокруг нас»;

– в школах со смешанным по национальному признаку контингентом детей, где дети мордовской национальности составляет большинство, родной язык изучается как предмет на всех ступенях обучения, обучение ведётся на русском языке;

– в школах с преобладающим контингентом детей русской национальности также осуществляется изучение мордовских языков, но на уровне разговорной речи. Такой подход вводится поэтапно со 2 класса. В текущем учебном году им охвачены уже учащиеся 2–6 классов [4, с. 27].

Во многих школах функционируют музеи, кабинеты, уголки краеведения. С участием детей собираются предметы материальной культуры. Благодаря этой деятельности спасены от гибели ценные экспонаты мордовской культуры, находившиеся в пустующих домах, на чердаках. Экспонаты и вещи, собранные учащимися, паспортизируются, а затем используются на уроках по культуре края, а также интегрируются с уроками природоведения, музыки, внеклассными мероприятиями.

Преподавание родных языков, истории и культуры весьма успешно осуществляется и в высших учебных заведениях республики. Например, при Мордовском государственном университете им. Н. П. Огарева функционирует факультет национальной культуры, который готовит специалистов по направлению «Национальная хореография», «Традиционная мордовская культура и современное искусство», «Народная музыка», «Декоративно-прикладное искусство». В Мордовском государственном педагогическом институте им. М. Е. Евсевьева на всех факультетах, в блоке общеобразовательных дисциплин преподаётся дисциплина «Языки и культура мордовского народа». В программу подготовки будущих учителей включены элективные учебные курсы и факультативы «Празднично-обрядовая культура мордвы», «Традиции воспитания детей у мордвы», «Народы Поволжья в контексте всемирной истории» и др. Они построены так, чтобы обеспечить гармоничное восприятие собственных этнических традиций в русле общероссийской и мировой культуры. Это даёт возможность готовить специалистов, обладающих всесторонними знаниями о своём народе и умеющих передавать их в процессе профессиональной деятельности. Студенты становятся не только носителями родной культуры, но и своеобразными передатчиками [2, с. 39].

За последние десятилетия вышли в свет десятки наименований учебников и учебных пособий, художественной литературы на эрзя – и мокша-языках.

Одной из форм трансляции этнической культуры и социализации личности является создание при образовательных учреждениях детских фольклорных групп. Их особенность состоит в том, что участники сами собирают фольклорный материал и не только записывают песни, но и учатся их напевать. Таким образом, происходит процесс обогащения знаниями и опытом у старшего поколения и тем самым дети участвуют в возвращении забытых традиций. В последние годы возрождается традиция колядования на Новый год, встречи и проводы весны.

Большую роль в передаче этнической культуры, в формировании национального самосознания играют народные праздники. Например, фольклорно-этнографический праздник «Акша-келу», «Раськень-озкс» получили государственный статус. Они стали центром возрождения народных традиций декоративно-прикладного искусства. В основе «Акшакелу» – «Белая берёза» лежат древние языческие обряды, связанные с обожествлением природы, поклонениям деревьям, воде и т.п. Культурная программа праздника охватывает все слои населения. Неотъемлемой её частью являются кулачные бои между парнями окрестных деревень. В прошлом они имели религиозно-магический смысл и были мировоззренчески мотивированы. Это была своеобразная демонстрация мужской силы в деревне, смотр молодого поколения мальчишек и подростков. В настоящее время кулачные бои потеряли свою значимость, представляет развлекательный момент мужской силы, удали. Особый колорит празднику придаёт мордовская национальная борьба на поясах, которая обрела словно вторую жизнь. На празднике представлена национальная одежда, пища, предметы декоративно-прикладного искусства. «Акшукелу» – это праздник землячества, на него съезжаются не только жители республики, но и соседних регионов, в том числе русские, татары. Приехать сюда, чтобы поклониться земле своих предков, встретиться со своей Малой родиной, считают своим долгом и те, кто сменил место жительства. Праздник «Акшукелу» – это уникальное явление, оно способствует не только сохранению национальной культуры, но и сближению народов, диалогу культур.

Одним из существенных способов трансляции является народная художественная самодеятельность. Чтобы чувствовать себя в своей среде, человек желает быть сопричастным к её созданию и функционированию. В аспекте духовной культуры это означает, что он должен не только потреблять те или иные формы, но также участвовать в её создании, воспроизведении. Именно через художественную самодеятельность во многом реализуется такая возможность. Собранные материалы, что художественно-творческий потенциал достаточно высок. Фольклорные группы действуют во многих центрах, крупных мордовских сёлах, они обеспечены традиционными костюмами включая украшения и головные уборы. Репертуар самодеятельных артистов весьма разнообразен, он включает мордовские народные песни, танцы, элементы свадебных обрядов, праздников и другие формы народного творчества. Однако основу репертуара составляют народные песни. Любовь к песне и к пению, одна из отличительных черт характера мокши и эрзи, эту особенность отмечали многие дореволюционные исследователи. В частности, В. Ауновский писал: «... Порадует ли мордвина, – он радость свою выражает в песнях весёлых, приключится ли горе, – и он выльет его в песнях протяжных и заунывных. Не тужит он ни в холод, ни в голод. В летнюю страдную пору, после дневных трудов, он с песней возвращается домой, как с весёлой пирушки» [1, с. 86].

В традиционной культуре мордвы каждая возрастная группа имела свои песни. Молодёжь исполняла лирические и обрядовые песни во время посиделок, в Рождественском доме, в доме плясок. В репертуар детей входили обрядовые песни, колядки, таунсей. Взрослое население исполняло исторические, семейно-бытовые песни. Фактически каждый жанр мордовской традиционной песни имел своих исполнителей и слушателей. В настоящее время выступление самодеятельных фольклорных коллективов презентуют культуру этноса наиболее зрелищно, разнообразно, эмоционально. Участники стараются разнообразить свой репертуар. С этой целью осуществляет сбор фольклорно-этнографического материала. Фольклорные коллективы участвуют во всех мероприятиях республиканского масштаба: фестивали народного творчества «Играй гармонь», финно-угорском фестивале «Сияньсуркс» – «Золотое кольцо», фестивали народного

творчества «Шумбрат Мордовия». Широкою известность в республике и за её пределами, в Дальнем и Ближнем Зарубежье получили мордовский народный хор села Старая Теризморга-Старашайговского района, фольклорные коллективы «Кочетовский ансамбль», «Ламзурь», «Норовава», национальные ансамбли «Келу», «Умарина», «Торама», которые с успехом выступают на сценах России и за рубежом. В республике действуют семь центров национальной культуры, созданы мордовская камерная музыка, мордовские эстрадные танцы, современные национальные танцы. Свою лепту в пропаганде народной культуры вносит Мордовский государственный национальный театр. В его репертуаре произведения мордовских писателей, драматургов, в которых находят отражение особенности мордовского менталитета, традиции и обычаи мокши и эрзи.

Составной частью культуры мордвы является народные художественные промыслы и ремёсла. В республике делаются определённые шаги по их сохранению, возрождению, развитию и популяризации. Мордовские мастера являются активными участниками всероссийских и международных выставок, народных промыслов и ремёсел. Широкий резонанс получил международный этнографический фестиваль резчики по дереву «Поющее дерево».

Важную роль в трансляции этнической культуры играют средства массовой информации. В республике регулярно выходят национальные издания, газеты, журналы, в том числе, детские на мордовско-мокшанском языке «Якстерьяштенья» – «Красная звёздочка» и мордовско-эрзянском – «Чилисема» – «Восход солнца». В них публикуются не только профессиональные писатели, поэты, но и сами учащиеся, студенты. Материалы журналов широко используются учителями в преподавании родных языков, истории, культуры. В программах ГТРК «Мордовия» заметное место отводится национальному радиовещанию. ТВ-вещание на национальном языке занимает 30% эфирного времени. Телевизионный десятый канал готовит новостные выпуски на этнокультурные темы. С 2005 г. Информационное агентство «Инфо-РМ» ведёт ежедневно обновляемый интернет сайт на мокшанском и эрзянском языках.

Таким образом, в Республике Мордовия создаются благоприятные условия для мобилизации этничности. В процесс трансляции этнической культуры вовлечены различные институты, которые играют огромную роль в возрождении, развитии, пропаганде народных традиций, формирование национального самосознания. Обращение к культурным ценностям, национальным традициям является единственной возможностью противодействию процессу унификации, обезличиванию как отдельного «этнического индивидуума», так и целых этносов.

Литература

1. Ауновский, В. А. Этнографический очерк мордвы-мокши / В. А. Ауновский // Памятная книжка Симбирской губернии на 1869 г. – Симбирск, 1869.
2. Беляева, Н. Ф. Роль национально-регионального компонента в этнической социализации студентов педагогического вуза Республики Мордовия / Н. Ф. Беляева // Финно-угорский мир. – 2013. – №3. – С. 38–42.
3. Ионин, Л. Г. Социология культуры / Л. Г. Ионин. – М. : Логос, 1996. – С. 19.
4. Мосин, М. В. Современные языки финно-угорских народов России (состояние и перспективы развития мордовских языков) / М. В. Мосин // Финно-угорский мир. – 2012. – №3/4. – С. 26–31.

Бестолков Д.А.

(Российская Федерация, г. Мичуринск)

ПСИХОЛОГИЗМ МАЛОЙ ПРОЗЫ ИВАНА МЕЛЕЖА

Смена эпох часто приводит к изменению оценок исторических фактов, трансформации приоритетов в области научных исследований, особенно гуманитарных. Однако даже в этих условиях в российском литературоведении XXI века продолжает сохраняться стойкий академический интерес к изучению психологизма большой и малой прозы не только отечественных,

но и зарубежных писателей. Об этом свидетельствует немалое количество работ¹, посвященных обозначенной теме. Интересный материал в этой связи представляет наследие белорусских прозаиков XX столетия, многие из которых (в том числе и И. П. Мележ) прошли путь творческого становления в русле развития традиций Л. Н. Толстого, Ф. М. Достоевского, А. П. Чехова, М. А. Шолохова, Я. Колоса, К. Чорного, М. И. Горецкого и других классиков². Психологизм как элемент поэтики всегда являлся неотъемлемой частью произведений, как русской, так и белорусской литературы, поэтому разговор о психологизме малой прозы (конкретно – рассказов) Ивана Мележа представляется нам вполне обоснованным.

Допускаем, что применительно к более масштабному исследованию типология жанров малой прозы в художественном наследии И. Мележа может быть охарактеризована значительно шире, однако установленные объёмы настоящей работы не позволяют нам этого сделать.

Далее цитаты из собрания сочинений И. Мележа с указанием тома и страниц в тексте.

«На вочы бацькі набеглі слёзы. Гэта былі слёзы гора і слёзы любасці... “Тата, я многа яшчэ зраблю. У мяне столькі сілы. У мяне – цэлае жыццё”, – ответил Георгій Цулукидзе отцу. “Жыццё, цэлае жыццё, мой хлопчык”, – поддержал его родитель и с чувством переполняющего счастья заметил: “А мама і не ведае, што ў нас сёння такі дарагі госць. Як яна будзе рада!”» (I, с. 33).

В художественных пределах одного произведения Мележу удалось изобразить не только психологически пограничные состояния героев («слёзы гора і слёзы любасці»), но и, главное, показать внезапность перемены одного состояния на другое. Чувство радости близких родственников от взаимного обретения посреди войны поглотило горестное чувство осознания физического увечья, сделало его второстепенным.

«Увага пісьменніка, – подчёркивает С. А. Андраюк, – засяроджана на даследванні ўнутранага стану чалавека, выяўленні ягонай духоўнай існасці» [3, с. 6]. Так, глубокий анализ пережитого (выполненное боевое задание) и переживаемого (гибель товарищей-партизан) характеризует «ўнутрана стан» Засмужца из рассказа «У завіруху» (1944): «Ён нічога не гаварыў, не кляўся. Тое, што ён перажываў, было такім вялікім, складаным і цяжкім, што словы нічога не значылі. Засмужцу хацелася дзейнічаць, страляць, а не гаварыць. Яго вялікае пачуццё патрабавала вялікага, гераічнага» (I, с. 61–62).

Психология героического поступка заинтересовала Ивана Мележа ещё в самом начале творческого пути³, поэтому в целом ряде произведений он уделил значительное внимание психологическому портрету человека военного времени, который был непосредственным участником партизанской войны («У завіруху») либо оказался на оккупированной территории («Канец размовы», 1943) или прифронтовой местности, как это показано в «Апошняя аперацыя» (1942–1943).

Как на это указывает А. Б. Есин, психологизм представляет собой «принцип организации элементов художественной формы, при котором изобразительные средства направлены в основном на раскрытие душевной жизни человека в её многообразных проявлениях» [1, с. 31]. В малой прозе Ивана Мележа этот «стилевой принцип» получил развитие, прежде всего, через сюжетную ситуацию. Например, в рассказе «Сустрэча» (1942) сам ход событий предопределил

¹ Кандидатские диссертации: *Барабаш О. В.* Психологизм как конструктивный компонент поэтики романа Л. Н. Толстого «Анна Каренина» (М., 2008); *Гареева Л. Н.* Субъектная организация произведений И. С. Тургенева как способ психологического изображения человека (Ижевск, 2009); *Губжожкова С. В.* Проблема психологизма в кабардинской прозе 1960–1990 годов (Нальчик, 2006); *Ефременков А. С.* Особенности психологического анализа в рассказах В. С. Маканина 1970–1990-х годов (Тверь, 2006); *Кудреватых А. Н.* Эволюция психологизма в прозе Н. М. Карамзина (Екатеринбург, 2009); *Шестакова Т. А.* Структура персонажа и принципы психологизма в рассказах Юрия Нагибина, 1960–1970-е гг. (Орел, 2000) и др.. Статьи: *Мешалкин А. Н.* Земля, дом, семья в русской прозе второй половины XX века (2009); *Солдаткина Я. В.* «Малый эпос» в русской литературе 50-х годов XX века: категория «национального характера» (2009) и др.

² На это обращали внимание А. М. Адамович («Горизонты белорусской прозы». – М., 1974), В. В. Гниломедов («Иван Мележ: Нарыс жыцця і творчасці». – Мінск, 1984) и др.

³ «Пра раннія мае апавяданні вялікі наш пісьменнік Кузьма Чорны сказаў, што па прыродзе сваёй я – псіхалаг» (VIII, с. 414), – вспоминал сам писатель.

интенсивное раскрытие внутреннего мира героев. Медсестра Оля, утаившая от пожилого врача известия о сложном ранении его сына (молодому летчику оторвало часть ноги), хотела уберечь старого хирурга от тяжелых переживаний. Однако узнав о том, что сын рядом, в госпитале, Цулукидзе старший не смог оставаться спокойным. «“Дзе ён?! Вы чуеце?” Дзяўчына глянула на яго. Твар старога пабялёў, вочы запалі глыбей, пацямнелі, і яна ядчула, што перажыў ён за гэтыя некалькі секунд. “Пакажыце мне яго!.. Зараз жа!” Ён гаварыў трывожна, з тым жа болем, нецярпліва і рашуча» [2, с. 32]. Мимика выразила напряженное состояние героя, «стала физиологической приметой взволнованности» [1, с. 89].

Неожиданная встреча отца и сына наполнила обоих искренней радостью. Семейное единение стало главным средством эмоционального преображения (внутреннего обновления) персонажей: «“Жора... Мой хлопчык...” – Цулукидзе пацалаваў сына ў шчаку, што была ў цёмных плямах, і стаў з горам і любоўю...».

В этом рассказе поступок главного героя – хирурга (спасение тяжело раненной женщины, обернувшееся для самого врача трагической гибелью) представлен художником в качестве повода для диалога с читателем, диалога через общую историческую память о Великой Отечественной войне. «Для Мележа антыгуманнасць вайны абмежавана канкрэтнымі стратамі і падзеямі», – полагает А. А. Березовская [4, с. 5]. Разделяя позицию исследователя, подчеркнем, что писателя также волнует психологическая составляющая моральной оценки событий и фактов. «Стыль Мележа, – указывает В. В. Гниломедов, – дазваляў яму адлюстравіць <...> свае маральна-эстэтычныя погляды на жыццё» [5, с. 26]. Описав в финале жестокое убийство врача фашистами, писатель констатирует: «Апошнюю аперацыю Васіль Дзянісавіч не скончыў» (I, с. 41). Как мы полагаем, преданность профессиональному долгу и ненависть к врагу, оказавшись главными чертами психологического портрета доктора Бацюні, должны были получить по замыслу автора моральную оценку в сознании читателя после «проживания» художественного произведения. Т.е. главная и самая сложная работа должна быть проведена не столько в процессе чтения текста, сколько за его визуальными, графическими пределами. Мележ предлагает читателю задуматься над возможным вариантом дальнейшего развития событий, дописать в своем воображении их исход. Таким образом, происходит воздействие авторского психологизма через «заражение» «читателя чувствами и мыслями персонажей» [1, с. 139].

Проявление психологизма в прозе И. П. Мележа также осуществляется через актуализацию межнациональных связей белорусского и русского народов, о чем свидетельствует, к примеру, упоминание книги А. Н. Толстого «Русский характер» в руках маленького Микола из рассказа «Ноччу» (1945). Для Мележа эта этническая, историческая, ментальная связь естественна и имеет большое значение. Более того, во многом именно она объясняет психологию героев художника, поведенческие модели персонажей.

Безусловно, «система форм психологического изображения» [1, с. 98] в малой прозе И. П. Мележа не исчерпывается инерцией сюжетного поворота событий, психологическим портретом, поведением персонажей, инициированием автора диалога с читателем, она также включает в себя внутренний монолог, пейзаж и непосредственно диалоги героев. Например, в рассказе «Павел прыехаў» (1947) вернувшийся в родную деревню фронтовик признаётся земляку: «Хораша ў нас, Марцін, – шырыня, прастор... Там, у Нымеччыне... неяк цесна, вузка, гняце ўсё... Кожны аддзяляецца каменнаю сцяной. Толькі за свой куток ды свой шнурок дрыжыць – дзіка мне ўсё гэта было... Прыехаў дамоў, дык лягчэй уздыхнуў. Шырыня, прастор!» (I, с. 114). Пребывание в родных местах, встречи с близкими людьми, соседями наполнили Павла радостью. Эмоциональное преображение персонажа стало рубежом, разделившим его жизнь на два периода: период испытания войной и период без войны, приносящий мир и душевную гармонию. В целом, обретение душевной гармонии у героев Ивана Мележа часто становится сюжетообразующим фактором: оно может быть связано с чувством удовлетворения от выполненной в срок работы («Перад навальніцай», 1947), преодолением одиночества («Адна», 1947) либо с осознанием того, что у близкого человека устраивается жизнь благодаря новой профессии («На скрыжаванні», 1954) и т. д. Не менее разнообразными обстоятельствами у мележевских персонажей бывает вызвано состояние противоположное описанно-

му – внутрэнняя дысгармонія. Порой она обусловлена собственной неуверенностью героев, ошибками в отношениях с людьми («Спатканне за горадам», 1955), отсутствием вестей о близком родственнике («Ноччу») и т. д. Как правило, подобные обстоятельства провоцируют внутренний монолог: скрытый он других лиц поток мыслей. «Адным словам, – почерківае І. Д. Воюш, – І. Мележ дае права сваім героям <...> шукаць сваё шчасце, памыляцца, выпраўляць памылкі, знаходзіць новае каханне, загойваць душэўныя раны» [6, с. 4]. Сама жызнь, во ўсім ёй сабытійном многаобразіі падталківае герояў Івана Мележа к ідейна-нравственнаму ісканню. А псіхалогізм, як палагае А.Б. Есін, это «форма ўтвэрджэння высокіх ідейных і нравственных нормаў» [1, с. 29]. Проза беларускага аўтара, в якой «памяць вайны асацыіруецца <...> з тым добрым, што адкрывалася ў чалавеку падчас суровых выпрабаванняў, з ідэаламі франтавога братэрства і самаахвяравання» [4, с. 6] даказвае это палажэнне в поўнай меры. Больш таго, в апісанай творчасці раскрываецца многгранная «псіхалагічна пераканаўчыя» [3, с. 6] характэрологія персанажаў пісатэля. Асабліва кантрастна это прадставлена в прадзвядзеннях «Што ён за чалавек», «Сустрэча», «У завіруху», «Адна», «Канец размовы», «У гарах дажджы» і др. Заметим, что в последнем из упомянутых рассказов актуалізавана адна из самых слоных «форм псіхалогіческага ізабражэння» – пейзаж.

«Дзень быў хмурны, невясёлы. У сініх гарбінах гор, што цямнелі наводдаль у прайме стрыйскай даліны, збіраліся, дымячыся, навалнічныя хмары. Шчэць лясоў на вяршынях, на вышэйшых схілах то там, то тут танула ў клубах дыму, знікала з вачэй. Раз-поразу адтуль даносіліся глухія пагрозныя грымоты... Адчувалася, што хутка пойдзе дождж. Але дождж нібы не спяшаўся. Вось ужо і заняткі скончылі, рассядлалі і накармілі коней, а хмарнасць якая была, такая і засталася. Макоўчык, які падвечар заступіў дняваліць на канюшню, глядзячы ў бок захмараных гор, прамовіў раздумліва: “Глядзі ты, там лье, як з прорвы, а тут - ціха... І вецер пайшоў адтуль, а дажджу не нясе...”» (І, с. 153). Не являясь атвлечённым апісаннем прыроды, пейзаж в прадзвядзенні («эстэтычна каштоўнасны цэнтр мастацкага мыслення» [7, с. 9]) дапамагае пачувстваваць трывогу героя. Созданное художником в апісаніях прыроды «определённое настрoение», в итоге «воспринимается читателем как настрoение персанажа» [1, с. 100].

Таким образом, псіхалогізм (в комплексе всех его форм) в прозе И. П. Мележа прадставляе сабой очевидную композиционную домінанту – вядучый «прінцып арганізацыі художественных элементов в некое единство» [1, с. 30–31], творчасці якога стымуліруе інерцыю домысливания и, главное, осмысливания текста читателем.

Літэратура

1. Есін, А. Б. Псіхалогізм рускай класічнай літэратуры / А. Б. Есін. – М. : Просвешчэнне, 1988. – 176 с.
2. Мележ, І. П. Збор твораў. У 10 т. – Т. 1.: Апавяданні, апавесці / І. П. Мележ. – Мінск : Мастацкая літэратура, 1979. – 448 с.
3. Андраюк, С. Дарога ў вялікае жыццё / С. Андраюк // Выбраныя творы / І. П. Мележ ; уклад., прадм. і камент. С. Андраюка. – Мінск : Беллітфонд, 2001. – 576 с.
4. Беразоўская, А. А. Асэнсаванне вайны ў публіцыстыцы Васіля Быкава і Івана Мележа / А. А. Беразоўская // Веснік Брэсцкага ўніверсітэта. – 2008. – № 1 (9). – С. 3–8.
5. Гніламедаў, У. Іван Мележ: Нарыс жыцця і творчасці / У. Гніламедаў. – Мінск : Народная асвета, 1984. – 128 с.
6. Воюш, І. Д. Жаночы характар у творчасці Івана Мележа [Электронны рэсурс] / І. Д. Воюш. – Режим доступу: <http://elib.bsu.by/bitstream/123456789/18106/1.pdf>. – Дата доступу: 21.10.2016.
7. Бельскі, А. І. Пейзаж у беларускай паэзіі (эвалюцыя, паэтыка, сістэма вобразаў) : аўтарэф. дыс. ... доктара філалаг. навук : 10.01.01/ А. І. Бельскі ; Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт. – Мінск, 1998. – 63 с.

ЯЗЫК ФОЛЬКЛОРА: КАНОНЫ НАРОДНО-ПЕСЕННОГО ТВОРЧЕСТВА

Народно-поэтическое творчество является той языково-культурной средой, которая тесно взаимосвязана с народным мышлением, мировоззрением, бытовыми представлениями, то есть со всеми сторонами жизнедеятельности этноса.

Актуальность исследования состоит в том, чтобы засвидетельствовать языковые каноны народного песнетворчества, наблюдаемые в фольклорно-песенном континууме украинского и белорусского наследия, изучение которых даст возможность сравнить родственные и неродственные народноязыковые песенные культуры.

Цель статьи – выявить и описать словесно-образные конструкции, характерные для белорусского и украинского народно-песенного текстообразования, с точки зрения их каноничности, универсальности и одновременно уникальности. Основная задача – типизировать текстообразные формулы (универсалии) как системоорганизующие единицы фольклорного дискурса украинских и белорусских народных песен.

Каноничность словесно-образной организации народнопесенных произведений рассматриваем как фольклорную категорию, свидетельствующую о сложившейся языковой традиции, и вместе с тем – о своеобразии, самобытности, оригинальности отдельной культуры, в частности – украинской и белорусской.

Каноничность по-другому понимаем как традиционность, формульность, универсальность. Без канонов текстообразования немыслимо существование народного творчества. Поэтому традиция – свидетельствование бытия этнической культурной реальности.

Наличие текстообразных формул (универсалий) – показатель устойчивой, сформировавшейся по правилам (нормам), законам, песенной традиции, закреплённости последней за отдельным национально-языковым континуумом.

Как в украинском, так и в белорусском народно-песенном творчестве, за нашими наблюдениями, представлены канонические текстообразные универсалии – атрибутивные, субстантивные, вербальные, адвербиальные, предикативные структуры.

Атрибутивные конструкции – структурные образования типа «прилагательное + существительное».

В белорусском народном творчестве естественными есть универсальные для славянского фольклора формулы *буйны ветры* [1, с. 37], *дробныя дажджы* [1, с. 37], *маманька родная* [1, с. 51], *дзіўненькі сон* [1, с. 54], *ясен сокал* [1, с. 54], *халодная вада* [1, с. 290], *драмучымі лясамі* [1, с. 427], *цёмная ночачка* [1, с. 428], *ясен месяц* [1, с. 428], *луг зялены* [3, с. 47], *быстрая рака* [3, с. 206], *быстрая вада* [3, с. 80]. Ср. в украинских народных думах: *бистрі води* [4, 327, 333], *біле каміння* [4, с. 163, 183, 188, 197, 202], *білий камінь* [4, с. 109, 124, 125, 128, 312, 314, 315], *білі руки* [4, с. 145, 284], *буйні вітри* [4, с. 176, 291], *дрібен дощик* [4, с. 107, 108, 223, 254], *дрібні сльози* [4, с. 94, 96, 97, 182, 184, 193, 265 та ін.], *зелені явори* [4, с. 161, 206], *зелена діброва* [4, с. 363, 378], *холодна вода* [4, с. 91, 92, 93, 94, 95, 97], *ясні соколи* [4, с. 103, 154], *ясне сонце* [4, с. 138, 182], *темная нічка* [4, с. 206, 208].

Только в белорусском фольклоре засвидетельствованы формульные структуры *зялёная ліпка* [3, с. 146], *ліпачка кудравая* [3, с. 146], *бязозка белая* [3, с. 147], *белая бязозка караністая* [3, с. 402], *яленчанка зяляная* [3, с. 278], *зяюлечка баравая* [3, с. 223].

Универсальность подобных словосочетаний усматриваем в том, что, во-первых, это самые простые структуры и самые употребляемые в языке конструкции, во-вторых, – это единицы, обладающие эстетической окраской, образностью, тропеические по своей сущности, в-третьих, национально обусловленные. Сравните, например, в украинских народных думах: *бистра куля* [14, с. 93], *бистра річка* [14, с. 276], *бистра супротивна хвиля* [4, с. 386, 388], *бистра хвиля* [4, с. 98, 108, 110, 112, 395, 397, 398], *бистрі ріки-озера* [4, с. 300], *прудкі річки* [4, с. 332], *битий гординський шлях* [4, с. 74], *бідні невільники* [4, с. 13], *бідні козаки* [4, с. 95, 97, 126, 209],

запорозьке військо [4, с. 149], *сизопірі орли* [4, с. 156], *превоздобне дерево* [4, с. 116], *православні християни* [4, с. 115, 165, 181] и др.

Атрибутивные конструкции есть непосредственным отображением неязыковых фактов – картины мира этноса, в частности – расчлененное обозначение предмета и его признака (т. е. представление предмета таким, каким его видит этноноситель языка).

Субстантивные тексто-образные формулы – сочетания существительного с существительным. В украинских народных думах – это конструкции *слава-рицарство* [4, с. 231, 232, 236], *сокіл-брат* [4, с. 114], *срібло-злото* [4, с. 100], *час-пора* [4, с. 305], *щастя-доля* [4, с. 127, 155, 201, 212, 361], *щука-риба* [4, с. 317], *шлях-дорога* [4, с. 367], в белорусском народном творчестве – *рута-мята* [1, с. 36], *зяюлька-кукушка* [1, с. 47], *мед-гарэланьку* [1, с. 50], *мед-віно* [1, с. 50], *мурагу-сена* [1, с. 287], *выно-мед* [1, с. 295], *паніч-королік* [1, с. 295], *сад-віноград* [1, с. 296], *званы-калаколы* [1, с. 382], *барі-сосна* [3, с. 81], *шчучы-рыбаньчы* [3, с. 179], *каліна-маліна* [3, с. 222].

Сложные слова составляют неотъемлемую часть народно-песенной словесной культуры славян.

Вербальные тексто-образные формулы-универсалии в украинской и белорусской фольклорной традиции также подчинены законам канонической внутренней архитектоники. К этим формулам принадлежат сложные глагольные конструкции (сложные слова): *сікти-рубати* [4, с. 163, 164, 177], *бере-хапає* [4, с. 203, 205], *бити-карати* [4, с. 218], *бігти-доганяти* [4, с. 216], *грати-вигравати* [4, с. 98] – в украинских народных думах; в белорусском фольклоре – *селя-пасел* [1, с. 37], *сячыце-рубайце* [1, с. 285], *стучыць-грудчыць* [1, с. 297, 298], *лець-палець* [1, с. 570], *едзь-паедзь* [1, с. 370], и структуры, образованные по модели «глагол + глагол»: *не гніся, не ламайся* [1, с. 433], *хоць маем, хоць не маем* [3, с. 427], *не гніся, не ламіся* [1, с. 432], *хаджу, малачу* [3, с. 80].

Принцип конструирования структур – тот же, компонентный состав близкий, похожий, но в большинстве случаев не одинаковый, не повторяющийся.

Интерес представляют адвербиальные тексто-образные универсалии. Предназначение этих структур – поэтизировать пространственные, временные и другие характеристики измерения бытия. Формульные структуры с семантикой места указывают на местоположение описываемого предмета, явления, события, на направление, движение к определенному предмету в пространстве и проч. Пространство в фольклоре, как и время, – реальное обобщенное бытие, мыслящееся в тесной связи с человеком. Для белорусского носителя культуры актуальным есть макропространство: *на Русь, на Україну* [1, с. 282], *на ціхім Дунаї* [1, с. 282], *за ціхім Дунаєм* [1, с. 288], *на моры на синюсенькым* [1, с. 37], *з поля* [1, с. 37], *на Дунаечку* [3, с. 126, 127], *на рыночку* [1, с. 36], *у луг, у бор* [1, с. 40], *у крыніцу* [1, с. 41], *у садзе* [1, с. 41], *на саду* [1, с. 42], *у садочку* [1, с. 42], *да з гары на даліну* [1, с. 283], *пад круту гару* [1, с. 430], *да на моры, на моры, на сінькым возеры* [1, с. 283], *у бору* [1, с. 289], *у чыстым полі* [1, с. 299], *за лесам* [1, с. 302], *па чісту полю* [1, с. 302], *за гарой, за гарой круценькай* [1, с. 392], *за гумном, за новенькым* [1, с. 289], *чэрэз тры лясы* [1, с. 303], *чэрэз тры сялы* [8, с. 303], *між гор, між даліны* [1, с. 292], *да й у чыстым у полі, да й на бітому шляху* [1, с. 430], а также и микропространство: *на камены на бялосенькым* [1, с. 37], *у каморы* [1, с. 42], *у хаце* [1, с. 48], *по сянех* [1, с. 51], *на бярозах* [1, с. 50], *на дварэ* [1, с. 293], *каля коніка* [1, с. 287], *на коніку* [1, с. 55], *у новым калодзежы* [1, с. 281], *з-пад крыніцы* [1, с. 290], *на масту* [3, с. 427]. Идентичное словесно-образное кодирование пространства в украинском фольклоре, что свидетельствует о родственности этносов: *з чужої сторонни* [4, с. 116], *із чистого поля* [4, с. 312], *з криниці Салтанки* [4, с. 94, 96], *із чужого дому* [4, с. 360], *у тихий Дунай* [4, с. 409], *в чисте поле, в широке роздолля* [4, с. 216], *у чужий дім* [4], *через темні луги* [4, с. 328], *через високі ліси* [4, с. 338].

Поэтизацию пространства связываем с намерением песнетворцев зафиксировать местопребывание, местонахождение существенных для бытия реалий духовной и материальной жизни человека. Локус есть частью этноса, составляющей мировоззрения индивидов, компонентом национальной (генетической) памяти. Для белорусов важными локативами считаем *лес, сад, поле, бор, гай, гора, дубрава, море* и др. Для украинцев, к примеру, – *степь, поле, лес, сад, бор,*

гора, дубрава, море и др. Сходство пространственного обозначения действительности и в белорусском, и в украинском фольклоре – очевидное.

Время, в словесно-образном оформлении, тоже есть обязательный показатель национально-образного видения бытия. Для белорусского носителя языковой культуры характерным считается время, которое определено словами *ранюсенько* [1, с. 51], *з суботкі на нядзельку* [1, с. 5], *у суботу на нядзелю* [1, с. 52] *з суботкі на нядзельку* [1, с. 53], *у нядзелю рана* [1, с. 55], *у нядзелечку* [1, с. 56], *з суботы на нядзелю* [1, с. 56, 57], *у нядзелю да рана параненька* [1, с. 280], *у нядзельку рана* [1, с. 280], *ой, рана, рана, на зарэ* [1, с. 429]. Для украинской фольклорной традиции характерны конструкции: *ранньою зорею* [4, с. 325], *у святую неділеньку рано-пораненьку* [4, с. 190, 366, 367], *до схід сонця* [4, с. 359], *в неділю рано-пораненьку з світовою зорею* [4, с. 340, 341], *ясною зорею* [4, с. 206].

Текстово-образные предикативные конструкции-универсалии в народном творчестве – структуры, соотносительны с предложениями. Такие единицы достаточно активные и в украинском, и в белорусском народном фольклоре. Например, в белорусском народном творчестве: *дробныя слезкі роніць* [1, с. 43], *дробныя дажджы паліваюць* [1, с. 36], *коніка сядлае* [1, с. 47], *зязюлька кукавала* [1, с. 48], *по сянех пахадзіла* [1, с. 51], *сон сасніла* [1, с. 53], *сон відзела* [1, с. 53], *на коніку сядзіць* [1, с. 55], *цякла рэчачка* [1, с. 56], *русая каса да да паяса* [1, с. 280], *два конікі да ваду пілі* [1, с. 280], *коні поюць* [1, с. 289], *вада ручаем цячэ* [1, с. 290], *вада цячэ халодная* [1, с. 290], *вадзічка ручаем бяжыць* [1, с. 292], *быстра рэчка сячэ* [1, с. 294], *па чысту полею стралою імчыся* [1, с. 302], *не вей, вецер* [1, с. 431], *каля рэчанькі хадзіла, каля быстрае гуляла* [3, с. 390], *я над ракою стаяла, беляя ручкі умывала* [3, с. 391], *з адной гары вецер вее, з-над другой гары павявае* [3, с. 279], *кукавала зязюля* [3, с. 222] и др., в украинском фольклоре: *став з Дніпра тихий вітер повівати* [4, с. 388], *будуть козаки чистим полем гуляти* [4, с. 89], *дрібен дощик накрапае* [4, с. 254], *став буйний вітер повівати* [4, с. 186], *не буйні вітри повівали* [4, с. 79]. По своей сущности (учитывая лексический состав, содержательность конструкции) подобные текстово-образные универсалии, на наш взгляд, родственны с эпическими формулами песен славянского фольклора вообще.

Итак, язык фольклора – та область духовно-культурной традиции, которая позволяет изучать и сравнивать своеобразие этнического мышления, этнического творчества в контексте родственных и неродственных культурных связей.

Літаратура

1. Вясельныя песні: У шасці кнігах. – Кн. 1. – Мінск : Навука і тэхніка, 1981.
2. Вясельныя песні: У шасці кнігах. – Кн. 2. – Мінск : Навука і тэхніка, 1981.
3. Восеньскія талочныя песні. – Мінск : Навука і тэхніка, 1981.
4. Украинские народные думы. – М. : Наука, 1972.

Бут-Гусаім С.Ф.
(Рэспубліка Беларусь, г. Брэст)

МЯНУШКА ЯК СРОДАК АБ’ЕКТЫВУЮЧАГА АДЧУЖЭННЯ ПЕРСАНАЖА Ў ГІСТАРЫЧНАЙ ПРОЗЕ СУЧАСНЫХ БЕЛАРУСКІХ АЎТАРАЎ

Вывучэнне анамастыкону мастацкіх твораў – адна з найбольш складаных праблем беларускага мовазнаўства. Такія даследаванні даюць цікавы матэрыял для назіранняў над асаблівасцямі індывідуальна-аўтарскай моватворчасці. Гэта актуальна пры сучаснай **антрапацэнтрычнай арыентацыі лінгвістыкі**, якая прадугледжвае вывучэнне мовы праз прызму чалавека і яго інтэнцыі. Разгляд літаратурных антрапонімаў намі праводзіцца ў рэчышчы лінгвапрагматычнага даследавання маўлення. “Пры вывучэнні мастацкага маўлення ў сферу прагматыкі ўключаецца разгляд адносін пісьменніка да рэчаіснасці, а таксама адносін чытача да тэксту і да мастацкага твора ў цэлым” [1, с. 4]. У стварэнні “анамастычнага свету” мастацкага

палатна надзвычай адчувальны “чалавечы фактар”. Так, на выбар імён персанажаў уплываюць мастацкі густ пісьменніка, яго жыццёвы вопыт, светапогляд, перакананні, пазіцыя ў грамадскім жыцці і інш. Ды і чытачом літаратурныя антрапонімы ўспрымаюцца праз прызму ўласнага “я”. У працах па літаратурна-мастацкай анамастыцы не раз адзначалася суб’ектыўнасць асацыяцый, якія могуць нараджацца пры асэнсаванні чытачом імён літаратурных герояў. Таму, на нашу думку, антрапанімікон мастацкага твора нельга вывучаць без звароту да прагматычнага кантэксту.

Ствараючы партрэты нашых продкаў, аналізуючы чалавечыя стасункі ў цяперашнім грамадстве, сучасныя беларускія аўтары ўмела выкарыстоўваюць прагматычны патэнцыял антрапонімаў – яркага паказчыка статусу чалавека ў соцыуме і дзейснага прагматычнага рэгулятара ўзаемаадносін паміж людзьмі.

Разглядаючы міжсуб’ектныя адносіны, якія адлюстроўваюцца ў мастацкім творы, варта, на нашу думку, асэнсаваць два супрацьлеглыя працэсы, якія ў філасофіі (а апошнім часам і ў лінгвістыцы) абазначаюцца тэрмінамі “аб’ектывацыя” і “суб’ектывацыя” (В. Сянкевіч). Яны называюцца таксама “асваеннем” і “адчужэннем” (А. Пянькоўскі), “ачалавечваннем” і “расчалавечваннем” (У. Калеснік). Гэтыя працэсы накладваюць адбітак на ўжыванне разнастайных тыпаў антрапонімаў.

Кожны з нас да другога чалавека можа падысці з двух розных пунктаў гледжання: аб’ектыўна, з пункту гледжання старонняга, аб’якавага назіральніка, альбо прызнаўшы ў другім суб’екце асобу, падкрэсліўшы яе каштоўнасць. “Як здаецца, нам дадзена выбіраць перад тварам другога чалавека, другога суб’екта: абыходзіцца з ім як з рэччу, выкарыстоўваць яго альбо абыходзіцца з ім як з “я” [2, с. 97]. Так, называючы чалавека па імені, суб’ект маўлення прызнае значнасць непаўторнай асобы. П. Фларэнскі адзначаў: “Імя ёсць выяўленне ў слове пачатку асобы, найпяршчотнейшая, а таму найбольш адэкватная плоць асобы” [3, с. 7]. Заўважым, што пры адчуванні да індывіда чужасці, непавагі, пагарды ўласнае імя звычайна не ўжываюць. Той, хто выкарыстоўвае ацэначна-характарыстычнае найменне (мянушку), часта становіцца ў пазіцыю аб’якавага назіральніка, які не выяўляе ў адносінах да аб’екта характарыстыкі шчырых пачуццяў, не суперажывае, не спачувае яму. В. Казько пісаў: “Можна, канешне, адбівацца, казаць, што мянушка далі выпадкова. Але ж чамусьці ўсё роўна далі. Пабочнае, аб’якавае, здавалася, мімаходзь слізгануўшы па табе, вока, куды часцей, чым мы самі жадаем, бывае празорлівым” [4, с. 200]. Мянушка – паказчык аб’ектыўнага адчужэння, у аснове якога – падмена паняцця “асоба” паняццем “аб’ект”, “індывід”. Цікавымі ў гэтым сэнсе з’яўляюцца назіранні за ўжываннем антрапонімаў у творах Г. Марчука, К. Каліны, А. Наварыча.

Маленькія героі навелы Г. Марчука “На беразе Гарыні” ненавідзяць шкіпера Сцяпана за тое, што ён не дае ім рыбачыць з баржы, што ахоўвае. Мянушка **Бомба**, якой надзялялі гора-рыбакі свайго ворага і крыўдзіцеля, падкрэслівае злосць, агрэсіўнасць шкіпера: “*Злосны быў Сцяпан як сто галодных ваўкоў*” [5, с. 120]. Падшыванцы не ўпускаюць выпадку, адплыўшы на бераг, супрацьлеглы ад месца швартоўкі баржы, выкрыкнуць здэклівую мянушку: “**Бом-ба! Бом-ба!** Каб ты да свайго Пінска не даплыў. Каб ты ўтаніўся, **Бомба!** Каб табе вушы начальства адарвала! Каб цябе дзеўкі не любілі, **Бом-ба! Бом-ба!**” [5, с. 121]. Праз нейкі час хлопцы, што дражніліся і смяяліся са Сцяпана, глянуўшы на свет ужо паразумнелымі вачыма, неяк пачынаюць усведамляць, што не ўсё так проста ў гэтым складаным дарослым жыцці. Героі даведваюцца: Сцяпан пасля смерці жонкі сам гадуе маленькага сына. Ubачыўшы замест звыкллага магутнага **Бомбы** стараватага дзядка, які перажыў у жыцці не адну страту, хлопцы ўпершыню не дражняцца, не ўжываюць мянушку, а задумліва маўчаць. Жыццёвы ўрок не прайшоў для іх бяследна.

Герой апавядання К. Каліны “Бярэзінка” – несур’ёзны малады чалавек, якога насмешліва празываюць у вёсцы **Балаболкам**, пачынае заляцацца да брыгадзіравай пляменніцы. Негацыйнае стаўленне брыгадзіра да “жаніха” праяўляецца ў тым, што ён называе хлопца нават “у вочы” мянушкай: “*От Балаболка пракляты! А яшчэ крыўдзіцца! – аж вывернуўся на ганку Іван Харытонавіч. – Гэта ж мне назло, каб усе чулі! Ну цяперака плётка не абярэшыся! Заўтра*

ж усе Ляшаны ўведаюць, што **Балаболка** каля брыгадзіравых весніц аціраецца” [6, с. 129]. Аднак паступова брыгадзір, прыглядаючыся да юнака, яго ўчынкі, характару, мяняе сваю ацэнку маладога чалавека. Выратаваўшы разам з хлопцам бярэзінку, якую маглі зламаць, знішчыць, апрацоўваючы поле, Іван Харытонавіч пачынае бачыць у жаніху-няўдаліцы неблагага чалавека і ў думках упершыню называе юнака па імені: “*Калматыя бровы Івана Харытонавіча разышліся, твар паяснеў: **Лёнік** неяк хораіша, па-дзіцячы раптам усміхнуўся. І ў гэтай усмешцы было нешта матчына, Балесіна, шчырае, яснае...*” [6, с. 149]. Спачуванне і сімпатыя да чалавека дыктуюць і форму яго называння – імя **Лёнька**.

Да ліку гаваркіх онімаў належаць мянушкі герайн рамана Г. Марчука “Год дэманаў” **Ціхай** і **Капрызня**. Першая характарызуе нясмелую, палахлівую жанчыну. “*Ціхай* здавён Горыч называе трыццацігадовую выкладчыцу інстытута замежных моў, непрыкметную і сціпую жанчыну, якая да смерці баіцца мужа – трэнера коннаспартыўнай школы, таму стракаецца з Любамірам рэдка і ў “надзейным” месцы” [7, с. 30]. Другая мянушка – характарыстыка свавольнай жанчыны, якая з лёгкасцю мяняе аб’ектаў сваіх сімпатый, не кахаючы нікога і не прывязваючыся ні да кога. Жыццёвы прынцып **Капрызня** выражаны ў словах: “*Я легкадумная, так. Тых, з кім жыла, цяпер ненавіджу. Ненавіджу тых, на каго дарма патраціла час*” [7, с. 30]. Жанчын, да якіх Горыч не перажывае шчырых і глыбокіх пачуццяў, герой называе толькі мянушкамі. На старонках рамана ні разу не згадваюцца іх імёны. У творы ёсць знамянальныя радкі: “*Лёс Капрызнай і Ціхай Горычу абыякавы і нецікавы*” [7, с. 50]. А вось жанчыну, якую герой сапраўды пакахаў, якая стала яму самым родным, блізкім чалавекам, герой называе толькі па імені – **Алеся**.

На азлобленасць, бесчалавечнасць партызан, якія, злоўжываючы законамі ваеннага часу і статусам узброеных людзей, гаспадарылі ў вёсцы і ў панскім доме, паказваюць мянушкі **Баксёр** і **Цыган**, якіяналежаць героям рамана Г. Марчука “Вочы і сон”: “*Асабліва часта і толькі сярод ночы прыходзілі ў маёнтак двое партызан – сувязныя Цыган і Баксёр – мянушкі такія. Наглаватыя былі. Мы іх усе баяліся. Паводзілі сябе і распараджаліся як дома. Усё ім [Цыгану і Баксёру] было не так, кожнае слова пані ўспрымалі ў штыкі, быў такі адкрыты, нахабны здзек з жанчыны*” [8, с. 200]. Заўважым: вяскоўцамі ні разу не згадваюцца імёны партызан. Мянускі **Цыган** і **Баксёр** – адзін са сродкаў характарыстыкі жорсткіх, амаральных людзей, якія становяцца прычынай смерці пані Батуры і яе сыноў.

У рамане “Крык на хутары” знаходзім прыклад мянушкі, якая даецца асобе ў мэтах канспірацыі. Так, празванне **Спелы, 307** далі прадстаўнікі паліцыі Мікіту Летуну, які стаў іх тайным агентам: “*Прайшоўшы інструктаж і атрымаўшы другое хрышчэнне як “Спелы, 307”, Мікіта напаследак замачыў сваю новую пасаду за кошт паліцыі, атрымаў свае грошы і паехаў дамоў*” [9, с. 100]. Незаслужана праседзеўшы ў турме, згубіўшы бацькавы грошы, Мікіта, малады, нявопытны хлопец, “даспеў” да таго, каб выдаць паліцэйскім роднага брата. Заўважым, што кампанентам мянушкі з’яўляецца нумар. І гэта ўзмацняе яе аб’ектыўную ролю. Нумарацыя, як вядома, выкарыстоўваецца для індывідуалізацыі прадметаў (артэфактаў). Нумар мае такое ж прызначэнне, як этыкетка на штучных вырабах. Носьбіт нумара з’яўляецца аб’ектам, выступае ў ролі сродку для ажыццяўлення чужой волі, гэты індывід не мае права на сваё “я”. Нумар часта выкарыстоўваецца як сродак індывідуалізацыі арыштаваных, зняволеных, да ліку якіх адносіцца і Мікіта.

Аб’ект-індывід можа акрэслівацца некалькімі мянушкамі. Пры гэтым у кожным ацэнна-характарыстычным найменні на першы план выходзяць розныя распазнавальныя прыметы. Так, у рамане Г. Марчука “Вочы і сон” чытаем: “*Завуч мясцовай школы Варвара Якаўлеўна сярод вучняў мела мянушку Кобра, а сярод настаўнікаў Панікёрша*” [8, с. 55]. Першая мянушка характарызуе персанажа як бязлітаснага, помслівага настаўніка. “*Варвара Якаўлеўна ашалела ад сваёй бескантрольнай улады. Баяліся і, як мышы, паводзілі сябе вучні на яе ўроках, зубрылі гісторыю, як колісь дзяды “Ойча наш”*” [8, с. 105]. Празванне герайні ўтворана ў выніку метафарычнага ўжывання назвы небяспечнай для чалавека змяі ў якасці мянушкі жанчыны, вызначальнымі рысамі якой з’яўляюцца жорсткасць, хітрасць, агрэсіўнасць. Другое найменне герайні (**Панікёрша**) перадае яе панічны страх перад начальствам, імкненне дакладна выконваць усе,

нават самыя бессэнсоўныя загады, спушчаныя зверху. Абодва празванні маюць адценне грубасці, знявагі, пагарды.

Пра неадольную цягу да моцных напіткаў сведчаць празванні персанажаў трагікамедыі Г. Марчука “Цвярозы дзень Сцяпана Крываручкі”. Жывуць героі твора ў вёсцы з сімвалічнай назвай **Пераброды**. Заўважым, што персанажы называюцца не імёнамі, а найчасцей мянушкамі. Так, празванне **Крываножка** стварае ўяўленне пра асаблівасці хады чалавека – амагара чаркі. Згаданае найменне адносіцца да ліку парадыйных онімаў, якія ўтвараюцца ў выніку камічнага скажэння сапраўднага імя. Так, у рэпліках сяброў-сабутэльнікаў прозвішча героя **Крываручка** мадыфікуецца ў мянушку **Крываножка**: “*А мы неяк пазнаёміліся з табой, Крываручка, год таму, калі кароў здавалі. Добра тады замачылі. Не Крываручка ты быў, а Крываножка*” [10, с. 300]. Па сутнасці ў аснове гэтай мянушкі ляжыць мімесіс – сацыяльнае перайманне, якое выўляецца ў сваёй антыподнасці (перайначванні, перадражніванні, перакрыўліванні). Унутраная форма мянушак **Долар** і **Бражка** раскрываецца ў кантэксце трагікамедыі. Носьбіт першай мянушкі “*...азербайджанскае віно любіць, “даляр” называецца. Доларам ахрысцілі*” [10, с. 320]. А носьбіт другога празвання ўжывае шырокі спектр напояў: ад “чарнілаў” да рэктэфікату. Людзі, якія страцілі чалавечае аблічча, памяншлі сям’ю, працу, сумленне на гарэлку, пазбаўляюцца імёнаў. Нябожчык-бацька, звяртаючыся да Сцяпана Крываручкі, гаворыць: “*Навошта табе імя? Памяці ў цябе не засталася, сумленне спіць, дух народны падменены, ні гордасці, ні гонару за Айчыну ў цябе няма... Жыві безыменным*” [10, с. 350]. Страта імя азначае страту Сцяпанам чалавечага, асобнага статусу. Гэтая падзея становіцца пераломным момантам у існаванні героя, тым штуршком, які вядзе да пераасэнсавання чалавекам жыцця. Пачатак унутранага аднаўлення, адраджэння чалавечага ў герою звязваецца з вяртаннем імені. Знамянальны ў гэтым сэнсе заключны маналог персанажа трагікамедыі: “*Поле маё..., жыта маё..., зямля... Даруйце мне... Не сваё здароўе я прапіваў..., вас я прапіваў, на здэк злomu языку аддаваў чэсць ваіну. Даруйце! Вярніце мне імя бацькі*” [10, с. 352].

Асобную тэматычную групу складаюць мянушкі, утвораныя ў выніку імітацыі чужога маўлення, яго манеры, асаблівасцей, найбольш паўтаральных слоў-паразітаў і цэлых фраз. Так, мянушка старшыні калгаса Вінцуса Лабунькі, героя рамана Г. Марчука “Без ангелаў”, звязана з уведзеным ім звычайам віншаваць вяскоўцаў з дзяржаўнымі святамі выкананнем песень і канцэртных нумароў. “*Вінцусь Пятровіч уваходзіў у хату і ад імя ўрада віншаваў са святам і жадаў здароўя, шчасця і энтузіязму ў выкананні планаў пяцігодкі. Музыкант шпарыў усюды польскае “Сто лят” і “Рулатэ рула”. Так нажыў сабе Вінцусь Пятровіч мянушку “Рулатэ рула пайшоў”. Нехта жартаваў: “Рыла ты, рыла*” [5, с. 100]. Злая іронія адчуваецца ў празванні, якое з’яўляецца сродкам характарыстыкі несур’ёзнага, непрафесійнага кіраўніка калгаса, што запомніўся вяскоўцам не працай, а “гучнымі” мерапрыемствамі. Манеру маўлення глуханямога персанажа рамана “Кветкі правінцы” перадае мянушка **Мэко**, у якой адчуваецца злая насмешка: “*Іх, немчыкаў, было на нашу Аселицу два: Юрко і Жэня Мэко. Так ён казаў на малако: мэко*” [9, с. 390].

Заўважым, што мянушкі ў творах Г. Марчука з’яўляюцца сродкам характарыстыкі не толькі іх носьбітаў, але і соцыуму, у якім ужываюцца такія формы найменняў. Найчасцей гэта вясковае асяроддзе, дзе людзі не так строга прытрымліваюцца этыкетных нормаў, дзе прынята адкрыта, востра, трапна, а часам і крыўдна ацэньваць чалавека. Гэта і крымінальнае асяроддзе, дзе ў коле “сваіх” прынята ўжываць мянушкі. Так, злачынцы, праз якіх загінула гераіня рамана “Крык на хутары” Маня Лятун, называюцца толькі мянушкамі **Кіцала** і **Барка**.

Адно з мянушак герояў аповесці А. Наварыча “Памалюся Перуну, пакланюся Вялесу...” трэба аднесці да **паэтонімаў-рэмінісцэнцый**, ужыванне якіх заснавана на перанясенні пэўных рыс асобы, названай іменем-арыгіналам, на іншы персанаж, у адносінах да якога наўмысна выкарыстоўваецца імя вобраза-“першакрыніцы”. Адзін з герояў твора – настаўнік гісторыі – мае мянушку **Троцкі**. У аснове празвання – метафарычнае выкарыстанне імені вядомага ў савецкі час палітычнага дзеяча, які меў рэпутацыю паклёпніка, што “ачарняў” сталінскі рэжым і дзейнасць кіраўнікоў дзяржавы. Мянушка-характарыстыку **Троцкі** атрымаў у савецкай школе настаўнік-прыдумшчык, які захапляў дзяцей гісторыямі пра слаўную мінуўшчыну: “*Ён мог*

бясконца распаўдаць не толькі пра гістарычныя падзеі, але і ўвогуле цікава расказваць пра жыццё. Акрамя таго быў добры выдуманчык, гэта значыць упрыгожваў, як мог аздабляў свае распевы. Як і ўсе гісторыкі меў багатую фантазію. Амаль на кожным уроку пасля выкладання праграмага матэрыялу, звычайна пад канец заняткаў, частаваў навучэнцаў чарговай порцыяй сваёй прыдумкі. Некаторыя вучні любілі гэтыя настаўніцкія шчыраванні, але былі і такія дзеці, што іранічна ставіліся да баек дарослага чалавека і называлі настаўніка Савіцкага найначай, як **Троцкі**” [11, с.88]. Іранічнае празванне, у аснове якога імя ворага савецкай улады, перадае паблажлівае стаўленне да настаўніка-выдумшчыка.

Разгледжаны матэрыял сведчыць, што мянушкі выконваюць у творах сучасных празаікаў важную мастацкую функцыю: дапамагаюць больш поўна раскрыць вобраз героя і тонка перадаць нюансы чалавечых узаемаадносінаў.

Літаратура

1. Сянкевіч, В. І. Семантыка і прагматыка беларускай мовы / В. І. Сянкевіч. – Брэст : Выд-ва БрДУ, 1995. – 214 с.
2. Ортега-и-Гассет, Х. Эстетика. Философия культуры : сб. ст. / Х. Ортега-и-Гассет. – М., 1991.
3. Флоренский, П. Имена / П. Флоренский. – М., 1994.
4. Казько, В. А. Выратуй і памілуй нас, чорны бусел : аповесці, апавяданні, эсэ / В.А. Казько. – Мінск : Мастацкая літаратура, 1993. – 319 с.
5. Марчук, Г. Без ангелаў : раман, апавяданні / Г. Марчук. – Мінск : Мастацкая літаратура, 1993. – 256 с.
6. Каліна, К. Крылаты конь : аповесці, апавяданні / К. Каліна. – Мінск : Мастацкая літаратура, 1989. – 145 с.
7. Марчук, Г. Год дэманаў / Г. Марчук // Польша. – 1995. – № 2. – С. 7–66.
8. Марчук, Г. Вочы і сон. Сава Дым і яго палубоўніцы / Г. Марчук. – Мінск : Мастацкая літаратура, 1990. – 381 с.
9. Марчук, Г. Крык на хутары. Кветкі правінцыі / Г. Марчук. – Мінск : Юнацтва, 1998. – 494 с.
10. Марчук, Г. Вяселья, бедныя, багатыя / Г. Марчук. – Мінск : БелПСК, 1998. – 367 с.
11. Наварыч, А. Памалося Перуну, пакланюся Вялесу... / А. Наварыч // Адзінокі васьмікласнік жадае пазнаёміцца : аповесці / уклад. М. Н. Мінзер. – Мінск : Літаратура і Мастацтва, 2011. – С. 88–174.

Васюк Г.В.

(Республика Беларусь, г. Гродно)

ПРАВОСЛАВНЫЕ ТРАДИЦИИ НА ГРОДНЕНЩИНЕ: ИСТОРИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ

Православные традиции играют важную роль в современной общественной жизни. Они позволяют обеспечить историческую преемственность поколений, сохранение и приумножение духовно-нравственных ценностей и историко-культурного наследия, является основой гражданского и патриотического воспитания молодежи.

С точки зрения православной традиции духовно-нравственное становление человека является становлением человека как личности, как духовной ипостаси человеческой природы. Духовно-нравственное становление человека есть основание его развития. Церковь, семья и школа составляют три важнейших направления становления человека в православной традиции.

Во всём мире сейчас нарастает кризис семьи. Трансформация института семьи, угрожающая национальной безопасности, происходит и в белорусском социуме. С.Н. Бурова указывает, что переход семьи к новым отношениям, происходящий в Беларуси в последние десятилетия, осуществляется на фоне ряда негативно влияющих факторов, среди которых резкое снижение уровня жизни населения в 1990-е гг.; политические потрясения и ломка нормативно-ценностной структуры, связанные с распадом СССР; засилье в средствах массовой информации криминальных сюжетов со сценами насилия, детабуирование сексуальных тем, популяризация гедонистических, потребительских установок в резко расширившемся информационном потоке при незащитности перед ними подрастающего поколения [2, с. 100].

Православная церковь на Гродненщине активно выступает за укрепление семьи, решения демографической проблемы в Республике Беларусь. Еще в сентябре 2010 года Русская Православная Церковь Московского патриархата создаёт при Отделе по церковной благотворительности и социальному служению Координационный центр защиты семьи, материнства и семейных ценностей. Его задачи патриарх Московский Кирилл определил так: «Помощь многодетным семьям, борьба с абортами, помощь беременным и одиноким матерям, попавшим в тяжёлую жизненную ситуацию, подготовка к венчанию, пропаганда целомудренного образа жизни» [9]. Создание Центра вызвано тем, что «по-прежнему всё постсоветское пространство на первом месте и по количеству аборт, и по количеству разводов. Для многих светских людей статистика в этой области является показателем работы Церкви. Мы должны переходить от проповедей к реальной работе» [9].

В структуре Гродненской епархии Белорусской Православной Церкви также создан и активно действует координационный совет по защите материнства и семьи, который возглавляет иерей А. Гук. Совет активно сотрудничает с отделами образования, Гродненским государственным университетом имени Я. Купалы, другими высшими, средними специальными и средними учебными учреждениями г. Гродно и области, различными общественными организациями. Особенно тесные связи имеются с Гродненской областной общественной благотворительной организацией «Гродненский центр защиты жизни и семьи «РадзіМа». При координационном совете по защите семьи и материнства создан клуб многодетных семей «Возрождение».

Координационный совет совместно с вышеназванными организациями проводит различные акции, направленные в защиту семьи. С 18 мая по 1 июня 2016 годов Гродно прошёл Благотворительный марафон «15 дней в защиту жизни и семьи», посвящённый Международному дню семей и Международному дню защиты детей. Организаторами марафона выступают: координационный совет Гродненской епархии Белорусской Православной Церкви по вопросам защиты материнства и семейных ценностей, Государственное учреждение «Гродненский зональный центр гигиены и эпидемиологии», «Гродненский центр защиты жизни и семьи «РадзіМа», Православный клуб многодетных семей «Возрождение», Семейный центр «Рамонак» Свято-Иоанно-Предтеченского храма г. Гродно, Гродненское благотворительное общество. Марафон начнётся молебном под открытым небом о защите нерождённых детей и сохранении жизни, об укреплении семей, который будет совершаться на площадке перед Покровским собором Гродно. В течение 15 дней в городе проходили выставки, посвящённые семье и детству, читались лекции священнослужителей и медицинских работников. В мероприятиях принимали участие опытные семейные психологи, дизайнеры, неравнодушные к теме семьи и готовые поделиться своими наработками в помощь родителям и педагогам [1].

В декабре 2014 года в рамках на педагогическом факультете Гродненского государственного университета имени Янки Купалы Координационным советом Гродненской епархии Белорусской Православной Церкви по вопросам защиты материнства и семейных ценностей, Гродненским центром защиты жизни и семьи «РадзіМа», православным клубом многодетных семей «Возрождение» и кафедрой лингвистических дисциплин и методик их преподавания в рамках VIII Рождественских чтений проведен круглый стол «Традиционные семейные ценности в XXI веке» [7].

Православный клуб многодетных семей Возрождение создан в 2011 году. Иерей А. Гук так характеризует работу клуба: «Главной общественной деятельностью клуба является деятельность по защите жизни нерождённых младенцев и деятельность в защиту семейных ценностей. Для этой цели по инициативе и стараниями членов клуба была в государственных органах зарегистрирована общественная благотворительная организация «РадзіМа». Возглавляет ее член клуба, многодетная мама Волочкова Марина Эдуардовна. Благодаря деятельности этой организации в школах и других учебных заведениях проводится выставка в защиту жизни «Спасай взятых на смерть» [4].

В защиту жизни и семейных ценностей проводятся авто и мотопробеги. Курсирует троллейбус с социальной рекламой против абортов. В городе около сорока наших бигбордов с семейной тематикой. Проводятся конференции с классными руководителями школ и родитель-

скими комитетами. Есть телефоны доверия для оказавшихся в ситуации кризисной беременности. Проводятся консультации по вопросам опеки и усыновления сирот, воспитании детей с психофизическими особенностями. Православным клубом многодетных семей организовываются встречи со старшеклассниками и студентами на тему целомудрия и верности. Для учащихся предоставляется выставка «Человеческий потенциал Отечества: традиционная нравственность и семейные ценности». Каждый год клубом многодетных семей «Возрождение» проводится летний православный семейный лагерь. Исключительная возможность отдохнуть по-православному всей семьей, родителям вместе с детьми. Организация и программа лагеря полностью проводится силами и стараниями членов клуба [4].

В 2016 г. Гродненский центр защиты жизни и семьи «РадзіМа» и иерей А. Гук выступили на пресс-конференции «В здоровье женщины – здоровье поколений» которая прошла в кабинете «За Рождение!» на базе женской консультации № 2 г. Гродно. На конференции заведующая женской консультации № 2 С. С. Купрашевич рассказала о деятельности кабинета «За Рождение!», открытого 4 декабря 2015 г. За это время проведено 53 преабортных консультации, из них 16 мам сохранили малышей и они скоро появятся на свет. 30% это очень хороший результат [3].

Волочкова Марина, руководитель Гродненского центра защиты жизни и семьи «РадзіМа», рассказала о работе, проводимой Центром в деле сохранения жизни нерождённых младенцев в Гродно и выразила благодарность работникам здравоохранения за сотрудничество и понимание важности совместной работы в деле сохранения жизней младенцев [3]. На вопрос прессы, какие изменения должны пройти в законодательстве, чтобы поправить угрожающую демографическую ситуацию в Республике, Марина Волочкова заявила о необходимости полного запрета аборт на государственном уровне» [3].

Важным направлением работы православной Церкви является воспитание подрастающего поколения в духе христианских ценностей. Современная семья, после многих десятков лет атеизма, часто не в состоянии справиться с задачей сохранения и передачи традиционных основ бытия народа, общества и государства, религиозных основ нашего быта и культуры. Для координации усилий школы и церкви в деле воспитания подрастающего поколения разработана Программа сотрудничества отдела образования Гродненского горисполкома и Гродненской епархии Белорусской Православной Церкви на 2011 – 2016 годы.

В рамках данной программы в средней школе № 2 г. Гродно успешно работает клуб «Нарния». О.М. Короткая. Педагог-организатор ГУО «Средняя школа № 2 г. Гродно» говорит так о предназначении клуба: «Сегодня можно сказать, что наш детский клуб – это пространство без разделения на бедных и богатых, успешных и неуспешных, отличников и двоечников. Здесь ребенка ждут любящие, понимающие и неравнодушные люди, которые помогут в трудную минуту» [5]

Важным направлением по возрождению православных традиций является военно-патриотическое воспитание. Православное военно-патриотическое движение Гродненской Епархии началось с создания ПВПК «Витязь» Православный военно-патриотический клуб «Витязь» образован в 2003 г. при Свято-Владимирской церкви г. Гродно по благословению правящего архиерея преосвященного Артемия и по инициативе Свято-Владимирского братства. Духовником и руководителем клуба с 2003 г. и по настоящее время является руководитель отдела Гродненской епархии по взаимодействию с ВС и силовыми структурами РБ священник Аркадий Косьяненко. Следующий клуб был образован в г. Щучин при Богоявленском храме в 2007 году при поддержке райисполкома, и при тесном взаимодействии с инспекцией по делам несовершеннолетних Щучинского района, а именно – с Ж. В. Карпук Клуб получил название «Дружина». В настоящее время клуб возглавляет священник Александр Пастернак. В 2009 году, при взаимодействии отдела образования Октябрьского района г. Гродно и Свято-Покровского кафедрального собора г. Гродно, на базе СШ №37, был создан ПВПК «Славяне». Численность клуба – от 35 до 42 человек. Духовником и начальником ПВПК «Славяне» с момента его образования являются руководитель Православного Военно-Патриотического Движения Гродненской епархии священник Евгений Павельчук. Видя успехи вышеперечисленных

клубов, настоятель Свято-Александро-Невской церкви посёлка Вертелишки отец Александр Гладун во взаимодействии с поселковой властью и руководством Вертелишковской СШ, в начале 2011 года создаёт ПВПК «Белая Русь». В настоящее время численность клуба составляет 12 человек. По инициативе руководства СШ №19 (Лососно) и родителей учеников данной школы в декабре 2011 года был создан ПВПК «Воевода». В данное время клуб насчитывает 14 человек. Духовником клуба является священник Евгений Павельчук [6].

Одной важнейших традиций православия на белорусских землях, и на Гродненщине в частности, является братское движение. Его истоки идут в XVI в., когда в условиях контрреформации православие начало активно противодействовать экспансии католицизма, прежде всего, при помощи религиозного просвещения, книгопечатания, благотворительной деятельности. Спустя 4 века братства снова стали востребованными.

В 1993 году по благословению высокопреосвященного митрополита Филарета в Совете министров РБ было зарегистрировано Православное Свято-Владимирское братство. Братские собрания проходят по пятницам. Раз в месяц на эти собрания приходит духовник для того чтобы ответить на злободневные вопросы братчиков. Один раз в месяц на таком собрании освещается одна из тем догматического богословия. Каждую третью пятницу месяца собирается совет братства и решает насущные вопросы. И наконец, один раз в месяц проводимый братством видео-лекторий в городском кинотеатре посещают все братчики [8].

Таким образом, в настоящее время на Гродненщине развиваются и укрепляются православные традиции. Этот процесс является закономерным явлением. В основе их лежит выживание нас как народа со своим культурным своеобразием. Духовным вакуум, отсутствие традиции, ведут к нравственной и физической гибели. Поэтому православная церковь первоочередное внимание уделяет укреплению семейных традиций, воспитанию подрастающего поколения. В основе всего этого лежит вера. Именно через глубокое постижение истин христианства приходит понимание других ценностей.

В настоящее время возврат к православным традициям ещё не принял необратимого характера. Имеются лишь отдельные очаги, достаточно небольшое количество энтузиастов, желающих жить и действовать в данном направлении. Однако уже намечены контуры сотрудничества государства и различных государственных институтов с православной церковью, создана достаточно широкое медийное пространство. Акции, пропагандирующие православные традиции, охватывают всё большее количество населения.

На Гродненщине, в отличие от других регионов Беларуси, пропаганда православных традиций основывается на новых методиках, с широким использованием Интернета и цифровых технологий. Православная церковь стремится говорить с молодёжью на близком ей языке.

Литература

1. Благотворительный марафон «15 дней в защиту жизни и семьи» пройдёт в Гродно [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://pravoslavie.by/news/94887>.
2. Бурова, С. Н. Благополучие семьи как предмет социологического исследования (методологические основы изучения) / С. Н. Бурова // Социология. – 2009. – №4. – С. 98–111.
3. Волочкова, М. Пресс-конференция «В здоровье женщины – здоровье поколений» [Электронный ресурс] / М. Волочкова. – Режим доступа: <http://orthos.org/news/2016/05/19/press-konferenciya-v-zdorove-zhenshchiny-zdorove>.
4. Гук, А. Многодетность как мотивация деятельности по возрождению христианских семейных ценностей / А. Гук // Гродненские епархиальные ведомости. – 2016 – № 1.
5. Короткая, О. М. Детский клуб «Нарния» – место, где время после уроков проходит с пользой для души и тела [Электронный ресурс] / О. М. Короткая. – Режим доступа: academy.edu.by/files/emkFev13-2_gr11.doc.
6. Павельчук, Е. Православное военно-патриотическое движение Гродненской епархии / Е. Павельчук.
7. Педагогический факультет УО «ГрГУ им. Я. Купалье» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://fp.grsu.by/index.php/kafedry/keldmp/varia-keldmp/304-2014-12-16>.
8. Православное Свято-Владимирское братство [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://orthos.org/grodno/mol/vlad_brat.htm.
9. Синодальный отдел по церковной благотворительности и социальному служению РПЦ МП [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://svyatoe-delo.ru/sites/default/files/2012-01_10_pro_famile.pdf.

«ЛЫСЫЯ ГОРЫ» Ў МІФАПАЭТЫЧНЫМ СВЕТАПОГЛЯДЗЕ БЕЛАРУСАЎ

Гара ў міфалагічнай, рытуальнай і фальклорнай традыцыях выступае як вобраз свету. Гэта месца ахвярапрынашэнняў, ушанавання і маленняў сілам прыроды. Сярод шматлікіх назваў узгоркаў у многіх народаў вядомы назвы Лысая Гара і падобныя да іх (Лысая Гара каля Кіева ва Украіне, Лыса Гура каля Сандаміра ў Польшчы, гара Шатрыя каля Цяльшая ў Літве і інш.). У Нямеччыне падобныя горы насілі назву Brocken (у перакладзе – луста), у Францыі Ruysse Dôme (вулічны купал), у Венгрыі і Аўстрыі Blaksberg, у Іспаніі Aquelagga (зборышча ведзьмаў), у Швецыі Blokula і інш.) [2, т. 3, с. 233].

Паводле легендаў, на такіх узгорках у пэўныя каляндарныя даты і ў пэўныя часы (на Купалле, апоўначы і інш.) адбываюцца шабашы (банкеты) вядзьмарак і розных нячысцікаў. Старажытныя германцы былі ўпэўнены, што іх ведзьмы зліталіся на гару Brocken напярэдадні 1 мая, у т.зв. Вальпургіеву ноч [10, с. 113]. Пры гэтым чараўніцы, каб дабрацца да месца, выкарыстоўваюць як транспарт якую-небудзь жывёлу: казла, барана, быка, сабаку, котку, свінню, ваўка, мядзведзя або мятлу, качаргу, хлебную лапату ці ступу. Альтэрнатыўны варыянт: вядзьмаркі ператвараюцца ў сароку і так трапляюць на зборышча нячысцікаў. Шмат дзе ў легендах падкрэсліваецца, што, збіраючыся на Лысую Гару, чараўніцы распускаюць валасы (праява сувязі з культурам расліннасці), змазваюць сваё цела пэўнай маззю (садзейнічае аддзяленню душы ад цела), пасля чаго імгненна вылятаюць праз комін. У шэрагу выпадкаў сюжэт легенды распаўядае пра сведкаў падобных дзеянняў. Звычайна гэта салдат (або казак), які таксама карыстаецца чараўнай маззю і следам за жанчынамі-вядзьмаркамі выпраўляецца на Лысую Гару і бачыць там разгул нячыстай сілы: дзікія скокі вядзьмарак разам з чарцямі, якія пасля багатага застолля ладзяць любоўныя оргіі. Персанаж салдата ў такіх легендах фігуруе невыпадкова. У традыцыйным светапоглядзе старажытнага чалавека салдат выступае як чужынец – член соцыўма, адарваны ад традыцыйнага ладу жыцця суайчыннікаў [7, с. 425–429].

У некаторых месцах паходжанне назвы такіх узгоркаў тлумачаць тым, што гара зведала нашэсце нячыстай сілы, і таму на яе вяршыні нічога не расце (Івоніна Шумілінскі, Глыбоцкае Гомельскі, Кажушкі Хойніцкі р-ны). Быццам такія ўзгоркі маюць пясчаны верх, не парослы дрэвамі, таму іх і называюць лысымі, або вяршыні такіх гор спецыяльна ачышчалі для нейкіх абрадаў. У хроніцы Яна Длугаша таксама сустракаецца назва “Лысая Гара”. Лацінізаваны варыянт такой назвы – “Кальварыя” існуе з XVII ст. [9, с. 219]. Вядома, што па-лацінску *Calva* – чэрап. Індыйскі міф сцвярджае, што неба створана з чэрапа Брамы, а паводле казанняў Эдды яно ўтварылася з чэрапа волата Іміра, што аналагічна грэцкаму паданню аб Атласе, які сваёй галавой трымае нябесны купал. Славяне прыпадабняюць акруглую бліскучую поўню на небе да лысай галавы старога [2, т. 1, с. 60–61].

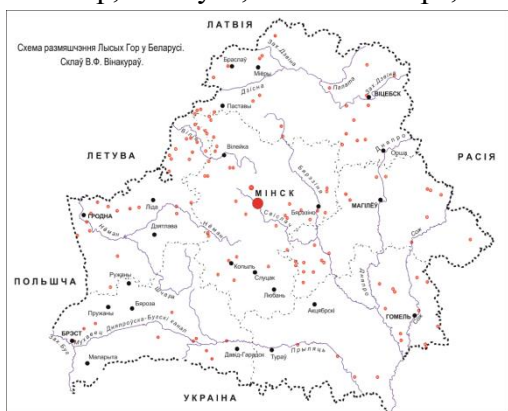
Даследчыкі сцвярджаюць, што ў старажытнасці на ўзгорках пад назвай “Лысыя” знаходзіліся капішчы, а ў легендарных ведзьміных скоках бачны адгалоскі колішніх язычніцкіх абрадаў [7, с. 442; 35]. Другія навукоўцы лічаць, што “лысыя” ўзвышшы, куды збіраюцца вядзьмаркі разам з нячысцікамі, сімвалізуюць сабою светлае і бязвоблачнае неба, а іх дзікія оргіі і скокі падчас шабашу (вяселле паміж ведзьмамі і чартамі) – навальніцу і гром. Тады падуладныя чарам хмары на небе брыняюць, іх робіцца ўсё больш і больш, яны закрываюць сабою нябесныя свяцілы, ператвараючы светлы дзень на цёмную ноч. Адсюль і ўзнікла вераванне, нібыта чараўнікі і нячысцікі выкрадаюць Сонца, Месяц і зоркі. [2, т. 1, с. 59–62, 221]. Іншыя даследчыкі звязваюць такія легендарныя ўзгоркі з мужчынскім боствам, рытуальнымі ахвярапрынашэннямі і пахаваннем, а таксама з купальскімі “саботкамі” – рытуальнымі зборышчамі. Узгадаем легендарную культуравую гару Сабутку непадалёк ад Вроцлава ў Сілезіі, куды ў язычніцкія часы збіралася ўсё сілезскае славянскае племя для правядзення купальскіх ігрышч [14, с. 286–294].

У кожным рэгіёне Беларусі вылучалі сваю Лысую Гару. Так, у Падняпроўі, Пасожжы і Палессі карысталася папулярнасцю Лысая Гара на правым беразе Дняпра каля Кіева, цяпер гэта

Пячорскі раён горада. Туды, паводле паданняў, менавіта на Купалле лёталі вядзьмаркі [15, с. 37–38]. На Мсціслаўшчыне ў другой палове XIX ст. расказвалі, што перад Купаллем ведзьмакі і ведзьмы ператвараліся ў крылатых жывёл і лёталі праз коміны хат на Лысую Гару ў в. Какошава, а блізка апоўначы вярталіся, гупаліся на падлогу і ператвараліся ў чалавека [4, с. 29]. У в. Стары Капыль яшчэ не так даўно мясцовыя старыя расказвалі, што на іх Лысай Гары ведзьмы збіраюцца ў 12 гадзін ночы [1, № 123].

З міфічнымі Волатамі (Цыклопамі) звязваюць і скальныя пароды на знакамітай Лысай Гары пад Сандамірам у Польшчы. Паводле аднаго падання, яны з’яўляюцца рэшткамі старадаўніх збудаванняў, узведзеных тут некалі гэтымі легендарнымі персанажамі. Паводле другога падання, на гары ў старыя часы стаяў замак Лысец, дзе жыла нейкая пані, якая малілася багіне Дыяне і вельмі ганарылася тым, што некалі перамагла пад гарой вялікага Аляксандра. Замак і гара атрымалі назву Лысец ад таго, што ягоня бялыя сцены можна было заўважыць яшчэ здалёк. Але Бог пакараў пані: знішчыў яе і замак, пасля чаго ад будынка засталіся толькі вялікія камяні [18, с. 125–127].

На тэрыторыі Беларусі ўзгоркаў з назвамі “Лысяя Гара” і нахштальт таго (Лысуха, Лысёха, Лысагор, Лысоўка, Лыськова Гара, Лысы Пагорак, Лыска і інш.) ўлічана больш за сто дваццаць



(гл. карту) Некаторыя Лысыя Горы адначасованосяць і іншыя назвы. Прыкладам, у Браславе Лысую Гару завуць яшчэ Чырвоная Гара, у Нісімкавічах Чачэрскага р-на – Белая Гара, каля Лынтупаў Пастаўскага р-на – Маяк, у г.п. Асвея Верхнядзвінскага р-на – Сабачая Гара і інш.

Даволі часта Лысыя Горы называюцца яшчэ і Чортавымі Гарамі. Прыкладам, як у в. Шыркі Пастаўскага р-на. Мост каля вёскі праз раку Спарыца, якая на захадзе і поўначы абмяжоўвае ўзгорак, таксама называецца Чортавым. Паводле падання, на Лысай Гары жыў Чорт, а на мосце ён ладзіў свае “чортавы забавы”. Пакуль мост быў драўляным, на ім правальваліся вазы, жывёла, тэхніка, знікалі людзі. Другое паданне тыповае для ўсіх Лысых Гор: у адну з цёмных восеньскіх начэй сюды зляталася на шабаш нячыстая сіла. І тады на гары мільгацелі бліскаўкі, чуўся інфернальны рогат, гучалі свіст і музыка [11, с. 69–70]. Да Чорта мае адносіны і другі культавы ўзгорак ў гэтым жа раёне – Лысяя Гара паміж вв. Палессе і Пятруці, якая завецца яшчэ і Крывой Гарой, а знаходзіцца ва ўрочышчы Чортаў Камень. Урочышча атрымала назву дзякуючы каменю, які раней ляжаў каля падножжа Лысай Гары ў забалочанай лагчыне на адлегласці 300 м на ўсход ад ручая, што выцякае з Палескай Святой крыніцы (1,5 км на паўночны ўсход ад гары). Непадалек (1 км на паўднёвы ўсход), у ваколіцах в. Пятруці знаходзіцца другая Святая крыніца – Пятруцкая. Паданні, звязаныя з гэтай Лысай Гарой, апавядаюць пра незвычайныя выпадкі, якія здараліся з мясцовымі жыхарамі на гары ці ў яе ваколіцах. То адзін чалавек знойдзе ў тым месцы каштоўную стрэльбу, якая ў ягоным доме раптам ператвараецца ў конскую нагу, то другі небарака назбірае на ўзгорку ў прыцемках вялікіх прыгожых яблыкаў, а прыйшоўшы дахаты, замест іх бачыць конскі гной [5, с. 13–14]. У заходне- і ўсходнеславянскіх легендах, казках пашыраны сюжэт, калі чорт-жаніх прыносіць нявесце па яе жаданню вяршыню Лысай Гары. Пасля таго, як заспявае певень, гара валіцца на хату нявесты [3, с. 65]. З чортам, дакладней з самым галоўным чортам – Д’яблам, звязвае Лысыя Горы А.Н. Афанасьёў, які мяркуе, што ў гэтым вобразе схаваны дэманічны тып бога-грымотніка [2, т. 2, с. 235–236].

Самая высокая Лысяя Гара на тэрыторыі Беларусі – пагорак каля в. Лысяя Гара Мінскага р-на. Вышыня яе 342 м над узроўнем мора. Яна другая па вышыні пасля Святой, або Дзяржынскай Гары, што каля в. Скірмунтава ў Дзяржынскім р-не на Міншчыне (выш. 345 м над узроўнем мора). У паданні пра гару каля в. Лысяя Гара фігуруе старое дрэва пад назвай Янкаў Ясень. Нібыта раней на гары каля ясеня ў Купальскую ноч адбываўся д’ябальскі вэрхал, пакуль малады каваль Янка не скінуў у балота ўсіх нячысцікаў [12, с. 68–70]. Непадалёк ад

гэтай Лысай Гары знаходзіцца пакручасты і стромкі ўзгорак пад назвай “Святая Гара”. Паблізу ёсць гарадзішча і шмат курганных могільнікаў. Каля падножжа гэтай Лысай Гары у 2,5 км на паўднёвы захад ад в. Лысая Гара на беразе ракі Удранка знаходзіцца гідралагічны помнік прыроды рэспубліканскага значання “Святыя крыніцы”. Паводле легенды, у старыя часы тут стаяла царква, але невядома з-за чаго сышла пад зямлю. А замест яе з-пад зямлі пачалі біць крыніцы, якія назвалі “святымі”. Некалі выцякалі крыніцы і з-пад другой Лысай Гары ў гэтым жа раёне, якая месціцца каля в. Малая Валоўшчына. З-за будоўлі вакол узвышша дачнага пасёлка, крыніцы былі знішчаны. Апроч крыніц непадалёк знаходзіцца прыроднае азёрца правільнай акруглай формы і рэшткі старадаўняга дубовага гаю [1, № 127].

Шмат у Беларусі і другіх вёсак з назвамі тыпу Лысая Гара. Так, каля г. Бабруйска існуе в. Лысая Гара, на месцы якой архіўныя крыніцы XVII ст. згадваюць назву урочышча Лысая Гара

Каля в. Старое Сяло Асіповіцкага р-на на вяршыні Лысай Гары знаходзіцца курганны могільнік. У г. п. Целяханы Івацэвіцкага р-на пра Лысую Гару да сённяшняга дня бытуе легенда, быццам там пахаваны татарскі хан (цела хана), ад чаго і паходзіць назва мястэчка [16, с. 20]. Па другому варыянт легенды, паны Агінскія, калі капалі канал, мелі асуджаных, прыкаваных да насілак. Ім загадалі нанасіць курган, на якім меркавалася пабудаваць палац [8, с. 321]. На некаторых Лысых Горах могілкі узніклі ў апошнія стагоддзі (Багушэвічы Бярэзінскі р-н). У прадмесці Смаленска на Лысай або Ціхвінскай Гары знаходзяцца вялікія могілкі. Яшчэ ў 1920-я гады пасля Троіцы сюды збіраліся людзі памаліцца за памерлых без хрышчэння дзяцей, а таксама ўзгадаць у малітвах тапельцаў, вісельнікаў і другіх раптоўна памерлых. Раней на вяршыні гары разводзілі вогнішчы і пяклі на патэльнях бліны. Пры заходзе сонца тут служылі агульную паніхіду, і ўсе стаялі са свечкамі.

Пра Лысую Гару каля в. Крамяніца Зэльвенскага р-на у 1873 г. было запісана паданне, паводле якога, ехалі два вяселлі: адно з Ваўкавыска, а другое – з Крамяніцы. Калі з’ехаліся, то ніхто не хацеў саступіць дарогу. Пачалі біцца і пазабівалі адзін аднаго. Пасля пахавання забітых утварылася Лысая Гара [13, с. 358].

У Лідскім р-не каля в. Банцэвічы невысокі ўзгорак, што месціцца непадалёк ад берага ракі Дзітвы, і ў наш час называюць Жэшка-Лысая Гара. Пра гэту гару ўзгадвае і літаратура XIX ст., дзе распавядаецца пра тое, што на ўзгорку часта бачаць прывіды і знаходзяць чалавечыя косткі [6, с. 191]. Сёння старажылы ўпэўнены, што гара ўтварылася ад таго, што сюды падчас старадаўняй вайны зносілі забітых і складалі ў адно месца. Але з часам узгорак “асеў”. А ў 1950-я гады неяк увечары тут назіралі незвычайнае відовішча: з-за ракі Дзітва ў напрамку Лысай Гары каціўся вогненны шар, памерам з добрую вязку дроваў, які неўзабаве рассыпаўся. Раствлумачылі гэта тым, што так выходзіла на “прасушку” золата, якое нібыта закапана непадалёк ад узгорка [1, № 160].

Існуюць іншыя легенды, якія звязваюць Лысыя Горы са скарбамі. На Браслаўшчыне пра Лысую Гару каля в. Латочкі існуе легенда пра закліяты камень і скарб пад ім. Расказваецца пра багатага сквапнага пана Мілевіча, у якога не было дзяцей. Каб багацце нікому не засталася, ён закапаў пад валуном човен, напоўнены золатам, і закліяў яго. Паводле закліяцця, золата дастанецца толькі таму, хто зможа выканаць тры ўмовы: распаліць вогнішча на Лысай Гары, здзерці з жывога каня скуру, а потым запрэгчы яго і прагнаць вакол каменя тры баразны. Толькі тады можна будзе адкапаць човен з золатам [17, с.284].

У в. Казацкія Балсуны Веткаўскага р-на Лысую Гару быццам бы насыпалі на месцы старадаўняга паселішча. У Залессі Глыбоцкага р-на на месцы Лысай Гары быў бой з французамі, пасля чаго французы нібыта насыпалі гару. Паводле адной легенды, французы пахаваны і каля падножжа Лысай Гары, якая месціцца паміж Лынтупамі (1 км на паўночны ўсход) і в. Шудаўцы (0,3 км на паўночны захад) Пастаўскага р-на. Другі варыянт легенды кажа пра тое, што некалі Лынтупы былі вялікім горадам, а ў Шудаўцах знаходзіўся каралеўскі суд. Тады пакараных смерцю хавалі на Лысай Гары. Або інакш: у Шудаўцах жылі нейкія “шуды” – асобныя судзейскія каты, якія выконвалі смяротныя прысуды на самой Лысай Гары. Яшчэ адна легенда распавядае пра мясцовага жыхара Нікадзіма, які вырашыў дадаць да сваёй гаспадаркі лапкі нічыйнай зямлі на Лысай Гары і апрацаваць яе. А на разворванне гары ў Шудаўцах здаўна існа-

вала традыцыйная народная забарона. І вось, калі ўначы ён разараў першую баразну, то раптам пачуў незразумелыя гукі, падобныя на стогны, якія сыходзілі з-пад зямлі. Прыгледзеўшыся, сяляннін убачыў у прагнанай ім баразне шмат чалавечых чарапоў, дашчэнтупапоўненых залатымі талерамі. Як толькі ён паспрабаваў узяць манеты, з гары сталі выкочвацца чарапы, збілі сялянніна з ног і пачалі яго засыпаць золатам. Нікадзім спрабаваў падняцца, каб збегчы ад гэтага “чортава золата”, але невядомая сіла быццам прыбіла яго да зямлі. Выратавалі небараку сваякі, калі прынеслі на гару абраз Маці Божай Вострабрамскай і паставілі яго ў баразну. Адразу чалавечыя чарапы і золата ператварыліся ў грудкі зямлі, і Нікадзім, напалову засыпаны імі, змог вызваліцца з незвычайнага палону (зап. Алесь Гарбуль 25.12.1988 г. у в. Шудаўцы ад Агнешы Фамічны Гарбуль 1911 г. н.).

Пасля прыняцця хрысціянства ў тапаграфіі культавых узгоркаў мала што змянілася. Менавіта на іх пачалі будаваць храмы розных хрысціянскіх канфесій. Падобная заканамернасць іх размяшчэння ўласціва ўсім старажытным народам. Прыкладам, на Лысай Гары (яе яшчэ завуць Лысец) паміж Кельцамі і Сандамірам у Польшчы, паводле Длугаша, спачатку быў пабудаваны бенедыктынскі кляштар Святога Крыжа (1006 г.), пасля чаго гара атрымала дадатковую назву *Święty Krzyż*, а потым у XII ст. тут узвялі кляштар Святой Тройцы. Некаторыя польскія крыніцы кажуць, што гэты кляштар быў пабудаваны на месцы свяцілішча, дзе стаялі тры ідалы: Лада, Бода і Леля, боствы якіх лічаць апякункамі шлюбу і плоднасці. Іх ушаноўвалі першага траўня, калі ў даўнія часы пачыналіся троіцкія святы. [14, с. 286; 18, с. 125–127]. Лысая Гара ў Вільні пасля таго, як там узвялі тры крыжы, атрымала назву Трохкрыжовая. А калі на Лысай Гары ў Віцебску ўзвялі Успенскі сабор і кляштар базыльянак – яна стала звацца Успенскай.

Існуюць некалькі Лысых гор, дзе, паводле легенды, праваліўся храм. Так, на Падзвінні на ўзгорках каля в. Гаравыя і каля в. Івоніна Шумілінскага р-на “правалілася” царква. Каля в. Крушыняны на Беласточчыне (цяпер на тэр. Польшчы) пайшоў у зямлю касцёл, і ўтварылася гара. На Вялікдзень апоўдні з сярэдзіны гары б’юць званы [8, с. 345–346].

Такім чынам, легенды пра Лысыя Горы ў цэлым падобныя да легенд пра іншыя сакральныя ўзгоркі: тут праваліўся храм, закапаны скарб, адбываліся пакаранні асуджаных, гару насыпалі чужыя салдаты, да ўзнікнення гары прычыніліся волаты, біліся два вяселлі, чорт нёс гару, заспяваў певень і той выпусціў яе, на ўзгорках зафіксаваны пахаванні розных часоў. Тым не менш, сувязь з чортам можа быць водгаласам старажытнага культу, прысвечанага нейкаму мужчынскаму боству, якое адказвала за нябесныя свяцілы, прынамсі, за начное – Месяц. Тады і назва Лысая Гара карэлявалася з Месяцам, у дадзеным выпадку з ягонай найвышэйшай фазай – Поўняй. А зборышчы вядзьмарак на гары і іх шабашы з нячыстай сілай – рэшткі магічных абрадаў ушанавання гэтага боства.

З другога боку, кожная культавая гара ўяўляла сабой сакральны цэнтр, набліжаны да нябёсаў, і тэрмін “лысая” мог суадносіцца з тэрмінамі “ясная”, “светлая” гара, як вызначэнне яснага і светлага неба. Іншымі словамі, тэрмін быў вызначэннем кожнага сакральнага ўзгорка, які сімвалізаваў сабою міфічную гару-неба. Прыкладам, як шкляная або крышталёвая гара з міфаў славян і германцаў, падобная да нябеснага купала, па якім душы памерлых трапляюць у Тагасвет. Паводле беларускіх паданняў, на гэтай гары месцяцца залатыя палацы, расце дрэва з залатымі яблыкамі, з-пад гары выцякае жывая вада (дождж), а золата, срэбра і каштоўныя камяні знаходзяцца там у незлічонай колькасці [2, т. 1, с. 63].

Калі казаць дакладна пра Лысыя Горы, то адпаведныя магічныя рытуалы на такіх узгорках былі для нашых продкаў святадзейства (свяшчэннадзейства). Безумоўна, паводле іх старажытных вераванняў. Пасля асэнсавання хрысціянскіх каштоўнасцяў начныя зборышчы і запальванне вогнішчаў на такіх узгорках сталі ўспрымацца як пакланенне нечысці.

Літаратура

1. Архіў Этна-гістарычнага цэнтра “Явар”. – № 123, 127, 160.
2. Афанасьев, А. Н. Поэтические воззрения славян на природу: в 3 т. / А. Н. Афанасьев. – М.: Современный писатель, 1995. – Т. 1. – 415 с. ; Т. III – 416 с.
3. Бараг, Л. Р. Сюжэты і матывы беларускіх народных казак. / Л. Р. Бараг. – Мінск : Навука і тэхніка, 1978. – 247 с.

4. Верования и обряды жителей Могилевской губернии – белорусов // Труды этнографического отдела императорского общества любителей естествознания, антропологии и этнографии при Московском университете. Кн. 4. – М., 1877. – С. 26–33.
5. Гарбуль, А. Скарбы сівых валуноў / А. Гарбуль. – Паставы, 2002. – 103 с.
6. Древности и археологические памятники Виленской губернии // Памятная книжка Виленской губернии на 1891 год. Вильна. – 1890. – С. 176–202.
7. Криничная, Н. А. Русская мифология : мир образов фольклора // Н. А. Криничная // Академический проект Гаудеамус. 2004. – 1006 с.
8. Легенды і паданні / склад. М. Я. Грынблат і А. І. Гурскі. – Мінск : Навука і тэхніка, 1983. – 544 с.
9. Ляска, В. Лиса Гара на голих горах (причіпок до топонімічного ландшафту Голицько-Волинського пограниччя в добу Романовичів) / В. Ляска // Княжа. Доба. Історія і культура. IX. – Львів : Нац. акад. України. Інст-т Українознавства імя І. Крип'якевича. 2015. – С. 217–226.
10. М. Ю. Вальпургиева ночь // Мифологический словарь / Гл. ред. Е. М. Мелетинский. – М. : Советская энциклопедия, 1991. – 736 с.
11. Пракаповіч, І. М. За смугою мінулых часоў. Старажытная гісторыя і археалагічныя помнікі Пастаўскага краю / І. М. Пракаповіч. – Мінск : Кнігазбор. 2011. – 111 с.
12. Пракопчык, Л. Адкуль у вёсці імя. Нарысы / Л. Пракопчык. – Мінск : Юнацтва. 1981. – 110 с.
13. Романов, Е. Р. Материалы по этнографии Гродненской губернии / Е. Р. Романов. – Вып. 2. Вильна. 1912. – 396 с.
14. Рыбаков, Б. А. Язычество Древней Руси / Б. А. Рыбаков. – М. : Наука, 1987. – 608 с.
15. Шпилевский, П. Мозырщина (Из путешествия по западно-русскому краю) / П. Шпилевский // Архив исторических и практических сведений, относящихся к России. Кн.3. – Спб. 1859. – С. 1–49 (см. 37–38).
16. Штыхов, Г. В. Археологическая карта Белоруссии. Вып.2. Памятники железного века и эпохи феодализма / Г. В. Штыхов. – Минск : Полымя. 1971. – 275 с.
17. Шыдлоўскі, К. С. Валунны Браслаўшчыны як помнікі геалогіі і этнаграфіі : гісторыі выяўлення і даследавання / К. С. Шыдлоўскі // Беларускае Падзвінне: вопыт, метадыка і вынікі палявых даследаванняў (да 80-годдзя пачатку археалагічных раскопак у г. Полацку). Зб. навуковых прац рэсп. навукова-практ. семінара (20–21 лістапада 2008 г.) – Наваполацк. ПДУ. 2009. – С. 279–287.
18. Strzelczyk, J. Mity, podania i wierzenia dawnych słowian / J. Strzelczyk. – Poznań : Dom Wydawniczy Rebis, 1998. – 260 s.

Водясова Л.П.

(Российская Федерация, г. Саранск)

ОТРАЖЕНИЕ НАЦИОНАЛЬНОГО ХАРАКТЕРА МОРДОВСКОГО НАРОДА В ПОСЛОВИЦАХ

Пословицы представляют собой паремиологическое пространство, отражающее в своей семантике длительный процесс развития культуры, фиксируют и передают из поколения к поколению культурные сведения, установки и стереотипы. Своим содержанием они почти всегда ориентированы на человека – черты его характера, поступки, отношения в семье, коллективе и обществе.

Количество и качество пословиц, отражающих те или иные человеческие качества и состояния, можно считать показателем этических норм, правил социальной жизни и поведения в обществе, отношения нации через ее культуру и язык к миру, другим национальным культурам. В пословице заключена народная оценка жизни, наблюдения народного ума. Абсолютно прав В. П. Аникин, когда утверждает, что не всякое изречение становилось пословицей, а только то, которое согласовалось с образом жизни и мыслями множества людей – такое изречение могло существовать тысячелетия, переходя из века в век [1, с. 3].

Имея в виду, что мордва подразделяется на две близкородственные этнические группы – мокша и эрзя, пословицы здесь бытуют на двух мордовских языках – мокшанском и эрзянском. Одни из них функционируют параллельно в обоих языках, меняя лишь фонетическое оформление наполняющих их лексем, другие присутствуют только в одном из языков.

Пословицы (м. *валмуворькст*, э. *валмеревкст*) создавались главным образом в крестьянской среде. Они возникали из трех основных источников: 1) сочинялись кем-либо как общие

суждения, выводы из непосредственных наблюдений над жизнью, трудом, бытом народа; 2) выделялись из фольклорных произведений; 3) заимствовались из других языков (чаще всего из русского). Их первые издания относятся ко второй половине XIX в. (Н. Сталь, 1867; В. Майнов, 1885; П. Мельников, 1887; Х. Паасонен, 1894; А. Шахматов, 1910). Все сборники, как правило, кроме пословиц, включают в себя и поговорки, так как эти разновидности паремий тесно связаны и активно взаимодействуют на общей структурно-семантической платформе. В XX в. самым известным исследователем становится литературовед и фольклорист К. Т. Самородов, большую часть своей жизни посвятивший изучению мордовских паремий. В 1954 г. им был издан сборник «Мокшанские пословицы», в 1955 – «Эрзянские пословицы», в 1959 г. – «Мордовские пословицы и загадки». Составленная им книга «Мордовские пословицы, присловицы и поговорки» (первое издание – 1959 г., второе – 1986 г.) [2] до настоящего времени является главным трудом по изучению паремического творчества мордвы. На ее основе Л. В. Седовой подготовлена работа «Мордовские пословицы, поговорки, приметы и загадки: поэтические образцы житейского опыта» [3].

В зависимости от происхождения мордовские пословицы имеют следующие стилевые разновидности – собственно пословицы, приметы, афоризмы, максимы. Пословица в широком значении встречается чаще всего. Она занимает центральное место среди изречений как стрекневая форма афористического выражения и заслоняет собой все паремические произведения, которые применяются в речи и часто обозначаются этим термином. Являясь своеобразным накопителем и транслятором народной мудрости, опыта и знания мордовского народа, она несет в себе богатейшую информацию об особенностях мировосприятия людей, особенностях их отношения к жизни, к труду. В большинстве своем пословицы возникли давно и передавались из поколения в поколение. Но есть и такие, которые возникли сравнительно недавно, в течение XX в., например, во время Великой Отечественной войны. Л. В. Седова, в частности, приводит следующие: *В колхозе тракторист – на фронте танкист, Фашистов надо до конца бить, если хочешь живым быть* и др. Некоторые из вновь образованных пословиц создавались на основе известных старых. Так, пословица *С миру по нитке – голому рубашка* стала основой для другой: *С миру по нитке – Гитлеру петля* [3].

В мордовской паремиологии присутствует много пословиц, в которых отражены качества человека – отрицательные и положительные. Этнический характер пословиц выражен лексикой, используемой для обозначения людей. Эти лексемы не только обладают способностью формировать общий смысл изречения или отражать общечеловеческие черты, но и являются ценностными единицами, способствующими формированию национального характера человека. А. Т. Хроленко совершенно правомерно отмечает, что связь языка и культуры рождает «несущественные, но устойчивые признаки выражаемого лексемой понятия, воплощающие принятую в обществе оценку соответствующего предмета или факта, отражающие связанные со словом культурные представления и традиции» [4, с. 82]. Все образные составляющие имеют коннотативную закрепленность – положительную или отрицательную, выявлению которой способствует контекст пословицы.

Как ни странно, но в мордовской паремиологии пословиц с положительной коннотацией, характеризующих положительные качества человека, не очень много. Чаще всего, они раскрывают следующие качества:

– **доброта:** м. *Аньцек пара ломанць маиты лянди тиёмс пара*, э. *Ансяк паро ломанесь маиты лянень паронь тееме* «Только хороший человек способен делать другим добро»; м. *Цебярь тият – цебярь няят*, э. *Паро таят – паро неят* «Хорошее сделаешь – хорошее и увидишь»; м. *Цебярь ломанть тевоцка цебярь*, э. *Паро ломаненть теვენзяк парт* «У хорошего человека и дела хороши»;

– **ум:** м. *Нармонць вши пацяса, а ломанць – пря еньца*, э. *Нармунесь виев селмосо, а ломанесь – превсэ* «Птица сильна крыльями, а человек – умом»; м. *Нармонць мазы толгаса, а ломанць – пря вийса*, э. *Нармунесь виев толгасо, а ломанесь – пря вийсэ* «Птица красива перьями, а человек – умом»;

– **способность**: м. *Аф оцю узерсь да оцю шуфта веляфты*, э. *Аволь покш узерсь ды покш чувто правты* «Не большой топор, да большое дерево валит»; э. *Калось ведьсэ виев* «Рыба в воде сильна»;

– **смелость**: м. *Ули смелиице – аф перяви кице*, э. *Ули смелчизэ – а пиряви кизэ* «[Если] есть смелость – нет преград на пути». В мордовских пословицах явно отражено, что смелость – это умение трезво оценить ситуацию и себя в ней, взять верх над эмоциями: м. *Къда смелай улят – аф прафттядязь пулят*, э. *Смелой улят – а правттадызь пулят* «Смелым будешь – пули [тебя] не возьмут (букв. : не уронят)» (рус. эквивалент: Смелого пуля боится); м. *Кие тюремста сафты, сяк кафта прафты*, э. *Кие тюрьеме машты, се кавто правты* «Кто бороться умеет, тот двоих свалит». Пословицы о смелости учат быть храбрым, мужественным, смелым. Они воспитывают силу духа, двигают к победам и достижениям: м. *Смелайсь ведьс аф ваяй, толса аф палы*, э. *Смелоесь ведьс а ваи, толс а палы* «Смелый в воде не тонет, в огне не горит»;

– **бережливость**: м. *Ванфтомашиись козяшидонга цебярь*, э. *Ванстомасть парочиде питнев* «Бережливость (букв.: сохранение) дороже богатства». Бережливость в мордовских пословицах характеризует, прежде всего, заботливое отношение человека к материальным благам, к собственности: м. *Ащи паршиись аф юмафтсы питненц*, э. *Аштиця парочись а емавтсы питнензэ* «Запасенное добро не потеряет цену»;

– **простота (сердечность)**: м. *Пара ломань улят – пара валхт кулят*, э. *Паро ломань улят – паро валт марят* «Хорошим человеком являешься – хорошие слова слышишь»; м. *Пара валсь лиси аф кяльста, а седиста-мяльста*, э. *Паро валось лиси аволь кельстэ, а седейстэ-мельстэ* «Доброе (букв.: хорошее) слово исходит не из языка, а из души и сердца»; м. *Пара ломанень ширеса инжись – азор*, э. *Паро ломанень кедьсэ инжесь – азор* «У хорошего человека гость – хозяин»;

– **дружелюбие**: м. *Цебярь ломанць ялгафтома аф эряй*, э. *Паро ломань ялгавтомо а эри* «Хороший человек без друзей не живет»; м. *Пара ломань муят – цебярь кис туют*, э. *Паро ломань муят – паро кис туют* «Хорошего человека найдешь – по хорошему пути пойдешь»; м. *Сафтсак ломанти весть, а сон тейть – колмоксть*, э. *Савтсак ломанентень весть, а сон тонеть – колмоксть* «Уважишь человека раз, а он тебя – трижды»;

– **трудолюбие**: м. *Ломанць тевса прянц няфтьсы*, э. *Ломанесь тевсэ прянзо невтьсы* «Человек трудом себя показывает»; м. *Цебярь ломанць тевса содави*, э. *Паро ломанесь тевга содави* «Хороший человек по делам узнается»; м. *Ломанць содави (няеви) аф валса, а тевса*, э. *Ломанесь содави (няеви) аволь валсо, а тевсэ* «Человек узнается не на словах, а на деле»;

– **осторожность (предусмотрительность)**: м. *Васенда ункстак, меле керк*, э. *Васня онкстык, меле керик* «Сперва отмерь, потом отрежь»; м. *Пелемс аф эряви, но кице ваномс эряви*, э. *Пелемс а эряви, но кись ваномс эряви* «Бояться не нужно, но беречь себя надо (букв.: на дорогу смотреть надо)»; м. *Апак мерак тят эце ведти*, э. *Апак онкста шя эцне ведьс* «Не измерив, не лезь в воду (рус. эквивалент: Не зная броду, не лезь в воду).

– **щедрость**: м. *Максы кядсь мъзярдонга аф осалгоды, сон эряй коль пукиуста* «Дающая рука никогда не обеднеет, она всегда живет богато», э. *Максыця кедесь зярдояк а беднойгады* «Дающая рука никогда не обеднеет» (рус. эквивалент: Не оскудеет (не обеднеет) рука дающего).

Пословиц с отрицательной коннотацией, характеризующих негативную сторону человека, большинство. И это объяснимо, т.к. отрицательные качества всегда вызывают больше эмоций. Чаще всего, пословицы с отрицательной коннотацией раскрывают следующие качества человека:

– **глупость**: м. *Пряц оцю, да енец куцю* «Голова большая, да мало (букв.: ложка) ума»; м. *Мазыищиц оцю, а енец – куцю* «Красоты много (букв.: красота большая), а ума – ложка»; м. *Авась мазы, кода пава, да пряц ефси шава*, э. *Авась мазый, кода пава, ды прясь овсе чаво* «Женщина красива, словно пава, да голова пуста». В мокшанском языке присутствует и несколько другой вариант: *Авась – пава, да арзяц шава* «Женщина – пава, да глупа (букв.: сундук [у нее] пустой)»; м. *Ломань еньца аф эряват*, э. *Ломань превсэ а эряват* «Чужим умом не проживешь». Как известно, глупость – интеллектуальная деятельность, результатом которой

является продукт, имеющий отдаленное отношение к той информации, которую обрабатывал данный интеллект: м. *Серец пняиешка – енец пняитешка*, э. *Сэрезэ пекшиешка – превенэ пешитешка* «Ростом с орешник – ум с орех»;

– **неспособность**: м. *Шачеть саразкс, тят сьрхксе кавал мельге лиема* «Родился курицей, не пытайся летать за коршуном»; э. *Чачить покш пря коршокс –цековокс а улят* «Родился сохой – соловьем не станешь»; м. *Лафтүфне прядот вяри аф касыхть*, э. *Лавтовтне прядот верев а касыть* «Плечи выше головы не вырастают» (рус. эквивалент: Выше головы не прыгнешь); э. *Тев а содат – карь а кодат* «Дела не знаешь – [и] лапоть не сплетешь»;

– **упрямство**: м. *Упрямишсь еньфтомаишть эзда лисенди* «Упрямство от глупости исходит». В пословицах очень хорошо отражено, что упрямство – это негативное проявление упорства вопреки разумным доводам: м. *Мярьк тейнза модемс седыге, а сон кяли ведьге*, э. *Мерть тензэ модемс сэдыга, а сон кели ведьга* «Велишь ему / ей идти по мосту, а он / она пойдет по воде»; м. *Тейнза мярьк: ловсь акша, а сон мярьги: равжса*, э. *Мерть тензэ: ловось ашо, а сон мери: раужо* «Скажи ему / ей: снег белый, а он / она говорит: черный»;

– **трусость**: м. *Пелемаишсь аф кяшеви*, э. *Пелемась а кекшеви* «Трусость не скроешь». Трусость в народной традиции всегда считается отрицательным качеством и прямой противоположностью смелости и мужеству. Ее движущей силой является страх: м. *Тандадоть – юмать*, э. *Тандадыть – емить* «Струсил – пропал». Трусость следует отличать от излишней осторожности или осмотрительности: м. *Сараз еткса – атякиш, а атякиш еткса – лефкскя* «Среди кур – петух, а среди петухов – цыпленок». Трусость проявляется в стремлении избежать тех забот и неприятностей, которые естественно в силу нашего несовершенства сопутствуют нашей жизни. В первую очередь, это желание устранить неприятное отношение других людей к себе: их несогласие, пренебрежение или недостаточно высокую оценку нашего мнения: м. *Пулонц кяшезе алонза*, э. *Пулонзо алов эцизе* «Хвост [свой] поджал (букв.: под себя сунул)»;

– **скупость**: м. *Скупоень сельме аныцек калмоса топоди*, э. *Скупоень сельме ансяк калмосо топоди* «Глаза жадного только в могиле насытятся». Скупость – моральное качество, характеризующее особое отношение к предмету собственности, когда он рассматривается как сокровище, его сохранение становится самоцелью, ради которой забывается его полезное назначение в качестве предмета потребления и приносятся в жертву интересы и потребности человека (свои собственные и др. людей): м. *Скупойти мезе повсь, ся юмась* «Скупому что попало, то пропало»; м. *Фкя треишник инкса церькав пряста комоти*, э. *Треишникень кисэ церькова прясто кирнявты* «За копейку с колокольни (букв.: верхушки церкви) бросится». Скупость часто соседствует с жадностью: м. *Жаднай сельме мьзярдовок аф топафтови*, э. *Жадной сельме зярдояк а топоди* «Жадный глаз никогда не насытится». Жадность обычно агрессивна. Владелец такого качества стремится захватить чужое добро: м. *Ломань паришти сонь кяденза кувакат* «На чужое добро его руки длинные»; м. *Кие ломань паришис прафты, ся сонценетьке юмафтысы*, э. *Кие ломанень ули-парос правты, се эсензэньтькак емавтсы* «Кто стремится взять чужое добро, тот и свое потеряет»;

– **злость / злоба**: м. *Кяжи ломаньда тинеське пели*, э. *Кежсей ломанде кискаськак пели* «Злого человека и собака боится»; м. *Кяжись кяж канды*, э. *Кежсеесь кеж канды* «Злой [человек] зло несет»; м. *Кяжсти ломань сельме эйдонга кельме* «Глаза у злого человека холоднее льда»;

– **лень**: м. *Кинь панароц кафта кьнелеса – нола ломань велеса*, э. *Кинь панарозо кавто келесэ – нузякс ломань велесэ* «У кого рубаха в две точки – ленивый человек на селе»; *Ноласть тев педа-нес аф тиш, а учи, кие тисы* «Ленивый человек начатое дело не кончит, а ждет, когда за него сделают»; э. *Пинге эрясь вачодо* «Век прожил впроголодь»; э. *Пинге эрясь – ансяк пеке пурнась* «Век прожил – только живот нажил (букв.: собрал)»;

– **торопливость**: м. *Крутаста шарфтсак – усфценьге веляфтсак* «Круто повернешь – воз опрокинешь»; м. *Кие кода-повсь тевонзон тиенди, ся цебярь тефт аф тиенди* «Кто работает как-нибудь, тот хорошо свое дело не сделает». Это качество почти всегда мешает эффективно действовать, поэтому народная мудрость советует: м. *Тят эряскода кяльса, эряскотт тевса*, э. *Иля катиша кельсэ, катишак тевсэ* «Не спеши языком, торопись делом»;

– **лицемерие:** м. *Ламбамста корхтай кялец, да шапама мялец* «Сладко говорит, да слова не от души молвит», э. *Ламбамо келезэ, ды чапамо мелезэ* «Сладок язык, да кисла душа [его / ее]»; м. *Парьхциень кялец, да куень мялец*, э. *Парсеень келезэ, ды гуень мелезэ* «Язык [у него / нее] шелковый, да душа змеиная»; э. *Сонзэ вейке прязо, ды сисем пулонзо* «У него одна голова, да семь хвостов»;

– **хитрость:** м. *Ежушить сисем пацянза* «У хитрости семь крыльев». Отметим, что м. *ежу*, э. *ежов* «хитрый (-ая, -ое, -ые)» имеет достаточно большое количество различных значений, применяемых в различной ситуации и к разному контексту: в одном случае речь может идти об обманщике, в другом, напротив, – об опытном человеке, которого трудно обмануть: м. *Ежу келазть капканц аф вятьсак*, э. *Ежов ривезенть капканс а ветясак* «Хитрую лису на капкан не проведешь».

В рамках смыслового пространства одной пословицы в некоторых случаях могут присутствовать оба коннотативных варианта, например: **умный – глупый:** э. *Превеесь евкст евтни, превтемесь – эсь прязо ины* «Умный сказки рассказывает – глупый себя хвалит»; **умный – неспособный:** м. *Пряц еню, да тевонц глупайть*, э. *Прязо превей, ды тевензэ превтеметь* «Голова умная, да дела дурацкие»; **хитрый – умный:** м. *Ежусь – кяльса, енюсь – тевса*, э. *Ежовось – кельсэ, превеесь – тевсэ* «Хитрый – языком, умный – делом»; **смелый – глупый:** э. *Церась смел, ды превензэ аламо* «Парень смел, да ума [у него] мало» и т.д.

Нами приведен лишь небольшой перечень мордовских пословиц, отражающих различные качества человека. Их этнический характер выражен лексемами, обладающими не только способностью формировать общий смысл изречения или отражать общечеловеческие черты, но и являющимися ценностными единицами, способствующими формированию национального характера. Связь языка и культуры рождает коннотацию лексемы – положительную или отрицательную, выявлению которой способствует контекст пословицы. Положительные качества человека имеют меньше отражений, нежели отрицательные. Большинство изречений с положительной коннотацией раскрывают такие качества, как доброта, ум, смелость, дружелюбие, трудолюбие и пр. Пословиц с отрицательной коннотацией, характеризующих негативную сторону человека, больше, что объясняется тем, что отрицательные качества всегда вызывают больше эмоций. Они раскрывают такие качества, как глупость, трусость, скупость, лень, лицемерие и пр.

Литература

1. Аникин, В. П. Предисловие / В. П. Аникин // Словарь русских пословиц и поговорок. – М., 1967. – 157 с.
2. Мордовские пословицы, присловицы и поговорки / вступ. статья, запись, системная обраб. текстов и переводы их на рус. яз. К. Т. Самородова. – Саранск : Мордов. кн. изд-во, 1986. – 280 с.
3. Мордовские пословицы, поговорки, приметы и загадки: поэтич. образцы житейского опыта / сост. Л. В. Седова. – Саранск : Мордов. кн. изд-во, 2009. – 336 с.
4. Хроленко А. Т. Основы лингвокультурологии: учеб. пособие / под ред. В. Д. Бондалетова. – М. : Флинта ; Наука, 2006. – 256 с.

Волкова М.С.

(Российская Федерация, г. Саранск)

СЕМАНТИКА ВЕНИКА В КУЛЬТУРЕ МОРДВЫ

Веник (тяльме – м., тенсть – э.) – связка прутьев или веток с листьями, для парки в бане, для подметания помещений и уличных территорий, а так же «опасный» и «нечистый» предмет, орудие порчи и колдовства, и в то же время оберег от злых сил и ритуальный предмет.

С веником связано множество запретов и предостережений: старый веник нельзя было выбрасывать вблизи дома, на дороге, где на него может наступить человек или животное и заболеть, веником нельзя бить детей и скотину – не будут расти.

Мордва с древнейших времен любит париться в бане при помощи веников, а так же их использует как одно из физиотерапевтических средств воздействия на организм. Во время простудных заболеваний долго парятся вениками, которые заготавливают летом после Троицы. В большинстве случаев веники из березы. Для этого едут в лес, подальше от села и дорог, выбирают не молодую березку, срывают нижние ветки, чтобы листочки были темными. Сушат их уже готовыми вениками в сарае, на сушилах, или же в бане [3, с. 88–89].

Кроме березовых веников мордва Среднего Поволжья и Приуралья так же используют в лечебных целях дубовые, кленовые, липовые, можжевельниковые, орешниковые, рябиновые, смородиновые, эвкалиптовые веники, а мордва юга Сибири – пихтовые, еловые и кедровые.

Считается что, березовый веник исцеляет от многих болезней. Он плотно прилегает к телу, впитывая выделяющейся пот. Веник из березы отличается особой гибкостью, легкий, послушный. Дубовые веники в бане используются больше любителями париться. Использованный в бане березовый веник в последствие используют при подметании двора.

В народной медицине липовые веники оказывают огромное успокоительное действие, бесценно при заболевании дыхательных путей. Можжевельниковые, пихтовые, еловые и кедровые веники особенно полезны при ревматизме. Из-за колючести можжевельниковые ветки вкладывают в дубовый или березовый веник. Еловые и кедровые ветки стелют на полки и на них лежат. Веник из орешника – прекрасное средство при варикозном расширении вен, диабетах, трофических язвах [4, с. 118–122].

Мордва при болях в пояснице использовали березовый веник как мочалку. Для этого топили баню, больного распаривали, а поясницу натирали (как мочалкой) березовым веником. Так проделывалось не менее 5 раз. Некоторые парились при таких заболеваниях крапивой или веником из полыни горькой. Нередко применяют хлестание по больным местам веником из крапивы, предварительно обдав его горячей водой. В с. Оброчное Атюрьевского р-на в веники для бани добавляют веточки душицы, зверобоя, мяты, крапивы. Считается, что они гораздо эффективнее помогают при простудных болезнях [5, с. 46]. А мордва с. Симкино, Паракино, Шугурово Большеберезниковского р-на при простуде парили больного веником, смешанным из нескольких лекарственных трав – душицы, зверобоя, мяты, березы, дуба, и затем поили чаем из крепкого отвара душицы с мёдом. Березовыми вениками лечат и простуженную голову. Вначале процедуры в голову втирают мёд, а затем легонько парят березовым веником. Вода после распаривания березового веника использовалась для лечения кожи головы от перхоти [3, с. 39].

В некоторых мордовских селах для лечения радикулита применяли веник без листьев. Знахарка заставляла больного лечь на порог животом вниз, клала на спину больного веник без листьев и начинала легонько сечь веник топором и говорит слова заговора. Читает заговор три раза, каждый раз меняя топор на толкушку, а затем на молоток. Потом бросает веник, толкушку, молоток несколько вперёд больного, а он встаёт и через них перешагивает [5, с. 325].

Веник или метла служили атрибутами и некоторых обрядовых персонажей, которые использовали их в качестве «средств передвижения», «наказания» нерадивых хозяев и непослушных детей, а также оберегов.

От колдунов около порога ставят веник колом вниз, в дверь сверху втыкают шило. Взять веник, свою мочу, чтоб никто не видел. Мочу налить в тазик. Обмакнуть веник и с него влить мочу в нижнюю петлю двери. Далее провести веником, смоченным в моче, по пазу порога и далее походить по комнате по ходу часовой стрелки, стряхивать мочу с веника, и говорить слова заговора. Затем веник поставить в угол колом вниз [3, с. 5, 55].

Защитные свойства веника, его способность противодействовать нечистой силе также связаны с его утилитарной функцией очищения, устранения нечисти. В начале октября праздновался Покров. Мордовки проводили обряд «покров баба». На каждой улице одна из женщин надевала вывернутую шубу, обувала худые лапти, на шею вешала пучок пеньки, из пеньки же делала бороду, садилась верхом на палку, брала в руки веник и так ходила из дома в дом. Войдя в дом, она плясала и пела, веником проводила по стенам и потолку комнаты, как бы выгоняя тараканов и сверчков: «О чем поет покров баба? О чем пляшет покров баба? Об овине, о двух,

О двух хвостах белок, О блохе, прицепившейся к платью, О клопе, прилипшем к стене» [2, с. 25].

Веник использовали для защиты роженицы и новорожденного от злых духов. После родов три дня подряд повитуха топит для матери и ребёнка баню, парит их одним веником, после этого правит живот роженицы. Роженица потом умывается на веник, которым её парили, а повитуха относит его из бани в любое место (за угол, под сарай и др.) Этим действием, якобы, снимается, уносится от матери и ребёнка любая послеродовая болезнь. В каждый из трех дней парятся новым веником [4, с. 173].

Веник использовали для защиты роженицы и новорожденного от злых духов: его клали в изголовье, под колыбель или прислоняли к колыбели.

В свадебном обряде банный веник играл большую роль. Пока топится баня, подружки невесты с песнями отправляются к жениху за веником и мылом. В доме жениха в этот день пекут пироги для свадебного поезда, также, полно народу, но для подруг очищают места и сажают их за стол, угощают, а затем дают им веник и мыло. Подружки украшают веник разноцветными лентами, попляшут с ним в доме жениха и отправляются домой. Дома мыло и веник передают невесте. Невеста бросает мыло в угол, а веник разламывает и топчет ногами. В некоторых мордовских селах украшенный веник для невесты приносят родственницы жениха. Невеста с веником разламывает.

В селе Ачадово Zubovo-Полянском районе Мордовии раньше невесту с женихом в бане парили веником из прутьев. Такой веник для невесты готовили подружки, а для жениха друзья. От такой парки на спинах молодых должны были остаться рубцы. Считалось, если они выдержат такие испытания, то их брак будет долгим и прочным. А если не выдержат, то данная семья распадется.

Веником расчищали путь свадебному поезду, дорогу жениху и невесте, чтобы защитить от порчи. Мордва Республики Чувашия до сих пор дорогу от порога дома родителей невесты и до транспорта, в которую сажали молодых «покш куда» или «уредев» подметает веником. А так же подметает дорогу как от транспорта до дверей ЗАГСа, и от дверей ЗАГСа до крыльца родительского дома жениха. В Алатырском районе Чувашии веником не только подметают, но и машут, чтобы «нечистая сила» не могла коснуться молодых.

Под покойника в гроб подстиляли либо белый холст, либо тряпки, под голову клали березовый веник, а на веник подушку из белого холста, набитую богородской травой.

Раньше саратовская мордва перед поминками по умершему человеку топили баню, в котором сначала мылись мужчины, а затем женщины. Последней в баню шла одна из пожилых женщин. Она брала с собой рубашку покойного, нож и монету. Рубашку клала на порог бани и, склонившись над ней, держа монету в левой руке, а нож в правой, скобля по монете, просила покойного вымыться и пригласить в баню всех предков: «...Вода, пар, веник все есть, ни у кого нет причины отказаться». Затем клала на полог веник, в воду опускала ковшик, а камни окатывала водой. И вновь приглашала предков хорошенько попариться и вымыться, а после зайти домой поесть. После чего шла в дом [1, с. 70–71].

В с. Наскафтыме Кузнецкого уезда Саратовской губернии на Пасхальный родительский день так же топили баню и куда приглашали всех умерших попариться. Вечером хозяин каждого дома в передний угол клал подушку, на которую расстилал платок. Немного позднее с этим платком он шел в баню, приглашая покойных попариться. Раздевшись, с платком в руках он забирался на полог и вновь приглашал покойных смыть с себя земную пыль. Березовым веником он ударял три раза по нижнему концу платка, после чего мылся сам. Помывшись, приглашал покойных пройти с ним в дом, платок он вновь расстилал на подушке и оставлял на всю ночь [1, с. 96–97].

Литература

1. Волкова, М. С. Культ предков в религиозных верованиях мордвы : дис. ... к.и.н. / М. С. Волкова. – Саранск, 2001. – 169 с.
2. Корнишина, Г. А. Традиционные обычаи и обряды мордвы: исторические корни, структуры, форма бытования / Г. А. Корнишина. – Саранск : Изд-во МГПИ, 2000. – 150 с.

3. Никонова, Л. И. От Адама и Евы до наших дней (очерки народной медицины мордвы) / Л. И. Никонова. – Саранск : Мордов. гос. пед. ин-т, 2000. – 171 с.
4. Никонова, Л. И. Баня в системе жизнеобеспечения народов Поволжья и Приуралья / Л. И. Никонова, И. А. Кандрина. – Саранск : Изд-во Мордов. гос. ун-та, 2003. – 288 с.
5. Никонова, Л. И. Народная медицина мордвы: простая и загадочная... (по результатам этнографических экспедиций 1990–2010 гг.) / Л. И. Никонова, И. А. Кандрина, М. Н. Романова. – Саранск : НИИ гуманитар. наук при Правительстве Республики Мордовия ; Пенза : Научно-издательский центр «Социосфера», 2011. – 420 с.

*Гавришина В.В.; Михайлова А.А.
(Российская Федерация, г. Санкт-Петербург)*

В СТИЛЕ IN-COGNITUS: ЭТНОГРАФ В ОБЪЕКТИВЕ СВОЕЙ ФОТОКАМЕРЫ¹

Долгие годы материалы фонда документальной фотографии Российского этнографического музея (РЭМ) использовались лишь в качестве вспомогательного ресурса в экспозиционной и выставочной работе, главным образом, для визуальной репрезентации определенных сторон традиционной культуры [5, с. 144–149]. Сами по себе фотографии, как и история комплектования фонда, редко становились объектом специальных исследований. В связи с необратимыми трансформациями этнокультурного ландшафта в постиндустриальную эпоху обращение к документальной фотографии становится важным компонентом научно-исследовательской работы. Вследствие этого в фокус зрения исследователей всё чаще попадают новые проблемы и темы, связанные с визуальными образами прошлого, ранее остававшиеся в тени.

В настоящее время фотографический фонд РЭМ насчитывает более 200 тысяч единиц хранения (негативы и позитивы), на которых запечатлены сюжеты, отражающие культуру 158 народов России и сопредельных государств [6, с. 69]. Ядро этого фонда составляют экспедиционные черно-белые снимки, сделанные сотрудниками и корреспондентами музея в период интенсивного комплектования музейного собрания в первой половине XX в. Динамичные социально-экономические сдвиги, под воздействием которых в этот период традиционная культура утрачивала свой привычный облик, подталкивали учёных к осознанию необходимости фотографической фиксации безвозвратно уходящих в прошлое атрибутов этнокультурного ландшафта. Для облегчения этой задачи при Этнографическом отделе Русского музея императора Александра III, как назывался музей в первой трети XX в., была организована фотографическая лаборатория, оснащенная необходимым оборудованием, а также фотографическими аппаратами, выдававшимися командируемым сотрудникам. Так, в одном из своих писем, отправленном из экспедиции в музей, сотрудник А. К. Сержпутовский писал: «Большой фотографический аппарат я отослал вместе с вещами в большом дубовом ящике, окованном железом. <...> Маленький аппарат я пока оставил у себя» [Архив РЭМ. Ф. 1. Оп. 2. Д. 578. Л. 42 об.-43]. Таким образом, в начале XX в. специалистам музея для ведения полевой этнографической работы были обеспечены соответствующие их задачам условия.

Центральной темой фотографических сюжетов, создававшихся в ходе экспедиционной деятельности сотрудников и корреспондентов музея, становилась тема человека, осваивающего земные пространства путем создания им культурного ландшафта [5, с. 148]. С негативов, привозившихся из поездок, в музейной лаборатории печатались отпечатки, к которым их авторы создавали текстовые описания, содержавшие важную информацию о зафиксированных на снимках образах. Соотнесение этих записей с соответствующими изображениями в контексте авторской репрезентации позволяет обнаруживать в них следы личностной рефлексии фотографов и их субъективного видения запечатленного этнографического поля. В настоящее время факт персонифицированного характера музейных коллекций обретает все большее значение в

¹ Исследование проведено при финансовой поддержке РГНФ (проект № 15-21-01010).

связи с пересмотром принципов комплектования музейных коллекций и собирательских стратегий. В силу этого повышенное внимание к проблеме взаимосвязи природы этномузеологического наследия с судьбами создававших его людей стало одним из обуславливающих факторов в современных историографических тенденциях [4].

Ввиду того что речь идет о поколении давно ушедших из жизни людей, фотографический материал, зафиксировавший моменты изучаемого прошлого, дает уникальную возможность познакомиться с той реальностью, которая окружала этнографов – предшественников. В этом отношении необыкновенно ценными становятся снимки, на которых удастся распознать фигуры самих этнографов во время их экспедиционной работы. В первой половине XX в. такие кадры не были обычной практикой полевой работы, и поэтому представляют собой довольно редкое явление. Более того, в большинстве случаев выявление подобных снимков является проблематичным, поскольку в учетной музейной документации персональные сведения об изображенных на снимках людях за редким исключением отсутствуют, а коллег, которые могли бы узнать на снимках своих предшественников, уже практически не осталось.

Обозначенная проблема относится, в частности, к биографическому портрету А. К. Сержпутовского (1864-1940), работавшего в Этнографическом отделе Русского музея императора Александра III с 1906 г. по 1930 г. За это время ученый совершил более 20 экспедиций, в которых он собрал для музея около 5000 этнографических предметов, а свои наблюдения об особенностях быта, материальной культуры, обычаев, верований, устного народного творчества изучаемых народов отразил в рукописях, сохранившихся в научном архиве РЭМ. Профессиональная судьба ученого связала его с изучением этнографии белорусов, литовцев, поляков, украинцев, русских, татар, евреев и многочисленных народов Кавказа. В фонде документальной фотографии РЭМ хранится более 1300 фотографий, отражающих экспедиционный опыт исследователя по фотофиксации антропологических и этнографических сюжетов.

Передавая свои фотоснимки в музейный фонд, А. К. Сержпутовский лично составлял коллекционные описи к ним, указывая в них наиболее точно характеризующую изображенные на отпечатке объекты информацию. В своих аннотациях к снимкам он отдавал приоритет наиболее важным с точки зрения его профессиональных наблюдений деталям, что на сегодняшний день делает их весьма ценным этнографическим источником. Однако информацию о том, что в фокусе некоторых кадров присутствует его собственная фигура, за исключением пары случаев, он предпочел опустить.

Одна из наиболее известных фотографий с изображением этнографа в поле была сделана в с. Марцинканце во время экспедиции 1909 г. в Виленскую губернию, куда он был командирован для сбора материалов по этнографии литовцев. На фотографии запечатлены жительницы деревни разных возрастов и социальных статусов. В центре снимка на заднем плане различима фигура мужчины в шляпе, обнаруживающая портретное сходство с другими известными фотографиями А. К. Сержпутовского. В коллекционной описи этот снимок обозначен как «Группа женщин и девушек» [РЭМ, колл. № 2283-21]. Авторская аннотация к этому снимку белорусских этнологов В. К. Бондарчика и А. С. Федосика, впервые опубликовавших его в монографии об А. К. Сержпутовском, уже прямо указывала на присутствие в кадре самого этнографа: «А. К. Сержпутовский среди литовских крестьянок в экспедиции 1909 г.» [1, с. 25]¹. Об обстоятельствах атрибуции данного снимка авторы никаких сведений не оставили, однако данная публикация дала основания полагать, что случай, когда в серии экспедиционных фотографий обнаруживается снимок с изображением самого исследователя, может оказаться не единственным.

В экспедиционном наследии А. К. Сержпутовского имеется несколько фотографий, в аннотациях к которым в коллекционных описях он сам сообщил о своем присутствии на них. Так, в экспедиции в Андийский округ Дагестанской области Российской империи А. К. Сержпутовский трижды попал в кадр собственной фотокамеры. Один из этих кадров так-

¹ Позднее этот же снимок был опубликован в исследовании: В. К. Касько Святло далёкай зоркі. – Мінск, 1997. – С. 33, а также в издании: Старая Литва: выставка в Национальном музее Литвы 17.09. 2009 – 30.11.2009. – Спб. ; Вильнюс, 2009. – С. 151, 195.

же известен по монографии белорусских этнологов, где он был аннотирован как: «А. К. Сержпутовский (в центре) среди горцев (экспедиция 1912 г.)» [1 с. 29]. Поскольку внимание авторов было сфокусировано на персоналии А.К. Сержпутовского, они не стали уточнять о каких именно «горцах» идет речь, а также допустили неточность в датировке снимка. Учетная информация свидетельствует о том, что фотография была сделана в дагестанском селе Кидеро во время экспедиции 1910 г., а рядом с этнографом запечатлены два дидойца, выполнявших роль проводников во время экспедиции [РЭМ, колл. № 2369-56]. Знакомство с материалами этой экспедиции позволило выявить еще два фотоснимка с изображением учёного. На одном из них он предстал в обществе своего переводчика – молодого каратинца и русского фельдшера, а на другой – с дидойским набивом – местным военачальником и другим переводчиком – дидойцем [РЭМ, колл. № 2369-57; 2362-4]. Данная серия фотографий, вероятнее всего, была сделана с целью запечатлеть тех людей, которые, всесторонне содействовали А. К. Сержпутовскому в его нелегкой и опасной работе в горах.



Илл. 1 Группа: посредине экскурсант А.К. Сержпутовский, слева – фельдшер (великоросс) и справа – переводчик (каратинец, уроженец Дагестанской обл.). Дагестанская обл., Андийский окр., с. Карата. 1910. [РЭМ, колл. № 2362-4]

В результате экспедиций А. К. Сержпутовского на Кавказ (1910-1912 гг.) собрание РЭМ пополнилось коллекциями по этнографии целого ряда населявших этот регион этнических групп. Одна из ярчайших фотографических коллекций была создана им в 1912 г. в результате посещения поселения абхазских негров – с. Адзюбжа Сухумского окр. Кутаисской губ. Сам по себе факт компактного проживания небольшой негроидной группы среди других народов Кавказа представлял определенный интерес, как для этнографической науки, так и для самого исследователя. Одна из фотографий, сделанная А. К. Сержпутовским с целью фиксации редкого для данной области антропологического типа населения, заслуживает особого внимания, поскольку на ней вместе с семьей абхазских негров он сам присутствует в кадре. Комментируя данный снимок, этнограф пояснил, что присоединился к фотографируемым с целью показать контраст между цветом кожи человека европеоидного и негроидного типа [РЭМ, колл. № 3338-



7]. Таким образом, увековечивание собственного изображения в музейном фонде он связал с актуальными задачами визуальной антропологии.

Илл. 2 Группа негров; для сравнения окраски лиц на заднем плане стоит автор настоящих снимков. Кутаисская губ., Сухумский окр., с. Адзюбжа. 1912. [РЭМ, колл. № 3338-7]

Последняя из известных фотографий А. К. Сержпутовского в поле была опубликована сотрудником РЭМ О. В. Лысенко [3, с. 355]. На ней изображен мужчина в шляпе и вышитой рубахе, прислонившийся к длинной изгороди, расположенной на открытой местности. Невооруженному взгляду представленный образ мог бы показаться вполне аутентичным. Однако обладая представлением о тех композициях и типажах, которым А. К. Сержпутовский отдавал предпочтение при фотографировании во время экспедиций, становится заметной нетипичность выбранного сюжета. В коллекционной описи содержание снимка выражено всего в двух словах: «Плот – ограда». Минская губ, Слуцкий у., Вызненская волость, хут. Крыжы. Белорусы», что вызывает недоумение из-за смещения акцента с центральной фигуры на изгородь, по логике композиционного восприятия служащей фоном [РЭМ, колл. № 4351-35]. Информация о том, что мужчина в рубахе и есть А. К. Сержпутовский, была получена О. В. Лысенко в 1984 г. от В. К. Таут – хранителя фотофонда Государственного музея этнографии (прежнее название РЭМ). В. К. Таут проработала в музее с 1954 по 1991 г. и знала об этом снимке от старших коллег, бывших лично знакомыми с А. К. Сержпутовским.

На момент появления фотографии А. К. Сержпутовскому уже был 61 год. Этот период жизни для него был тесно связан с переживаниями за историческую судьбу родного края и с идеологическими настроениями, царившими в среде прогрессивной общественности. Вдохновленный всплеском национального самосознания, наблюдавшегося в стране в 1920-х гг., А. К. Сержпутовский, по всей видимости, считал важным запечатлеть самого себя на фоне родных просторов в образе, маркирующем его белорусскую идентичность через символику костюмных атрибутов.

Таким образом, из приведенных выше сюжетов следует, что о присутствии фигуры А. К. Сержпутовского на его экспедиционных фотографиях известно, главным образом, благодаря учетной документации музея и информации, полученной от предшественников. Вместе с тем, внимательный просмотр фотографических коллекций и изучение рукописного наследия этнографа позволяет делать вывод о том, что далеко не все имеющиеся в фонде музея фотографии с его изображением на сегодняшний день атрибутированы. На этот факт было обращено внимание в ходе исследовательской работы, проводимой в рамках научного проекта «Комплексное исследование белорусского этномузеологического наследия А. К. Сержпутовского в собрании Российского этнографического музея (1906-1930)».



(Илл. 3) Вид крестьянской усадьбы со стороны гумна. Минская губ., Мозырский у., с. Лучицы. 1906. [РЭМ, колл. № 1013-9]

При изучении путевых тетрадей А. К. Сержпутовского был выявлен рабочий список фотоснимков, сделанных им в с. Лучицы во время экспедиции в Минскую губ. летом 1906 г. Составление подобного списка было вызвано спецификой технологического процесса проведения фотосъемки в экспедиционных условиях [2, с. 134–146]. Для сохранения информации об отснятых кадрах существовала необходимость в их письменном учете. Поскольку в качестве носителя фотографической информации А. К. Сержпутовским использовались стеклянные пластинки, покрытые светочувствительным эмульсионным слоем, заряжавшиеся в фотографический аппарат и транспортировавшиеся в специальных кассетах, он был вынужден осуществлять их нумерацию и указывать названия объектов, придающих снимкам неповторимость и узнаваемость. Такой подход позволял исключить возникновение путаницы при последующей идентификации полевого материала. В упомянутом перечне объектов съемки, помимо прочих, вполне очевидных при соотнесении с имеющимися изображениями сюжетами, названными автором, таких как: «1. Дети // 2. Волы // 3. Лошадь // 4. Мельница // 5. Люлька и т. д.», присутствует обозначение нехарактерное для подобного перечня: «Сам этн.» [Архив РЭМ. Ф. 1. Оп. 2. Д. 572. Л. 26]. Анализ источников позволяет полагать, что указанное обозначение может быть отнесено к фигуре, присутствующей на фотографии, и расшифровано как «Сам этнограф». Предположение подтверждается тем, что в фотоколлекции имеется лишь одно изображение с человеческой фигурой, о которой отсутствует какая-либо информация в описи. По своему внешнему виду эта фигура выражено отличается от присутствующих на остальных снимках местных жителей. При регистрации снимка в фонд музея А. К. Сержпутовский снабдил фотографию следующей аннотацией: «Вид крестьянской усадьбы со стороны гумна; с левой стороны на переднем плане видны два «сцезжары» или «адзёнки» (основания для скирд), устроенные на четырех столбиках; дальше виднеются скирды хлеба, а между ними ворота, ведущие во двор; с левой стороны стоит «азерод» или «перанлёт», заполненный снопами хлеба, вщелкнутыми для просушки. С. Лучицы» [РЭМ, колл. № 1013–9]. Благодаря столь детально зафиксированным сведениям этнографического характера, фотография обрела документальное научное значение. Однако уже известная по рассмотренным выше фотографиям манера А. К. Сержпутовского оставаться на собственных снимках инкогнито для учетной музейной документации заставляет предположить, что изображенный на фотографии в антураже усадьбы человек, не упомянутый в описании, и есть «Сам этнограф» – А. К. Сержпутовский.

В контексте положения о том, что документальная фотография служит коммуникационным каналом, передающим определенную информацию последующим поколениям, а в специфике этномузеологического наследия и важнейшим источником, позволяющим реконструировать навсегда оставшиеся в прошлом характерные черты традиционной культуры, данный снимок обретает полисмысловую нагрузку. Воспроизводя в зрительном образе картину хозяйственной жизни белорусского крестьянина начала XX в., он одновременно фиксирует исторический момент попадания ее в фокус науки, тем самым, помимо иллюстративного значения, демонстрирует качественно иной статус этого образа как прицельно изучаемого феномена, то есть объекта этнографического исследования. В то же время присутствие в кадре фигуры исследователя подчеркивает его органическую взаимосвязь с раскрываемым доступными ему средствами миром. Тот факт, что сам А. К. Сержпутовский не посчитал необходимым сообщить в аннотации к данному снимку о своем присутствии на нем, дает возможность предположить, что он рассчитывал остаться второстепенной фигурой для запечатленного сюжета и не подозревал, что для последующих поколений исследователей данное обстоятельство будет представлять эпистемологическую проблему.

Таким образом, переосмысление в рамках комплексного исследования подходов к современным интерпретациям этномузеологического наследия позволяет предотвратить его ненамеренное обезличивание, встречающееся в музейной практике. Приведенный пример свидетельствует о неразделимости этого наследия с фигурой его создателя, которая неизбежно присутствует в нем и явно и инкогнито. А такой панорамный взгляд на проблему репрезентации исторического прошлого посредством языка музейной коммуникации позволяет насыщать его востребованными актуальными смыслами.

Литература

1. Бондарчик, В. К. А. К. Сержпутовский (1864–1940) / В. К. Бондарчик, А. С. Федосик. – Минск, 1966. – 120 с.
2. Дудин, С. М. Фотография в научных поездках / С. М. Дудин // Краеведение. – 1923. – № 1. – С. 31–46 ; № 2. – С. 134–146.
3. Лысенко, О. В. Этномузеологическое наследие А. К. Сержпутовского: к публикации рукописи «Полешуки-белорусы» / О. В. Лысенко // Материалы по этнографии. – Т. 3: Народы Белоруссии, Украины, Молдавии. – СПб, 2010. – С. 353–360.
4. Михайлова, А. А. Проект «Этномузеологическое наследие А. К. Сержпутовского»: апробация аналитических стратегий [Электронный ресурс] / А. А. Михайлова, О. В. Лысенко, В. В. Гавришина // Новые российские гуманитарные исследования, 2006–2015. – 2015. – № 10. – Режим доступа: URL: <http://nrgumis.ru/articles/1951>.
5. Соловьева, К. Ю. «В поисках Беловодья»: опыт фоторепрезентации двух эпох / К. Ю. Соловьева // Музей. Традиции. Этничность. – 2012. – № 2. – С. 144–149.
6. Соловьева, К. Ю. Фотографический фонд Российского этнографического музея / К. Ю. Соловьева // 1-я фотобиеннале историко-архивной фотографии из российских музеев, архивов и библиотек. – СПб., 2011. – С. 69–93.

Гайкин В.А.

(Российская Федерация, г. Владивосток)

ЗАПАД И ВОСТОК В ЗЕРКАЛЕ ИСКУССТВА

Несхожесть двух миров ощущали многие писатели и философы. Одни подобно Кипплингу, ограничивались констатацией этого факта (Запад есть Запад, Восток есть Восток). Другие пытались найти корни этого явления, подвергнуть его анализу. Гегель считал Китай тупиковой ветвью развития человечества. К. Маркс сформулировал понятие «азиатского способа производства». Проблема актуальна и сегодня, когда развивается процесс глобализации, капитал объединяет экономику различных стран в единый мирохозяйственный комплекс, нивелируя национальные особенности и вызывая встречное национальное движение протеста.

Если рассматривать вопрос в историческом аспекте, то на западе государство возникло как политическая надстройка над экономическим базисом в лице (независимых) товаропроиз-

водителей. Доминирование вызревших на частной собственности производителей отводило государству второстепенную роль. На Востоке поливное земледелие предполагало ограничение частной собственности на землю, необходимость общественных работ с привлечением больших масс людей по возведению дамб, строительству ирригационных сооружений. В результате община не распадалась, а воспроизводилась на государственном уровне в виде деспотий, которые регламентировали жизнь населения, ограничивали личные свободы.

И на Западе и на Востоке создавались философско-религиозные доктрины, корни которых уходили в социально-экономическое бытие народов, проживающих на данных территориях. Сформировавшись, эти учения (общественное сознание) начинали влиять на социум, определяя уклад жизни, нормы поведения и даже психологию. На западе ведущую роль в «формировании нового человека» сыграло христианство. В эпоху рабовладельческих империй, доведённых до предела социальных противоречий, христианство с его знаменитым принципом равенства людей без учёта национальности (даже социального положения – «перед богом»), любви к ближнему, самоценности человеческой личности стало новым политическим мышлением, прорывом в будущее человеческих взаимоотношений. С другой стороны, заслугой христианства явилось становление независимого от государства гражданского общества. Ибо теперь лишь тело человека принадлежало императору, дух же его был свободен и принадлежал Богу. Здесь начало освобождения человека из-под власти государства, его становления как независимой личности.

На Дальнем Востоке, родине классических азиатских деспотий, возникли коллективистские доктрины – конфуцианство, даосизм, подчинявшие жизнь человека нуждам деревни, общества, государства. Провозглашая приоритет коллектива перед индивидом, конфуцианская мораль требовала от человека поддерживать установленный порядок, следовать определённым правилам поведения (ритуалу). Состояние гармонии (покоя) ценилось выше, чем активная жизненная позиция. В то же время нельзя полностью согласиться с Гегелем, что в Китае все рабы кроме императора. Зависимость от государства далеко не тождественна статусу вещи, принадлежащей конкретному лицу.

Если христианство было концепцией человека, то восточные религии идеологией коллектива. Христианство ориентировалось на объединение мира на базе равенства всех перед богом, а, например синтоизм в Японии – на единстве нации, провозглашённой высшей и противопоставленной другим народам. Как отмечал Гегель: «Восточная нация ограничивает религию собой одной, и религия выступает полностью привязанной к этой одной национальности. В Римскую империю проникали все религии и не считались там национальными, на востоке же религия целиком связана с национальностью. Китайцы, персы имеют свою государственную религию, которая существует только для них» [2, с. 113].

Две идеологии означали два различных типа мышления. На Западе признание многополюсности мира привело Гегеля к пониманию развития как борьбы двух сторон единого целого и его эволюции как результата этой борьбы. Китай, раньше чем Европа, пришедший к пониманию противоречивости мира (Инь и Янь), упор сделал не на борьбе противоположностей, а на их единстве в рамках целого. Если рассматривать западный и восточный путь развития как материализацию определённых идей (самопознание всемирного духа), то в концентрированном виде западный вариант – это, говоря словами Гегеля «развитие понятия свободы» через последовательную смену общественно-экономических формаций; восточный вариант – это узаконение несвободы в форме неподвижных государств – деспотий.

Нестыковка Запада с Востоком не ограничивается рамками идеологии и экономики. Сформировались различные по форме и содержанию культуры, трещина между которыми, в области музыки переходит в пропасть непонимания. Конфуцианская мораль, долг перед обществом, семьёй заставляли человека обуздывать своё «эго». На первый план выходило рациональное, вытесняя эмоции. Естественно, искусство, отражающее внутренний мир человека не могло не выразить эту специфику.

Европейский художник, рисуя предмет, наслаждается его фактурой, чувственно воспринимая ее. Он в какой-то степени сливается с изображаемым объектом, выражая в рисунке своё отношение к нему. Китайский рисовальщик отражает сущность явления, его идею, вследствие

чего «внешнее» – форма предмета его фактура может быть проигнорировано как несущественное (реалистичность изображения). Китайская (и японская) живопись не нуждается в богатой цветовой гамме, поскольку цвет предмета не относится к сущностным категориям. Естественный цвет объекта может быть даже изменён. «Реальная красота природы волновала художников не сама по себе. В ней они видели проявление всеобщего. Главной тенденцией средневекового китайского искусства было постижение общих законов мира» [1, с. 56].

Китайские живописцы писали природу по памяти, а не с натуры (на пленэре). Память китайца специфична, она «заточена» на запоминание иероглифов, которые стали символами (знаками) окружающего мира, предметов, явлений. Художник избирательно фиксирует существенные черты объекта, формируя скорее «иероглиф» сосны, водопада и др., чем его полный, конкретный облик. «Крупнейший знаток живописи X века Цзин Хао утверждал, что, предмет живописи – это «мысль» о вещах, сводящая воедино форму и содержание. Но если художественный образ воспроизводит лишь существенные, умопостигаемые свойства вещей, он неизбежно предполагает переработку, сокращение данных чувственного восприятия» [4, с. 239].

В средневековом китайском пейзаже можно найти элементы импрессионизма (истоки которого в японской живописи) и даже сюрреализма. «До предела обостренное сознание внутренней непоследовательности традиционного художественного идеала мы встречаем в так называемых «пейзажах сновидений». Назвать фантастический пейзаж сном – превосходный способ впустить в жизнь общества аномалию, открыто недопустимую» [4, с. 251].

Восточный театр не показывает настоящую жизнь, заменяя её реалии символами, условными знаками, жестами, хореографическими позами, несущими определённую эмоционально-смысловую нагрузку. Зрителю нет нужды «переживать» – заливаться слезами или смехом. Смысл происходящего на сцене доходит до него в закодированном виде и прежде чем попасть в душу должен пройти через разум, поскольку нуждается в расшифровке.

Музыка это продукт и отражение мира эмоций, чувств, неосознанных желаний. Если литература и философия – общественное сознание, то музыку можно назвать общественным под-сознанием. Из всех искусств, именно восточная музыка наиболее трудна для восприятия европейца, ибо эмоции, являющиеся содержанием европейской музыки изгнаны из музыки восточной. Европейское ухо не слышит здесь темы, мелодии и воспринимает её скорее как музыкальное воплощение азиатского декоративного орнамента, повторяющего одни и те же абстрактные узоры. «Для архаичной эстетики характерно, что структура поэтических текстов, легенд и сказок, музыки выражалась в простейших числах... Числовой ритм, присущий орнаменту, пронизывал едва ли не все творчество человека» [3, с. 14].

Табу на отражение эмоций в искусстве привело к переходу их в область кулинарии, где изобретательные китайцы взяли реванш, обманув бдительность тоталитарного государства. Если гамму вкусовых ощущений человека представить в виде клавиш музыкального инструмента, то китайский повар, предлагающий на один приём пищи до ста микроскопических блюд играет на нём целые симфонии кулинарных переживаний. Если для европейцев еда – в основном пища физическая, то для китайцев – и духовная, компенсирующая дефицит эмоций на сцене и в музыке.

Литература

1. Виноградова, Н. А. Китай. Корея. Япония. Образ мира в искусстве / Н. А. Виноградова. – М. : Прогресс, 2010. – 306 с.
2. Гегель, Г. Философия религии / Г. Гегель – М. : Мысль, 1977. – Т 2. – 385 с.
3. Иорданский, В. Б. О началах древней эстетики / В. Б. Иорданский // Восток. – 2006. – № 6. – С. 12–21.
4. Малявин, В. В. Молния в сердце / В. В. Малявин. – М. : Наталис. 1997. – 367 с.

ОБ ИССЛЕДОВАНИИ ИСТОРИКО-КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИХ ОСНОВ ПРОБЛЕМЫ ЖЕНСКОЙ СВОБОДЫ (НА ОСНОВЕ ПОЭМЫ НИЗАМИ ГЯНДЖЕВИ «СЕМЬ КРАСАВИЦ»)

По охвату глобальных проблем, среди которых смысл мироздания и человеческая жизнь, возможность гармонии между властью держащими и народом, связь между обществом и природой, миссия и назначение индивида на земле, придаёт поэмам Низами из «Пятерицы» характер многоплановости и многоценности. Четвёртая поэма «Семь красавиц» из этого цикла явилась прогрессивной вехой как в истории художественной и эстетической мысли Востока, так и в освещении вопросов гендерного равновесия между полами. Поэт-мыслитель не случайно отводит в произведении большое место женским образам, символизирующим как основные части света, так и преимущественную их мудрость в сравнении с мужскими образами поэмы.

Помимо царственных наложниц Бахрам-гура, автор особо выделяет образ одной из рабынь, посвятив ей отдельную часть «Бахрам и рабыня». Идеино-художественный анализ свидетельствует о том, что в сопоставлении с другими женскими образами, способность рабыни Фитны сеять смуту в мыслях своего владыки, «идти против течения», ставит безвольную по статусу женщину на ступеньку выше дворцовых вельмож и наложниц.

Кто же такая Фитна? С заметной симпатией поэт описывает любимую рабыню шаха:

Вся – соблазн, имя – Смута, иначе – Фитна,

Весела, очарованьем истинным полна [1, с. 19].

При глубоком прочтении этой части поэмы не ускользает от внимания приём художественной контрастности, используемый автором. Антитеза содержится уже в самом названии и содержании: шаха в положение «мат» поставила рабыня. На первый взгляд может показаться, что здесь повествуется о раболепной, безмолвной и простой рабыне. Веками установленные правила поведения обязывали невольницу именно к этому. Не тут-то было!

Как следует из строк, в имени женщины есть намёк на необузданность энергии, смелость в речах и поступках.

В отличие от прочих «жительниц» дворца, «прихотливая» Фитна обладала природным даром влиять на самозабвенно любящего себя шаха, побуждать его к спору и отстаиванию своей правоты.

Будучи превосходным охотником, каждого пронзённого стрелой онагра Бахрам считал чуть ли не повергнутым противником. Поэтому, упиваясь этим, он требовал от окружающих ликования, хоть и нарочитого. Когда же Фитна весьма хладнокровно отозвалась о его очередной «победе» над несчастным животным, привыкший к подбострастию Бахрам превратился в разъярённого тигра.

Видя её равнодушие даже после того «как он» копытце онагра с тонким ухом «сшил», шах решил проучить рабыню. Стойкая Фитна не дрогнула и перед уничижительной тирадой вскипевшего от злобы Бахрама, который не стеснялся в высказываниях в её адрес: «узкоглазая татарка; не видит глаз твой узкий больше ничего?» и т. д.

Антропологические данные женщины указывают на восточный генотип описанного образа. Низами Гянджеви, новатор и философ, предвидел, что Восток для человечества – колыбель новых идей, научных открытий и сокровищ художественного творчества.

А Фитна продолжала «играть с судьбой» и подтрунивать над ним:

Ремесло тому нетрудно, кто постиг его.

Тут нужна одна сноровка – только и всего [2, с. 21].

Как видим, Фитна сильна не одними «сладостными напевами». Женщина эта умела манипулировать самолюбием и моральной неустойчивостью Бахрама. Хотя и в ущерб личного благополучия, тёплому месту под солнцем, рабыня в очередной раз пытается перечить шаху.

С точки зрения гендерного равноправия мужчин и женщин, созданная литературным замыслом Низами сюжетная коллизия оказывается отправной точкой, что изменяет ход событий

в пользу идейной насыщенности поэмы. Подтекст данной части демонстрирует стремление автора видеть превалирующую роль женщины в социуме, так как она источник новой жизни.

Стойкая Фитна не дрогнула и перед уничижительной тирадой вскипевшего от злобы Бахрама, который не стеснялся в высказываниях в её адрес: «узкоглазая татарка; не видит глаз твой узкий больше ничего?» и т. д.

Антропологические данные женщины указывают на восточный генотип описанного образа. Низами Гянджеви, новатор и философ, предвидел, что Восток для человечества – колыбель новых идей, научных открытий и сокровищ художественного творчества.

Возникает противоречивый вопрос: почему расчётливая женщина в открытую конфликтует с Бахрам-гуром? Ответ на него кроется в авторской цели по созданию образа рабыни. Он выводит его за рамки будничного восприятия, расширяя понятие «прихотливая» [3, с. 44].

В широком смысле, Фитна-рабыня восстаёт против бесправия женщин и тех устоев общества, которые не обеспечивают не только равноправия, но и гармонии в социальных взаимоотношениях полов.

Развернувшиеся далее события представляют этот образ как человека будущего, способного к самоутверждению и активной деятельности в различных областях общественной жизни. Своей несговорчивостью, нежеланием потакать капризам господина Фитна поплатилась многим на целых шесть лет.

На фоне таких качеств характера приложение «рабыня» к её имени звучит диссонансно. На примере Фитни автор иллюстрирует типичность подобной линии судьбы для восточной женщины: готовность к самопожертвованию и лишениям во имя истины.

По жизни рабыня Фитна реализовала заключённый в имени смысл: посеяв смятение в другом, сама прошла через смуту и беспокойства.

Бахрам-гура она поставила в затруднительное положение: казнить или помиловать ту, которой «сладостный напев пронзает сердце»? С кем быть ему? На чью сторону склониться? Неокрепшая душа вечного любовника приняла сторону тёмных сил. И за это шаху ещё придётся поплатиться.

Позже Бахрам-гур осознаёт бессмысленность своей жизни, но печальная концовка неминуема. Он понял, что жизнь «сгорела», все чувства и желания пеплом разлетелись в безбрежных небесах. Поэт ясно даёт понять, что если властитель не отвечает своему основному предназначению, то грош ему цена. О грехе, подобно сильному онагру, бумерангом вернулась к кровожадному ловцу.

Образ Бахрама, как негативного примера прожигателя жизни, в этом плане несёт определённую воспитательную роль. Катализатором событий, которые завершились ожидаемой развязкой, стало «железная» рабыня.

Когда-то купающаяся в лучах счастья и любви женщина в трудной ситуации не сдалась, не пала духом. Тонкий ум и природное чутьё подсказали ей шахматный ход, достойный игры шахов: продолжать жить и совершенствоваться, чтобы доказать мучителю опрометчивость его решений. Она сделала всё, найдя в себе духовные и физические силы, что бы приблизить встречу с ветреным шахом.

Прожив с Бахрамом немало времени, Фитна отлично знала особенности его характера. Ещё в начале размолвки женщина почувствовала бурлящее в сердце шаха смятение, что говорило о скором раскаянии. Недаром говорят, что «в здоровом теле – здоровый дух», т. е. сильная воля и трезвые решения.

Это видно из обращения его к полководцу:

Дерзкую в живых оставлю – не найду покоя.

А убить – женоубийство дело не мужское.

Ещё, видно, не всё потеряно. Понятие чести в данном случае берёт верх над инстинктами. Он перепоручает «чёрное» дело другому, что также обнадёживало несчастную. Теплящееся в глубине души шаха чувство души к ней и приводит Фитна в качестве одного из доводов, уговаривая старика:

Избранный и за душевный я Бахрамов друг,

Всех рабынь милее я и всех супруг [1, с. 20].

Убеждая старого вояку воздержаться от обязанности лишить её жизни, она оперирует святыми на Востоке понятиями, например: «...не хочешь горя дому своему; беды не твори; на себя крови не бери; не казни меня» и т. д.

Фитна, проявив минутную слабость, пожалела себя, сказав: «Див толкнул меня на слабость...». Но благородность конечной цели придаёт ей неиссякаемую энергию, физические и духовные. Фитна верит, что Бахрам поймёт, примет решение, изменит свою жизнь, а самое главное, повернётся лицом к многострадальному народу.

«Прихотливая» Фитна находит заветный ключик к сердцу и уму нового вершителя её судьбы. Обратите внимание, как ей удаётся постепенное установление доверительных отношений с ним. Совершенствуясь физически, Фитна в тоже время не забывала о моральной мишени: дожидаться покаяния Бахрама. Недаром говорят, что «в здоровом теле – здоровый дух», т. е. сильная воля и трезвые решения.

Если основным аргументом в предстоящей дружбе было мздаимство полководца, то потом между ними возникли взаимоотношения отца и дочери. Видно, он тоже осознал цепкость ума и глубину рассудительности рабыни:

Тайный договор скрестили, жизнью поклялись;

Он от зла, она от ранней гибели спаслись.

Его также восхищала редкая целеустремлённость и трудолюбие Фитны. Ни на минуту не оставляя заботы о своём спасителе, она ежедневно тренировалась:

Женщина молодая, хоть и с малой силой,

Каждый день тельца на кровлю на себе носила.

А Фитна продолжала «играть с судьбой» и подтрунивать над ним:

Ремесло тому нетрудно, кто постиг его.

Тут нужна одна сноровка – только и всего.

Как видим, Фитна сильна не одними «сладостными напевами». Женщина эта умела манипулировать самолюбием и моральной неустойчивостью Бахрама. Хотя и в ущерб личного благополучия, тёплому месту под солнцем, рабыня в очередной раз пытается перечить шаху.

С точки зрения гендерного равноправия мужчин и женщин, созданная литературным замыслом Низами сюжетная коллизия оказывается отправной точкой, что изменяет ход событий в пользу идейной насыщенности поэмы.

Подтекст данной части демонстрирует стремление автора видеть превалирующую роль женщины в социуме, так как она источник новой жизни.

Позже Бахрам-гур осознаёт бессмысленность своей жизни, но печальная концовка неминуема. Он понял, что жизнь «сгорела», все чувства и желания пеплом разлетелись в безбрежных небесах. Поэт ясно даёт понять, что если властитель не отвечает своему основному предназначению, то грош ему цена. О грехе, подобно сильному онагру, бумерангом вернулась к кровожадному ловцу. Образ Бахрама, как негативного примера прожигателя жизни, в этом плане несёт определённую воспитательную роль. Катализатором событий, которые завершились ожидаемой развязкой, стало «железная» рабыня.

Когда-то купающаяся в лучах счастья и любви женщина в трудной ситуации не сдалась, не пала духом. Тонкий ум и природное чутьё подсказали ей шахматный ход, достойный игры шахов: продолжать жить и совершенствоваться, чтобы доказать мучителю опрометчивость его решений. Она сделала всё, найдя в себе духовные и физические силы, что бы приблизить встречу с ветренным шахом.

Совершенствуясь физически, Фитна в тоже время не забывала о моральной мишени: дожидаться покаяния Бахрама. Недаром говорят, что «в здоровом теле – здоровый дух», т. е. сильная воля и трезвые решения.

Это они не могли соперничать с рабыней в смелости и ценности натуры. Именно ей удалось «фаскрыть глаза» шаха на контрастность его стиля жизни и тяжёлого существования «чёрного» люда.

Вступив в брак с Луной, Бахраму удалось стать по-настоящему счастливым:

*И пока не завершили долгий круг года,
В наслажденье, в ласке с нею пребывал всегда.*

Поэт-гражданин уготовил для своего героя справедливую кару: шах в погоне за очередной жертвой, онагром, упустил достойных дочерей Азербайджана. Среди них жена кубинского хана, защищавшая Кубу после гибели мужа Тути-Бикя, государственный деятель Мехриджан, в течение 25 лет плечом у плечу с мужем Гачаг Наби, борющаяся за свободу народа отважная Хаджар.

Литература

1. Бертельс, Е. Э. Избранные труды / Е. Э. Бертельс. – М., 1999. – 340 с.
2. Гянджеви, Н. Семь красавиц / Н. Гянджеви. – Баку : Язычы, 1983. – 289 с.
3. XX век. Женщины Азербайджана. – Баку, 2003. – 478 с.
4. Акунова, Л. Ф. Материаловедение и технология производства художественных керамических изделий: учеб. пособие / Л. Ф. Акунова, С. З. Приблуда. – М. : Высшая школа, 1979. – 216 с.
5. Hasanov, E. L. About fundamental studies on local cultural traditions of Ganja / E. L. Hasanov // European Journal of Natural History, 2013. – № 3. – P. 65–68.
6. Taylor P.M. Ethnological features of cultural heritage of Ganja (On the basis of Mahsati Ganjavi's creation) / P. M. Taylor, E. L. Hasanov // International scientific journal Theoretical & Applied Science. – 2013. – № 12 (8). – P. 41–44.

Гребень Н.Ф.

(Республика Беларусь, г. Минск)

АНАЛИЗ ОСОБЕННОСТЕЙ ТРАНСЛЯЦИИ ОБРАЗА И ТВОРЧЕСТВА Я. КУПАЛЫ ПОДРАСТАЮЩЕМУ ПОКОЛЕНИЮ

Для среднестатистического белоруса знакомство с личностью и творчеством классика белорусской литературы, Я. Купалой, начитается и чаще всего заканчивается на школьной скамье. Поэтому и представления о писателе ограничиваются теми знаниями, которые были получены в средней школе.

Прежде чем мы перейдем непосредственно к анализу того, как современная белорусская школа «преподносит» образ классика белорусской литературы подрастающему поколению, отметим следующее. Во-первых, произведения Я. Купалы достаточно основательно представлены в рамках школьной программы по белорусской литературе. Во-вторых, это, пожалуй, один из самых патриотичных и народных писателей Беларуси в том смысле, что ни у одного белорусского поэта не найдется столько произведений посвященных переживаниям за судьбу своего народа и отечества. И, в третьих, как нам удалось выяснить ранее, Я. Купала воспринимается современными белорусами как национальный герой [1]. При этом молодые люди воспринимают писателя как человека доброго, справедливого, патриота, мудрого, честного и смелого. Данный перечень черт вполне согласуется выделенным К. Г. Юнгом [2] архетипом героя. Архетип героя характеризуется, прежде всего, желанием сделать окружающий мир лучше, разрушить или изменить ригидные, устоявшиеся структуры и тем самым оставить свой след в истории. Поэтому люди с архетипом героя противостоят ограниченной, сдерживающей или опасной реальности, стремятся спасти тех, кто в беде, проявляя при этом мужество, силу характера, решительность.

Для осуществления поставленной нами цели – изучения особенностей трансляции образа и творчества Я. Купалы учениками средней школы, осуществим анализ программы и учебников по белорусской литературе. Заметим, что программу по белорусской литературе для средней школы на пороге нового тысячелетия пересматривали уже не раз.

Итак, начиная с Букваря вплоть до учебника по белорусской литературе 6-го класса, творчество классика не изучается. В учебниках также отсутствует информация о личности писателя, нет ни одной его фотографии. С одной стороны, это оправдано, тем, что творчество Я. Купалы в большинстве своем ориентировано на взрослую аудиторию, скорее даже на думающих

взрослых. Здесь надо все же отдать должное и упомянуть, что портрет Я. Купалы единожды приводится в книге-подарке Президента Республики Беларусь первокласснику «Беларусь – наша Радзіма».

Но, с другой стороны, почему сегодня мы отказываемся, к примеру, от таких стихотворений Я. Купалы как «Хлопчык і лётчык», «Вясна», «Сын і маці» и др., которые соответствует возрастным особенностям младшего школьника. Почему в учебниках по русской литературе для младших школьников приведены портреты и информация об авторах, чьи произведения изучаются. Почему мы транслируем продукты русского литературного творчества наиболее презентабельно и грамотно относительно психологических особенностей детей младшего школьного возраста, чем белорусского. И как результат, Н. Носов, С. Михалков и прочие персонажи русской литературы оказываются куда более знакомыми, яркими и привлекательными, чем наши собственно белорусские, уже на этапе младшей школы.

Собственно непосредственное знакомство школьников с творчеством Я. Купалы начинается с 6-го класса, где в сокращенном виде изучается произведение автора «Як у казцы». В 7-ом классе, согласно образовательной программе, представлена поэма «Курган». В принципе выбор данных произведений адекватен возрастным особенностям учащихся. Но в учебниках (2010 г.г.) нет библиографических сведений об авторе и его визуального образа.

Некие позитивные изменения мы можем наблюдать в учебнике по белорусской литературе 8-го класса (2011 г.), где впервые так приводятся библиографические сведения об Я. Купале. Однако информация приводится в разделе под названием «Даведнік пра аўтараў твораў», который размещен в конце учебника, скажем так, на всякий случай. А вдруг кому-то захочется поинтересоваться библиографическими данными белорусских литераторов. При этом ученики 8-го класса знакомятся с рядом стихотворения Я. Купалы, среди которых фигурирует стихотворение «Спадчына», поэмой «Магіла льва» и пьесой «Паўлінка». В данном случае определенные сомнения закрадываются относительно пьесы «Паўлінка»: не слишком ли рано преподносится ли данное произведение юному читателю? Хотя, возможно, при планировании авторы оперировали к присущей юному поколению акселерации. Однако ранее, в частности, с 2006 по 2011 г.г. пьеса «Паўлінка» была представлена в учебнике по белорусской литературе за 9-й класс, что на наш взгляд, более разумно.

И только ученики 9-го класса в учебнике белорусской литературы (2011 г.) наконец-то могут лицезреть портрет народного писателя, ознакомится с его биографией и критикой на такие его программные произведения как стихотворения – «На сход», «Мая малітва», «У вырай», «Я не для вас»; поэмами – «Явар і каліна», «Бандароўна»; пьесой – «Раскіданае гняздо». Однако здесь мы сталкиваемся с очередным новшеством учебной программы. Оказывается, хрестоматии для учеников 9-ых классов сейчас не предусмотрены. Ученики должны проявить активность и самостоятельно раздобыть нужные им для прочтения произведения. И здесь хотелось бы обнародовать следующее. Просматриваемый нами учебник по белорусской литературе за 9-ый класс, который уже побывал в руках пяти учеников, был практически новым. Последнее говорит о том, что критику по белорусской литературе девятиклассники практически не читают.

Анализируя информацию, касающуюся персоналии Я. Купалы, то надо отдать должное, что он представлен как «паэт еўрапейскага маштабу», его сравнивают с А. Пушкиным и Т. Шевченко, дают высокую критическую оценку его творчеству. При этом информации об авторе приведено достаточно много, что зачастую, вызывает стойкое желание не читать у многих школьников.

Особо нам хотелось бы остановиться на одном приведенном в учебнике моменте. В частности, сообщается, что в 30-е г.г. Я. Купала думал покончить жизнь самоубийством. Мы полагаем, что информирование девятиклассников об этом не лучшая идея как в плане создания образа поэта, так и является преждевременной и неблагоприятной информацией для психики подросткового возраста. К слову, ранее об этом в рамках школьных учебников не сообщалось. Умалчивали о данном факте биографии поэта и в вузах.

В десятом и одиннадцатом классах произведения Я. Купалы не изучаются. И это тогда, когда ученики достигли определенной личностной зрелости, чтобы понять, осознать специфику и глубину проблем, которые не оставляли поэта на протяжении его жизненного пути. Исчезла из учебной программы и пьеса «Тутэйшыя», которая как ни одно другое произведение белорусской литературы поднимает проблему становления национальной идентичности белорусов в первой четверти XX ст. Заметим, что изучение данного произведения также актуализирует и проблему национального самоопределения непосредственно у самих учащихся, а также и проблему гражданско-патриотического воспитания подрастающего поколения, о котором так много говорится и еще больше пишется в рамках белорусской системы образования.

Таким образом, на основании проведенного анализа, с высокой долей вероятности можно предположить, что образ классика белорусской литературы, Я. Купалы, которого нынешнее поколение еще считает национальным героем, обречен «блекнуть». То, как мы сегодня транслируем юному поколению через систему среднего образования личность и культурное наследие не только Я. Купалы, но ряда других классиков белорусской литературы, требует глобального переосмысления и создания новых стандартов. Стоит пересмотреть подбор произведений и сведений об авторах относительно возрастных особенностей учащихся, дополнить учебные пособия образной информацией, и в целом, сделать образы писателей более презентабельными. В данном случае уместно обратиться к успешному опыту создания и позиционирования героев, который был в советском союзе. Мы должны четко осознавать, что наличие и грамотное позиционирование национальных героев, направлено на укрепление единства и чувства национального достоинства нации.

Литература

1. Гребень, Н. Ф. Состояние национальной культуры и особенности этнической идентичности студенческой молодежи Беларуси / Н. Ф. Гребень // Традыцыі і сучасны стан культуры і мастацтваў: матэрыялы Міжнародная навукова-практычнай канферэнцыі (28-29 лістапада 2013 года, г. Мінск) : У 2 частках. Ч. 2 : / уклад. Н.С. Бункевіч [і інш.]; гал. рэд. А.І. Лакотка; Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі. – Мінск : Права і эканоміка, 2014. – С. 68–71.

2. Юнг, К. Г. Архетип и символ / К.Г. Юнг. – М. : Ренессанс, 1991. – 85 с.

Гронская О.Ю.

(Республика Беларусь, г. Брест)

ОБРАЗ КУКА В ВОСТОЧНОСЛАВЯНСКОЙ «НАРОДНОЙ БИБЛИИ»

Кук – бог в древнеегипетской мифологии. Один из восьми космических божеств Гермопольской огдоады. Его имя означает «темнота», поэтому он отождествлялся с тьмой. В мифологии Кук рассматривался как андрогинное божество, его женским воплощением была богиня Каукет, которая в то же время просто являлась женской формой имени «Кук».[1] Мужская форма бога Кука изображалась в образе лягушки или человека с головой лягушки, а женская форма в образе змеи или женщины с головой змеи. Помимо символа тьмы, Кук также ассоциировался с мраком, неизвестностью и хаосом. Кроме того, Кук был известен как «тот, кто предшествует свету» или «несущий свет» [1]. На иероглифах бог Кук изображался в образе птицы.

В восточнославянской мифологии Кук – мифический царь птиц, который упоминается в этиологических преданиях о происхождении кукушки[2]. Согласно легенде, Кук был защитником птиц, разгонял волков, лисиц и змей, чтоб те не нападали на птичье царство. А однажды Кук исчез, и с того времени его ищет кукушка, кличет его «Ку-ку!». А остальные птицы в благодарность за это растят ее птенцов: «У птушак быў свой цар – Кук. Лятаў ён на лесе, разганяў ваўкоў і лісіц, змей – усіх, хто нападаў на птушынае царства. Аднойчы Кук не вярнуўся ў свае гняздо. Зажурыліся ўсе лясныя птушкі: «Хто ж нас цяпер абароніць?»

Сталі раіцца. Што рабіць? Трэба ісці шукаць свайго заступніка. А хто пойдзе? У кожнага – справа: той гняздоўе, той яечкі наседжае, той дзяцей гадуе; адзін – стары, другі – малы... Рашылі яны адправіць зязюлю – у яе гнязда няма і дзяцей няма. Спалохалася зязюля, што трэба ісці ў вялікую дарогу, і знесла яечка. «Куды ж я яго дзену?» — гаворыць зязюля. «Пакладзі свае яечка ў любое гняздо!». — адказалі ей птушкі. «А хто яго будзе выседжаваць?» — «Каму пакладзеш, той і глядзець будзе». — «А хто ж мае птушанятка гадаваць будзе?» — «Хто будзе сваіх гадаваць, той і тваё дагледзіць». І паляцела зязюля шукаць Кука. Праляціць трохі, сядзе на галінку і кліча: «Ку-ку!». Праляціць і зноў кліча» [3, с. 64]. Образ кука такжэ сустрачаецца і в этыялагічных легендах, аб'ясняючых кукаванне кукушкі і не высижванне ёю яіц: «Была колись такая хищна птица, ана называлась Кук. Эта птица такая большая. Теперь-ка собрались ўсе птицы, большие и малые, и разговаривают, што етат Кук здох. Теперь они все сидят и говорят «Этай Кук быў ўредный, яку птицу нападае, тую есть. Кто палетит и узнае, што действительно здох Кук, дак мы не то што большие, и малые арабейки будем кармить его детей». Ну вот палетела эта зязюля. И насматрела ў акошко, а етат Кук, значит, уже здох. И она летит аттудава, эта зязюля, и кричить: «Здох Кук!». Вот и – «здох Кук, здох Кук, издох». И ўсе. И эта зязюля куе да праздника Петра. Ана сама кубла не делает. Он придёт, Петров день, дак тады ана уже не куе, тады за ёй ганяюцца ўсе птички и ат их хаваецца зязюля за то, што ана абманула: Кук-та здох, а детак его ана не бачыла [Дети Кука остались живы и стали поедать всех птиц]» [4, с. 187]. В данном фольклорном тексте даецца аб'ясненне не толькі паведенню кукушкі, но і аб'ясняе негатыўнае воспрыяцце Кука в традыцыйнай культуры, который поедает себе подобных.

Большое внимание в этиологических легендах уделяется смерти Кука, где, на ряду с убийством/смертью царя птиц, аб'ясняюцца некотарыя фізіялагічныя і паведенчыя асабенноствы прадставіцелья пцічыяго міра: «Буў такі вэлікі птах, назваўся Кук. Он был царом птиц ўсіх. В подчинении у него была сова – за полиция. Вон лежал на вэліком дэрэве, на вэліком дубе кубло [было], и пташки ему сами прилетали в рот. А сова была за службаку, згоняла пташек в очередь. Пришлось лэтит туды на зъедание ястребу. Он набраўся такой энэргии со злоби, разогнаўся и, як снаряд, удавиў Кука [влетел ему в пасть], а сам скрыўся от ўсіх пташок. [Птицы долго не могли узнать, что случилось, и решили послать кого-нибудь на разведку]. Полетиў дятлик, да замазаў себе задницу кровью [Чтобы доказать всем, что Кук умер]. Пташки не верят. Кого ж посылать? Посылают зозулю. «Я пойду, як будэте мои диты глядеть!». Все пташечки согласились глядети диты зозулины. Прилетела, а он [Кук] уже весь червями покрыўся. Она ему: «Ку-ку!» — Он не отвнчае. — «По Куку! По Куку!» И прелетела сюды, и заголосила всим пташкам, шо вин помэр. По Куку справляе трапэзу зозуля, а пташки ее яечки доглядають. А сова, як почула, шо Кук помэр, то она стала ховаца от ўсіх пташок: дэнь она не летае, бо бьютъ ее ўси пташки» [4, с. 188]. Существование в традиционной культуре огромного количества этиологических текстов, аб'ясняючых смерть Кука, обусловлено, по нашему мнению, тем, что царь-птица являл собой убийцу прадставіцелья пцічыяго міра. Отметим, что в таких фольклорных текстах большое внимание уделяется размерам пціцы: «таки вэлікі птах», а также силе: «Такий был якисъ сильный птах, шоўсіх птахиў поедаў» [4, с. 189].

Некотарыя тексты беларускай «Народной Библии» связывають Кука с Великим потопом, где даецца яго психофізічная характарыстыка: «Пэрэд потопом жьыў кук-птица большая и ничего нэ боявса. И нэ пошоў он ў коўчэг к Ною. Когда потоп прошоў, рэшыли выпустити пэрвую пташку, шоб узнаты, чы жыв он, чы нэт. Ўсэ боялысь кука, а ёна зогласылась, зозуля. Подлэтила к гнэзду и крычыть, зваты стала: «Кук-кук, кук-кук!». А он помэр. И стала она кукаты» [4, с. 190].

Встречаются в восточнославянском фольклоре и тексты, где актуализируется оборотническая функция Кука – превращение в змею: «Буў зьмей, што ён усих зьнистожаў. Бог яго поразиў и ён умер. Але яго боялися и посла сьмерци. И тады кукушка поляцела да яго, коб прыверыць, ци мертвы ён. Ляцела и крычала: «Исткус-исткус». И ўсе пціцы ей пообеичали, што будуць годоваць яе дзяцей за яе смелосьць» [4, с. 191].

В заключение отметим, что в восточнославянской «Народной Библии» царь птиц Кук характеризуется как негативный персонаж (убивает птиц). Во всех фольклорных текстах особое внимание уделяется смерти птицы: Кука убивают либо его подданные, либо он умирает от старости.

Літаратура

1. Кук (бог) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http://gruzdoff.ru/wiki/Кук_\(бог\)](http://gruzdoff.ru/wiki/Кук_(бог)). – Дата доступа: 13.04.2016.
2. Беларуская міфалогія: Энцыклапедычны слоўнік. – Мінск : Беларусь, 2004. – С. 265.
3. Легенды і паданні / склад. М. Я. Грынблат, А. І. Гурскі ; рэд. А. С. Фядосік. – Мінск : Навука і тэхніка, 1983. – 865 с.
4. «Народная Библия»: Восточнославянские этиологические легенды / ред. В. Я. Петрухин. – М. : Индрик, 2004. – 576 с.

*Гужалоўскі А.А.
(Рэспубліка Беларусь, г. Мінск)*

КАНСТРУЯВАННЕ «НОВАГА БЫТУ» У БССР НА ПРАЦЯГУ 1920-Х ГГ.: ПАМІЖ ІДЭЯЙ І ЎВАСАБЛЕННЕМ

Адной з найважнейшых першкодаў на шляху пабудовы камуністычнага грамадства, альбо, карыстаючыся тэрмінам вядомых сацыёлагаў П. Бергера і Т. Лукмана, канструявання новай сацыяльнай рэальнасці [1, с. 13] быў “стары быт”. Сацыяльныя канструктары ў асобе партыйных ідэолагаў імкнуліся змяніць усе бакі жыцця сацыюму, у т.л. сферу прыватнага жыцця чалавека, якая традыцыйна лічылася пазапалітычнай. Яны добра разумелі, што ўласна сацыяльнага вызвалення працоўных недастаткова, патрэбна змяніць звычайную свядомасць чалавека, яго быт, які быў моцна знітаваны з сусветам традыцыйных каштоўнасцяў. Новая ўлада паставіла на мэце ўзяць пад кантроль і перабудаваць прастору прыватнага жыцця чалавека, якая мела тры вымярэнні – жыллё, вуліцу, дасугавыя установы. Найбольш складанай для ўздзеяння была жыллёвая сфера, якая захоўвала старыя “буржуазныя” формы. Не выпадкова Ленін адзначаў, што “...адзін з апошніх і рашучых баёў мы вядзем з дробнабуржуазнай стыхыяй, ад пабеды над якой залежыць лёс рэвалюцыі” [11, с. 141].

Ідэя радыкальнай перабудовы пабытовых адносінаў у выглядзе сацыялізацыі быту атрымала шырокае распаўсюджванне адразу пасля Кастрычніцкай рэвалюцыі 1917 г. Яна стала прадметам адкрытага абмеркавання ў шырокай аўдыторыі, але пераважна маладзёжнай. Барацьба са старым бытам разглядалася ў якасці найважнейшай умовы прасоўвання чалавека ў камуністычную будучыню, аднак вялася яна з пераменным поспехам.

На працягу разглядаемага дзесяцігоддзя ў СССР адбылося шмат дыскусій, з’явілася вялікая колькасць палемічных артыкулаў аб пераўладкаванні быта савецкага чалавека. Іх удзельнікі і аўтары абмяркоўвалі, якія дамы і кватэры патрэбны рабочым, якімі павінны быць касцюм камуніста і камсамольца, мэбля і інтэр’ер яго жылля. У палеміку былі ўцягнуты ўстановы культуры – на сцэнах клубаў, тэатраў, у кіно дэманстраваліся праекты новых дамоў-камун, асексуальнага адзення, мінімалістычнай мэблі. Двухспальны ложкак, разам з шлюбным строем і заручальным пярсцёнкам ганіліся як праявы мяшчанства і сэксуальнай эксплуатацыі жанчыны.

Быў уведзены строга класавы прынцып размеркавання матэрыяльных і духоўных каштоўнасцяў, у выніку якога старыя сацыяльныя эліты (акрамя патрэбных уладзе прадстаўнікоў інтэлігенцыі) былі пазбаўлены сродкаў існавання. Аб’ектам крытыкі ў афіцыйнай публічнай прасторы перыядычна рабіўся заможны, нагадваючы імперскі час быт новай буржуазіі (нэпманаў), а таксама дзяржаўных служачых. Быт рабочых, згодна з задумай ідэолагаў, быў павінен вызначацца іх вядучым месцам у новым грамадстве. Прыкладаліся вялікія намаганні па паля-

пшэнні жыллёвых умоў рабочага класа, яго культурнага ўзроўню. Рабочыя атрымалі права на бясплатную адукацыю, медыцынскае абслугоўванне, іх заробкі ўвесь час узрасталі.

Намаганні па стварэнні “новага быту” на цывілізацыйна дэградаваўшых у выніку першай сусветнай вайны, а таксама палітыкі ваеннага камунізма беларускіх землях меркавалася сканцэнтраваны на дзвюх накірунках: яго рэвалюцыйнай мэтазгоднасці і эстэтызацыі ў пралет-культураўскай стылістыцы.

20 жніўня 1918 г. дэкрэтам Усерасійскага ЦВК “Аб адмене правоў прыватнай уласнасці на нерухомую маёмасць” былі спынены працэсы набыцця, продажу, а таксама арэнды жылля. Дзяржаўныя органы распачалі размеркаванне жылля, у аснову якога быў пакаладзены класавы прынцып, г. зн. паляпшэнне пабытовых умоў бяднейшых слаёў насельніцтва за кошт заможных шляхам перадзелу нерухомасці апошніх. Першапачаткова новая ўлада прапанавала сялянам і рабочым заняць пустыя шляхецкія маёнткі, а таксама гарадскія дамы і кватэры. Рухомая маёмасць, якая знаходзілася ў пакінутых падчас ваенных і рэвалюцыйных падзей дамах і кватэрах падзялялася паміж новымі гаспадарамі. Неўзабаве бяднейшыя сяляне і пралетары пачалі займаць “лішкі” жыллёвай плошчы памешчыкаў і гарадской буржуазіі. Гаспадарам жыллёвай плошчы дазвалялася мець па адным пакоі на кожнага дарослага і адным пакоі на ўсіх дзяцей. Астатняе перадавалася людзям, больш каштоўным у сацыяльных адносінах.

Адным з тых, каго ў верасні 1920 г. жылладзел мінскага гарвыканкама пазбавіў лішкаў жыллёвай плошчы быў 60-гадовы ўладальнік мінскага гатэлю “Пасаж” Ю. Левін. Пасля паўтарымесячнага зняволення ў мінскім канлагеры, ён пагадзіўся на прапанову дамцама, які ўжо распараджаўся жыллёвай плошчай яго нацыяналізаванага гатэля, заняць у ім з сям’ёй невялікі пакой і працаваць дворнікам [НАРБ. – Ф. 6. – Воп. 1. – Спр. 118 т. 2, арк. 385–387]. Ю. Левін, як і сотні іншых гараджан Савецкай Беларусі стаў жыхаром камунальнай кватэры – месца супольнага пражывання людзей не звязаных ні сямейнымі павязямі, ні сумеснай працай, вучобай, палавой альбо ўзроставай прыкметай. “Камуналкі” былі нечаканым і непажаданым наступствам прымусявага перамеркавання жылля і ніколі не разглядаліся ўладай як ячэйкі “новага быту”. Новыя гаспадары былой буржуазнай нерухомасці сутыкнуліся ў камуналках з вялікай колькасцю пабытовых нязручнасцяў. Але галоўная ненармальнасць існавання “на агульнай кухні” мела псіхалагічны характар, нараджала ў людзей агрэсію, дыскамфорт, размывала традыцыйнае паняцце Дома.

Рынкавыя таварна-грашовыя адносіны, адроджаныя пасля увядзення НЭП, узнавілі ў БССР прыватную ўласнасць на нерухомасць і здзелкі з ёю. Частка муніцыпалізаванага жыллёвага фонду была вернута ўладальнікам, здадзена ў арэнду альбо набыта ў прыватную ўласнасць. З’явіўся рынак нерухомасці. У той жа час ва ўмовах жыллёвага крызісу частка дамоў (9,2%) не падлягала дэмуніцызацыі і знаходзілася ў распараджэнні дзяржавы. Сярод іх найбольш прэстыжнымі былі дамы з асобнымі кватэрамі для вышэйшай партыйнай і савецкай наменклатуры.

У 1923 г. памер жыллой плошчы на аднаго чалавека ў гарадах Савецкай Беларусі складаў у сярэднім 7 кв. метраў. Жыллёвы фонд рэспублікі ў той час на 95,4% складаўся з драўляных і на 96,2% з аднапавярховых дамоў. Галоўным забудоўшчыкам у сферы жыллёвага будаўніцтва ў рэспубліцы на працягу 1920-х гадоў заставаўся прыватны ўласнік. Аднак яго доля ўвесь час памяншалася, з 93% – у 1924 г. да 65,5% – у 1929 г., саступаючы дзяржаўным будаўнічым арганізацыям.

Пачатак згортвання НЭП у сферы нерухомасці быў адзначаны новым кватэрным перадзелам, які пачаўся пасля пастановы ЦВК і СНК БССР ад 15 верасня 1927 г. “Аб прымусявым пацясненні ў дамах”. Паводле гэтай пастановы, рашэннем мясцовага начальства любая кватэра, дзе меўся “лішні непраходны пакой” пераўтваралася ў камуналку [5, с. 473]. Апаведна пастанове ЦВК і СНК БССР “Пра пацясненне і перасяленне ў муніцыпалізаваных і прыватных дамах” ад 5 чэрвеня 1929 г. адбылася новая хваля перадзелу нерухомасці, які ажыццяўляўся паводле класавага прынцыпу [6, с. 415]. Працэдура муніцыпалізацыі прыватных дамоў адбывалася праз суды, дзе інсцэніраваліся справы “аб безгаспадарчым утрыманні прыватных дамоў”. Так, на паседжанні яўрэйскага суда Мінска 8 кастрычніка 1929 г. падобным чынам былі муніцы-

палізаваны 3-павярховая камяніца Шнітмана (вул. Ленінская, 12), дзве 2-павярховых камяніцы Евелева, дзе змяшчаліся 15 кватэр, 23 крамы і 11 складскіх памяшканняў (вул. Ганлёвая, 50) і дзве 3-павярховых камяніцы Рубенчыка, дзе змяшчаліся 24 кватэры (Школьная, 10). Толькі на працягу кастрычніка таго ж году яўрэйскі суд сталіцы разглядзеў яшчэ 15 падобных спраў [15, с. 5].

Рэлігія з’яўлялася такой жа важнай складаючай ментальнасці чалавека пачатку XX ст., як і ўяўленне пра Дом. Яна была шчыльна звязана з традыцыйнымі бытавымі практыкамі. Ментальная і пабытовая рэлігійнанасць супярэчыла атэістычнай накіраванасці савецкай улады, якая імкнулася дэскрыдытаваць і маргіналізаваць царкву і веру ў Бога. Ужо першымі дэкрэтамі рэлігійная вера была абвешчана прыватнай справай кожнага грамадзяніна, секулярызаваліся акты нараджэння і смерці, шлюбу і разводу, а таксама адукацыя. Ад пачатку барацьба большавікоў з рэлігіяй, на чале якой знаходзіліся камсамольцы, набыла здэклівы, эпатажны характар. Антырэлігійныя акцыі, здзек над святынямі і святарамі, пашкоджанне царкоўнай маёмасці і, нарэшце, адабранне царкоўных каштоўнасцяў на карысць галадаючых у 1921–1922 гг. выклікалі шырокі пратэст вернікаў. Пачынаючы з 1923 г. ва ўмовах адноснай эканамічнай і палітычнай стабілізацыі ў грамадстве ўсталяваліся павольныя дзяржаўна-канфесійныя адносіны. У 1924 г. толькі ў адным толькі Мінску было зарэгістравана 59 яўрэйскіх малельных дамоў, 10 праваслаўных цэркваў, 3 касцёлы і 1 мячэць [8, с. 4].

Лібералізацыя савецкай канфесійнай палітыкі не азначала адмовы ад дзяржаўнай антырэлігійнай прапаганды, якая не спынялася ні на дзень. Найцяжэй антырэлігійную прапаганду было праводзіць у пабытовай сферы, якая ў значнай ступені рэгулявалася царквой. Царква, касцёл, сінагога, мячэць былі не толькі месцам малітвы, яны выконвалі функцыю арганізацыі паўсядзённага жыцця людзей ад нараджэння да смерці. З мэтай змянення рэлігійнай свядомасці насельніцтва новая ўлада пачала выпрацоўваць сістэму савецкай абраднасці – звяззіны, акцябрыны, камсамольскія калядкі і інш. Важнай складовай часткай барацьбы з рэлігіяй стаў новы святочны каляндар, дзе акрамя Дня Рэвалюцыі, Міжнароднага дня працоўных, Дня Парыжскай камуны, Дня вызвалення Мінска ад белапалякаў, з’явіліся новыя чырвоныя дні, якія імкнуліся прымеркаваць да рэлігійных і паганскіх святаў. Так, Дзень савецкай кааперацыі “супаў” са святам Івана Купалы. Вялікая ўвага таксама надавалася масавай навукова-асветніцкай рабоце (лекцыі, канцэрты, спектаклі), адной з галоўных мэтаў якой было фармаванне атэістычнага светапогляду насельніцтва. Пачатак індустрыялізацыі і калектывізацыі сельскай гаспадаркі суправаджаўся вяртаннем да агрэсіўных формаў барацьбы з рэлігіяй.

У “новым быце” не было месца п’янству, якое аднеслі да аднаго з перажыткаў капіталізма. Цяга да алкагольных напояў разглядалася як сацыяльная хвароба, уласцівая класавому грамадству. 19 снежня 1919 г. Ленін падпісаў дэкрэт “Аб забароне на тэрыторыі краіны вырабу і продажы спірта, моцных напояў, а таксама рэчываў, што змяшчаюць спірт і не адносяцца да напояў”. Такім чынам, савецкая ўлада працягнула сухі закон, абвешчаны ў Расійскай імперыі напярэдадні Першай сусветнай вайны. Па ўсёй краіне была разгорнута жорсткая барацьба з самагоншчыкамі, прычым крымінальнай адказнасці падлягалі не толькі тыя, хто вырабляў і гандляваў гарэлкай, але таксама тыя, хто яе набываў.

Неўзабаве ідэялагічныя канструкцыі прыйшлі ў супярэчнасць з жыццёвымі рэаліямі і савецкі ўрад мусіў пайсці на алкагольнае напаўненне бюджэта. Ужо ў 1920 г. былі дазволены выраб і продаж вінаграднага віна, у 1922 г. – піва, а 26 жніўня 1923 г. сумеснай пастановай ЦВК і СНК СССР былі ўзноўлены манапольны дзяржаўны выраб і продаж спіртных напояў. Подпіс старшыні СНК А. І. Рыкава, які стаяў пад гэтай пастановай даў падставу для жартаўнікоў называць савецкую трыццацідсоткавую гарэлку “рыкаўка”. У 1928 г. яе спажыванне ў БССР склала ўжо 8, 6 літра на чалавека [9, с. 5], што прымусіла сталічны гарадскі савет распачаць работы па адкрыццю дыспансэра для лячэння алкаголікаў з выцвярэннікам пры ім [16, с. 6]. Адным з вынікаў рэзкага павелічэння ўжывання алкаголя стала пашырэнне пабытовага гвалту. Яго ахвяраю звычайна рабілася жанчыны. Напрыклад, жыхар в. Зянонтолле Чэрвеньскага раёна У. К. Барташэвіч пасля застолляў з сябрамі прымушаў жонку распранацца дагала і танчыць пе-

рад імі “накшталт амерыканскіх шансаньетаў”, а калі тая адмаўлялася, дык збіваў да страты прытомнасці [18, с. 4].

Сур’ёзнай сацыяльнай праблемай, якая таксама не ўкладалася ў канструкцыю “новага быту” было хуліганства – сваеасабліва маладзёжная субкультура гарадскіх рабочых ускраін, адкуль яна прыйшла ў мястэчка і вёску. Зграі хуліганаў збівалі людзей на вуліцах, тэрарызавалі іх у клубах, кіно, піўных, на вячорках і нават на працы. Так, у Быхаўскім раёне майстар гуты “Ільч” Пазыняк, убачыўшы заснулую ля вапнай печы цяжарную работніцу Паўлаву, склікаў рабочых цэха, узяў спадніцу жанчыны і з сілай сунуў туды брудны кій. “Крык няшчаснай Паўлавай на хвіліну аглушыў шумлівае памяшканьне” [10, с. 5]. Небяспечна было наведваць вячоркі ў в. Баркі Капыскага раёна. Напачатку 1928 г. мясцовы селькор апісаў іх наступным чынам: “Нядаўна хлопцы напіліся, раз’юшыліся і радзі пацехі павесілі ў вёсцы дзяўчыну. Пайшлі пагуляць у суседнюю вёску – зарэзалі нажамі хлопца” [21, с. 4]. Падобная атмасфера гвалту панавала на вячорках у Залінейным раёне Гомеля, дзе ў сакавіку 1928 г. “зарэзалі кандыдата партыі і забілі чырвонаармейца” [22, с. 4]. Ва ўмовах БССР хуліганскія паводзіны часта набывалі антысемітскі характар, што нават выклікала дзяржаўную кампанію па барацьбе з антысемітызмам. У яе рамках у студзені 1929 г. Вярхоўны суд БССР разглядаў справу работніцы гуты “Кастрычнік” Баршай, якую мужчыны-рабочыя “...лялі, аблівалі вадой, здзіралі адзенне, білі, толькі таму, што яна яўрэйка” [12, с. 2]. Крымінальную сітуацыю ў гарадах БССР пагаршалі непаўналетнія беспрытульнікі.

Рэвалюцыйная мэтазгоднасць прадугледжвала вызначэнне стандарта, мінімуму сродкаў жыццезабеспячэння (умоў жыцця, структуры харчавання, адзення, сродкаў гігіены і інш.), аске тычнае стаўленне да сусвету ўвогуле. У аскезы бачылі найважнейшы сродак усталявання сацыяльнай справядлівасці, што ва ўмовах пасляваеннай і паслярэвалюцыйнай галечы дасягнуць было нецяжка. Былая студэнтка педфака БДУ прэзаік Я. І. Бяганская, гады вучобы якой прыпалі на другую палову 1920-х гг. узгадвала: “Мы, маладыя не ганяліся за моднай вопраткай, залатымі ўпрыгожаннямі, гарнітурамі, дыванамі. Мы стараліся набыць як мага болей ведаў, і як мага хутчэй аддаць гэтыя веды народу, краіне” [3, с. 132]. У другога тагачаснага студэнта З. Бірылы, які навучаўся ў Мінскім вышэйшым педінстытуце разам з Э. Агняцвет і С. Шушкевічам у памяці засталіся чэргі, дзе “...даводзілася гадзінамі стаяць па хлеб ці місачку супу ў сталоўцы” [2, с. 198].

З іншага боку, правядзенне НЭП прыводзіла да маёмаснага расслаення грамадства, што адлюстроўвалася ў побыце людзей. У беларускіх гарадах, ахопленых беспрацоў’ем, галечай, беспрытульнасцю, прастытуцый, большасць жыхароў даношвалі перашытае дарэвалюцыйнае цывільнае і вайсковае адзенне. На паседжаннях фабрычна-заводскіх камітэтаў абмяркоўваліся заявы працоўных аб дапамозе ў набыцці адзення і абутку. Дрэнна была апранута асноўная маса моладзі. Вялікай праблемай была ніжняя бялізна, у т. л. панчохі і шкарпэткі. Трыкатажныя фабрыкі наладзілі яе вытворчасць толькі да сярэдзіны 1920-х гг., але іх прадукцыя была сапраўдным дэфіцытам. Бялізну можна было набываць у прыватных крамах, рынках і таргсінах, але кошты альбо сродак плацяжу (золата) рабілі яе недасягальнай для большасці насельніцтва. Беларускі жаночы часопіс прапаноўваў сваім чытачам выкрайкі станікаў, а таксама інструкцыі па іх вязанню з воўны.

Разам з тым, немногія заможныя грамадзяне маглі набыць якасную ежу, адзенне, мэблю, нават аўто. З сярэдзіны 1920-х пачала адраджацца мода на адзенне еўрапейскага стыля, якое прывозілася з-за мяжы і выраблялася мясцовамі краўцамі. Касцюмы “марэнга” і з бастона, фетравыя боты, каверкотавыя і шэвітавыя паліто, коцікавыя манто, каракулевыя сакі, ваўёрчыны шубкі, панчохі са стрэлкай, духі “Убіган” – гэтыя рэчы сталі таксама сталі сімваламі быта часоў НЭП.

Адным з “заможных грамадзян” быў паэт, рэдактар сліцкай раённай газеты, кіраўнік мясцовай філіі “Маладняка” П. Шукайла, які ў 1925 г. займаў “прыгожы дом з парадным ганкам”. Яго зямлячка С. Плашчынаская (жонка Я. Пушчы) узгадвала: “Гэта была цікавая асоба. Летам ён насіў вышываную белую кашулю, падпярэзаную беларускім поясам з кутасамі. У яго былі прыгожыя светлыя доўгія валасы. Хадзіў ён заўсёды з вялікім партфелем і сукаватым кіем.

Зімой быў апрануты ў футраную цялячую куртку і ў лакавых пантофлях. Апранаўся на той час вельмі багата. Часам мог узяць з сабою пяць-шэсць дзяўчат і павесці іх у кіно. Наогул, быў дзядзька добры. Яму было 27 год” [13, с. 178].

Нэпманскаму стылю адзення П. Шукайлы супрацьстаяла новая рэвалюцыйная эстэтыка. У ліпені 1920 г. на вуліцах беларускіх гарадоў з’явіліся мужчыны ў скураных камісарскіх куртках, скураных фуражках і салдацкіх гімнасцёрках. Прыкметай новага часу стала чырвоная кашынка – сімвал вызвалення жанчын. Камсамольцы апранулі “юнгштурмаўкі” – ваенізаванае адзенне, запазычанае ў нямецкай камуністычнай арганізацыі “Чырвоны юнгштурм”. Камсамольская форма засталася адным з яркіх успамінаў дзяцінства пісьменніка Р. Рэlesa: “Камсамольцы і тут [на гостролях трупы Ул. Галубка ў Чашніках у 1927 г. А.Г.] былі ў касцюмах паўваеннай формы. Кашуля, штаны-галіфэ, боты, хоць было лета. Без ботаў гэтая форма – не форма. Цераз плячо – партупея. Гэта таксама абавязкова. І дзяўчаты-камсамолкі насілі форму. Толькі замест штаноў на іх былі кароткія спадніцы, і хадзілі яны ў чаравіках на нізкіх абцасах” [17, с. 170].

У восень 1924 г. у краіне прайшла дыскусія аб партыйнай этыцы, падчас якой асуджаліся пабытовыя практыкі нэпманаў, а таксама тыя камуністы, хто трапіў пад іх уплыў. Са старонак СМІ ганілася нашэнне касцюмаў, шляп, гальштукаў, аксесуараў, а таксама добрыя манеры, зварот на “Вы” і да т. п. Адначасова рабіліся спробы знайсці замену ўжо адыходзячаму у нябыт мінімалістычнаму эстэтычнаму канону часоў ваеннага камунізма. Пытанні партыйнай этыцы разглядаў спецыяльны пленум Цэнтральнай кантрольнай камісіі КП(б)Б, які адбыўся 16 лістапада 1924 г. у Мінску. Старшыня кантрольнай камісіі, стары рэвалюцыянер В. П. Грузель звярнуў увагу яго ўдзельнікаў на “анэпіванне” часткі беларускіх камуністаў, што праявілася ў т. л. у крызісе сямейных адносінаў. В. П. Грузель звярнуў асаблівую ўвагу прысутных на камсамол, дзе, на яго думку, панавала “...палавая бесклапотнасць, палавая разбэшчанасць, пагібельнае выдаткаванне энергіі” [14, с. 2].

Увядзенне 8-гадзіннага працоўнага дня стварала ўмовы для павелічэння аб’ёму дасуга працоўных. Канструктары “новага быту” не збіраліся кардынальна змяняць формы дасуга, якія ўжо сталі прывычнымі для гарадскога насельніцтва – чытанне, тэатр, кіно, танцы. Было вырашана напоўніць старыя формы новым сацыялістычным зместам. У першую чаргу гэта тычылася чытання.

Пачынаючы са студзеня 1921 г., калі Прэзідыум ЦВК БССР прыняў пастанову “Аб стварэнні Дзяржаўнага выдавецтва Беларусі (ДВБ) і цэнтралізацыі друку”, у ім канцэнтравалася ўся літаратурна-выдавецкая дзейнасць, а таксама распаўсюджванне друкаванай прадукцыі ў рэспубліцы. У ДВБ меўся палітычны аддзел, які адказваў за “увязку выдавецкай справы з задачамі сацыялістычнага будаўніцтва”, а таксама фармаваў выдавецкі план, дзе прыярытэтам карысталася марксісцкая літаратура і падручнікі [НАРБ. – Ф. 42. – Воп. 1. – Спр. 134, арк. 5]. На з’яўленне новых дзяржаўных і кааператыўных выдавецтваў партыйнае кіраўніцтва БССР адрагавала стварэннем у 1922 г. пададдзела друку ў апарце ЦК і спецыяльнага цэнзурнага ведамства (Галоўлітбел). Пра рэпертуар чытання ў БССР сярэдзіны 1920-х гг. дае ўяўленне размеркаванне наборных аркушаў у БДВ, дзе выдавалася абсалютная большасць беларускіх кніг. Так, уся літаратура, запланаваная да выдання на 1925–1926 навучальны год па жанрах размяркоўвалася наступным чынам: падручнікі – 350 аркушаў (з іх 150 – палітычныя); мастацкая – 170 аркушаў; ленінская – 125 аркушаў; папулярна-палітычная – 100 аркушаў; музычная – 100 аркушаў; сялянская – 80 аркушаў; камсамольская і піянерская – 50 аркушаў; жаночая – 20 аркушаў; ваенная – 15 аркушаў [НАРБ. – Ф. 4п. – Воп. 1. – Спр. 2356, арк. 13–14].

Тэатр, кінематограф, эстрада адразу ж звярнулі павышаную ўвагу партыйнага кіраўніцтва з прычыны іх масавасці і запатрабаванасці з боку моладзі, што адкрывала шырокія перспектывы іх выкарыстання ў прапагандысцкіх мэтах. Гэта ў сваю чаргу вымагала ўсталявання жорсткага і ўсеабдымнага кантролю за імі. Да таго ж, тэатры, кінатэатры, цыркi выклікалі падазронасць па кадравым складзе – у іх працавалі пераважна беспартыйныя інтэлігенты, «спадарожнікі». Ад ідэалагічнага кіраўніцтва партыі паступалі ўстаноўкі, якія зводзіліся да засцярогі творчай думкі ад любых контррэвалюцыйных праяў, усталявання прыярытэту выхаваўчых

функцый над забаўляльнымі, а таксама аднолькавых эстэтычных стандартаў у адносінах да ўсіх відаў мастацтваў.

У 1920 г. у Мінску ў будынку гарадскога тэатра адбылося ўрачыстае адкрыццё Беларускага дзяржаўнага тэатра (з 1926 г. – БДТ-1). У 1926 г. у Віцебску распачаў дзейнасць Другі Беларускі драматычны тэатр (БДТ-2). З 1928 г. у Магілёве дзейнічаў тэатр (з 1932 г. ператвораны ў Рускі тэатр БССР) пад кіраўніцтвам У. Кумельскага. Вялікай папулярнасцю ў аўдыторыі карыстаўся ўнікальны вандроўны тэатр (з 1932 г. – БДТ-3) пад кіраўніцтвам першага народнага артыста рэспублікі У. Галубка. Акрамя беларускіх, існавалі Дзяржаўны яўрэйскі тэатр БССР, створаны ў 1926 г. пад кіраўніцтвам акцёра і пастаноўшчыка М. Рафальскага. З 1929 г. у будынку касцёла св. Сымона і Алены ў Мінску працаваў Дзяржаўны польскі тэатр БССР. Іх рэпертуарную палітыку, а таксама ідэялагічны бок дзейнасці кантраляваў спецыяльны цэнзурны орган – Галоўрэперткам. Палітызаваны характар мела прадукцыя самадзейных тэатраў рабочай моладзі, на якія была ўскладзена задача прыстасавання тэатральнай культуры да ўзроўню пралетарыята.

Уладная палітыка ў адносінах да кіно зводзілася да максімальнага павелічэння пракату стужак вытворчасці савецкіх кінастудый за кошт замежных і дарэвалюцыйных расійскіх карцін. Усе кінакарціны, якія паступалі ў пракат з Белдзяржкіно, падлягалі папярэдняму прагляду Галоўрэперткамам. “Удасканалванне” кінакарцін адбывалася шляхам выразання найбольш “шкодных месц” і замены тытраў. Нязменную ўвагу ідэялагічных кантралёраў напачатку 1920-х гг. выклікаў рэпертуар мінскіх кінатэатраў. Падпарадкаваныя Наркамату асветы кінатэатры “Пралетарый”, “Чырвоны факел”, “Чырвоная зорка”, “Інтэрнацыянал”, на іх думку, змяшчалі вялікую колькасць эратычных стужак: “Прайдзіцеся па Савецкай і палюбуйцеся на афішы: “Утрыманка і ўтрыманец”, “Раман балерыны”, “Той, хто пралівае крывю” і інш. і інш. Падобныя назвы больш падыходзілі б да нейкага кутка Парыжа, ці то да Манмартра, але ніяк да Чырвонай сталіцы Савецкай Беларусі” [7, с. 4]. Пошук кампраміса паміж ідэялагічнымі патрабаваннямі і самаакупальнасці кіно працягвалася да канца дзесяцігоддзя. Напрыклад, у 1929 г. Белдзяржкіно дало наступную рэкламу для фільма Л. Рыфеншталь “Шлях да сілы і прыгажосці”, які дэманстраваўся ў лепшым сталічным кінатэатры “Культура”: “За межамі гэты фільм быў забаронены, таму што на экране паказваецца цела голай жанчыны” [19, с. 2]. Аншлаг быў забяспечаны.

Першапачаткова стваральнікі “новага быту” адмаўлялі ў праве на існаванне “буржуазным” танцам, у якіх яны бачылі пераважна іх эратычную складаючую. Старшыня Галоўрэперткама Грышын у 1922 г. наступным чынам тлумачыў папулярнасць танцаў сярод “непралетарскай моладзі”: “Сакрэт прагі танцаў у тым, што буржуазны танец шчыльна сплёўся і зжыўся са звычайным публічным домам у вытанчанай і лёгкай форме” [4, с. 3]. Імкненне забараніць танцы адлюстроўвала агульную тэндэнцыю ўзмацнення калектыўнага кантролю над асабістай сферай. Галоўрэперткам імкнуўся паставіць пад кантроль танцы, што ладзіліся не толькі ў публічных месцах, але ў прыватных дамах мінчан. У 1921 г. аб’ектам публічнай крытыцы стаў дом № 42 па Юр’еўскай вуліцы (праходзіла па Кастрычніцкай плошчы, сёння не існуе) у Мінску, дзе моладзь без дазволу дзяржаўных органаў танчыла пад акампанемент раяля і скрыпцы [20, с. 4]. Да сярэдзіны 1920-х гг. стаўленне да танцаў партыйных ідэялагаў крыху палагоднела і забараняліся толькі “распусныя”, “буржуазныя” танцы, кшталту фактрота і танго, замест якіх моладзі прапаноўвалі фізічныя практыкаванні.

Песня ў новым грамадстве таксама была павінна адпавядаць новым бытавым нормам і спрыяць камуністычнаму выхаванню працоўных, перш за ўсё моладзі. Камсамол заклікаў сваіх членаў да калектыўнага развучвання рэвалюцыйных песен як важнага сродка барацьбы за новае грамадства. З гэтай мэтай выдаваліся песенныя зборнікі. І, наадварот, за выкананне гарадскога раманса пад гітару камсамалец мог атрымаць вымову.

Новым аtryбутам паўсядзённага жыцця жыхароў БССР у другой палове 1920-х гадоў стала радыё. Першая ў рэспубліцы радыёстанцыя імя СНК БССР распачала рэгулярнае вяшчанне ў лістападзе 1925 г. у Мінску. Тады ж быў выпушчаны першы савецкі серыйны прыёмнік БВ, які адыграў асноўную ролю ў радыёфікацыі рабочых клубаў, хат-чытальняў, забеспячэнні рады-

ётрансляцыйных работ у горадзе і на вёсцы. Для прыватнага карыстальніка прыёмнік БВ быў маладаступны з-за яго дэфіцыту ў гандлі і высокага кошту. Кіраўнікі савецкай дзяржавы добра разумелі вялікі прапагандысцкі патэнцыял радыё і мэтанакіравана яго выкарыстоўвалі. Ва ўмовах тагачаснага БССР, дзе паводле перапісу насельніцтва 1926 г., 49,6% насельніцтва была непісьменнай, а гэта значыць недасягальнай для друкаванай прапагандысцкай прадукцыі, радыё надавалася асаблівае значэнне.

Наколькі паспяховым было канструяванне “новага быту” у Савецкай Беларусі на працягу першага дзесяцігоддзя яе існавання? Можна сцвярджаць, што поспехі партыйных ідэлагаў ва ўмовах ліберальных 1920-х гадоў былі вельмі абмежаваныя. Нават ў беларускай партыйнай арганізацыі змаганне з “рэшткамі старога быта” альбо, паводле партыйнай тэрміналогіі, “хваравітымі з’явамі” ішло павольна. Пра гэта сведчаць наступныя статыстычныя дадзеныя, сабраныя Цэнтральнай кантрольнай камісіяй ЦК КП(б)Б, якая сачыла за маральным абліччам камуністаў.

Хваравітыя з’явы ў КП(б)Б за перыяд з 1 кастрычніка 1927 г. па 1 кастрычніка 1928 г.

За што прыцягваліся	Агульная колькасць прыцягнутых	%% да ўсіх праступкаў	%% да колькасці ў КП(б)Б	Колькасць выключаных з ліку прыцягнутых	%% выключаных з колькасці прыцягнутых за дадзены перыяд
П’янства	438	26,5	1,38	101	23
Парушэнні партдысцыпліны	407	24,6	1,28	114	28
З іх за ўдзел ва фракцыйнай рабоце	86	5,2	0,27	54	62
Рэлігійныя абрады	108	6,5	0,34	74	68
Нетаварыскія ўзаемаадносіны, склака	73	4,4	23	5	6
Палавая распушчанаць і адмова ад утрымання дзяцей	41	2,4	0,13	18	43
Сувязь з чужым элементам	35	2,1	0,11	15	43
Антысемітызм	12	0,7	0,03	6	50
Іншыя недастойныя члена партыі праступкі	134	8,1	0,42	25	18
УСЯГО па праступках партхарактару	1248	75,3	3,92	358	-

[НАРБ. – Ф. 15п. – Воп. 4. – Спр. 284., арк. 127]

Літаратура

1. Бергер, П. Социальное конструирование реальности. Трактат по социологии знания / П. Бергер, Т. Лукман. – М.: Медиум, 1995. – 323 с.
2. Бірыла, З. З мінулага / З. Бірыла // Польшыя. – 1992. – № 5. – С. 197–201.
3. Бяганская, Я. Мая Галгофа. Старонкі перажытага / Я. Бяганская // Польшыя. – 1990. – № 3. – С. 131–149.
4. Гришин, М. Политпросвет: работа и танцы / М. Гришин // Звезда. – 1922. – 16 крас. – № 90.
5. Збор законаў і загадаў Рабоча-сялянскага ўраду БССР. – 5 лістапада 1927 г. – № 36.
6. Збор законаў і загадаў Рабоча-сялянскага ўраду БССР. – 16 ліпеня 1929 г. – № 19.
7. Звезда. – 1922. – 5 дек. – № 287.
8. Звезда. – 1924. – 28 дек. – № 301.
9. Зьвязда. – 1929. – 21 чэрв. – № 139.
10. Каліта, А. Вораг узняў галаву / А. Каліта // Чырвоная зьмена. – 1928. – 2 снежня. – № 132.
11. Ленин, В. И. Полное собрание сочинений. Т. 43. Изд. 5-е. М.: Политиздат. 1963. – 561 с.
12. Магілёўскі селянін. – 1929. – 20 студз. – № 6.
13. Плашчынская, С. З дзён далёкіх і блізкіх / С. Плашчынская // Польшыя. – 1992. – № 6. – С. 178–214.
14. Пленум ЦКК КПБ. Об отдельных болезнях нашей партии // Звезда. – 1924. – 21 нояб. – № 269.
15. Рабочий. – 1929. – 9 окт. – № 231.
16. Рабочий. – 1929. – 20 окт. – № 242.
17. Рэлес, Р. Постаці ў часе / Р. Рэлес // Польшыя. – 2000. – № 8. – С. 167–186.
18. Справедливый. Боритесь с такими явлениями / Справедливый // Звезда. – 1924. – 28 дек. – № 301.
19. Таўбэ, М. Супраць халтуркі / М. Таўбэ // Чырвоная зьмена. – 1929. – 23 чэрвеня. – № 140.
20. Член Профсоюза. Танцулька / Член профсоюза // Звезда. – 1921. – 7 июня. – № 130.
21. Чырвоная зьмена. – 1928. – 3 лютага. – № 13.
22. Чырвоная зьмена. – 1928. – 9 сакавіка. – № 27.

ЦЫГАНЕ КАК СУБЪЕКТ МЕЖЭТНИЧЕСКИХ ОТНОШЕНИЙ (ПО МАТЕРИАЛАМ ОПРОСА СТУДЕНТОВ В СМОЛЕНСКЕ)

Глобальные политические изменения последних десятилетий спровоцировали мощные миграционные потоки, которые в свою очередь явились причиной возникновения остроконфликтной проблематики межнациональной коммуникации. Если раньше этнические конфликты происходили в основном на периферии РФ (в республиках), то в последнее время этнический нигилизм достаточно прочно обосновался в крупных российских городах, в том числе в районах российско-белорусского пограничья. Этнический состав пограничных районов традиционно сложный, здесь проживают русские, белорусы, поляки, литовцы, латыши, а также довольно много цыган, относящихся к самой большой по численности этнической группе – русска рома, проживающих в России более 500 лет. На земли Беларуси цыгане попали в XV в. из Польши и Германии. 25 мая 1501 г.: в этот день великим князем литовским Александром Казимировичем была выдана грамота «войту цыганскому», согласно которой цыганам разрешалось кочевать по землям княжества. В XVII в. власти Речи Посполитой сделали попытку приучить цыган к оседлому образу жизни и дали им административные полномочия. В местечке Мире в те времена цыгане построили суконную, полотняную и меховую мануфактуры.

В конце XVIII в. часть цыган переселилась в Молдавию, Бессарабию и Валахию. Образ жизни цыган на протяжении столетий не изменялся. Летом они кочевали, зимой просились на постой в деревни. Местом сбора разных групп были ярмарки; больше всего цыган собиралось в Витебске и Гомеле.

В настоящее время в республике Беларусь по официальной статистике проживает 10 тысяч цыган. По данным исследований «Белорусской Цыганской Диаспоры» в Республике Беларусь проживает не менее 70 тысяч цыган. В действительности официальная правительственная статистика не учитывает количество литовских цыган, постоянно проживающих в Республике Беларусь, но в официальной статистике значатся литовцами, а также молдавских цыган, которые с момента конфликта в Приднестровье, приехали в Беларусь и представляются молдаванами, таджикских цыган, которые считаются таджиками. Официальная статистика не учитывает большую группу цыган, которые приехали из различных регионов бывшего Советского Союза, которые по официальным данным значатся как лица без гражданства, живут без каких-либо документов.

Цыгане Беларуси, как и России, делятся на несколько этнических групп, отличающихся друг от друга диалектами, занятиями и другими локальными этнокультурными характеристиками. Среди них – польска рома, русска рома, литовска рома, небольшая часть -котляры, ловари, сэрвы и цыгане, живущие здесь уже более пятисот лет, которые часто называют себя белорусскими, но которые практически не отличаются от так называемых русских цыган. Кроме того, на границе Беларуси и Украины, в Витебской области, существует небольшая обособленная группа, члены которой называют себя муканы, и которые не идентифицируют себя ни с какой из этнических групп цыган. Представители одной и той же группы цыган нередко проживают в нескольких странах. Например, польска рома, кроме Беларуси, живут в Литве, Латвии и России, а котляры, ловари, сэрвы и кэлдэрари – в Европе и Америке. Все цыгане, как минимум трёхязычны, они говорят на белорусском, русском и цыганском языках. По вероисповеданию белорусские и латышские цыгане православные христиане, часть из них исповедует католицизм.

Цыгане Беларуси ориентированы на интеграцию в белорусское общество, сохраняя при этом свою самобытность. Безусловно это более проблематичный и сложный процесс, чем просто ассимиляция.

Многие из цыган, с которыми мы встречались в пограничных районах, жили во вполне удовлетворительных экономических условиях, в то время как другие, напротив, едва выживали в условиях крайней бедности. В области доступности для детей школьного образования ситуа-

ция тоже противоречива. Ситуация осложняется тем, что практически все семьи многодетны. В настоящее время многие из них продали свое жилье в Смоленске, переехали в деревни (Маньково), где мужчины занимаются выпасом скота в фермерских хозяйствах, а женщины - заготовкой кормов. Это единственный способ выжить с ложившейся ситуации.

Во время работы в 2-х проектах, в 2015–2016гг. – по президентскому гранту «Можно ли избавиться от цыганофобии в России? Диалог культур – улучшение общественного мнения о цыганах через PR-акции среди молодежи», финансируемому Национальным Благотворительным Фондом, охватывающим 5 регионов, в том числе Псков и Смоленск, и Международному проекту «Сохранение традиций и трансформация крестьянской культуры на белорусско-российском пограничье (Могилев-Гомель-Витебск-Смоленск-Псков-Брянск), финансируемому РГНФ, был собран материал, освещающий жизнь этнических меньшинств в молодежной, студенческой среде, а также исследованию причин возникновения негативных стереотипов в отношении меньшинств и попытке их изменения. Сегодня в обществе существует острая потребность в современных эффективных методах обучения молодёжи взаимопониманию и взаимодействию. Молодежная среда отличается более крайними формами проявления в выражении своих убеждений. Нужно донести до студентов, что все процветающие, в социальном отношении страны опирались на разные народы, на самые различные культуры.

В ходе проекта в каждом из пяти городов проходило по 2 мероприятия (в которых участвовало более 1 000 человек), которые способствовали преодолению межнациональной напряжённости среди студентов. Мы рассказали студентам о генезисе цыган, студенты поделились своими представлениями о нашем народе. Мы призвали присутствующих отказаться от стереотипов, рассказали студентам о выдающихся учёных, представителях цыганской нации, вспомнили о цыганах, воевавших в Великой Отечественной войне. Студенты задавали ведущим самые разнообразные, в том числе и острые вопросы, разговор был откровенным, интересным и нестандартным. Во встречах участвовали и очень националистически настроенные студенты, что, как ни странно, позволило нам организовать дискуссию о России и Беларуси, как многонациональных странах, о национальных меньшинствах и их праве на развитие собственной культуры, о необходимости знать, понимать и уважать чужую культуру. Как выяснилось, молодежь не знает о цыганах абсолютно ничего, кроме сведений, почерпнутых из криминальной хроники, в большинстве студенты не читали наших классиков – ни Пушкина, ни Лескова, ни Толстого, не знает толком, кто такая Кармэн и не имеет представления об индийском происхождении кочевого народа. Поэтому лекции об истории и культуре цыган студенты слушали с огромным интересом. После встреч ещё долго проходили дебаты в кулуарах, и, несомненно, акция принесла свои результаты. Это, в первую очередь, рост этнической грамотности среди будущих журналистов, этнокультурной компетентности среди студенческой молодёжи; снижение потенциальной угрозы от представителей других культур, выявление выгоды всего общества от многообразия культур и улучшение образа цыган. В ходе проекта прошел социологический опрос участников проекта до и после проведения мероприятий для оценки результативности проекта. Совместно с психологами и этнологами Института Этнологии и антропологии РАН разработаны анкеты, которые были заполнены участниками проекта до и после интерактивных встреч. Студентам было предложено написать эссе о цыганах. В анкете использован ряд суждений, по ответам на которые можно судить об уровне межэтнической толерантности студентов в различных городах и по отношению к разным народам.

Смоленск.

В опросе участвовало 202 студента в возрасте от 17 до 27 лет.

Первые результаты до начала встречи:

Из 202 студентов, т.е. из 100%, 24 % студентов положительно относятся к цыганам; 49% студентов относятся нейтрально и 27% студентов отрицательно. **24% студентов положительно относятся к цыганам.** Из них двое – сами цыгане, а у многих есть знакомые или друзья цыганской национальности, возможно, это и повлияло на их отношение к этому народу. Также все эти студенты толерантны к мигрантам других национальностей.

49% опрошенных нейтрально относятся к цыганской национальности. Также они относятся и к другим национальностям, проживающим в городе. Скорее положительно они относятся к большому числу мигрантов и к тому, что их город многонациональный. Многие студенты, которые относятся нейтрально к цыганскому народу, отмечают, что ни не имеют достаточной информации, чтобы говорить или оценивать цыганский народ. По ответам этих студентов можно сделать вывод, что студенты не владеют информацией о народе, и поэтому не могут выразить свое отношение к цыганам.

27% опрошенных студентов относятся отрицательно к цыганскому народу. Стоит отметить, что студенты, независимо от пола, не имеют в своем окружении родственников, друзей и знакомых цыганской национальности. Это во многом могло повлиять на их отношение к цыганскому народу, потому что они никогда не имели общения с представителями цыганской национальности и их представление строится на стереотипах. Но к мигрантам они также относятся отрицательно, а многие из них отметили в опроснике негативное отношение ко всем нациям, кроме русской.

Если мы подведем итог опроса студентов в начале лекции мы увидим, что почти половина – 49% студентов относятся нейтрально к цыганскому народу, и не обладают информацией о народе, чтобы определить свое отношение к цыганам. 27% относятся отрицательно и только 24 – положительно.

В конце нашей лекции мы повторно раздали студентам вопросники и попросили еще раз ответить, на те же самые вопросы. Картина немного изменилась, и для нас это большой плюс.

Итак, подведем итог второго опроса: положительно к цыганскому народу относятся 29% (было 24%). Это значит, что студенты улучшили свое мнение о цыганах после лекции, хотя и результат не слишком превышает первый раз. Но так, шаг за шагом можно добиться изменения ситуации. Нейтрально к цыганскому народу относятся 46%. И 24% (вместо 27%) относятся отрицательно к цыганам, по этой шкале процент несколько снизился.

Псков.

В опросе участвовало 196 студентов в возрасте от 17 до 42 лет.

Первые результаты в начале лекции:

Из 196 студентов, т.е. из 100%, 32 % студентов положительно относятся к цыганской национальности; 47% студентов – нейтрально 21% студентов – отрицательно.

32% положительно относятся к цыганам. У многих из них есть в окружении знакомые друзья - цыгане, что, конечно, повлияло на их мировоззрение о цыганском народе, но это также не мешает им относиться положительно и к другим национальностям, проживающим в городе. Они также положительно относятся к миграции и считают, что в этом есть польза.

47% студентов нейтрально относятся к представителям цыганской национальности. В их ответах нужно отметить нейтральное отношение не только к цыганскому народу, но и к другим национальностям, проживающим в городе. Также они относятся скорее положительно к миграции и к тому, что их город многонациональный.

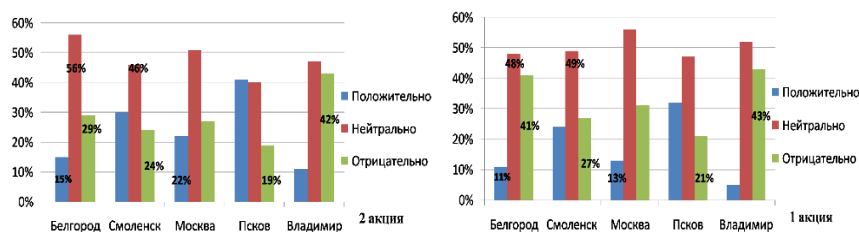
21% студентов относятся отрицательно к цыганскому народу. Стоит отметить, что эти студенты также не имеют в своем окружении друзей и знакомых цыганской национальности, что могло повлиять на их отношение к цыганам. Они категорически не хотят сталкиваться с цыганами, они никогда не имели опыта общения с представителями цыганской национальности, и их представление строится на стереотипах. К другим народам, проживающим в их городе, эта молодежь, в основном, относится нейтрально, хотя некоторые из них позитивны только к русским. Они же не видят никакой пользы от мигрантов.

Если мы подведем итог опроса студентов в начале лекции мы увидим, что почти половина – 47% студентов относятся нейтрально к цыганскому народу, 21% студентов относятся к цыганам отрицательно, и 32 – положительно.

В конце нашей лекции мы, как обычно, повторно раздали студентам вопросники и попросили еще раз ответить на те же самые вопросы. Картина поменялась, что говорит нам о том, что наши лекции не бесполезны они работают.

Итак, подведем итог второго этапа лекции: положительно к цыганскому народу относятся 41% (было 32%). Это значит, что студенты улучшили свое мнение о цыганах после лекции. Нейтрально к цыганскому народу относятся 40% (было 47%), возможно, это те студенты, которые судили о цыганах только по стереотипам, а после лекции узнали о них больше и поменяли свое мнение. И 19% относятся отрицательно к цыганам, хоть и ненамного, но и по этой шкале процент снизился.

Полученные в результате опроса данные, выраженные в диаграммах:



К сожалению, среди студентов каждый второй хотя бы раз высказывался неодобрительно о каком-нибудь народе, о котором спрашивалось в анкете. Только небольшая часть студентов считает, что друзей лучше выбирать из «своих». Подавляющее большинство заявляют, что на национальность не надо обращать внимания. На самом деле дела обстоят несколько по-другому. По признанию самих участников опроса среди друзей у них больше именно соплеменников. И национальность самого близкого, закадычного друга, как правило, такая же, как и у самого студента. Так что политкорректные заявления молодежи не всегда отражают реального положения вещей. Стандартный опрос о приемлемости представителя той или иной национальности в качестве близкого родственника выявил достаточно жесткую позицию: меньше четверти сказали, что в этом случае «национальность не имеет значения». А наиболее неприемлемыми, как и можно было ожидать, оказались цыгане (56% наиболее категоричных ответов), чеченцы (51%) и азербайджанцы (48%), а также киргизы (почти 51%), казахи (47%), таджики (более 52%). Наиболее толерантно респонденты отнеслись белорусам: здесь значительно ниже количество категоричных ответов – 20% и 19,8% соответственно.

Например, будущего супруга большинство хотели бы найти среди соплеменников. На основе полученных ответов мы разделили студентов на три группы: терпимые, нетерпимые и неопределившиеся. Самую большую составляют студенты без четкой позиции. И вот за них-то и надо бороться.

Очевидно, что работу по вопросам межнационального мира, межнационального общения – необходимо начинать со школы, университета. Именно там закладываются основы мировоззрения человека, зависит то, каким образом он относится к окружающему миру, насколько его взгляды совместимы с взглядами других людей, умеет ли он слушать других людей, умеет ли он уважительно относиться к привычкам других людей. Нас всегда окружали разные народы, сотни языков, и только благодаря им наша российская культура, наше повседневное существование оказывались столь богатыми и разнообразными. Межэтническое взаимодействие, таким образом, является одним из важнейших условий для успешного развития любой культуры, любого этноса.

Заполненные студентами вопросники дали нам возможность анализа межнациональных отношений в молодежной среде и планировать дальнейшую работу по улучшению межнациональной обстановки в российских ВУЗах, гармонизации национальных отношений.

Хотелось бы отметить, что в Университете Смоленска и Пскова есть студенты цыгане и мы с ними знакомились, общались, обсуждали атмосферу, которая царит между студентами по поводу межнациональных отношений. Делая анализ опросников, мы пришли к выводу о том, что многие студенты получают информацию о цыганах только из СМИ. Как правило, эта информация негативная и основанная на стереотипах, поэтому большинство студентов думают, что за последние 100 лет в жизни цыганского народа ничего не изменилось, большинство студентов до сих пор не знают даже о том, что цыгане уже давно не кочуют и живут оседло. По-

этому этот проект так важен и для студентов, и для цыганского народа, именно от нас молодежь может узнать правду о цыганах. Многие студенты, встречаясь с цыганами, даже не подозревали, что они только что общались с человеком цыганской национальности, мысля стереотипами о том, что цыгане обязательно должны быть в яркой одежде и не образованы. Врач, учитель, педагог – начисто отсутствуют в современной российской прессе. Цыган же, ничем не выделяющихся из основной массы населения, как правило, просто не соотносят с этим народом: *«Когда идут такие люди по улице, никто не определяет, что они цыгане, никому в голову это не приходит».*

Также от студентов получено 32 эссе и презентаций о цыганах. Мы предполагали, что студенты ответственно и серьезно отнесутся к этому предложению, но не думали, что презентаций и эссе будут так разнообразны.

Цыгане всегда были обособлены, находясь на периферии социальной жизни общества. Имеющиеся в России и Беларуси программы интеграции цыган в современное общество схожи и направлены, прежде всего, на их включение в межкультурную коммуникацию, на развитие социальной активности представителей этнического меньшинства в обществе, на их профессиональную ориентацию, рост их образовательного уровня и формирование слоя этнической интеллигенции.

В миграционной политике России как на федеральном, так и на региональном уровне намечались позитивные изменения, которые сыграли определенную роль в усилении привлекательности российских регионов для внешних мигрантов. Произошло, пусть и незначительное, увеличение иммиграционных потоков в Смоленскую область и из соседней Белоруссии. Значительная часть прибывшего в область населения – это молодые люди, ставшие студентами ведущих вузов города: Смоленского государственного университета, Смоленской медицинской академии, Смоленского гуманитарного университета.

Дьячкова Е.Н.

(Российская Федерация, г. Саранск)

СОХРАНЕНИЕ МОРДОВСКОГО ФОЛЬКЛОРА КАК ЧАСТИ НАЦИОНАЛЬНОГО БОГАТСТВА В ПОЭЗИИ РАИ ОРЛОВОЙ

В настоящее время остро стоит проблема сохранения традиционной культуры народов России. Фольклор любого народа неповторим в своих традициях, обычаях, обрядах, истории. Для культуры современного общества устное народное творчество является первоисточником, кладезем многообразия различных форм и направлений, однако в культурном социуме происходят различного рода изменения. Стараясь идти в ногу со временем, общество заимствует новое, а старое уходит на задний план и постепенно забывается. Также обстоит ситуация и с устным народным творчеством. Песни, колыбельные, частушки, пословицы и поговорки, которые знали и умело применяли в быту наши бабушки и дедушки, затерялись в море современной популярной музыки, новых направлений литературы, осели «на дно», порой неброско проявляясь в произведениях разных жанров. Поэтому сегодня, как никогда, народное искусство нуждается в изучении и сохранении, а также в усилении его значимости в художественных текстах. Молодое поколение должно знать свою историю, уважать ее и беречь.

Устное народное творчество и литература имеют давнюю неразрывную связь. Одной из отличительных способностей фольклора является порой незримое проникновение в литературное произведение. Сейчас многие мордовские писатели и поэты включают в свои произведения элементы устного народного творчества, тем самым оберегая и распространяя духовно-нравственные ценности родного народа, его язык.

В мордовской литературе из всех видов и форм использования устного народного творчества наибольшее распространение получила стилизация. Стилизация – «произведение, пред-

ставляющее собой стилистическое подражание чему-н.» [1, с. 753]. В литературе под стилизацией подразумевается целенаправленное воспроизведение особенностей стиля того или иного литературного направления, национальной культуры в новом художественном произведении.

Неразрывная связь с фольклором ярко выражена в творчестве современной мокшанской поэтессы Раи Орловой. Чаще всего Рая Орлова опирается на песенное творчество. Она часто включает в ткань художественного произведения рефрен (повтор). Известно, что в структуре традиционной народной песни повтор является одним из главных компонентов. Повторяться могут строфы и строки, идущие в определенной последовательности. Такой повтор мы наблюдаем в произведении «Сире пингонь мора морайхть стирьхне» («Старинная мокшанская песня»), где уже название произведения подчеркивает его жанровую принадлежность:

Сире пингонь мора морайхть стирьхне,

Кода Гаройть Маряц, судофсь, зрясь.

Эсонза нужась пулф лаца веляфтсь,

Морайхть, морайхть, уфкстыхть нльне стирьхне.

Стакаль сядонголе мокишень стирти,

Мялень ванькс куломозт мянь улемс.

Семботь мельге ваномс, семботь кулемс,

Каит аф модемс, азкс валхнень кирдемс [2].

Старинную песню поют девушки,

Как Марья, Герасима дочь, несчастная жила.

Ее нужда валила как сноп,

Поют, поют, даже вздыхают девушки.

Тяжело в старину было девушке-моксианке,

До самой смерти быть угождающей во всем.

За всем следить, все слышать,

Ни словечка в ответ, ненавистные слова терпеть-держать [2].

...Сире пингонь мора морайхть стирьхне,

Кода зрясь-ащесь Гаройть Маряц.

Кулхцондан и тейне кулевсь-марявсь,

Тя аф морайхть – явсихть мокишень стирьхне. [2].

... Старинную песню поют девушки,

Как жила-была Марья, дочка Герасима.

Слушаю, и мне слышится-кажется,

Это не поют – плачут мокшанские девушки [2].

Особое значение в произведении имеет выбор наиболее выразительных, «ключевых» глаголов. Их можно распределить по значению: глаголы действия: *морайхть* – «поют», *веляфтсь* – «валила», *ваномс* – «следить»; глаголы чувства, состояния: *уфкстыхть* – «вздыхают», *кулемс* – «слышать», *кирдемс* – «терпеть-держать», *кулевсь-марявсь* – «слышится-кажется», *явсихть* – «плачут» и др. При этом следует отметить, что глаголы употребляются автором в разных временных формах. Частое употребление глаголов в произведении также является важной составляющей мордовской устно-поэтической речи.

Изобилие лексики, включающей многочисленные эпитеты, способствует передаче склада народной души, унося читателя в огромный фольклорный мир, полный красок и звуков. Так, в произведении Раи Орловой «Песня кулика – болотной птицы» встречается большое количество эпитетов, которые в большинстве своем элегического содержания:

Вай, ётай векоязе начка шайхнень ала.

Вай, путнень нарвамс-лихтемс сисем сёрмав алнят.

Ох, шинек-венек пизонясон ащень, ямбарсь,

Ох, ашель товнявок, лаз ямкска нльне ярхцамс.

Най улэндсть моннет вишке пиземсь, кяжи вармась,

И торай атямсь, кяжи ёндолсь эсон тарватфтсть.

*А седить сязендсь постуфть кядьса явси нюдись,
Эсь ваймонц панчсезе шяйбулоса стирсь суюдофсь* [2].

Вишкетиземсь – «сильный дождь», *кяживармась* – «злой ветер», *торайатямсь* – «грохочущий гром», *кяжиёндолсь* – «злая молния», *стирсьсуюдофсь* – «девушка несчастная», *горьсельмоведенза* – «горючие слезы», *явсинюдись* – «плачущая-причитаящая», *шяйхнень ала* – «мокрыми камышами»² (букв.: «среди болот») – все эти красочные определения помогают читателю почувствовать атмосферу произведения, передают его настроение, создают яркие выразительные образы. Изображение дождя, молнии, грома, ветра, свирели создают слуховое восприятие картины.

Грустными, печальными нотами пронизано произведение «Песня кулика – болотной птицы», в котором птица-кулик рассказывает, как услышала вдали горький плач мокшанской девушки, не удержалась птица и слетала к лесному озеру: «*Мон ашень кирде, молень вирень ся эрхкть малас, // Эсь пацянянень арьсень видептемс аф ламос*» («Я не удержалась, слетала к тому лесному озеру, / Свои крылышки задумала немного размять») [2].

В мордовском фольклоре образ птицы символичен. Птица была и остается символом свободы, красоты, верности, надежды и чистоты. Чаще всего этот образ отождествлялся с мечтой о любви и счастье. Образ кулика в произведении «Песня кулика – болотной птицы» неслучаен. Мало кто знает, что крик этой птицы состоит из длинного, печального звука, напоминающего плач. В произведении песня кулика переключается с плачем мокшанской девушки:

*Ой, проходит век мой под мокрыми камышами,
Ой, откладывала вывести семь пестрых яичек.
Ох, и день, и ночь сидела в гнезде, бедняжка.
Ох, не было семечка, даже ползернышка съесть.*

*Всегда были моими сильный дождь, злой ветер.
И грохочущий гром, злая молния меня пугали,
А сердце разрывала плачущая-причитаящая свирель в руках пастуха,
Свою душу открывала у болота, где растёт осока, девушка несчастная* [2].

Рая Орлова использует сюжетные мотивы устного народного творчества. Известно, что в старину лес служил для людей храмом. Мордовские девушки часто приходили в лес, молились, плакали, просили о помощи, доверяя свои девичьи секреты деревьям, воде, траве и птицам. Подобный сюжет мы наблюдаем и в анализируемом тексте:

*Горь сельмоведенза стирть шудесть лихтибрати,
Кельгома цёрац курок од рвяня вяти* [2].

*Горючие слёзы девушки текли в родник,
Любимый парень её скоро молодую жену приведет* [2].
*Стирсь седи ала ваннесь-каннесь лефкскя-шаба.
Сонь кудста панезь тряйхне-щяйхне атят-бабат.
А кельгом цёрати инасть пола омба велень* [2].

*Девушка под сердцем носила-нянчила дитячко-ребёнка.
Её из дома выгнали кормящие-обувающие родители,
А любимому парню сосватали жену из другого села* [2].

Автор включает в произведение еще один жанр устного народного творчества – плачи и причитания. Плачи и причитания – главный атрибут обрядового фольклора мордвы. Как правило, они наполнены сильными эмоциями и чувствами, передают происходящие события, связанные с тем или иным обрядовым действием (свадьба, похороны и т.д.) или происшедшим трагическим событием.

Для лирической героини Раи Орловой разлука с любимым стала трагедией. Девушка, как и птичка, умела когда-то летать, взмывать ввысь от любви, но «*путамаль кунара стирень шава пряти, / Цебяръти кельгомась пись вестенге аф вяти*» («давно надо было вбить в девичью пустую голову, / Что к хорошему горячая любовь никогда не приводит») [2]. В итоге девушка прощается с жизнью:

Ведьгукшеннятне вирень эрхкса мазыхть-мазыхть!

*И мезе няйсть синь, валня киндивок аф азыхть.
А мазы мокшаванясь **Ведяванянь** кядьса [2].
Кувшинки в лесном озере красивые-красивые!
И что они увидели, словечка никому не скажут.
А красиваямоксанка в руках у **Ведявы** [2].*

Нашли свое отражение в поэзии Раи Орловой имена мифологических персонажей, где заметное место занимают женские божества: богиня леса Вирява, богиня ветра Вармава, Норовава богиня полей и др. Так, в произведении мы встречаем образ Ведявы, богини воды. Следует отметить, что в творчестве поэтессы имеется целый цикл стихотворений, посвященный божествам. Цикл носит название «Услышьте, Богини, и меня – женщину».

Автор активно использует в произведениях междометия, как характерный элемент устного народного творчества: «**Ой**, из семерых осталось их шестеро. / **Ой**, из сил выбилась, кормить и этих нечем. / **Ох**, проходит век мой под мокрыми камышами, / **Ох**, каждый день приближает приход белой зимы» [2].

Наличие в художественных текстах междометий, красочных определений, эмоционально-окрашенной лексики, символов, мелодичности сближает произведения Раи Орловой с фольклором. Мотивы, выразительные образы и яркие сюжеты привлекают читателя, унося в огромный мир устного народного творчества. Стремление автора отразить в своем творчестве историю народа, его культуру, запечатлеть в поэтических произведениях традиции и обычаи мордвы привносит свой вклад в распространение и сохранение мордовского фольклора как части национального богатства.

Литература

1. Словарь русского языка / С. И. Ожегов ; под. общ. ред. проф. Л. И. Скворцова. – М. : ОНИКС 21 век ; Мир и образование, 2004. – 896 с.
2. Финно-Угорский культурный центр Российской Федерации [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.finnougoria.ru/>.

*Жуманазаров Х. С.
(Узбекистан, г. Ташкент)*

ТЕРМИНЫ НАРОДНОЙ МЕДИЦИНЫ ПЕРЕВЕДЕННЫЕ В ПРОИЗВЕДЕНИИ М. КОШГАРИ «ДЕВОНУ ЛУГАТИТ ТУРК»

Народы мира с давних времен занимались медициной. Традиции народной медицины вобрали в себя образ жизни народов, их религиозные взгляды и достижения в хозяйстве. Традиционная медицина является одной из неотделимых частей культуры каждого народа. Богатые своими традициями народы Средней Азии были осведомлены о медицине с давних времен. Наши предки хорошо знали разные методы лечения. Примером могут служить многие произведения, написанные на тюркском языке, исторические находки, а также медицинские термины, широко используемые среди народа [1, с. 22].

Сведения о народной медицине Центральной Азии встречаются в нескольких источниках. В них даются названия медицинских терминов, лекарственных растений, приводятся примеры их использования в народной медицине, названия болезней, а также названия медицинских инструментов. Одним из таких источников является произведение Махмуда Кашгари «Девону лугатит турк» (XI век). Это произведение было написано в течение 30 лет, приблизительно с 1072–1077 года. В произведении «Девону лугатит турк» говорится о широко распространенных тюркских племенах, об их названиях, о диалектических особенностях их языка, традициях, о некоторых событиях в истории, а также о слововыражениях, употребляемых в их языке [2, с. 58]. Автор в своей книге пишет: «я в течение долгого времени побывал во всех городах и селениях тюрков, туркмен, огузов, чигилов, ягмутов, киргизов, собрал словари и изучил различ-

ные особенности их языках. Я проделал эту работу не из-за незнания языка, а для определения каждого малейшего различия этих языков».

Это произведение было переведено на узбекский язык С. М. Муталибовым и было издано в 1960 и 1963 годах. Переведенный вариант произведения состоит из 3-х томов. Это произведение считается достоверным источником о языках и диалектах тюркских народов.

В «Девону луғатит турк» даются термины относящиеся к 32-м видам профессий. Некоторые из них используются тюркскими народами и по сей день. Кроме того, в этом произведении особое внимание уделяется народной медицине и дается пояснение 70-и слов. Значение и использование слов поясняется с помощью различных поговорок и выражений.

Термины, относящиеся к народной медицине в произведении «Девону луғатит турк», условно можно разделить на 3 группы:

- названия, относящиеся к медицине;
- лекарственные растения;
- медицинское оборудование.

В том числе, в произведении дается несколько синонимов слова «табиб»: «эмчи» [6, с.74], «отачи» [6, с. 71], «атасагун» [6, с. 114]. Все эти слова означают – «лекарь». Выше упомянутое слово «эмчи» используется тюркскими племенами и в наши дни. Это слово употребляется каракалпаками [4, с. 192], калмыками [10, с. 40], бурятами [9, с. 26], казахами [5, с. 214], башкирами [8, с. 5]. В книге говорится о таких медицинских терминах как «сугал» (больной), «от» (лекарство), «иг» (болезнь), «урун», «элик урун» (плата). Слова «отачи» и «от» широко используются племенами уйгуров, казахов, башкир [3, с. 14] в народной медицине.

В произведении «Девону луғатит турк» особое внимание уделяется лекарствам и лекарственным растениям, использованных лекарями. В основном описываются растения, которые можно было встретить в местах, населенных тюркскими племенами. В «Девону луғатит турк» все слова приводятся на тюркском языке, кроме слов на персидском: «арамут» («нашватигруша»), «баг» («ток» – виноград) [11, с. 56].

«Эгит» [6, с. 85] – лекарство, полученное от *заъфарон*; «ибрук» [6, с. 126] – лекарство, приготовляемое из молока; «урумдай» [6, с. 174] – противоядный камень; «кўзлук» [6, с. 443, 482] – при глазных заболеваниях; «эгир» [6, с. 87] – растение, используемое от боли в желудке; «чурни» – лекарство для очищения желудка. В этом произведении перечисляются некоторые инструменты, которыми пользовались лекари. Слова «қортуқ», «қорук» [6, с. 55], «сорғу» [6, с. 401] использовались для приборов, при помощи которых получали кровь. В узбекской народной медицине слова «қортуқ» означала метод получения крови. Также приводятся такие слова как: «арқачуқ» [4, с. 162] – инструмент для введения лекарства внутрь, «бэлик» [6, с.367] – резиновый инструмент для измерения глубины раны, «сазинчи тиши» [7, с. 385] – гипс. Это произведение служит основным источником для изучения истории народной медицины тюркских народов, а также развитие терминологии их языка.

Многие слова из произведения «Девону луғатит турк» можно встретить у языков тюркских народов. На сегодняшний день можно увидеть внедрение не только тюркских слов, но и слов арабского, русского, английского происхождения. Произведение Махмуда Кашгари является ценным из-за того, что в нем приводятся сведения о религиозных взглядах тюркских народов, описывается их хозяйство, образ жизни и предоставлены этнографические данные. Перевод этого произведения является актуальным вопросом среди этнографов и языковедов Центральной Азии. Анализируя произведение, мы можем сказать, что тюркский язык служит ячейкой возникновения и формирования языков народа Центральной Азии.

В результате торговых отношений и культурных связей тюркских народов, их язык со временем стал дополняться и развиваться. Благодаря изучению этого произведения, мы имеем возможность анализировать политическую, экономическую и культурную жизнь тюркских народов. Выше упомянутые термины, относящиеся к народной медицине, в произведении «Девону луғатит турк» являются ярким свидетельством обогащения языковой культуры народа, внесшего свою лепту в развитие общечеловеческой цивилизации.

Литература

1. Жавлиев, Т. Анъаналар-хаёт сабоғи / Т. Жавлиев. – Ташкент. 1992.

2. Иброхимов, С. XI асрдаги туркий тилларда касб-хунар атамалари ва уларнинг “Девону лугатит турк”да акс этиши / С. Иброхимов, М. Асомудинова // Ўзбек тили ва адабиёти. – Ташкент, 1971. – № 5.
3. Кадырова, Л. Народные медицинские знания Сибирских татар Омского Прииртышья (конец XIX–XX вв.) : автореф. дисс. ... канд. ист. наук / С. Кадырова. – М., 2004.
4. Каракалпакско-русский словарь / под ред. Н. А. Баскакова. – М., 1958.
5. Ларина, Е. «Надо Жир Тенгри молиться – он травы дает»: траволечение у казахов / Е. Ларина // Этнокультурные процессы в прошлом и настоящем : Сб. науч. статей. – М., 2012.
6. Қошғарий, М. Девону лугатит турк / М. Қошғарий. – Т. I. – Ташкент, 1960.
7. Қошғарий, М. Девону лугатит турк / М. Қошғарий. – Т. III. – Ташкент, 1963.
8. Минибаева, З. Народная медицина башкир Курганской области (конец XIX – начало XXI в.) : автореф. дисс. ... канд. ист. наук / З. Минибаева. – Уфа, 2011.
9. Патаева, В. Лексика народной медицины в тункинском говоре бурятского языка / В. Патаева // Вестник Бурятского Государственного университета. – 2009. – № 10.
10. Шараева, Т. И. Обряды жизненного цикла у калмыков : дисс. ... канд. ист. наук / Т. И. Шараева. – М., 2010.
11. Хикматуллаев, Х. Шарқ табобати / Х. Хикматуллаев. – Ташкент, 1994.

Касперович Г.И.

(Республика Беларусь, г. Минск)

ТРАДИЦИИ ПТИЦЕВОДСТВА В РЕСПУБЛИКЕ БЕЛАРУСЬ

Птицеводство издавна являлось одной из важных отраслей животноводства. С конца 1980-х гг. интенсивное птицеводство развивается на промышленной основе преимущественно в пригородной зоне. Углубленная специализация и создание крупных предприятий птицефабрик по производству яиц и выращиванию на мясо бройлеров способствовало быстрому развитию отрасли. В 1990 году поголовье птицы в Беларуси составило 49,8 млн. голов, из них 54% – сельскохозяйственных организациях, 46% – в хозяйствах населения [1, с. 373]. С конца XX в. начинается спад производственных показателей в отрасли, связанный с разрушением Советского Союза. С 2006 года идет возобновление поголовья птицы главным образом на крупных предприятиях. В 2014 году во всех категориях хозяйств выращено 45,7 млн. голов птицы, произведено 3 961 млн. штук яиц. Практически отрасль по численности птицы вплотную приблизилась к уровню 1990 года, а по производству яиц превзошла его. Причем 87,5% птицы выращено на птицефабриках, которые производят 70,4% яиц, и только 12,3% птицы выращено в подсобных крестьянских, 2,7% – в фермерских хозяйствах [2, с. 92, 93]. В Беларуси в 2014 году насчитывалось 26 птицеводческих организаций яичного направления, 29 – мясного направления [3, с. 5]. Наибольшая численность птицы яичного направления содержится на ОАО «1-я Минская птицефабрика» (1 млн. 549 тыс. шт.), ОАО «Солигорская птицефабрика» (1 млн. 155 тыс. шт.), ОАО «Барановичская птицефабрика» (820 тыс. шт.). Наибольшая яйценоскость на среднюю несушку в год составила в РУП «Совхоз-комбинат «Заря» – 338 яиц, в ОАО «Гомельская птицефабрика» – 329, ОАО «Барановичская птицефабрика» – 328 яиц. В республике в птицеводческих организациях мясного направления в 2014 году произведено 517 544 т. мяса бройлеров в живом весе, среднесуточный прирост их составил 59,0 г.

На птицефабриках широко используются концентрированные корма и механизация производственных процессов. Для производства яиц используются внутривидовые группы, созданные на базе пород кур леггорн, русская белая, в бройлерном производстве – на базе пород кур корниш и плимутрок. В разведении гусей используют рейнскую, крупную серую породы, уток – пекинскую и мускусную, индеек – бронзовую и широкогрудую породы.

Одним из крупнейших производителей птицеводческой продукции в Республике Беларусь является ОАО «Барановичская птицефабрика», которая ежегодно производит свыше 210 млн. яиц. Фабрика располагает 23 птичниками для кур-несушек и 19 птичниками для выращивания ремонтного молодняка. В целях успешного развития и роста производства постоянно идет совершенствование организации и технологии. Заместитель генерального директора Тать-

яна Ивановна Могильницкая отметила несколько эффективных составляющих роста производства [4, Ф.6. Оп 14. Д. 216. Л. 5,6]. На фабрике используется только высокопродуктивная гибридная птица. Хорошо зарекомендовали себя куры кросса «Хайсекс белый», несушки которого очень послушны в содержании, дают большое количество высококачественных яиц, обладают низкой конверсией корма, а также высокопродуктивный кросс «Ломанн коричневый». Фабрика закупает родительское стадо в Германии для нужд своей и других фабрик. От родительского стада получают финальный гибрид птицы, производящей товарное яйцо. Содержат птиц в клеточных батареях, которые обеспечивают современную механизацию и автоматизацию производственных процессов, в закрытых (безоконных) помещениях, большой вместимости и с оптимальным микроклиматом. Для кормления кур используют полноценные, сухие комбикорма, в состав которых входят ячмень, кукуруза, тритикале, шрот подсолнечный, масло рапсовое, соль поваренная, мел кормовой, ракушечная мука и др. При этом для молодняка составляют специальные рецепты кормления, для несушек несколько иные, а комбикорм для суточных цыплят готовят на хлебокомбинате. На фабрике налажена эффективная система мер по ветеринарной профилактике заболеваний (санация помещений, одновременное их заселение птицей одного возраста, иммунизация и др.).

Согласно международным нормам, применение антибактериальных препаратов минимально, на замену им пришли пробиотики и пребиотики. Немаловажным в производстве яиц является строгое соответствие техническому графику, который предусматривает рациональное использование всех производственных мощностей. В хозяйстве есть свой инкубатор, рассчитанный на 360 тысяч яиц единовременной закладки. ОАО «Барановичская птицефабрика» развивает фирменную торговлю, имеет восемнадцать фирменных магазинов, пятнадцать торговых точек – в Минске, Бресте, Пинске, оптовые базы в Бресте и Пинске. Около 70% произведенного яйца продается в Республике Беларусь и 30% поставляется в Российскую Федерацию. Фабрика активно расширяет ассортимент продукции. Помимо яиц производит яичный порошок, сухой желток, жидкий замороженный белок и меланж – смесь яичного желтка и белка.

На Барановичской птицефабрике в 2011 г. работало 986 человек, в том числе в сельскохозяйственном производстве было занято 671 человек [5, с. 30]. Работникам птицефабрики приходится содержать птицу на домашних подворьях, им положено 90 яиц в месяц по себестоимости.

Достижения птицефабрики отмечены наградами и дипломами. Коллектив ОАО «Барановичская птицефабрика» неоднократно награждался Золотой медалью «Европейское качество»; Большой золотой медалью за яйцо куриное, обогащенное селеном «Златко ВУ», Золотой медалью за яйцо куриное «Златко» категории Со и многими другими [5, с. 94].

В крестьянских подсобных хозяйствах довольно хорошо представлено птицеводство. Традиции сохраняются в кормлении и содержании птицы. Хозяева для получения молодняка кладут яйца под наседку, часто обмениваются ими, чтобы получить желаемую породу птицы. Цыплят, как и ранее, кормят желтком яиц, постепенно вводя в прикорм творог, вареную ячневую крупу, поят водой, молоком. Взрослую птицу кормят зерном, мешанкой из картофеля и муки, комбикорма, хлеба, отходами от домашнего стола, используют для добавок мел, речные ракушки, для улучшения пищеварения – речной или озерной песок с маленькими камушками. Летом для витаминизации вводят в питание птицы огородную зелень: травы, в особенности крапиву, овощи, а также дождевых червей и др.

Сельское население преимущественно содержит кур «местных» пород. У жителей сел, расположенных неподалеку от птицефабрик, распространены заводские породы яичного направления, а также мясные породы – бройлеры. Елена Федоровна из деревни Каменки Горечковского района выращивает кур несушек, которые свободно разгуливают по приусадебному участку, «ходят по воле» и бройлеров, которым огораживается специально небольшая территория, чтобы росли и набирали вес. В отдельные годы количество кур доходило до 50 голов. Кур кормит зерном пшеничным, делает им мешанку из картошки, тыквы и муки, бройлерам добавляет комбикорм. Птицу и яйца куриные иногда продает в Орше на рынке.

Важно отметить, что продукция, выращенная в домашних условиях, экологически чистая, пользуется большим спросом у покупателей, хотя и стоит дороже. По словам информатора: «Запах бульона, сваренного с домашней птицей не сравним с бройлером, а домашнее яйцо как по вкусовым, так и по лечебным качествам превосходит промышленное».

В современный период в подсобных хозяйствах сельчан и жителей преимущественно небольших городов получило распространение вместе с разведением сельскохозяйственной птицы самых различных пород и декоративное птицеводство. Хозяева подворий разводят павлинов, фазанов, цесарак, голубей. В республике создано Белорусское общественное объединение «любителей голубей и декоративных птиц».

Светлана Викторовна Андреева, 1959 г. р., в прошлом детский врач, в 50 лет пошла на пенсию и сейчас занимается выращиванием экзотических кур. Живет в агрогородке Семково Минского района. Вначале выращиванием кур занималась ее мать, содержала помесных кур, а затем заинтересовалась их породами. Светлане Викторовне понравилась работа с курами: «И сама не ожидала, что так к этому делу приобщусь». Она часто бывает на ярмарках. Для нее главное общение: «Дети выросли, муж работает, у него свое дело». Доход от куроводства сезонный с января по июнь. К этому времени надо иметь инкубационное яйцо, чтобы оно было полноценным. Кур обычно продает или же меняет. Чем теплее, тем лучше берут. В июне преимущественно берут суточных, недельных цыплят. Затраты минимальные. Кормом служит цыплячий комбикорм, зелень в сезон (крапива), творог, сыворотка, зимой сушеная трава, корнеплоды с маслом растительным, отрубями. Картофель также идет на корм, но не много. В основном, как отмечает информатор, «что трачу, то и получаю».

Куры в хозяйстве живут по 3 года. Светлана Викторовна содержит кур разных пород: маран, орпингтон палевый, легбар кремовый, вельзумер. Все куры мясо-яичного направления. Для своей семьи всегда есть свежее яйцо и мясо. Поскольку хозяйка подворья работала врачом, то понимает основы ветеринарии и ей легче разводить кур, лечить их. Светлана Викторовна использует для лечения кур антибиотики, принимает профилактические меры от болезней. Причем сложности возникают при прививке кур: «Лекарство-прививка идет в большой расфасовке и рассчитано на 3 000 доз, а у меня всего 100 инкубаторских цыплят [14, Ф.6. Оп. 14. Д. Л. 2,3].

В абсолютном большинстве подсобных крестьянских хозяйствах в лечении птицы антибиотики не используются, в основном лечат птицу народными методами. Материалы статистики свидетельствуют о некотором уменьшении численности птицы на подворьях сельчан. Если в 2011 году поголовье птиц составляло 6,3 млн., то в 2016 году – 5,2 млн. штук [6, с. 136]. Наибольшую численность птицы содержат сельчане Минской (1,2 млн. голов), Гомельской и Гродненской (по 1,0 млн.) областей. В некоторых сельских советах численность птиц на подворьях сельчан увеличилась. Так, в Бычихинском сельском совете Городокского района Витебской области численность птицы за 2009–2016 гг. увеличилась с 1667 до 2167 голов, однако в среднем на одно подворье приходится всего 3 птицы [4, Ф.6. Оп. 14. Д. 228. Л. 2,9]. В 2015 году в хозяйствах населения получено 934,0 миллионов яиц, [6, с. 155] фактически каждое четвертое яйцо в стране.

Птицу разводят и фермеры в основном для своего потребления. Фермерское хозяйство Ю. В. Карпиловича «Вольготное» (Минский район) помимо выращивания овец, свиней, лошадей содержит птицу. Есть куры породы брама, карликовые кохенхины, курчавые арауканы, гуси холмогорской породы. Есть и хозяйства, которые специализируются на разведении разных видов птицы. Так, фермерское хозяйство Игоря Анатольевича Цымбалова (Витебский район) насчитывает в 2012 году 20 пород птицы – кур, индюшек, уток, гусей [4, Ф.6. Оп. 14. Д. 172. Л. 31–32 об.]. Игорь Анатольевич выкупил разрушенные фермы, многие восстановил, в отдельных помещениях которых обитают утки, гуси, куры, индоки, причем фермер разместил их по возрастам. Кормит птицу комбикормом, дробленным зерном пшеницы, ржи. Любит птица крапиву и другие травы. Есть в хозяйстве и свой инкубатор, где из яиц при температуре 30 градусов вылупливаются маленькие цыплята, гусята, индюшата, утята. Рядом стоят клетки, в которых молдняк в тепле дорастивают и переводят в летние лагеря. Реализация птицы, по словам ферме-

ра, идет хорошо. Молодняк в зависимости от возраста и вида птицы продается от 6–10 белорусских рублей. Гуси под Новый год идут нарасхват по 50 белорусских рублей (2012 г.). Партиями везет их в Витебск, Смоленск.

Таким образом, приоритетную роль в обеспечении населения продуктами птицеводства играют крупные птицефабрики. Подсобные и фермерские хозяйства обеспечивают свои семьи и население экологически чистыми продуктами. Излишки их реализуют на рынке, что является дополнительным доходом для семьи. Отдельные подворья приобретают товарный характер и преобразуются в фермерские хозяйства предпринимательского типа.

В хозяйственной деятельности сельских подворий наиболее полно сохраняются традиции птицеводства (отношение к птицам, их кормление, содержание, лечение, воспроизводство). Богатый опыт, навыки ведения птицеводства передавались из поколения в поколение, положительно влияя на такие важнейшие черты белорусского народа – трудолюбие, терпимость, ответственность, рассудительность.

Литература

1. Статистический ежегодник Республики Беларусь. – Минск, 2000. – С. 373.
2. Сельское хозяйство Республики Беларусь. – Минск, 2014. – С. 92, 93.
3. Сельская газета. – 2015. – 10 февраля. – С. 5.
4. Архив Центра исследований белорусской культуры, языка и литературы.
5. Развитие ОАО «Барановичская птицефабрика» / сост. О. А. Резанович, А. Д. Филанович, А. И. Резанович. – Минск, 2011. – С. 66, 68.
6. Сельское хозяйство Республики Беларусь: Статистический сборник. – Минск, 2016. – 229 с.

Ковалева Р.М.

(Республика Беларусь, г. Минск)

ИНТЕГРАТИВНАЯ ФОЛЬКЛОРИСТИКА: СОДЕРЖАНИЕ, ЦЕЛИ, ЗАДАЧИ

Время от времени в развитии наук, говоря словами синергетиков, наступает своеобразная точка бифуркации, после чего они начинают структурироваться по-иному. Видимо, в эту фазу вступила и фольклористика как система, способная при решении собственных задач взаимодействовать с рядом других дисциплин, образуя поле интегративных исследований. Это ее объемное свойство, а не выдумка досужих исследователей, не насилие над наукой, только-только доказавшей свое право на независимость от мифологии, этнографии, литературоведения, в контексте которых она существовала как бы в свернутом виде. Появление термина «фольклор» самым благоприятным образом сказалось на дифференциации науки об устном народном творчестве. Постепенно оформляется общая фольклористика, разрабатывающая теорию фольклора и методологию фольклористических исследований. Определяются с объектом исследования этнически маркированная фольклористика и филологическая, концептуальной основой которой стало понимание фольклора как искусства слова. Основным предметом ее изучения избираются фольклорные жанры в историческом развитии их художественной формы и содержания.

Параллельно разворачиваются два процесса. Во-первых, по-прежнему продолжается использование фольклорных данных другими науками. К ним прибегает теория литературы при разработке проблем исторической поэтики. Не обходится без фольклора мифология: без него она теряет твердую почву под ногами, превращаясь из науки в квазинауку. Старые и новые записи фольклора использует диалектология, акцентируя особое внимание на дискурсивной и нарративной фольклорной прозе. Без учета фольклорного слова не обходится вполне самостоятельная ветвь фольклористики – этномузыковедение. Во-вторых, кроме центростремительного, вырисовывается центробежный вектор фольклористики, когда она обращается к другим

наукам, но уже совершенно на ином уровне, чем в XIX веке, – на уровне вполне сложившейся самостоятельной дисциплины, имеющей устойчивое ядро классических работ.

Двадцатое столетие показательно мощным всплеском интегративных процессов как в области естественных, так и гуманитарных наук. Биохимия, биофизика, астрофизика и подобные названия становятся вдруг понятными и привычными. Важность и продуктивность междисциплинарных исследований ярко продемонстрировали этнолингвистика и другие научные направления. Приходится констатировать, что в этих случаях приоритет принадлежит российским ученым, но они проложили путь и для белорусских. Белорусские фольклористы к тому времени также имели определенный опыт междисциплинарных исследований. Тенденции к научному оформлению особой области фольклористики – интегративной была, как говорится, налицо: дело оставалось за малым – ее легализацией.

Мы впервые использовали термин «интегративная фольклористика» в коллективном сборнике «Вулей і пчолы. Вектары сучаснай фалькларыстычнай школы БДУ» (2011). Отдельные разделы сборника посвящались проблемам мифофольклористики, социофольклористики, гендерной фольклористики (термины наши), этнофольклористике. Был очерчен круг интегративных направлений в самой фольклористике, на конкретном материале анализировались интегративные процессы в жанровом поле фольклора, а также интеграция фольклорного и мифологического в пределах национальной мифосферы (термин наш). В данное время в Редакционно-издательском центре БГУ находится учебное пособие «Интегративная фольклористика» для студентов-филологов (в соавторстве с О. В. Приемко). При его подготовке мы опирались на собственное понимание проблемы и свой учебный опыт, но при этом учитывали работы российских ученых в области лингвофольклористики (коллектив Л. Т. Хроленко в Курске), психофольклористики (соответствующий курс читает в Вятском ГБУ г. Кирова д. ф. н. В. А. Поздеев, но его программа оказалась для нас недоступна), этнофольклористики (читается в ряде российских вузов). В нашем резерве была собственная оригинальная программа спецкурса «Этнофольклористика», разработанная для студентов-этнологов исторического факультета БГУ в контексте прохождения ими дисциплин специализации.

До недавнего времени, когда бы ни заходила речь о положении фольклористики в кругу родственных и смежных дисциплин, обязательной была «мантра» о ее тесной связи с литературоведением, мифологией, этнографией, диалектологией, как позже с психологией, социологией, культурологией и др., однако выяснение характера этой связи оставалось в области намерений. На наш взгляд, специфика современной филологической фольклористики определяется тем, что она вся, кроме своего классического ядра, находится на стыке с другими науками разного профиля, где формируется область интеграции, обозначаются особые подходы к изучению фольклора. Выделение интегративной фольклористики меньше всего посягает на устоявшиеся представления о фольклористике, ее филологических целях и задачах, объекте и предмете исследования. Это объективная необходимость оценить состояние данной научной дисциплины с учетом новых тенденций.

Первостепенная задача интегративной фольклористики состоит в убедительном определении круга свойственных ей научных проблем, причем ее исходная теоретическая позиция должна быть четко и однозначно связана с категорией интегративности. Итак, основные проблемы интегративной фольклористики следующие:

- 1) проблема типологического изучения внутрифольклорных интегративных связей;
- 2) проблема типологического изучения внетекстовых интегративных связей фольклорного творчества;
- 3) проблема теоретического и методологического самоопределения интегративной фольклористики относительно филологической.

В понимании фольклора мы исходим из определения, данного К. В. Чистовым в книге «Народные традиции и фольклор» (1986): «Фольклор – это совокупность устных словесных текстов (структур), функционирующих (или функционировавших) в быту какого-либо этноса или его какой-либо локальной, профессиональной или иной первичной, контактной группы» [с. 6]. Надо сказать, что до сих пор понятия «фольклор» и «устное народное творчество» не разли-

чаются. Словосочетания «устное поэтическое творчество», «устное народное творчество» и подобные прочно вошли в научный обиход благодаря авторитету академика Ю. М. Соколова, и никто, кроме К. В. Чистова, не обращал внимания на его формульную ошибку: «Под фольклором прежде всего разумеется устное поэтическое творчество широких народных масс». Среди них и автор заметки о фольклоре в энциклопедии «Беларускі фальклор», где читаем: «Фальклор ... тое, што народная паэтычная творчасць», хотя это совершенно разные уровни фольклорного процесса.

Внетекстовые связи фольклора как искусства слова возникают в процессе фольклорного творчества, субъектом которого является фольклорный «автор». Именно его художественное мышление обращено к реальной действительности – материальной, духовной, психической, социальной, ментальной и т. д. Как и вся культура, фольклор говорит на языке психики и сознания человека той или иной эпохи. Следы сохраняются в фольклорных произведениях до наших дней. Данное обстоятельство позволяет ученым в той или иной мере восстанавливать историческую динамику интегративных процессов в фольклорном творчестве и его продуктах – фольклорных текстах. Нами выделяются следующие виды интеграции: языковая – если бы ее не было, потомки бы совершенно не понимали фольклорные произведения; мифологическая – ей фольклор обязан богатством изобразительно-выразительных средств; мифо-историческая – этническая история может интегрироваться в фольклор только на крыльях мифа; христианская, когда фольклор становится местом диалога двух разных культур – языческой и христианской; внутривариантная – с положительными, отрицательными и нулевыми эстетическими результатами; межтекстовая и межсюжетная, известная как творческая или механическая контаминация; межжанровая – это особый путь развития фольклора, его обогащения; этнографическая – с семантизацией и эстетизацией бытовых явлений и фактов, которые становятся органической частью художественного произведения. Как видим, интегративность – одна из важнейших функций фольклорного творчества, а типы интегративных процессов инициируют соответствующие междисциплинарные исследования. Интегративная фольклористика выступает в качестве системного целого по отношению к ее частям – лингвофольклористике, этнофольклористике, эстофольклористике, мифофольклористике, психофольклористике, социофольклористике. А теперь конкретно о специфике каждого раздела.

Лингвофольклористика сформировалась на основе разработки теоретических и практических подходов к изучению языка фольклора. Фольклорный текст под своим углом зрения изучают сама фольклористика, история языка, диалектология, этнолингвистика, стилистика. Предмет лингвофольклористики соприкасается с предметами поэтики и этнографии, но с фольклористикой он связан теснейшим образом. Например, лингвофольклористические словари основаны на жанровом принципе описания, а музыкальная лингвофольклористика исследует взаимосвязь текста и напева на всех уровнях – от фонетического до лексического. В настоящее время лингвофольклористика разрабатывает четыре направления: это фольклорная лексикология, фольклорная лексикография, фольклорная диалектология, кросскультурная лингвофольклористика. Существует ряд центров лингвофольклористики, где изучается и описывается язык фольклора.

Этнофольклористика исходит из концепции универсального характера этнографических связей фольклора. Предмет ее исследования – механизмы преобразования бытового в эстетическое, художественное как форма сохранения внетекстовой историко-этнографической информации, типология связей национального фольклора с историческими институтами, пути перехода историко-культурного в художественное, семиотика бытовых деталей и т. д. Таким образом, этнофольклорист в отличие от этнолога сосредоточен на изучении характера и функции *этнографем* в фольклорном произведении. *Этнографема* (термин наш) – квант этнографической информации, трансформирующийся в художественный смысл. При сравнительно-историческом исследовании национального фольклора в целом и его жанрово-видовой системы в частности этнофольклорист нацеливается на изучение национальных жанровых и локально-региональных парадигм, а также причин лакуарности, своеобразных «черных» дыр в нацио-

нальном фольклоре на фоне фольклора прежде всего родственных народов, разработку принципов описания национального, регионального, локального.

Мифофольклористика опирается на изучение фольклорных произведений, связанных с национальной мифосферой. В своей неповторимости мифосфера представляет собой определенную целостность, характеризующуюся исторически обусловленными связями ее концепированных слоев – от архаичного до современного. В пределах концепированной сферы мифологическая или мифоритуальная идея (например, персонифицированного древнейшего божества, гармонизации мира, переходных процессов и т. д.), интегрируясь с фольклором, получает жанрово-видовое оформление.

Мифофольклорист рассматривает миф как посыл к фольклорному творчеству, а фольклорные произведения как носителя мифологем, с которыми связывается ряд представлений и смыслов. Мифофольклорист изучает мифологемы исключительно в художественном контексте, исходя из идейного содержания конкретного произведения, а не абстрактно. Это помогает избегать насилия над семантикой мифологемы, когда зачастую ей произвольно приписываются несвойственные в данном случае значения. Фольклорная мифологема воспринимается на фоне национальной традиции и в отношении к национальной мифосфере. Мифосфера – не собрание мифов, а целокупность коллективного бессознательного, мифологического сознания, мышления, представлений и мифотворчества в его вербальной (фольклорной) и невербальной форме.

Цель *эстофольклористики* – изучение феномена *вторичного* эстетического переживания художественных объектов, циркулирующих в сфере словесного искусства, то есть фольклоризма литературы и встречного процесса – фольклоризации литературных и инициарных произведений, строго говоря, не являющихся ни фольклором, ни литературой (творчество самодеятельных авторов, местных бардов, городские канты и под.). В фокусе исследований эстофольклориста находится *типология* фольклоризма и фольклоризации. Специальные термины эстофольклористики – фольклорема, автомифологема и под. Характер и степень интеграции литературно-фольклорного служат критерием *эстетической оценки* результатов взаимодействия фольклорных, литературных, инициарных произведений.

Психофольклористика имеет следующий круг проблем, подлежащих специальному исследованию: психология фольклорного творчества, этнопсихотип фольклорного «автора», основы психопозтики, грани жанрового психологизма, психология восприятия фольклора и возможные другие. Данная ветвь интегративной фольклористики находится в стадии становления, но важность ее разработок не подлежит сомнению. Полагаем, что они обеспечат переход от ряда умозрительных аксиом, характерных для прежней фольклористики, к научно обоснованным концепциям. Например, традиционно считается, что фольклор является выразителем лучших черт национального характера, тот в свою очередь является составной частью этнопсихотипа, однако как быть с тем, что этнопсихотип фольклорного «автора», согласно нашим исследованиям, не соотносится ни с национальным психотипом, ни с национальным характером. И, видимо, это закономерно, поскольку фольклорный «автор» вовсе не плоть от плоти народа, а творческое меньшинство. Именно это обстоятельство позволяет ему быть не только выразителем общих чаяний и ожиданий народных, но и высоких идеалов, обогащающих и поднимающих народ на новый морально-нравственный и эстетический уровень.

Термин «социофольклористика» неустоявшийся, но само направление интегративной фольклористики имеет богатую историю, изобилующую спорами, дискуссиями, диаметрально противоположными теориями и подходами к фольклору. О чем шли споры? Прежде всего о социальной природе фольклора и его создателей. Социальный «портрет» фольклорного автора до сих пор является «белым пятном» в фольклористике.

По-разному определялась социокультурная среда создания и бытования фольклорных жанров. Не все ясно с адресацией произведений тому или иному сообществу и с чем связаны табу и ограничения. Фольклор – индикатор общественного настроения, но методика его выявления на основании анализа фольклорных произведений находится в стадии разработки. Признана роль фольклора в формировании социальных ценностей и приоритетов, но механизм

воздействия не описан. Фольклористика прошла мимо проблемы соотношения фольклора больших и малых сообществ в национальной культуре.

Еще одна проблема, нуждающаяся в осмыслении – динамика «волн» социальной тематики в фольклоре. Коммуникативная стратегия воплощения и обнародования социальной проблематики во встречных потоках, к примеру, солдатских песен и лирических песен о солдатах, бурлацких и о бурлаках, трудовых и о труде и под. Существует проблема естественного воплощения социальной темы и насильственного внедрения в фольклорное пространство.

Мы очертили только небольшой круг вопросов, проблем и тем, которые могут заинтересовать социофольклориста.

Любая научная концепция только тогда имеет право на существование, если обладает объяснительной и предсказательной силой. Концепция интегративной фольклористики объясняет обращение современной филологической фольклористики к данным других наук развитием самой науки об устном народном творчестве, подталкивающим ее к переходу на новые рубежи и освоению новой методологии. Еще Ю. М. Соколов, склонный отождествлять фольклор и литературу, тем не менее подчеркивал, что такое сложное явление, как фольклор, не может не быть объектом, изучаемым с разных сторон. Формирование этнофольклористики, лингвофольклористики, психофольклористики в этом плане вполне закономерно. Данные направления имеют богатую предысторию и оформились как самостоятельные не на пустом месте.

Концепция интегративной фольклористики, как выяснилось, обладает прогностической силой, что позволило нам выделить и обосновать перспективность исследований в русле мифофольклористики, эстофольклористики, социофольклористики. Все ветви интегративной фольклористики самостоятельны только относительно. Исследования интегративного плана получают смысл лишь при опоре на достижения филологической фольклористики с ее вниманием к фольклорному стилю, слову, художественному миру произведений. На сегодняшний день термином «интегративная фольклористика» мы обозначаем сферу ее междисциплинарных исследований с открытым финалом.

Конобеева Н.Л.

(Республика Беларусь, г. Минск)

НАСИЛИЕ И ЖЕСТОКОСТЬ ВО ВНЕОБРЯДОВОМ ТРАДИЦИОННОМ ФОЛЬКЛОРЕ И ЛЮБОВНОМ РОМАНЕ

Тема насилия и жестокости давно интересует как ученых, так и писателей. Откуда в человеке жестокость? Естественное ли это чувство или приобретенное? И если жажда насилия – приобретенный элемент, что способствует формированию этого чувства, определяет меру его интенсивности? Убийство, избиение, унижение – почему человеческая ярость находит выход в воздействии на другого человека? Почему боль Другого становится смыслом и формой взаимодействия с ним?

Психологи и психиатры выдвигают несколько теорий. Одни считают, что насилие – биологический механизм, сформированный человеческой психикой для обеспечения выживания индивида. Другие говорят о социальной обусловленности насилия, в котором выражается жажда власти над себе подобными.

Под насилием в первую очередь понимается физическое воздействие на Другого без согласия последнего: «Насилие – 1. Применение физической силы к кому-нибудь; 2. Принудительное воздействие на кого-нибудь, нарушение личной неприкосновенности; 3. Притеснение, беззаконие» [2, с. 393]. Однако в данном определении не фигурируют ни психологическое воздействие, ни сексуальное. Можно сказать, что сексуальное насилие – это нарушение личной неприкосновенности, но нужно учитывать, что сексуальное насилие включает в себя не только физическую сферу, но и психологическое подавление личности, которое могло использоваться

в «воспитательных» целях. Как свидетельствует Н. Пушкарева, «Описание подобного обычая [целования мужского полового органа «покойника» во время святочных игр – Н. К.] заставляет признать, что русская народная культура была временами не менее жестока в желании заставить женщин демонстрировать свою подчиненность, отсутствие права на личное недовольство или протест, чем многие другие культуры, славянские или европейские. Рот (губы, зубы) также не случайно сексуализированы и играют в данном обряде перверсивную роль женского лона, которое не должно сопротивляться, даже если претендующий на его использование женщине отвратителен» [3, с. 99]. Аналогичный обычай существовал на территории Беларуси.

Насилие должно рассматриваться с точки зрения не только формы воздействия на объект, но и исходя из реакции жертвы, а кроме того, нужно учитывать продолжительность насильственного воздействия и его цель. Если объект не видит себя жертвой, то есть данное воздействие не воспринимается враждебным, например, если невестка видит не недовольство свекрови, а советы старшей женщины по ведению хозяйства, то и насилия не происходит, потому что любые отношения – это взаимообмен по формуле стимул-реакция. Если отсутствует одна из составляющих – отношений нет. Если же насилие – это разовый выброс негативной энергии или насилие несет воспитательную функцию, то в данной ситуации нужно рассматривать насилие с позиции правомерности и адекватности ситуации. Таким образом, насилие может быть разовое и систематическое. По форме воздействия можно выделить насилие физическое, психологическое и психофизическое.

Пример разового физического насилия можем отыскать в следующем белорусском анекдоте: *«Жыў-быў адзін пан і ў яго нарадзіўся сын. Уся дворня задумала, як найлепш пакланіцца пану, а іх аканом так навучае: – Я буду ісці першы, гасцінца яму прынясём. Як прыйдзем, я буду першы гаварыць. Ты, старшына, скажы: «Са ўсім дваром»; а ты, стараста, скажы: «З дзяцьмі і жонкаю»; а ты, парабак, скажы: «З усім набыткам». Яны прыйшлі скора к пану ў пакой. У аканомы вярхоўка адвязалася ад лапця і, як парабак увайшоў і нагой прыдзяржаў, няўмысля, вярхоўку, аканом наваліўся і крычыць: – Бадай ты прапаў! Старшына не пачуў, што аканом гаварыць, і кажа: – Са ўсім дваром. А стараста кажа: – З дзяцьмі і жонкаю. Парабак кажа: – Са ўсім сваім набыткам. Пан, як пачуў гэта, прагнаў іх кіем, як сабак, вон»* [1, с. 571].

Перед нами типичный пример наказания избиением. Хотя в данной ситуации непосредственно насилия не произошло, была лишь угроза.

Итак, для анализа насилия необходимо наличие:

1. двух и более субъектов, один из которых облечен властью и выполняет функцию давления (властитель), а второй – подавляемый, который воспринимает воздействие первого как притеснение (жертва);
2. собственно отношений, то есть субъектных взаимодействий, которые могут трактоваться как насильственные;
3. воздействия властителя на жертву;
4. невозможность или затрудненность ухода жертвы из отношений.

С этой точки зрения нас интересуют семейно-бытовые произведения, в которых можно почерпнуть некие сведения о женской доле в добрачный период и в браке, а также тексты т. н. любовных романов, презентующие сценарии развития любовных отношений. В данной ситуации мы обратимся к рассмотрению детско-родительских отношений и исследованию возможности насилия внутри семьи, где родители облечены властью, а дети должны подчиняться, а также проанализируем брачные отношения между мужем и женой.

В песне «Аддаў мяне бацька далёка замуж» говорится о том, что родители насильно (приказали) выдали дочь замуж и оборвали с ней все отношения:

*Аддаў мяне бацька далёка замуж,
Прыказаў мне бацька ў госці не хадзіць* [1, с. 638].

На данном примере можно увидеть проявление родительской власти путем принуждения к нежелательному действию.

Примером отношений внутри семьи мужа может послужить песня «Ой, горкая я і доля мая»:

*Ой, горкая я і доля мая,
За п'яніцу замуж вийшла.
П'є п'яніца ноч, другу, другу,
На трэцюю ноч у двор
Прыходзіць:
Бярэ мяне за ручэньку
Вядзе на Дунай-рачэньку.
Хоча мяне ўтапіці,
Маю душу загубіці [1, с. 636].*

В данной песне насилие со стороны мужа реализуется через попытку убийства жены. Из текста не понятно, были ли в прошлом иные насильственные действия, хотя косвенно названа причина подобного поведения – пьянство. Жена говорит о том, что оправданием могла бы послужить ее лень, или уродство, или то, что она много ест. Но женщина отрицает наличие этих свойств в своем характере. Из текста произведения неизвестно, чем закончилась история, но показательно, что женщина готова понять и принять такое решение супруга, если бы названные выше характеристики были ей присущи.

Еще одна причина психологических мучений героини – измены мужа:

*Яшчэ міла не сканала,
А ўжо мілы ўбраўся –
Дый з чужымі харошымі
Шчыльненька абняўся [1, с. 641].*

Безусловно, подобное отношение в семье мужа не может не вызвать боль у любящих родителей:

*У мяне мамачка не родная,
Сямеечка не вясёлая.
Самі сядуць павячэраюць,
Мяне, маладу, паілюць на ваду <...>
Мой татачка ў варотах стаіць,
А мамачка – у новых сенейках.
У татачкі слёзы коцяцца,
А ў мамачка, як рака, льюцца [1, с. 641].*

Среди множества традиционных произведений, посвященных горькой доле женщины, выделяются немногочисленные тексты с противоположным содержанием:

*Ой, зелена, зелена
Граўка на мяжы,
Затым яна зелена,
Што ідуць дажджы.
Ой, молада, молада
Жонка ў мужыка,
Затым яна молада,
Што доля така.
Ой, спіць у пярэнацы
Да белага дня,
Пакуль збудзіць свёкарка
Не сваё дзіця:
– Уставай, нявестачка,
Доўга так не спі,
Рыжся каровачкі
У поле не пайшлі <...>.
А мужык заступіцца:
– Татачка ты мой!
Не маеш ты волечкі*

*Над жонкай чужой.
Рыжанькіх каровачак
Я й сам напасу,
Белы кужалёчак
Спрасці прыкажу* [1, с. 631-632].

В любовном романе тематическое соотношение диаметрально противоположное в силу специфики жанра. В данной статье под любовным романом мы будем подразумевать жанр массовой литературы, который отличается следующими особенностями: небольшое количество главных героев, в центре повествования – любовная история, которая обязательно заканчивается хеппи-эндом, композиция любовного романа подобна композиции волшебной сказки о поиске царевны (подробнее о любовном романе см. *Конобеева, Н. Л.* Проблема идентификации любовного романа // Фалькларыстычныя даследаванні. Кантэкст. Тыпалогія. Сувязі: зб. арт. Вып. 11 / уклад.: В. В. Прыемка, Н. Л. Канабеева; пад нав. рэд. Р. М. Кавалёвай; Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт. – Мінск: Права і эканоміка, 2014. – 319 с. – с. 159-169).

Многие считают, что любовный роман является по своей сути «сказкой для взрослых», то есть основной функцией любовного романа является терапевтическая. Однако помимо терапевтической массовая литература осуществляет следующие функции:

1. *Познавательная* функция любовных романов (несколько ограничена). Она реализуется чаще всего в исторически окрашенных романах или в романах о современной действительности, где можно получить некоторые сведения о сравнительно редких занятиях и профессиях (Сандра Пол «Как приручить мужчину» – герои общаются благодаря совместной заботе о собаке. По ходу повествования рассказывается история одомашнивания животных, даются советы по выбору и дрессировке питомцев, обсуждаются вопросы их содержания в доме).

2. *Воспитательная*. Если в волшебных сказках акцент делается на благородстве персонажей, то в любовном романе закрепляет якобы беспроегрышный, но иллюзорный сценарий результативного поведения в общении с противоположным полом.

3. *Рецептивная*. Читатель сравнивает свою позицию с позицией автора и персонажей. При этом большое значение имеет уровень интеллектуальной подготовки читателя: воспринимает он происходящее как литературную игру или как рекомендуемую модель поведения.

4. *Компенсаторная*. Возможность наблюдать на страницах романа идеальные взаимоотношения компенсирует их недостаток в реальной жизни.

5. *Эскапистская*. Романы позволяют окунуться в мир идеальных взаимоотношений, совершить своеобразное путешествие во времени и пространстве, оказаться в экзотической обстановке, не затрачивая на это никаких усилий.

6. *Релаксирующая*. В силу формульности сюжета читатель заранее знает, как будут развиваться события и чем завершится повествование.

7. *Развлекательная*.

Как видим, массовая литература, и любовный роман в частности, является отдельным пространством, которое привлекает читателей своей предсказуемостью, возможностью регулировать степень погружаемости в сюжет и дозированностью негатива. Но тогда возникает вопрос: почему в любовных романах отдельных авторов присутствуют достаточно подробные описания изнасилований, унижений и иных издевательств? Например, почти во всех романах Бертрис Смолл используется сюжетная модель «Рапунцель» (подробнее о сюжетных моделях см. *Конобеева, Н. Л.* Проблема идентификации любовного романа // Фалькларыстычныя даследаванні. Кантэкст. Тыпалогія. Сувязі: зб. арт. Вып. 11 / уклад.: В. В. Прыемка, Н. Л. Канабеева; пад нав. рэд. Р. М. Кавалёвай; Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт. – Мінск: Права і эканоміка, 2014. – 319 с. – с. 159–169), основанная на последовательной смене событий: похищение, продажа в рабство, сексуальная эксплуатация, побег, (вос)соединение с героем. Либо жестокость проявляется к героям второго плана, и главная задача героини – вместе с героем спасти обиженных (Ханна Хауэлл «Благородный защитник» – педофилия).

Проведя исследования массовой литературы, мы пришли к определенным выводам. Во-первых, сцены насилия вызваны желанием испытать сильные эмоции «понарошку», без реаль-

ной опасности. То есть читатели руководствуются теми же соображениями, что и любители экстрима, но при этом без малейшей угрозы здоровью. Во-вторых, подобное «проигрывание» позволяет освободиться от страха или изучить собственную реакцию на подобное обращение через идентификацию себя с изнасилованным персонажем. Возможно, жестокость в данной ситуации необходима читателям, чтобы почувствовать себя ведомым, избавиться от груза ответственности, постоянно присутствующей в реальной жизни, точнее, переложить ее на владельца.

Для писателя возможность фиксировать некие темные стороны реальности – это, в первую очередь, возможность поразмышлять над социальными проблемами, а также способ сбросить негатив, переведя его в пространство книжных событий.

Таким образом, в традиционном фольклоре можно найти примеры физического насилия, обычно обусловленного пьянством, психологического насилия – родительское насилие и психологическое давление в семье супруга и психофизическое насилие в обрядах сексуального характера. В любовном романе сцены жестокого обращения позволяют, во-первых, избавиться от негатива, во-вторых, восстановить гендерные роли мужчины и женщины насильственным путем, что снимает с женщины ответственность за последствия.

Литература

1. Беларускі фальклор: Хрэстаматыя: Вучэб. дапам. для філал. фак. ВНУ / склад. К. П. Кабашнікаў [і інш.]. – Мінск : Выш. шк., 1996. – 856 с.
2. Ожегов, С. И. Толковый словарь русского языка: 80 000 слов и фразеологических выражений / С. И. Ожегов, Н. Ю. Шведова. – М. : Азбуковник, 1997. – 944 с.
3. Пушкарёва, Н. «Мёд и млеко под языком у неё» (Женские и мужские уста в церковном и светском дискурсах доиндустриальной России X – начала XIX в.) / Н. Пушкарёва // Тело в русской культуре: Сб. ст. : сост. Г. Кабакова и Ф. Конт. – М. : Новое литературное обозрение, 2005. – 400 с, ил.

Коновалов И.М.

(Республика Беларусь, г. Минск)

МИФОПОЭТИЧЕСКАЯ МОДЕЛЬ САРМАТИЗМА И ЕЕ РЕАЛИЗАЦИЯ В СОВРЕМЕННОМ ДИЗАЙНЕ

Сарматизм представляет собой устойчивую систему ценностей Великого Княжества Литовского и Речи Посполитой XVI–XVII вв., ярко отразившись в материальной культуре конца XVII и начала XVIII в.

Сарматизм как идеология Великого Княжества Литовского базировался на мифе о сарматском (римском) происхождении шляхты. Миф о сарматизме и Сарматии разрабатывался на протяжении XV и XVI вв., постепенно превращаясь в классовую идеологию шляхты Речи Посполитой [1, 2].

Для идеологии сарматизма характерны консерватизм, патриархальность, верность национальным традициям, христианские ценности, дух рыцарства и патриотизм. Эта идеология отражалась в материальной культуре в виде одежды, определенными канонами в архитектуре поместий, культовых сооружениях, изобразительном искусстве. Сарматизм, как устойчивая система мировоззрения, обусловил материальное выражение самобытных черт во всех сферах культуры и искусства Беларуси XVI–XVIII веков.

Т. В. Габрусь отмечает: «Ад класічнага «італьянізаванага» барока «сармацкае» адрозніваецца не толькі і не столькі секулярызацыйнай стылістыкі, колькі светапоглядам заказчыка, арыентаванага на нацыянальныя духоўныя каштоўнасці» [3, с. 144]. В живописи Ю. Ходыко, Л. И. Тананаева и др. выделен «сарматский портрет» [4]. В архитектуре (Т. В. Габрусь) – «сарматское барокко» [3].

Стилистические приемы сарматского барокко определяют во внешнем виде умышленную архаизацию, тяжеловесность, статичность, лаконичность, упрощенность, в интерьере – пышность, декоративность, выражение социальной значимости заказчика.

В процессе мифологизации прошедшее утрачивает фактологическую достоверность, приобретая качественные характеристики, порой мало связанные с историческим прототипом. Эти качества обладают повышенной образностью и апеллируют к чувственному восприятию.

Таким образом, мифопоэтическая модель – это устойчивый комплекс представлений о конкретном, но поэтизированном и мифологизированном в современной культуре историческом времени, реальном или мифическом персонаже, событии, обладающий символической, образной и ассоциативной завершенностью и стабильностью. Мифопоэтическая модель также предполагает определенный репертуар средств художественной выразительности, символики, элементов антуража/имиджа. Как писал В. П. Шестаков: «Историческая память – функция культуры как мнемотического феномена, как системы, воспроизводящей прошлый опыт посредством традиций, обрядов, морали. Искусство как область культуры и ее составная часть, очевидно, тоже может рассматриваться в качестве функции исторической памяти, так как отображает усвоение, запоминание и воспроизведение прошлого опыта в системе художественных образов» [5, с. 16].

Привлекательность для зрителя вновь воссозданных исторических образов означает продолжение процесса интерпретации исторического прошлого, его поэтизации и мифологизации, в чем и заключается трансформация исторической памяти. Обобщенное историческое знание превращается в устойчивый комплекс поэтизированных и мифологизированных представлений. В самом широком смысле можно сказать, что осуществляется стилизация истории. При чем такая, стилизованная история является привлекательной для потребителя/зрителя, а элементы такой истории более устойчивы в культурном пространстве и обладают символической целостностью.

Средства ретроспективной стилизации позволяют формировать ретроспективные образы не только исторических стилей, но и цельных систем мировоззрения, характерных для какой-либо эпохи, являясь инструментом воплощения мифопоэтических моделей [6].

Традиционализм и патриотизм, как важнейшие свойства сарматизма, трансформируются средствами ретроспективной стилизации посредством использования для объектов стилизации белорусского исторического материала. Этот материал базируется на сохранившихся, либо описанных, введенных в научное обращение памятниках истории и культуры Беларуси – памятники монументальной архитектуры, этнографический и фольклорный материал, памятники литературы и музыкальные формы. Их общая характеристика – непосредственная связь с мировоззрением сарматизма.

В некоторых интерьерах ресторанов используются стилизации, апеллирующие к сарматской романтике (рестораны «Помесье», «Новый Несвиж», «Мирский замок», «Радзивилловский» в Минске, «Сябры» в д. Семково (Минский район), «Бастион»).

Примером трансформации шляхетского сарматизма является интерьер ресторана «Новый Несвиж» в Минске, где в общих чертах передается стилистика интерьеров XVIII в. Несвижского замка с репликой узнаваемого замкового камина (камин является символическим элементом не только замка, но и в целом организации шляхетского двора, мифопоэтическим ядром). Подобное решение, воспроизводящее атмосферу богатых магнатских имений, наблюдается и в интерьерах минского ресторана «Радзивилловский», с акцентами на декоративные ниши, геральдические изображения и доспехи (доспехи – символ ностальгии рыцарства, как обязательного атрибута данной мифопоэтической модели).

В меньшей степени сарматская стилистика проявляется в интерьерах ресторана «Грюнвальд» (г. Минск), где элементы рыцарской романтики соотнесены с чертами модерна в мебели и колорите. В целом, приведенные примеры формируют первую группу интерьеров в «сарматском стиле», в которых сформирована парадная атмосфера магнатских дворцов.

Более архаичными, в духе XVI–XVII вв., выглядят интерьеры ресторана «Мирский замок» в Минске, где применяется имитация каменной кладки, фальшбалки, многочисленные

деревянные и кованые элементы, шкуры диких животных, рыцарская атрибутика (щиты, геральдические фигуры, оружие и доспехи). Теплый и приглушенный охристо-коричневый колорит также ассоциируется с заданным временным периодом.

Близкие приемы образной организации, с приглушенно-теплым колоритом, натуральными материалами, традиционными коваными изделиями, керамикой, чеканкой, атрибутикой рыцарства прослеживаются в интерьерах ресторана «Сябры» (д. Семково, Минский район) и «Бастион» (г. Минск). Обращает внимание архаизированная, несколько лапидарная мебель, характерная для шляхетских усадеб XVI–XVII вв., статичность и образная избыточность интерьеров, прославление рыцарского прошлого. Примечательным является деревянное здание ресторана «Сябры» (сложного плана сруб из неокрашенного круглика), в тектонике которого прослеживаются мотивы традиционной шляхетской усадьбы, с пристроенными четвериками флигелей, высокими четырехскатными крышами, покрытыми имитацией традиционной деревянной гонты и парадным входом-ганком в виде треугольного фронтона-навеса (с декоративным кованым картушем), опирающегося на две пары опор-колонн.

Описанные приемы образной организации в сарматской традиции формируют вторую группу интерьеров, приближенную по атмосфере к традиционным шляхетским дворам, маленьким замкам XVI–XVII вв.

Объектом стилизации эпохи сарматизма может быть шляхетская усадьба, чей образ может быть использован в проектах объектов инфраструктуры (кафе, базы отдыха, гостиницы, объекты агро-туризма).

Исторически, для двора-усадьбы характерно естественное соотношение внешней формы постройки с внутренним пространством, общая лаконичность и цельность как внешнего вида двора, так и функциональность планировки и интерьера. А. И. Локотко подчеркивает, что «унутраная будова панскага маёнтка заўсёды падпарадкоўвалася агульнай кампазіцыі сядзібы, двара. Так ганак знаходзіўся на адзінай восі з брамай і пляцоўкай з клумбай ці зялёным газонам з баскетамі, курданёрам. Вонкавая прастора курданёра нібы перацякала па прыступках ганка ў прастору сяней ці, што больш дасціпна ў такім разе, – вестыбюль.» [7, с. 175].

Ориентация на национальные традиции задает репертуар использованных материалов, конструкций и технологий, которые должны быть характерными для белорусской материальной культуры и соответствовать эпохе сарматизма. Здесь уместны технологииковки, художественного литья, деревообработка и резьба по дереву, обработка камня, керамические технологии, производство и обработка натуральных тканей, кожи. Богатый выбор природных материалов и способов их традиционной обработки позволяет совмещать и комбинировать различные материалы с разнохарактерными природными текстурами.

Превалирование предметов из натуральных материалов подчеркивает характер природных ресурсов Беларуси. Здесь же проявляется регионализм как свойство сарматизма. Материалы, технология и характер декора варьируются и различаются по региональному признаку, обогащая образные характеристики предметной среды.

В ряде случаев образные характеристики продукции могут формироваться за счет полного, либо частичного использования традиционных технологий декора, когда объектами стилизации являются орнаментальные мотивы (напр. «кованый узор» кафли), рельефные изображения, имеющие символическое значение, устойчивые колористические и фактурные отношения.

Поэтика рыцарства и социальная роль личности выражается средствами ретроспективной стилизации в форме ориентации на конкретного заказчика, его положение в обществе. Идея сарматизма с ее ориентацией на личность представляет некоторое поле поиска семантических связей.

Более узкое понимание трансформации поэтики рыцарства заключается в широком наборе средств исторической стилизации, посредством которой передается дух времени, задается необходимое настроение и атмосфера «историчности» в сферах проектирования мебели, интерьера и средового дизайна в условиях проектирования в исторических центрах, либо вблизи отдельных памятников культуры и истории. Поэтика рыцарства может быть объектом стилиза-

ции при разработке фирменных стилей (вплоть до фирменного стиля города, региона), создании национальных брендов и названий в сферах производства и услуг.

Поэтика рыцарства опирается на стилизации исторического прототипа. Этим прототипом является исторический стиль, отдельный памятник истории и культуры, легендарная личность, историческое событие (например, минское кафе «Грунвальд», отсылающее к исторической битве при Грунвальде в 1410 г./.

Следует упомянуть современную тенденцию постоянного увеличения интереса к средневековой культуре: проводятся рыцарские турниры, инсценируются штурмы замков и крупных битв, реконструируется образ жизни различных слоев общества от духовенства и рыцарства до крестьянства и городских попрошаек. В этом аспекте сарматизм кажется не только актуальным объектом исторической стилизации, но и в целом востребованным по своей идеологии (ностальгия о золотом рыцарстве).

Здесь важно отметить связь между свойствами сарматизма (мифологизация и идеализация) и мифологической функцией ретроспективной стилизации в дизайне. Сарматизм генерировал мифы о «золотом веке рыцарства». Если использовать сарматизм как модель для исторической стилизации, то она, в силу своей мифологической функции, будет мифологизировать сам сарматизм – цельную систему мировоззрения, с рядом отличительных свойств.

Трансформируя наследие сарматизма в новое информационное пространство, ретроспективная стилизация является средством сохранения и трансформации непосредственно белорусских традиций, культуры и системы взглядов. Наряду с процессом трансформации происходит и мифологизация, которая вносит дополнительные коннотационные значения субъекту восприятия.

Региональные черты могут выражаться посредством использования в качестве объекта ретроспективной стилизации местные архитектурные памятники, исторические события и исторические, либо мифические персонажи. Основное требование к этим объектам – соответствие их данному региону, существование устойчивой связи между событием, личностью или мифическому персонажу и этой территории. Такое соответствие можно считать художественно и эстетически оправданным, создающим должный контекст восприятия исторических образов.

Еще один аспект развития регионализма состоит в необходимости разработки собственной знаково-символьной системы (городские гербы, флаги и пр.), распространяющейся как в пределах региона, так и за его границами разнохарактерными носителями. Причем значение этих знаков и символов должно быть понятно субъектами восприятия. Эти символы могут отражать легенду региона, мифического или исторического персонажа, событие, узнаваемый памятник архитектуры, природы.

Декоративность как свойство сарматизма проявляется при формировании дизайн-образов умышленным использованием декоративных элементов, узоров и орнаментов. Следует указать на соответствие использованного декора характеру материалов и технологии нанесения, а также характеру декорируемого предмета, его функциональному назначению, пропорциям и тектоническим особенностям.

Декоративность в «сарматском» дизайн-образе обогащает визуальные характеристики объекта, добавляя дополнительное символическое значение.

Статичность, лаконичность, массивность, тяжеловесность и аскетизм – свойства сарматского барокко – могут быть визуальными свойствами объектов проектирования для выражения сарматизма в архитектурном, средовом, ландшафтном дизайне, в дизайне интерьеров и мебели.

Такие свойства соответствуют характеру материалов и технологий, традиционных белорусскому региону, что отразилось в памятниках каменной и деревянной архитектуры, в монументальных и рядовых постройках.

Опыт современной трансформации сарматизма в предметной среде свидетельствует о процессах актуализации исторического прошлого, а также о процессе мифологизации этого прошлого. Таким образом, исторический сарматизм сегодня воплощается уже как мифопоэтическая модель с определенным репертуаром художественных средств выражения. Использо-

ние таких средств в дизайне способствует формированию исторического колорита и обогащению предметной среды новыми социокультурными смыслами.

Литература

1. Słownik sarmatyzmu : idee, pojęcia, symbole / pod red. Andrzeja Borowskiego ; [aut. haseł. Andrzej Borowski i in.]. – Kraków : Wydaw. Literackie, 2001. – 255 s.
2. Grzybowski, S. Sarmatyzm / S. Grzybowski. – Warszawa : Krajowa Agencja Wydawnicza, 1996. – 71 s.
3. Габрусь, Т. В. Мураванья харалы : сакральная архітэктура беларускага барока / Т. В. Габрусь. – Мінск : Ураджай, 2001. – 287 с.
4. Хадыка, А. Ю. Непаўторныя рысы : 3 гісторыі беларускага партрэта / А. Ю. Хадыка, Ю. В. Хадыка. – Мінск : Навука і тэхніка, 1992. – 145 с.
5. Шестаков, В. П. Историческая память как формообразующий фактор истории искусства / В. П. Шестаков // Искусство как сфера культурно-исторической памяти : сб. ст. / отв. ред. Л. Ю. Лиманская. – М. : Российск. гос. гуманит. ун-т, 2008. – С. 15–27.
6. Коновалов, И. М. Мифопоэтика ретро-форм в современном интерьере / И. М. Коновалов // Вопросы теории и практики современной художественной культуры Беларуси : сб. науч. ст. / Республиканский институт высшей школы. – Минск : РИВШ, 2011. – С. 76–89.
7. Лакотка, А. І. Пад стрэхамі прашчурэў / А. І. Лакотка. – Мінск : Польша, 1995. – 384 с.

Крюкова С.С.

(Российская Федерация, г. Москва)

«ЗЕМЕЛЬНЫЙ ВОПРОС» В СОВРЕМЕННОЙ ДЕРЕВНЕ БЕЛОРУССКО-РОССИЙСКОГО ПОГРАНИЧЬЯ: К ПРОБЛЕМЕ ТРАНСФОРМАЦИИ СОЦИОКУЛЬТУРНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ СЕЛЬСКОГО ЖИТЕЛЯ¹

Несмотря на урбанизацию и смещение исследовательской оптики к городу, деревня продолжает оставаться в фокусе научных изысканий. С целью своевременного мониторинга состояния села, а также изучения сохранившегося культурного (в широком смысле) пространства деревни и его потенциала был инициирован совместный российско-белорусский проект «Сохранение традиций и трансформация культуры на белорусско-российском пограничье», в рамках которого в 2015–2016 гг. проводилось этнографическое обследование пограничных районов Витебской и Смоленской областей, материалы которого и легли в основу данной статьи.

Одним из многочисленных аспектов предпринятого нами комплексного исследования белорусско-российского пограничья стал вопрос о земле, являющийся ключевым для осмысления происходящих в селе трансформаций. Труд на земле изначально служил основополагающим признаком, идентифицирующим сельского жителя. Поэтому немаловажным представлялось изучить состояние и формы землепользования, а также ряд вопросов, связанных со статусом земли и сельского хозяйства в системе ценностей и самоопределении сельчан, в трудовых традициях и общественных коммуникациях.

С 1991 г. Республика Беларусь обрела собственную государственность. Сопоставление белорусской и российской деревень стало особенно привлекательным с точки зрения анализа формирования сельского социума в разных политических и социально-экономических условиях. С 1990-х годов векторы законодательного аграрного развития Беларуси и России разошлись. В результате ряда экономических реформ на территории белорусско-российское пограничье в настоящее время сосуществуют разные модели сельскохозяйственного производства, различающиеся как формами организации предприятий, так и видами собственности на землю. В отличие от России в Беларуси земли сельскохозяйственного назначения, т.е. земли колхозов, совхозов, иных сельскохозяйственных предприятий, земли крестьянских (фермерских) хозяйств, не были приватизированы и находятся, как и прежде (в период существования республики в составе СССР), в собственности государства. Право частной собственности установлено

¹ Договор № Г16РА-011 от 20.05.2016 г.

здесь лишь на земельный участок для строительства и (или) строительства жилого дома; обслуживания квартиры, расположенной непосредственно на земельном участке; ведения личного подсобного хозяйства в сельских населенных пунктах; коллективного садоводства и дачного строительства. Если в Беларуси земля сельскохозяйственного назначения не подлежит приватизации и остается в собственности государства, то в России она была денационализирована и стала объектом свободной купли-продажи. Анализ эффективности белорусской и российской моделей аграрного развития – задача экономистов и будущего. Но каким образом принципиально разные образцы реформирования повлияли на отношение сельчан к земле и труду на ней? Изменило ли отсутствие частной собственности на земли сельскохозяйственного назначения хозяйственно-экономическую стратегию белорусов? Стала ли возможность приватизации земли стимулом повышения ее ценности в глазах россиян и «локомотивом» сельской экономики?

Следует отметить, что в отличие от других соседних российских областей, где помимо деревень есть еще и села, в нашем регионе пограничья (Смоленщина и Витебщина) в топографии используется в основном одинаковое обозначение – деревня (вёска по-белорусски). Исключения составляют белорусские агрогородки – модернизированные по городскому образцу крупные деревни. Эта общность прослеживается не только в топографии, но и во многих сторонах деревенского уклада. Анализ собранных интервью показывает, что, несмотря на в корне разные модели аграрных реформ, в повседневной хозяйственной жизни белорусских и российских подворий обнаруживается гораздо больше сходства, нежели различий, что позволяет говорить о неких общих закономерностях развития деревни как некой социокультурной автономии, функционирующей по своим правилам, вне зависимости от законодательного регулирования и экономической стратегии разных государств. Прежде всего, это касается отношения к земле: по обе стороны границы наблюдается падение интереса к сельскому хозяйству в целом и, как следствие, сокращение площадей приусадебных земельных участков.

Проведенные опросы сельского населения свидетельствуют, что частная собственность на земельные паи не стала средством приумножения благосостояния россиян и не стимулировала труд, связанный с обработкой земли. «Мне моих 17 соток хватает» – это позиция большинства жителей, озвученная в одном из интервью. За исключением незначительного числа фермеров, открывшейся возможностью расширения личного подсобного хозяйства воспользовались лишь единицы. Например, в д. Двуполяны (Краснинский р-н Смоленской обл.) лишь один из жителей (всего в деревне 145 жителей по данным 2007 г.) объединил 3 пая (свой и родителей), отмежевал их и создал крепкое большое хозяйство.

Процесс регистрации прав частной собственности на землю в российских деревнях охватил главным образом приусадебные участки, используемые под огороды. При этом далеко не все воспользовались этим правом («приусадебную землю в частную собственность не оформляют. Если прижмет – прописать надо – тогда оформят») (Любавичи, Руднянский р-н, Смоленская обл.). Даже оформление земли в собственность порой происходит неосознанно и воспринимается как сугубо формальная процедура: «Я землю в собственность в 1990-е годы оформила. Зачем? Не знаю. Родственница оформила, а я потом». (Красный) По свидетельствам глав поселковых администраций, чаще всего подталкивает такие инициативы необходимость продажи дома либо прописки в нем новых членов семьи. Согласно новым законам, россияне не могут к себе никого прописать, если дом не приватизирован и документы на него не оформлены надлежащим образом («дом без приусадебной земли оформить в частную собственность нельзя») (Понизовье, Руднянский р-н, Смоленская обл.).

Несмотря на строительство благоустроенных агрогородков, у белорусов также неоднократно звучало мнение, что «земля не является ценностью»: «Люди, особенно молодые, стараются от нее подальше... Если раньше в Езерице было 3 или 4 стада частных коров по 30 коров, то сейчас на все Езерице 10 коров не насчитываем»; «деревни вымирают... смертность приблизительно в 3 раза выше, чем рождаемость» (Езерице, Городокский р-н, Витебская обл.); «здесь единицы, кто занимается землей... ценность имеет работа, которая хорошо оплачивается, земля такой ценности не имеет» (Орловичи, Дубровенский р-н, Витебская обл.); «отноше-

ние к земле у нас, конечно, меняется. Сейчас уже люди скот не держат. Огороды – мало надо земли. Тады надо было – не давали, а сейчас – бери, а сил нету уже у стариков обрабатывать. Никто не хочет. Раньше здесь было 86 коров, а сейчас 5. Молодежь старается уехать» (Холомерье, Городокский р-н, Витебская обл.). Согласно полученным данным, причина оттока молодежи кроется в дефиците рабочих мест, отсутствии жилья и низком уровне зарплаты. Вместе с тем отдельные респонденты усматривают главный мотив молодежной миграции в город в самом характере работы в сельском хозяйстве – ее непрестижности: «Сельскохозяйственный труд тяжелый. Даже за большие деньги не захотят. Запах какой! (на ферме – К.С.) Там аммиаком глаза выедает». Как правило, сами родители ориентируют молодое поколение на отход в город с надеждой на лучшие перспективы («не хочу, чтобы мои дети остались в деревне») (Ковали, Лиозненский р-н, Витебская обл.).

Приусадебные участки в Беларуси могут быть оформлены в пожизненное наследуемое владение, аренду или частную собственность. Однако материалы экспедиционных опросов показывают, что население не всегда понимает разницу между этими юридическими понятиями («я не очень понимаю, что это значит»), но предпочтение отдает праву пожизненного наследуемого владения (Езерище, Городокский р-н, Витебская обл.). За оформление приусадебной земли в частную собственность необходимо платить за каждый метр в соответствии с ее кадастровой стоимостью. Возможно, это обстоятельство и играет решающую роль в выборе сельчан. Вместе с тем даже руководители местной власти не могут объяснить причину непопулярности у белорусского населения института частной собственности. Респонденты делились сомнениями в надежности этой формы владения, они убеждены в том, что если государству нужна будет эта земля, ее заберут. Беседы с главами местных администраций свидетельствуют, что, несмотря на понижение ценностного статуса земли в общественном сознании, здесь все равно так же, как и в России, стараются установить границы приусадебных участков и подготовить все необходимые документы: «Земельные вопросы – все оформление. Перекупка домов – через нас. Если я хочу продать дом, сначала должен оформить землю. В основном все оформили. Молодым земля постольку-поскольку» (Вировля, Городокский р-н, Витебская обл.).

Полученные материалы подтверждает информация об участившихся отказах от дополнительных земельных угодий («Дополнительную землю? Зачем? Нам не надо. У нас все земли так запущены, что хорошо, если бы кто-то поехал и скошил, вспахал, чтобы они не зарастали, не дичали. Все бурьяном и кустами позаросло. Никому не надо») (Двуполяны, Краснинский р-н, Смоленская обл.). С уменьшением поголовья скота в частных подворьях исчезает потребность в заготовке кормов. Если прежде сельчане засеивали дополнительные земельные участки различными зерновыми культурами или держали их под сенокос, то сегодня они отказываются от этих площадей. Как удалось выяснить и наблюдать в ходе опросов, ведение домашнего сельского хозяйства в большей степени поддерживается в отдаленных от крупных поселений относительно густо населенных деревнях, откуда сложно выехать на заработки и где отсутствуют иные источники дохода. Следует отметить, что эта закономерность наблюдается по обе стороны границы: населенные деревни, удаленные от районных центров и не имеющие дополнительных заработков на стороне, отличаются большей развитостью подворий. Такие личные подворные хозяйства (далее ЛПХ) еще сохраняют крупный рогатый скот, разводят свиней и птицу, соответственно заботятся о посевах кормового зерна, не ограничиваясь выращиванием овощных культур. В деревнях, где почти не осталось коров, люди избавляются от ненужных площадей, чтобы не обременять себя выплатой земельных налогов. По отдельным сообщениям, иногда владельцы переуступают свои права односельчанам, но без надлежащего документального оформления: «у меня соседка отказалась (от земли – К.С.), но не официально. Отдала соседу, он платит за нее налог» (Мерлино, Краснинский р-н, Смоленская обл.). Аналогичные процессы были зафиксированы и в белорусских агрогородках: «у друга мать, я договорился и ее землю обрабатываю. Она может отказаться, и земля будет зарастать. Я там кошу. Мы в хороших отношениях» (Орловичи, Дубровенский р-н, Витебская обл.).

Об изменениях в отношении сельчан к земле косвенно свидетельствуют снижение статистики межевых споров, а также обращений в поселковые администрации по другим земельным

вопросам. Межа – традиционная для деревни граница между различными земельными угодьями (пахотными, сенокосными и пр.) – испокон веку провоцировала в деревне ссоры и вражду между соседями. Отношение к ней и возникающие споры могут быть рассмотрены в качестве индикатора, демонстрирующего происходящие в деревенской среде изменения. Потребность в земле определяла ее значимость и провоцировала возникновение вокруг нее «горячих» точек. Современный «симптом» равнодушия к земле коррелирует с почти полным отсутствием межевых конфликтов. Представители власти – главы и работники сельских администраций по обе стороны границы (а именно к ним апеллируют жители деревень в подобных ситуациях) – констатируют либо их отсутствие, либо незначительное число в сравнении с прошлым: «Межевые споры в прошлом. За 30 лет, что я работаю, было, может, случаев пять. Не больше. У нас народ не бушеянный, спокойный» (Николаевка, Краснинский р-н, Смоленская обл.); «Межевых споров не бывает. Всем хватает земли» (Двуполяны, Краснинский р-н, Смоленская обл.); «межевых споров мало. 2 раза жаловались одни и те же: границу вымеряли им чуть ли не до сантиметра» (Кругловка, Руднянский р-н, Смоленская обл.); «Межевые споры в основном в связи с установлением границ. Статистика не растет. У нас земли хватает. За три года моей работы был только один межевой спор. Не поделили границу между огородами. Бабушке одной вздумалось, что граница должна быть отнесена на метр в сторону» (Езерищи, Городокский р-н, Витебская обл.); «Межевых споров нет. Раньше (в 1980-е годы) межевые конфликты были» (Вировля, Городокский р-н, Витебская обл.); «Мяжу не поделили – были такие. Я пришла в 1983 г. к свекрови. Они с соседкой поругались – зашел плугом на межу. Свекровь: метр на метр подбежины – на всех хватит (места на кладбище). Сейчас межевых споров нет» (Ковали, Лиозненский р-н, Витебская обл.).

Сокращение землепользования в ЛПХ до пределов приусадебной земли и огорода предопределило и характер современных межевых столкновений. По воспоминаниям белорусских старожилов, в советское время «ругались из-за падоров» (дополнительных сенокосных участков). В настоящее время большой нужды в сенокосе нет, т.к. поголовье скота в частном секторе значительно сократилось. Поэтому, по словам одного из глав администрации, «сейчас много бросовых огородов. Приходят с просьбой – можно скосить? Разрешаем». (Вировля, Городокский р-н, Витебская обл.) Пограничные «войны» сегодня возникают лишь между дворами-соседями. Судя по собранным материалам, более остро они проявляются в деревнях, где мало приусадебной земли: «Допустим, забор неправильно поставили... Их будет больше. Как только в наследство вступают, начинаются споры. Из-за 20 см могут. Некоторые считают, что у соседа будет на 10 см больше. В Маньково дом на доме. Приусадебные участки – 4,5 сотки» (Маньково, Краснинский р-н, Смоленская обл.).

Чаще всего катализатором конфликта служит не само по себе нарушение границы, а личная неприязнь между соседями: «В основном это соседские отношения, а межевой спор – повод. Сейчас меньше, чем раньше, потому что есть межевание» (Мерлино, Краснинский р-н, Смоленская обл.); «Межевые споры – конечно. Да еще какие. Есть такие люди. Лишь бы только разборки. Судятся несколько лет» (Любавичи); «Дерево сажать – 2 метра от забора. Если пчелы, забор должен быть 3–4 метра высотой. Соседка мне: не надумайся малину тут садить (под забор). А другая соседка: дай, Бог, тебе здоровья, что твоя малина ко мне пришла. Ругаются даже из-за тени, которую отбрасывает забор» (Ковали, Лиозненский р-н, Витебская обл.). Здесь включаются механизмы уже не хозяйственных, а личных, психологических коммуникаций в локальных сообществах, когда конфликт иногда осуществляет регулирующую функцию эмоциональной разрядки и компенсации каких-то иных негативных моментов.

При общих тенденциях «раскрестьянивания», демографического убывания деревни и падения заинтересованности в сельскохозяйственном труде, в основе социокультурной самоидентификации сельчан сохраняется представление об их неразрывной связи с землей: «Считаю себя крестьянином. Определяет род занятий. Какой я горожанин, если у меня коровы, овцы, свиньи и 3 га земли». (Мерлино, Краснинский р-н, Смоленская обл.) Нередко в самоопределении жители деревни отталкиваются от противопоставления с городом. Население поселков городского типа, несмотря на свой пограничный статус, тоже относит себя к сельчанам: «Какой мы

городской житель? Условия у нас как в городе, но все равно мы на земле трудимся» (Красный, Смоленская обл.).

Земля в размерах приусадебного хозяйства сохраняет свое значение «кормилицы», являясь важнейшим (иногда единственным) источником средств к существованию: «Все овощи свои, хватает на год. Теленка держим в хозяйстве – мясо свое» (Красный, Смоленская обл.); «Чтобы семья выжила, держат свиней, бройлеров, телят» (Ляды, Дубровенский р-н, Витебская обл.); «Есть люди, которые живут с земли. Берут землю, работают, излишки продают». (Орловичи, Дубровенский р-н, Витебская обл.) Несмотря на то, что сельчане имеют и другие источники доходов (пенсия или зарплата у работающих), огороды они не бросают. По обе стороны границы наблюдаются черты натурального хозяйства.

В обработке земли население придерживается лунного календаря. Некоторые респонденты сохранили фрагментарные знания об аграрном календаре, в которых обнаруживаются следы православного месяцеслова. Они верят в некоторые приметы, стараются придерживаться традиционных предписаний и установок: «С огородом по лунному календарю смотрим. Говорят, капусту лучше в «женские» дни сажать, огурцы – на Пахома (28 мая) сажают в открытый грунт. Капусту-рассаду сеют в Чистый четверг. Капусту рассаживают на Духов день. Неделя после Пасхи – ничего не делать: ни сеять, ни сажать. До 14 октября (до Сдвиженья) все надо в огороде убрать». (Красный, Смоленская обл.) Сокращение земледельческого производства до пределов ЛПХ способствовало индивидуализации представлений, формируемых личными предпочтениями и персональным, а не коллективным опытом.

Религиозные традиции, связанные с обработкой земли и сформировавшие различные трудовые запреты, соблюдаются также в существенно редуцированном виде. В частности, по обе стороны границы сохранились представления о том, что нельзя работать в праздничные (в том числе и в воскресные) дни. Императивность этих убеждений корректируется текущими сельскохозяйственными потребностями. В отношении огорода сельчане нередко делают исключение: если есть необходимость в неотложных работах, то оправдывают это нарушение поговоркой «трудиться не грех», а существующее преимущественно в сознании ограничение применяют к различным видам «грязных» работ (мытьё полов и стирка белья). Некоторые верующие, прежде чем начать любую работу, связанную с обработкой земли, обращаются к ней с молитвой: «Я верю, что взойдет, вырастет, зависит от Господа Бога. Господи, помоги! Когда садишь. И когда убираешь, тоже» (Холомерье, Городокский р-н, Витебская обл.).

Отдельные хозяйки, имеющие в подворьях скот, сохранили в памяти обычаи и приметы, унаследованные от старшего поколения и отсылающие нас к продуцирующей магии: «Когда рожь начинает колоситься, курицу сажать на яйца нельзя в этот период. У меня это было не раз... После Петрова дня веники вяжут. Стараются придерживаться... Святую воду на Крещение набираем. Скот брызгаем, птицу не брызгаем. Поросяток плохо ест – побрызгаем»; (Красный, Смоленская обл.) «у нас выгоняют (скот – К.С.) на 9 мая. Большие выходные. Гоню освященной вербой. На Вербницу освящаем, отдельно ставлю для коровы. Когда выгоняю в поле в первый день, ложу под порог топор в сарае и chapelу (чтобы сковородку брать) – так, как сковородку берешь, так чтобы ты быка приняла сразу – для этого ложится; топор – от сурóки/сурóцу (от сглаза). А на Сречень/Громницу обхожу корову громничной свечкой (свечкой от грозы)... стараюсь на боку у коровы крест свечкой выпалить, чтоб коснуться. А на Вербное приношу веточку вербы и в сарае за провод электрический затыкаю» (Ляды, Дубровенский р-н, Витебская обл.); «Когда первый раз выводил корову в поле, платочек одеваешь. Когда из хлева ее выводил, на порог хлева этот платок положить, чтобы корова прошла через него. Тогда корова будет всегда к хозяйке возвращаться» (Ковали, Лиозненский р-н, Витебская обл.).

К земледельческим обрядам, сопровождавшим в деревне до середины XX в. начало и окончание жатвы («дожинки», «зажинки» на Витебщине; «спожинки» на Смоленщине), в настоящее время возвращает праздник «Дожинки», распространенный на территории белорусского пограничья и отмечаемый только в районных центрах. В отличие от прежнего традиционного ритуала, где организаторами и исполнителями были сами крестьяне, современные «дожинки» воссоздают работники культуры. Они носят характер сугубо театрализованного дей-

ствия и оторваны от своей корневой основы – деревенской производственной среды, в которой именно коллективные земледельческие работы служили иницирующим и объединяющим общественным началом.

Промышленная механизация сельского хозяйства, сопровождающаяся сокращением рабочих мест, и его сегментирование в разных формах способствуют дальнейшей индивидуализации сельского труда в рамках ЛПХ, следовательно, и обособленности дворов. Одновременно с сократившимся в подворьях аграрным производством сузился и огромный пласт земледельческих традиций, прямо или косвенно связанных с ним. Несмотря на общую тенденцию снижения потребности в обработке земли и развития сельского хозяйства, сокращения его объемов в ЛПХ, земля пока продолжает оставаться главным маркером в самоопределении сельчан, акцентируя их главную отличительную черту в дихотомии «деревня-город» и являясь объектом разнообразных коммуникаций в деревенской инфраструктуре. С ней связаны соционормативные представления и связи, демонстрирующие некоторые черты преемственности. Образ жизни, связанный с землей и сельским хозяйством, предопределил общие черты и закономерности в культуре белорусской и российской деревни вне зависимости от различий в их политическом и экономическом развитии.

*Кудинова А.Г.
(Украина, г. Киев)*

БЫТ ТОРГОВЦЕВ И ГОСТЕЙ НА УКРАИНСКИХ ЯРМАРКАХ XIX – НАЧАЛА XXI В. (ПО МАТЕРИАЛАМ ПОЛЕВЫХ ЭТНОГРАФИЧЕСКИХ ИССЛЕДОВАНИЙ ПОДОЛЬЯ, СРЕДНЕЙ НАДДНЕПРЯНЩИНЫ И СЛОБОДСКОЙ УКРАИНЫ)

Исследуя традиционную и современную украинскую ярмарочную культуру, её трансформацию в повседневной жизни крестьян середины XX – в начале XXI вв., с целью тщательного комплексного научного анализа возникла необходимость провести специальное научное исследование, посвященное быту участников на время их пребывания на украинских ярмарках XIX – в начале XXI вв.

Целью данной научной статьи является комплексный научный этнографический анализ быта участников на украинских ярмарках XIX – в начале XXI вв. и в повседневной жизни середины XX – в начале XXI вв.

Поставленная цель требует решения следующих задач:

- выделить и тщательно проанализировать виды жилья торговцев и покупателей;
- охарактеризовать основные виды транспорта участников ярмарка;
- выделить и исследовать одежду торговцев, покупателей, гостей на ярмарке;
- выделить и проанализировать главные особенности питания и напитков участников ярмарки;
- охарактеризовать досуг участников ярмарки.

На сегодняшний день в украинской этнологической науке не было подготовлено комплексного научного труда, предметом специального исследования которого стал бы быт торговцев и покупателей XIX – в начале XXI вв. и в повседневной жизни XX – в начале XXI вв. Существуют только отдельные научные исследования, в которых тщательно или косвенно проанализировано отдельные аспекты бытовой жизни участников ярмарок. Так, среди них акцентирования особенного научного внимания с нашей стороны заслуживают труды «Слобожане. Исторично-етнографічна розвідка» Н. Сумцова [1], где тщательно проанализировано ярмарки, одежду, еду и напитки, пьянство. Виды ярмарочного питания и напитков, развлечения проанализированы в монографии «Ярмарок в системі традиційної культури українців (друга половина XIX – початок XX ст.)» В. Юрченко [2], статьях «Традиції харчування на ярмарках України у другій половині XIX – на початку XX ст.» [3, с. 221 – 225.], «Ярмарковий репертуар кобзарів і

лірників Поділля (друга половина XIX – початок XX ст.)» [4, с. 105 – 109.] и «Народні розваги на українському ярмарку (друга половина XIX – початок XX ст.)» [5, с. 49-55.].

Учитывая, что проблема быта участников украинских ярмарок не нашла должного отображения в украинской этнологической науке, возникла необходимость проведения полевых этнографических исследований и исследования этого вопроса по собранным нами полевым материалам.

Если говорить о транспорте участников украинских ярмарок на территории Подолья, Средней Надднепрянщины и Слободской Украины в XIX – в начале XX вв., то торговцы и покупатели пользовались возами или шли пешком, выходя рано утром из дому [6]. В середине XX в. украинские крестьяне в качестве транспорта использовали «пидводы» с запряженными в них лошадьми или же пользовались пешим ходом.

Современный транспорт участников и гостей Сорочинской ярмарки в селе Великие Сорочинцы Миргородского района Полтавской области репрезентирован традиционными возами с запряженными в них волами или лошадьми, а также специальными рейсовыми автобусами, которые круглосуточно отправляются из города Полтава и каждые пятнадцать минут из города Миргород в село Великие Сорочинцы, где проходит одна из самых больших украинских ярмарок.



Воз, запряженный волами. Село Великие Сорочинцы Миргородского района Полтавской области, Украина. 19 августа 2015 года. Фото Кудиновой (Скоряк) А. Г.

Таким образом, среди видов транспорта участников украинских ярмарок есть как современные – автобусы и автомобили, которых большинство, так и традиционные – возы, запряженные волами и лошадьми.

Во время пребывания на украинских ярмарках Слободской Украины торговцы проживали в постоянных дворах [7] или же арендовали жилье в крестьян того населенного пункта, где проводилась ярмарка. К примеру, такая категория ярмарочных торговцев как чумаки в качестве транспорта использовала следующие виды возов: мажу или паровицу для доставки своих товаров на традиционные украинские ярмарки XIX – начала XX вв. В середине XX – в начале XXI вв. украинские крестьяне на территории этнографических регионов Средней Надднепрянщины, Слобожанщины и Подолья ходили на ярмарки в соседние села пешком или же ездили на своих частных легковых автомобилях [8]. В селе Комыши Охтырского района Сумской области богатые крестьяне, которые ехали на ярмарку своими возами, останавливались и подвозили идущих на торг пешком более бедных людей, а главным видом транспорта были возы с запряженными волами или поход пешком [9].

В труде «Исследование о торговле на украинских ярмарках» И. Аксакова подано информацию о том, что торговцы на период участия в ярмарках жили в так называемых постоянных дворах или же строили собственное жилье для ежегодного участия в ярмарках на территории Слободской Украины и Средней Надднепрянщины [7]. Проанализировав материалы проведенных нами полевых этнографических исследований, было выделено свидетельства респондентов, которые утверждали о том, что в середине – в конце XX в. На территории этнографического региона Подолье торговцы еврейской национальности постоянно проживали в населенных пунктах, где проводились ярмарочные торги, в которых они брали участие [10]. Владельцы или арендаторы корчм, владельцы магазинов еврейского происхождения на территории этнографического региона Подолье строили свое собственное жилье плотно один к другому и, как правило, на втором этаже магазина или корчмы или же сзади своего заведения через стенку [11]. Проанализировав материалы полевых этнографических исследований территорий Средней Надднепрянщины и Слободской Украины, было выделено свидетельства интервьюеров о жилье торговцев и других участников украинских ярмарок, где утверждается, что гости и торговцы проживали либо в своих собственных домах «хатах», расположенных вблизи ярмарочной площади. Так, в селе Ялтушкив Барского района Винницкой области местные жители-участники ярмарки жили в обычных одноэтажных домах «хатах», расположенных прямо на

окраине ярмарочной площади, что подтверждается полевыми этнографическими материалами, записанными от участницы и очевидцы Ялтутковской ярмарки Элисы Луканёвой [11]. Главной особенностью еврейского жилья, где жили торговцы еврейской национальности на территории Подолья было то, что дома строились очень близко один возле второго «один на одному», где передняя часть дома или первый этаж были предназначены для магазина или торговли, а второй этаж или задняя часть этого дома предназначались для жилой площади еврея-торговца или корчмаря и членов его семьи [12].



Расположение домов торговцев еврейской национальности на окраине ярмарочной площади. Село Дашив Иллинецкого района Винницкой области, Украина. 1939 год. Фото из семейного архива Кудиновой (Скоряк) А. Г.

В селе Великие Сорочинцы Миргородского района Полтавской области приезжие торговцы и гости для участия в Сорочинской ярмарке выбирали следующие варианты жилья. Так, в период вхождения современного Украинского государства в состав Советского Союза, посетители Сорочинской ярмарки из села Дрижина Гребля Кобеляцкого района Полтавской области, имея свой собственный автомобиль марки «Москвич», гостевали на этой ярмарке одни сутки и расположились для ночлега в авто следующим образом: водитель-зять спал на разложенных двух передних сидениях, его жена, наша респондентка Надежда Васильевна, – на заднем сидении, а ее мать, теща водителя, постелила постель и спала в багажнике, что в свою очередь объяснялось ее маленьким ростом и худощавым телосложением [8]. Методом наблюдения было установлено, что отдельные люди брали с собою из дому подушки и постельное белье для ночлега в собственной машине, снимали полностью частный сельский дом или комнату в нем. Важной особенностью этого варианта посуточного ночлега или длительного проживания на весь период проведения Сорочинской ярмарки является наличие во дворе столовой или небольшого заведения общественного питания.

Таким образом, если торговцы и гости традиционных украинских ярмарок в XIX – начале XX вв. строили или приобретали уже готовые дома или хаты, то среди видов жилья участников современных украинских ярмарок середины XX – начала XXI вв. доминируют ночлег и проживание в собственных легковых автомобилях или микроавтобусах, что объясняется низким уровнем доходов украинцев, которые не позволяют снимать жилье для проживания на весь период проведения ярмарок. Меньшинство туристов, гостей и участников украинских ярмарок могут позволить себе краткосрочную или долгосрочную аренду частного сельского дома или комнаты в нем.

Если на традиционных украинских ярмарках XIX – начала XX вв. торговцы и посетители носили традиционный украинский костюм, то участники украинских ярмарок середины XX – начала XXI вв. носят либо стилизованную под национальный украинский костюм одежду, либо отдельные элементы традиционного украинского костюма.

Так, одежда участников ярмарок зависела от поры года. Так, например, на традиционных украинских ярмарках XIX – начала XX вв. весной, осенью и зимой торговцы и посетители одевались в более теплую одежду, носили кожаные куртки, мужчины – теплые смушевые шапки, а представительницы женского пола – теплые шерстяные платки, очипки, хромовые и сапьяные чоботы, кожаные куртки, а вот ранней осенью, и поздней весной, летом они носили льняные вышитые короткие и длинные рубашки «вышиванки», штаны, платки и очипки, венки или заплетенные в косы ленты из легких тканей. На современных украинских ярмарках середины XX – начала XXI вв. торговцы и посетители ярмарок носят вышитые рубашки из льна или трикотажа, вышитые пояса, венки, дукачи, корали. Так, на Сорочинской ярмарке, методом наблюдения было установлено, что торговцы и гости носят вышитые рубашки из таких тканей, как лен, ситец, батист, комбинируя их с брюками, юбками, сарафанами, комбинезонами из джинсовой или другой ткани.

На Троицкой благотворительной ярмарке в Полтаве методом наблюдения было установлено, что торговцы комбинировали элементы традиционного украинского костюма с современной одеждой. Примером является ниже поданная фотография.



Троицкая благотворительная ярмарка, посвященная участникам Антитеррористической операции в восточных областях Украины. Город Полтава Полтавской области, Украина. 12 мая 2016 года. Фото Кудиновой (Скоряк) А. Г.

Таким образом, мы видим, что посетители и участники традиционных украинских ярмарок XIX – начала XX вв., носили традиционный украинский костюм, а посетители и участники современных возрожденных ярмарок на территории Подолья, Средней Надднепрянщины и Слободской Украины в середине XX – в начале XXI вв. используют вариант комбинирования и стилизования отдельных элементов традиционного украинского строя с элементами современной джинсовой или с других тканей одежды.

Таким образом, мы видим, что в начале XXI в. на украинских ярмарках происходит стилизация под традиционный украинский национальный костюм и комбинирование элементов традиционного и современного костюма. Если украинцы пожилого и взрослого возраста стараются придерживаться народных традиций и носят именно традиционный украинский костюм своего этнографического региона, то участники современных ярмарок юношеской и молодой возрастной групп используют именно комбинирование элементов традиционного с элементами современного костюма, а также стилизацию под традиционный костюм.

Таким образом очевидно, что если на традиционных украинских ярмарках XIX – в начале XX вв. участники в качестве транспорта использовали возы, запряженные волами или лошадьми, или же шли рано утром пешком, то в середине XX – в начале XXI вв. торговцы и гости ярмарок пользовались частными автомобилями, ходили пешком и использовали специальные рейсовые автобусы «Ярмарочные». В XIX – начале XX вв. купцы специально строили, покупали или брали в аренду у местного населения дома в населенных пунктах-центрах ярмарочной торговли, то в середине XX – в начале XXI вв. торговцы и гости ярмарок арендовали комнату в доме или дом на период участия в ярмарке, а также приходили или приезжали рано утром в день начала торга и возвращались домой вечером по окончании ярмарки или одного из посещенных ярмарочных дней. В XIX – начале XX вв. украинцы одевались на ярмарку в праздничный национальный костюм. В середине XX – в начале XXI вв. в процессе полевых этнографических исследований нами было установлено, что для завлечения украинских и иностранных туристов, максимального уровня продаж своих товаров торговцы на ярмарках комбинировали элементы традиционного национального украинского костюма с современными элементами одежды. Так, например, на Сорочинской ярмарке в селе Великие Сорочинцы Миргородского района Полтавской области и на Троицкой благотворительной ярмарке в городе Полтава Полтавской области торговцы и гости ярмарки были одеты в национальную традиционную рубашку «вышиванку», веночек с лентами на голове или платок с большими цветами, ожерелье «корали» или «дукачи», сочетая их с современными юбками, джинсовыми брюками или шортами, сапогами, балетками, туфлями, босоножками, ювелирными украшениями из золота (крестиками, сережками, цепочками, кулонами, браслетами на руках и ногах). Таким образом, мы видим, что XIX – начало XX вв. был периодом функционирования традиционной ярмарочной одежды, транспорта и жилья, а середина XX – начало XXI вв., в связи с искусственным возрождением традиционных ярмарок, – периодом стилизации, синтеза и трансформации отдельных элементов традиционной ярмарочной одежды, транспорта и жилья с советскими и современными торговыми и повседневными аспектами этих частей украинской ярмарочной культуры.

Литература

1. Сумцов, М. Ф. Дослідження з етнографії та історії культури Слобідської України. Вибрані праці / М. Ф. Сумцов. – Харків : Атос, 2008. – 558 с.: 30 с. іл.
2. Юрченко, В. О. Ярмарок в системі традиційної культури українців (друга половина XIX – початок XX ст.) / В. О. Юрченко. – К. : Талком, 2014. – 268 с.

3. Юрченко, В. О. Традиції харчування на ярмарках України у другій половині XIX – на початку XX ст. / В. О. Юрченко // Українознавство. – 2009. – №1. – С. 221–225.
4. Юрченко, В. О. Ярмарковий репертуар кобзарів і лірників Поділля (друга половина XIX – початок XX ст.) / В. О. Юрченко // Етнічна історія народів Європи: Зб. наук. праць. – Вип. 23. – К. : УНІСЕРВ, 2007. – С. 105–109.
5. Юрченко, В. О. Народні розваги на українському ярмарку (друга половина XIX – початок XX ст.) / В. О. Юрченко // Етнічна історія народів Європи: Зб. наук. праць. – Вип. 27. – К. : УНІСЕРВ, 2008. – С. 49–55.
6. Записала Кудінова (Скоряк) Анна Григорівна 8 червня 2015 року в селі Потоки Жмеринського району Вінницької області від Довгань (до заміжжя – Хомійчук) Марії Улянівни 7 грудня 1924 року народження.
7. Аксаков, И. С. Исследование о торговле на украинских ярмарках / И. С. Аксаков. – СПб. : В типографии Императорской Академии Наук, 1858. – 383 с.
8. Записала Кудінова (Скоряк) Анна Григорівна 11 квітня 2016 року в селі Дрижина Гребля Кобеляцького району Полтавської області від Малимон (до заміжжя – Черкаської) Ліни Полікарпівни 29 червня 1937 року народження, Скоряк (до заміжжя – Малимон) Надії Василівни 12 лютого 1958 року народження.
9. Записала Кудінова (Скоряк) Анна Григорівна 10 листопада 2016 року в селі Комиші Охтирського району Сумської області від Тарасенко (до заміжжя – Дейко) Наталії Василівни 27 червня 1960 року народження.
10. Записала Кудінова (Скоряк) Анна Григорівна 30 липня 2015 року в селі Ялтушків Барського району Вінницької області від Луканьової Еліси Тимофіївни 19 червня 1947 року народження.
11. Записала Кудінова (Скоряк) Анна Григорівна 1 червня 2007 року в селі Вищеольчедаїв району Вінницької області від Романевич Олени Йосипівни 26 вересня 1951 року народження.
12. Записала Кудінова (Скоряк) Анна Григорівна 20 вересня 2015 року в селі Снітків Погребищенського району Вінницької області від Копичинської (до заміжжя – Мартемьянової) Олени Вікторівни 29 квітня 1964 року народження.

*Кузнецова Ж.В.; Лебедев М.А.
(Российская Федерация, пос. Малаховка)*

СЛАВЯНСКИЕ ОБРЯДОВЫЕ КУКЛЫ КАК ПРОЯВЛЕНИЕ ЭТНИЧЕСКОЙ МЕНТАЛЬНОСТИ

Непредсказуемость будущего, в которой оказались жители бывшего СССР в результате перестройки и последовавшей за ней экономической и мировоззренческой нестабильности, вызвала обострение этнических процессов на всей территории бывшего СССР, в том числе и в России. В связи с этим произошло обострение интереса к традиционной этнической культуре, как проявлению ментальности русского этноса, особенно к тем ее элементам, которые с одной стороны обозначают ее самобытность, а с другой дают возможность осмыслить ее в контексте общеславянского единства.

Под **ментальностью** мы понимаем глубинный уровень коллективного и индивидуального сознания, включающий и бессознательное; относительно устойчивую совокупность установок и предрасположенностей индивида или социальной группы воспринимать мир определенным образом. Ментальность формируется в зависимости от традиций культуры, социума и всей среды жизнедеятельности человека, и сама в свою очередь их формирует, выступая как порождающее начало, как трудноопределимый источник культурно-исторической динамики. [2]

При рассмотрении любых форм традиционной культуры мы встречаем различные мировоззренческие системы, устройства общества, а также культовую практику. Особую роль в любой культовой практике играют культовые (ритуальные) предметы. Они являются не только элементами образно-знаковой реальности, выступающей как условие развития и формирования личности, но и своего рода точками сосредоточения Силы, в которую верит конкретный этнос или человек.

Как отмечает В. С. Мухина, «Особенно бережно хранятся и передаются предметы, имеющие не только хозяйственное, но и сакральное значение и являющиеся материальным воплощением образно-знаковых реалий, «формирующих конкретную ментальность родового сознания и самосознания» [1].

К таким предметам, распространенным во всех культурах, можно отнести *культовые куклы*. Это и всемирно известные «куклы-Вуду», и японские куклы императорского двора, имеющие символическое значение, и даже античные куклы, ставшие символом Олимпийских Игр 2004 года в Афинах. В нашей работе мы рассмотрим славянские культовые куклы как проявление этнической ментальности.

Ментальность включает множество компонентов, среди которых можно выделить *профанный* и *сакральный* уровни понимания мира. О важности различения данных частей писало множество авторов [3], [4]. Мы постараемся рассмотреть сакральный компонент этнической ментальности в славянских верованиях, рассматривая куклы не как компонент игровой деятельности, а остановившись на культовых функциях, среди которых хотелось бы выделить обережную.

Куклу мы можем определить как предмет в виде человека или животного, сделанный из ткани, бумаги, дерева, фарфора, пластика и других материалов. Слово «кукла» используется и в переносном смысле. В «Толковом словаре живого великорусского языка» Даля: «Кукла: – щеголеватая, но глупая и бездушная женщина».

Функции кукол:

- 1) Эстетическая;
- 2) Игровая;
- 3) Развитие ребенка (развивающая);
- 4) Символическая;
- 5) Обрядовая (воздействующая и оберегающая).

В свете этих функций все куклы можно условно разделить на обрядовые и внеобрядовые, но первоначально куклы возникли и существовали в непосредственной связи с сакральным. [5]

Славянские культовые куклы являются одними из наиболее старых оберегов, получивших распространение в славянском этносе. Языческое миропонимание одухотворяет все предметы окружающего мира, что характерно не только для славянских верований [6]. Поэтому каждый человек традиционной культуры создает и хранит предметы, имеющие символическое и религиозное значение, с особой осторожностью и сакральным трепетом.

Мы можем определить оберег, как предмет культа, охраняющий (оберегающий) владельца от различных деструктивных воздействий, нападений, недоброжелателей (как людей, так и разнообразных духов).

В ряде источников (например, Википедия – по данным на 30.09.2016) можно встретить утверждения, что *оберег* – это, то же самое, что и *амулет*, и наоборот. Думается, что данный подход не совсем верен. Во-первых, действие *оберега*, согласно народными верованиям, может распространяться на несколько людей, дом, семью, род, а *амулет* принадлежит конкретному человеку. Во-вторых, *оберег* несет только защитную, охранительную функцию, а *амулет* может носить и другие функции.

Несмотря на бурный *научно-технический прогресс*, и в наши дни значительное количество населения обращается к различным формам обережной практики; при этом надо отметить постепенно возрастающую роль славянских оберегов. Вера в обережную силу кукол основана на, сохранившемся до наших дней магическом мышлении, видящем в кукле предмет симпатической или имитативной магии. Данная форма магии, основывается на идее о том, что предметы, сходные по внешнему виду (*магия подобия*) либо побывавшие в непосредственном контакте (*магия контакта*) якобы образуют друг с другом сверхъестественную, магическую связь [7].

Рассмотрим некоторые примеры славянских обережных кукол.

К различным событиям, таким как новый урожай, уход зимы и другим жизненно-важным этапам года делались обрядовые куколочки, и каждая из них наполнялась своим смыслом и имела своё личное предназначение – какая-то куколочка сжигалась как символ очищения, а какая-то наоборот, наполнялась крупами и ставилась на видное место, чтоб в дом достаток привлекать. Их делали из ткани, зерен, соломы и даже золы. Наиболее распространены тряпичные куколочки.

Традиционная тряпичная кукла безлика. Лицо, как правило, не обозначалось, оставалось белым. Кукла без лица считалась недоступным для вселения в него деструктивных сил, без-

вредным для ребенка и других членов семьи. Она выполняла обережную функцию, привлекая в дом лад и защищая от других воздействий. [8]

Владимир Пропп отмечает, что как часть сакрального, кукла занимает промежуточное положение между магическим предметом и магическим помощником (при этом кукла не только несет функцию оберега, но и сама является оберегаемым предметом или помощником. Это отражено в фольклоре), приводя следующие примеры: «Я умираю и вместе с родительским благословением оставляю тебе вот эту куклу; береги ее всегда при себе и никому не показывай, а когда приключится тебе какое горе, дай ей поесть и спроси у нее совета»; «У меня в сундуке есть четыре куколки, как же надо, они тебе помогут»; «Вы, кукалки, кушайте, мое горе слушайте» [9].

Из этого можно сделать вывод, что с куклой можно было общаться, рассказывать проблемы, в чем мы видим важную психотерапевтическую функцию.



Куклы **Кувадки** подвешивались над колыбелью новорожденного (обязательно в нечетном количестве), отгоняли злых духов и бессонницу от младенца, оберегали сон. Мать приговаривала: «Сонница-бессонница, не играй с моим дитячком, а играй с этой куколкой». С позиций психологии такие верования играли важную роль, снижая тревожность матери относительно благополучия ребенка.



Кукла **Берегиня** может считаться классическим вариантом обережной куклы. Ее задачи - оберегание дома, хозяйства, семьи и всего славянского рода от разнообразных разрушительных сил (мы намеренно не используем понятия «злые силы», т.к. в языческих верованиях отсутствовало представление о «чисто добрых» и «чисто злых» силах. Подобная дихотомия не является характерной для этнических верований).

Задачи **Крупенички** - оберегание лада в семье, а также помощь в привлечении материального достатка и сил здоровья. Часто эта кукла создается в паре с куклой мужского рода – Богачом. Одновременно данные куклы являются показателями полоролевых функций в традиционном обществе - Богач имеет на поясе ключи, что символизирует его функцию управителя хозяйством в семье.



Любопытно также, что Крупеничка могла быть использована в неурожайный год в качестве источника зерна для пищи, т.к. внутри ее был запас зерна (крупы)

Пеленашка. В этой кукле воспроизводились особенности мироощущения русских крестьян. Считалось, что ограничение движения сделает ребёнка незаметным для злых духов, поэтому почти весь первый год жизни младенец проводил в колыбели плотно спелёнутый. Чтобы сбить злых духов с толку, спелёнутую куклу подкладывали к младенцу в колыбель.

Данная кукла также снижала тревожность матери о судьбе своего ребенка.

Рассмотренные материалы показывают, что обережные куклы играли большую роль в культовой практике славянских народов.

В данный момент в связи с появлением ряда общественных течений (неоязычество, родноверие, Нью-Эйдж, некоторые школы психологии) в духовной жизни людей, а также в науке (исторические изыскания, волна интереса к славянской тематике среди ученых, новые теории, связанные со славянской тематикой) интерес к культовой практике славян находится на высоком уровне.

Таким образом, возрождение интереса к славянским культовым куклам можно рассматривать, с одной стороны, как способ снижения тревожности в ситуациях высокой неопределенности, которых так много в наше время, а с другой, как маркер подъема этнического самосознания народа, сензитивного к основным реалиям, выступающим как условия развития и бытия личности, в том числе предметным реалиям и реалиям образно-знаковых систем.

Литература

1. Пушкарев, Л. Н. Что такое менталитет? / Л. Н. Пушкарев // Отечественная история. – 1995. – № 3.
2. Мухина, В. С. Из прошлого в настоящее: родовые традиции – изначальная основа менталитета народов мира / В. С. Мухина // Развитие личности. – 2009. – № 4. – С. 139.
3. Генон, Р. Символы священной науки / Р. Генон. – М. : Беловодье, 2004. – 480 с.
4. Кузнецова, Ж. В. Смерть в традиционной и современной культуре / Ж. В. Кузнецова, М. А. Лебедев // Университетский спорт: здоровье и процветание нации : материалы конф. ФГБОУ ВО МГАФК. – Малаховка, 2016
5. Емялёва, Г. Традыцыйныя лялькі ў каляндарнай і сямейнай абраднасці беларусаў / Г. Емялёва // Фальклор і сучасная культура : матэрыялы III Міжнар. навук.-практ. канф., 21–22 крас. 2011 г., Мінск. – У 2 ч. – Ч. 2. – Мінск : Выд. цэнтр БДУ, 2011. – С. 60–61.
6. Кузнецова, Ж. В.. Этническое самосознание и ментальность южных алтайцев в контексте реалий предметного мира / Ж. В. Кузнецова // Регионология (Regionology). – № 1. – 2014.
7. Фрэзер, Дж. Дж. Симпатическая магия / Дж. Дж. Фрэзер // Золотая ветвь: исследование магии и религии. – М. : Политиздат, 1980. – С. 20–60.
8. Калюжная, Н. Н. История и традиции русской народной куклы / Н. Н. Калюжная // Студенческий научный форум : Материалы VII Междунар. студ. электронной науч. конф.
9. Пропп, В. Исторические корни волшебной сказки / В. Пропп. – М. Лабиринт, 2009. – 336 с.

*Кузнецова Ж.В.; Лебедев М.А.
(Российская Федерация, пос. Малаховка)*

ПРЕДСТАВЛЕНИЯ О СМЕРТИ И УМИРАНИИ, СУЩЕСТВОВАНИИ В ТРАДИЦИОННОЙ И СОВРЕМЕННОЙ КУЛЬТУРЕ

Проблема смерти является одной из ключевых философских вопросов человечества. Взгляды на данное явление у каждого отдельного человека во многом зависят не только от личного опыта, но и от особенностей ментальности и религиозных верований народа, к которому он принадлежит. Учет этих особенностей, присущих каждому народу, помогает нам понять особенности поведения отдельных его представителей в обыденной жизни, в экстремальных и тяжелых ситуациях, а также необходим для эффективной психологической работы, как с умирающими, так и с их близкими.

Особое внимание при рассмотрении проблемы смерти, умирания и посмертного существования должно уделяться этнической ментальности. Проблемам этнической ментальности посвящено множество научных трудов [1], [6]. В научный оборот термин «ментальности» был введен французским антропологом Л.Леви-Брюлем (1857–1939), изучавшим «коллективные представления» (или «ментальности») так наз. «примитивных народов» [1].

В настоящее время ментальность понимается как глубинный уровень коллективного и индивидуального сознания, включающий и бессознательное; относительно устойчивая совокупность установок и предрасположенностей индивида или социальной группы воспринимать мир определенным образом. Ментальность формируется в зависимости от традиций культуры, социума и всей среды жизнедеятельности человека, и сама в свою очередь их формирует, выступая как порождающее начало, как трудноопределимый исток культурно-исторической динамики [1].

Когда речь идет о ментальности народа или нации, на первый план выходят мировоззренческие вопросы. Отдельная роль в данных вопросах принадлежит религии. При этом необходимо различать ментальные представления в традиционной и современной культуре. Оба этих вида культуры имеют свои проявления и особенности. На основе анализа нескольких источников [2][3] нами была выведена сравнительная таблица.

Табл. 1 Смерть в традиционной и современной культуре

	Традиционное общество	Современное общество (западное)
Значение смерти	Смерть является значимым событием и переходом к другому состоянию бытия	Смерть обычно рассматривается как трагедия, отсутствует уверенность в наличии перехода.

Тема смерти	Развита	Табуирована
Представления о посмертном существовании	Развиты, есть культ предков, понятие о психопомпах, мирах посмертного существования, правила погребения, задабривания покойников	Посмертное существование не рассматривается, отрицается, представляется в упрощенном виде; культ предков слабо выражен
Взаимодействие живых с мертвыми	Развит культ предков, взаимодействие считается двусторонним	Культ предков слабо выражен, взаимодействие одностороннее («второй стороны» нет)
Искусство умирания	Представлено рядом духовных практик	Неизвестно; «аналог» обеспечивается хосписами (акцент на комфорт пациента)
Понятие <i>неуспокоенности</i>	Существует понятие <i>неуспокоенности</i> ; для избежания <i>неуспокоенности</i> разработано множество культовых приемов	Не популярно; использование приемов <i>успокоения</i> является не защитой от гнева мертвецов, а данью Традиции

Представления о смерти и посмертном существовании, а также связанные с этим обычаи в традиционных системах верований могут быть условно разделены на несколько групп. Основной концепции существования в них являются представления о времени (в контексте существования души отдельно взятого человека) – линейное (авраамические Традиции, где смерть является окончательной, и не ведет к перевоплощениям), цикличное (где душа может многократно воплощаться в различных формах).

Можно также отдельно выделить анимистические и этнические верования («язычество»), в которых связь живых и мертвых особенно сильная.

Сравнительный анализ различных верований приведен на таблице 2.

Табл.2 Сравнительный анализ различных верований

	Авраамические	Сансарические	Анимистические,
Способ погребения	Различные; чаще захоронение на кладбище	Различные; чаще кремация	Различные
Связь с мертвыми	Присутствует	Слабая, в основном со стороны живых	Очень сильная
Обращения к мертвым	В особых случаях, обращения к святым	Не практикуется в прямой форме	Осуществляются
«Функции» мертвых	Святые-покровители, в т.н. «народном христианстве»	Святые – символ для медитативного сосредоточения	Обладают большой силой, как местные духи или божества

Смерть в традиционных верованиях Востока. Традиционные восточные верования, такие как **индуизм** и **буддизм (буддадхарма)**, рассматривают бытие человека как круговорот рождений, смертей и пребывания в промежуточных состояниях (*сансара*). Сансара – совокупность миров, в каждом из которых происходят страдания. Представление о «колесе сансары» в буддизме и индуизме различаются – если в индуизме существует понятие *атмана* (что можно перевести как «изначальный Дух»), то в буддизме душу заменяет совокупность *скандх* (тонкие образования, элементы, проекции, омрачения сознания и «семена пробуждения» – *танхагатагарбха*), *аатман* отрицается. Поэтому в буддийском мировоззрении реинкарнируется не вся душа, а некая совокупность опыта.

Тибетские учения говорят, что существование составляют периоды, называемые *бардо* (в переводе с тибетского – «промежуток»). Выделяют бардо бодрствования, сновидения, медитации, умирания, посмертного существования и становления (вступления в новое воплощение). Тибетцы выделили отдельно бардо умирания. Это говорит о том, что им удалось обнаружить, что умирающий человек чувствует, мыслит и ведет себя не так, как живой. Поэтому изучение психики умирающих является отдельным вопросом, на что указывают сотрудники хосписов, врачи и психологи.

Рассмотрим бардо посмертного существования. По мнению тибетцев, в этом состоянии сознание сталкивается с яркими зрелищами, которые являются проекциями ума. Ритуальная практика *бардо* включает в себя *пхову* (ритуал, приводящий в т. ч. к физиологическим изменениям в организме), чтение Бардо Тодол (тиб. བར་དོ་འགྲུབ་པའི་མཁའ་མཚན་ལྷ་མོ།, известна также как «Тибетская Книга Мертвых») над телом умершего. Не рекомендуется трогать тело или перемещать

его в течение трех дней; если же это необходимо, сначала нужно прикоснуться к голове, и лишь потом - к остальным частям. (Прикосновение к областям физического тела, соотносящимися с низшими *чакрами* может утянуть сознание умершего в нижние миры). Близким не рекомендуются сильные эмоции, т.к. сознание умершего может зацепиться за них и "застыть" на промежуточном уровне существования, что нарушит процесс инкарнации [4].

После этих ритуалов мертвое тело – пустая оболочка, от которой можно избавиться без сожаления. Тела взрослых покойников обычно не захораниваются, а выбрасываются («небесные похороны»). После того, как стервятники расправятся с плотью, кости разбивают молотком, смешивают с *цанпой* (жареной ячменной мукой) и отдают птицам поменьше. Другой способ применения человеческих костей – создание из них ритуальных инструментов, которые помогают в отсечении привязанностей.

Есть и другие формы захоронения, например, в дуплах деревьев священного леса Жуолон, как правило, так хоронят рано умерших детей [5].

Таким образом, тибетские верования включают и теорию по вопросу смерти и умирания, и содержат различные практики и ритуалы, направленные на максимальное снижение страха смерти при прохождении данного этапа существования. Эти практики и ритуалы также снижают и тяжесть психологической травмы для родственников умирающего.

Авраамические религии основаны на концепции линейного времени. Христианство и ислам берут свое начало в иудаизме.

В иудаизме отсутствуют сложные представления о посмертном существовании. Нет разделения на *праведных* и *грешных*, т.к. во всех есть элемент *греха*. Иудаизм ориентирует внимание человека не на загробную жизнь, а на жизнь в настоящем и на жизнь, что будет с приходом Мошиаха.

В христианстве смерть рассматривается как враг («*Εσχατος εχθρος καταρүεται θάνατος*» – как последний враг будет повержена смерть (1 Кор. 15:26), как хула на Бога, признак грешности человека и мира. Душа умершего отправляется в загробный мир, где, пройдя мытарства, попадает в зависимости от своих деяний в рай, ад либо в чистилище (в католицизме).

Захоронение тела тоже несло в себе особый смысл. Догмат о воскресении говорил, что в день Страшного Суда Саваоф воскресит тела умерших (позже идея была преобразена в идею особой кости - не подверженной разложению и находящейся в районе ключицы); в настоящее время понимается символически. Этим обусловлены особенности захоронения, направленные на сохранение тела. Гроб начал использоваться только в позднем Средневековье. Символизм гроба связан с лодкой, плывущей по реке загробного мира, которая является *архетипическим* символом.

Захоронения напоминали живым о бренности всего сущего и о необходимости заботиться о спасении своей нетленной души. В Средние Века в центре города живых находился город мертвых (*некрополис*). Там разрешались не только траурные церемонии, но и веселые гуляния.

В русском православии процесс умирания и похорон наделяется особой *сакральностью*. С этим связан обычай хоронить мертвых с закрытым лицом [7]. В православии не признается чистилище, но считается, что молитвы за умерших могут помочь им попасть в рай. Большое внимание уделяется поминовению умерших, а также мощам святых, которые являются важной составляющей христианской ритуалистики, направленной на принятие смерти как самим умирающим, так и его близкими.

В качестве примера можно привести почитание мощей святых, в Киево-Печерской лавре. Ежегодно в Петров пост в подземных помещениях лавры проводят генеральную уборку. Но самое главное, монахи передевают мощи святых. В течение всего дня дьякон читает молитвы над мощами. После вечернего богослужения братия вновь собирается и облачает святых угодников. Преподобные – в зеленом, священномученики – в красном. После этого происходит вынос переоблаченных святых мощей. Затем мощи торжественно возвращают на свои места [7].

В исламе считается, что смерть приходит по воле Аллаха, но души умерших встречает Его посланник – Азраил (Азраэль). Считается, что праведные умирают легко и спокойно, а грешники - в страшных муках. В исламской теологии аналогом католического чистилища счи-

тается *Араф* (пространство между адом и раем). Добрые деяния обитателей арафа оказались равными греховным и поэтому они останутся в нём ожидая милости Аллаха. В конце концов, Аллах пощадит их и введет их в рай [10].

«Если за верующим были серьезные ошибки, то процесс смерти для него ожесточается, и это искупит его прегрешения. А если у безбожника на счету благие дела и поступки, которые остались еще не компенсированы тем или иным мирским благом, то будет воздано ему за них легкостью смерти» [11].

Т.е. ислам переосмыслил идеи посмертного существования, взятые из иудаизма и христианства, при этом предложив свое осмысление смерти. **Анимистическим традициям (язычество, шаманизм)**; чаще свойственно представление о цикличности времени [6]. Эти верования присущи представителям родовых культур, проживающих, как на территории нашей страны (алтайцы, эвенки и др.), так и за рубежом (индейцы, австралийские аборигены и др.) Важно отметить, что элементы этнических (языческих) верований часто соединяются с верованиями мировых религий. Рассмотрим это на примере боливийцев. Верования боливийцев синкретичны – т. е. включают в себя элементы христианства и язычества. Остановимся на некоторых аспектах их языческой составляющей.

Так, коренное население Боливии каждый год 1 ноября отмечает День Черепов, или день мертвых. В домах боливийцев находятся человеческие черепа, которые, как считается, несут в себе особый дух – Натиту. Натита – это не просто череп, а сочетание черепа и духа. Натита – это близкий друг или член семьи [9]. Многие черепа передаются из поколения в поколение. Боливийцы верят, что такой череп может помочь им в их начинаниях – черепа приносят в больницы, показывают пациентам, надеясь, что те пойдут на поправку. Также их используют в следственном процессе – когда череп стоит на виду, количество признаний от преступников увеличивается.

Подводя итоги, можно сказать, что в мире существуют самые различные верования, связанные со смертью. Однако во всех традиционных верованиях есть уверенность в том, что после смерти что-то будет, а также четкая система представлений о том, что именно будет. Современная культура западного мира лишена этой уверенности, что может усиливать чувство тревожности и напряженности у людей, в то время как обращение к традиционным ценностям зачастую снижает эту тревожность и помогает легче пройти через ситуации, связанные со смертью. Поэтому уважение к особенностям культурных традиций разных народов и религий поможет нам не только избегать конфликтных ситуаций, но и оказывать адекватную психологическую помощь людям, столкнувшимся с проблемой смерти.

Литература

1. Пушкарев, Л. Н. Что такое менталитет? / Л. Н. Пушкарев // Отечественная история. – 1995. – № 3.
2. Шаверен, Дж. Умиравший пациент в психотерапии / Дж. Шаверен – М. : Когито-Центр, 2005. – 317 с.
3. Согьял, Р. Тибетская книга жизни и смерти / Р. Согьял, П. Гаффни, Э. Харви. – М. : Самадхи, 2015. – 703 с.
4. Юнг, К. Г. Психологический комментарий к «Тибетской Книге Мертвых» [Электронный ресурс] / К. Г. Юнг. – Режим доступа: <http://www.litmir.co/br/?b=152569&p=105>.
5. Кубатьян, Г. Тибетский лес мертвых [Электронный ресурс] / Г. Кубатьян. – Режим доступа: <http://www.geo.ru/puteshestviya/tibetskii-les-mertvykh>.
6. Кузнецова, Ж. В. Особенности ментальности южных алтайцев / Ж. В. Кузнецова // Регионология. – 2012. – № 3. – С. 169–177.
7. Шмеман, А. Литургия смерти и современная культура / А. Шмеман. – М. : Гранат, 2013. – 175 с.
8. Несенюк, И. Святых передевают с радостью и страхом [Электронный ресурс] / И. Несенюк. – Режим доступа: <http://novaya.com.ua/?/articles/2009/07/03/095903-11>.
9. Koudounaris, P. Связь живых и мертвых: поклонение черепу в Боливии [Электронный ресурс] / P. Koudounaris. – Режим доступа: https://vk.com/wall-41827257_1199.
10. Али-Заде, А. А. Исламский энциклопедический словарь / А. А. Али-Заде. – М. : Ансар, 2007. – 396 с.
11. Заглюль, М. Мавсу‘а атраф аль-хадис ан-набави аш-шариф: Энциклопедия начал благородных пророческих высказываний / М. Заглюль. – В 11 т. – Бейрут : аль-Фикр, 1994. – Т. 3. – С. 450.

РАССКАЗЫ СЛАВЯНСКОЙ ФОЛЬКЛОРНОЙ БИБЛИИ О ХРИСТЕ В ГОСТЯХ У МАРКО БОГАТОГО: УСТНЫЕ И КНИЖНЫЕ ИСТОЧНИКИ

Сюжет народных повествований о Марко Богатом (богачу предсказано, что его наследником и зятем станет сын бедняка; богач безуспешно пытается его погубить; предсказание сбывается) принадлежит к числу очень популярных, и признается древним по происхождению. Такая оценка сюжета была высказана еще А. Н. Афанасьевым [2, с. 338]. В указателях фольклорной прозы этот сюжет помещен в разделе сказок о судьбе (АТ 930; СУС 930=461), в Сравнительном указателе сюжетов восточнославянской сказки (СУС) он учтен в вариантах русских, украинских, белорусских.

Народные рассказы о Марко Богатом начинаются эпизодом, который Н. Ф. Сумцов, один из первых исследователей этих сказок, называл «легендой о Христе в гостях у мужика», и который он определял как «приставную, вводную и несущественную» часть данных повествований [20, с. 10]. Она рассказывает о том, как богатый Марко, ожидавший в гости Бога, не узнал Христа, пришедшего к нему под видом бедного старичка, и не пустил его в свой дом. Христос переночевал в доме бедняка, и тот ночью слышал, как прилетевший ангел спрашивал его о том, какую судьбу-долю дать родившемуся этой ночью в бедной семье мальчику, и как Господь решил, чтобы этот ребенок унаследовал богатства Марко. Далее следует собственно самая сказка – рассказ о попытках Марко извести ребенка, которому предсказано стать нежеланным для него наследником. Пример такого «зачина» в повествовании о Марко Богатом находим, например, в начальной части легенды, помещенной в сборнике А. Н. Афанасьева [11, с. XXVI-XXIX] с пометой: «из собрания В.И. Даля».

Согласно другой версии этого «вводного» эпизода в народных повествованиях о Марко Богатом, не Христос просится к Марко на ночлег, а сам Марко, будучи в пути, оказывается на ночлеге в доме, где уже есть «постоялец» – странствующий нищий старичок, которым оказывается сам Иисус Христос. Далее, как и в первом случае, следует рассказ о том, что ночью к Христу прилетает ангел и Марко, подслушав их разговор, узнает о судьбе, предсказанной сыну бедняка. Подобная версия эпизода, получившая название «Марко на ночлеге», представлена, например, в сказке, записанной в Липецком уезде Тамбовской губернии учителем сельского училища Елисеем Сабуровым и опубликованной в собрании сказок А. Н. Афанасьева [12, № 306].

Считают, что «наращение» легенды о Христе к основной части повествования (о попытках погубить ребенка) имело место исключительно на русской почве [20, с. 25]. Источником этого эпизода в повествовании о Марко Богатом Ф.И. Буслаев предполагал древнерусский сборник кратких житий, поучений и назидательных рассказов – Пролог. Появление Пролога восходит к первым векам русской письменности. Сборник ведет свое происхождение от византийских месяцесловов или синаксарей, был переведен в Киевской Руси как необходимое пособие при богослужении (избранные чтения Пролога составляли часть службы). Текст Пролога имеет три основных разновидности: переводной Синаксарь (XII в.), 1-я и 2-я русские редакции (XII-XIII вв.). В русские редакции были внесены жития русских святых, сборник пополнился также множеством помещенных в него с назидательной целью рассказов и поучений (из сочинений отцов церкви, патериков), благодаря чему превратился в своеобразную православную энциклопедию. Пролог имел не только обрядовое употребление (из него выбирались и каждый день читались при богослужении повести и поучения), но был и просто книгой для чтения. Он пользовался большой популярностью, активно переписывался и сохранился в большом количестве списков; был опубликован в Москве в 1641-43 гг., а затем многократно переиздавался. Подробнее о памятнике см.: [4; 22].

В народном сказании о Марке Богатом «сам Господь приходит к этому человеку в виде нищаго. Марко не пускает его на обед и велит прогнать, думая, что это обыкновенный нищий. Точно то же читается в Прологе, под 18 числом Октября, *о некоем игумене, его же искуси Хри-*

стос во образе ницаго» [5, с. 444]. Отмечено, что содержание Пролога поучительно и разнообразно: расположенные день за днем, в календарном порядке, здесь читались многочисленные жития святых греческой и русской церкви, а в конце каждого дня читатель находил небольшое литературное добавление в виде назидательного рассказа, поучения или притчи, причем происхождение некоторых рассказов остается невыясненным [22, с. 53]. К числу таких поучительных добавлений следует отнести и указанный Ф. И. Буслаевым рассказ Пролога под 18 октября об игумене и Христе, пришедшем к нему в образе нищего:

Христос в образе убогого старца приходит в монастырь, желая обратиться к его игумену, но игумен предпочитает проводить время в беседе со знатными и богатыми людьми, лично выходит навстречу богатому и знатному гостю и угощает его богатым обедом, а на скромную просьбу старца выслушать его не обращает внимания и ругает привратника, впустившего нищего. Странник уходит, сказав привратнику, что в этот день Христос отошел от их монастыря.

Благодаря популярности Пролога сюжет легенды об игумене и Христе, пришедшем в образе нищего, мог быть широко известен. Это повествование присутствует также в составе Великих Миней Четьих (ВМЧ, Октябрь, день 18) сюжет отмечен и в иконографии¹. Однако прулочная легенда не могла явиться *источником* рассматриваемого эпизода народных повествований о Марко. Она не содержит, как мы видим, мотива предопределения судьбы, который в устных народных повествованиях о Марко Богатом играет важную, сюжетообразующую роль – без него все повествование рассыпается на малосвязанные между собой фрагменты.

Начальная часть фольклорных повествований о Марко Богатом содержит легенду о Христе, в составе которой выделяются два эпизода: первый – рассказ о приходе в дом богача Христа в образе нищего, неузнанного и изгнанного; второй – рассказ о чудесном предсказании им судьбы родившегося в это время ребенка. Первый из эпизодов может быть соотнесен в указателях фольклорной прозы с сюжетным типом 751A* – *о человеке, пригласившем Бога в гости*: он предпринимает обширные приготовления для встречи Бога; распоряжается, чтобы нищих, если они подойдут к его дверям, гнали прочь (или спустили бы на них собак); изгнанный нищий и оказывается самим Богом. В указателе АТ сюжет представлен литовскими, словенскими и русскими материалами, в СУС он учтен в русских, украинских и белорусских вариантах. (Заметим, что описание сюжета в указателе АТ точнее соответствует содержанию указанного фрагмента в сказке о Марко Богатом. СУС данный сюжетный тип аннотирует несколько иначе, ср.: СУС 751A* Бог в гостях: приходит в виде нищего (калики); бедняк отдает ему последнее и вознаграждается; богач, полагавший, что бог придет из церкви, не признает его в старичке-нищем, обходится с ним грубо, за что и наказывается). Однако, причисляемые к данному сюжетному типу народные рассказы не связаны с мотивом предопределения судьбы. Источник этого мотива, который мы находим во втором эпизоде легенды о Христе, восходит к народным верованиям славян в предопределение судьбы и связан с представлениями о сденицах (сэдженицах) – мифологических существах женского пола, определяющих судьбу ребенка при его рождении.

Наиболее подробные свидетельства о суденицах отмечены у южных славян, но известны упоминания о них и в других славянских традициях, подробнее см. [21; 13]. Укажем на некоторые выявленные исследователями атрибуты и характеристики этих персонажей, наиболее существенные при сопоставлении с персонажами и ситуациями интересующего нас эпизода сказки о Марко Богатом. Суденицы, которые считаются бессмертными, ходят вместе как *три* сестры. Они приходят *обычно в полночь* на третий, иногда на первый день после рождения ребенка в его дом, чтобы «судить» ему жизненную судьбу: сколько жить ребенку, когда ему идти к венцу, с чем столкнуться в жизни и каким счастьем обладать. Считается, что суденицы появляются возле очага, колыбели, постели матери, либо *на пороге* или *у окна во дворе*. Верили, что суденицы невидимы, их пророчества услышать нельзя, однако по некоторым свидетельствам, их

1 Указывают несколько подобных изображений, каждое из которых передает содержание легенды в трех фрагментах, соответствующих эпизодам повествования: Христос в образе нищего у монастырской стены с открытыми воротами; монах-привратник перед игуменом, сидящим за столом вместе с богатыми гостями; Христос-нищий с сумой уходит из монастыря, см. [8, с. 168].

могут видеть и слышать мать, бабушка, повитуха, старшие сестры и братья новорожденного, либо случайные люди в доме (*путник, торговец, нищий, гость*) – поэтому после рождения ребенка никому не отказывают в ночлеге. Суденицы могут восприниматься как Божьи посланники – ежедневно они сообщают Богу, сколько родилось детей, и спрашивают о судьбе каждого. Предопределенная судьба оказывалась неумолимой.

Основные из вышеприведенных связанных с суденицами атрибутов и ситуаций мы находим и в начальной части сказки о Марко Богатом. Для нас очень важно наблюдаемое в некоторых формах поверий о суденицах направление трансформации этих образов – возможность замены их образами христианской мифологии: отмечается, что в облике трех судениц могут являться Иисус Христос, Богородица и св. Петр или три ангела (см. [13, с. 202]). Подобная замена персонажей отразилась и в сказке о Марко Богатом, где судьба новорожденного предопределяется не суденицами, а Христом, который является один [3, №№ 27, 81, 83], или вместе с апостолами – под видом *двух нищих* [12, № 305; 10, с. 80-81], *трех нищих* [9, № 34; 7, Т-383], либо – святыми, напр., Ильей и Николой [18, с. 293]. С вопросом о судьбе к Богу обращаются ангелы – [12, № 305; 9, № 34; 10, с. 81; 3, № 81; 3, № 27]. Как и в поверьях о суденицах, согласно вариантам сказки о Марко Богатом, предсказание совершается *ночью/в полночь* [11, с. XXVII; 7, Т-383]; разговор о наречении судьба происходит *у дверей* [3, № 27; 1, № 15] или *под окном* [12, № 306; 3, № 81, 83]. Короткий пример такого повествования:

В самую полночь проснулась хозяйка и слышит – кто-то постучал под окном и спросил: «Праведный старче! ты здесь ночуешь?» – «Здесь», – сказал убогой. «В какой-то деревне у бедного мужика родился сын; каким наградишь его счастьем?» Отвечал убогой: «Владеть ему всею казною и всем имением Марка Богатого!» На другой день убогой простился с хозяйкою и пошел странствовать, а старушка сейчас на двор к Марку Богатому и про все ему рассказала. <...> [11, с. XXVIII].

Известны варианты повествований о Марко Богатом, где в эпизоде предсказания судьбы упоминаются сразу нескольких мотивов, традиционно связываемых в славянских поверьях с суденицами. Один из них – судьба новорожденного, которому суждено унаследовать богатство Марко Богатого, другой – мотив смерти в колодце юноши или девушки, которым при рождении было это предсказано¹ (АТ 934А, СУС 934А), пример – фрагмент рассказа, записанного в 1988 г. в Новосибирске от Воронцовой Акулины Агафоновны, 1909 г.р., уроженки Пензенской губернии:

И вот в двенадцать часов прилетают ангелы к Иисусу Христу и говорят ему: “Иисус Христос, Господь! Вот, у воднех родилса мальчик, каким яво ишастьем наделить?” Иисус Христос и говорит: “Марки Боуатого боуатством яму, ишастьем яво наделить”. Улетели. Тут прилетают опять ангелы: «Иисус Христос, а вот каким ишастьем наделить ишо новорожденный родилса мальчик?» Иисус Христос и говорит: «У их на дворе колодец, он в колодце утопится». <...> (По сделанной нами расшифровке магнитофонной записи [7, Т-383]).

В фольклорном бытовании эти сюжеты представлены обычно в разных повествованиях. Мотив смерти в колодце рассказчица только обозначила, в последовавшем далее рассказе он никак не отразился, но факт его упоминания в данном контексте свидетельствует о том, что он осознается рассказчицей как мотив того же ряда, что и рассказ о предопределении судьбы наследника Марко Богатого.

Следует отметить при этом, что особенно близки к поверьям о суденицах сказочные варианты с сюжетной формой «Марко на ночлеге». В них, как и в поверьях, Марко оказывается случайным гостем в доме, где родился ребенок, и потому он может услышать ночью предсказание судьбы новорожденному. Такая версия начальной части сказки о Марко Богатом известна и у восточных славян [12, № 306; 1, № 15; 18, № 2, с. 293-295; 3, № 81], и у южных, см. например [16, с. 110; 17, с. 154-155, 175]. Заметим, что судьбу ребенка в указанных южнославянских текстах назначают суденицы/урисници/ реченици.

¹ О сюжете «Смерть в колодце», а также о близких ему повествованиях и их мифологических основах у славян см. [15].

Если сюжетную форму «Марко на ночлеге» в начальной части рассказа о Марко Богатом можно найти и в южнославянских, и в восточнославянских вариантах, то эпизод о приходе в дом богача Христа в образе нищего, неузнанного и изгнанного, обнаруживается только в восточнославянских вариантах этого повествования. В этом смысле первый эпизод легенды – о приходе в дом богача Христа в образе нищего, неузнанного и изгнанного, действительно, может быть рассмотрен как дополнительный (или «приставной», по терминологии Н. Ф. Сумцова). Возможно, это дополнение стало результатом влияния на повествования о Марко очень популярных в народе рассказов о хождениях Христа и апостолов между людьми, которые А.Н. Пыпин расценивал как «один из любимых мотивов легенды вообще» [14, с. 189-190]. В частности эпизод мог стать результатом включения и адаптации сюжетного типа о Боге в гостях (АТ 751А*), с которым начальная часть сказки о Марко Богатом справедливо сближается и который в восточнославянском фольклоре, как свидетельствуют указатели фольклорной прозы, популярен.

Эта особая популярность народных повествований о посещении дома богача Христом в образе нищего могла поддерживаться и книжной (пруложной и минейной) версией сюжета о Боге в гостях – рассказом об игумене и Христе. Согласно исследованиям, в печатном Прологе содержится около трехсот повестей и рассказов, и в некоторых из пружных легенд отмечена близость фольклору (тремякратные повторения, элемент «чудесного», сказочные подробности, которые делают некоторые рассказы Пролога близкими к сказке); однако исследователи приходят к выводу, что речь при этом идет не о заимствовании устной традицией сюжетов из Пролога, а лишь о тематической и типологической их близости, см. [8, с. 155-158]. Полагаем, что и в случае с рассказом Пролога о Христе у игумена и начальной частью народных повествований о Марко Богатом мы также должны говорить не о заимствовании, а о разработке одного мотива – мотива неузнанного в образе нищего Христа – в разных традициях (книжной и устной). Но важно, что в книжной традиции занимательное и назидательное повествование о Христе и игумене усиливается ещё и прямым поучением. После заключительных слов рассказа «*И тако познася Вседержитель Христос, в образе ницаго пришедый*» здесь следует назидательная часть «Слова», которая учит милостивому отношению к нищим и объясняет значение этого: «*Се же мы, слышаще, братие, не отвращаем очию от убогих, зане сам Христос Вседержитель ходит в образе нищих, дающеи бо нищему, Христу в руке дают; ядущеи же с богатыми и пиюще, славохтение мира сего исполняют, не удобь бо есть вельбуду сквозе иглине уши проити, ни богату в царство небесное <...> Молю же вы, братия моя, слышаще се, будем милостивы, странноприимци, ницелюбци, да вечных благ сподобимся прияти о Христе Иисусе, Господе нашем...» [6, стб. 1114-1115]. Полагаем, что усиленная таким образом нравоучительность всего повествования, читавшегося и в столь распространенных и любимых публикой изданиях, как Пролог и ВМЧ, и в церкви во время службы, в значительной мере способствовала большой популярности в устной традиции *всех* повествований о хождениях среди людей Христа в облике нищего.*

Таким образом, этот дополнительный для сюжета народного повествования о Марко Богатом эпизод (о приходе в дом богача Христа в образе нищего) не может, вслед за Н. Ф. Сумцовым, быть расценен нами как несущественный. И потому, что, как уже упоминалось, он выполняет в повествовании сюжетоорганизующую роль, и потому, что именно этот эпизод сближает сказку о Марко Богатом с легендой (в собраниях фольклорной прозы ее относят иногда в разряд легенд, как например, в собрании легенд А. Н. Афанасьева). В корпусе повествований фольклорной Библии эту часть народных рассказов о Марко Богатом можно отнести к группе легенд, повествующих о «хождениях» Христа.

Литература

1. Азадовский, М. Сказки Верхнеленского края / М. Азадовский. – Вып. 1. – Иркутск, 1925.
2. Афанасьев, А. Н. Поэтические воззрения славян на природу / А. Н. Афанасьев. – Т. III. – М., 1869.
3. Белорусский сборник. – Вып. 3. / собрал Е. Р. Романов. – Витебск, 1887.
4. Буланин, Д. М. Пролог / Д. М. Булагин // Литературный энциклопедический словарь. М., 1987. – С. 307.
5. Буслаев, Ф. Исторические очерки русской народной словесности и искусства / Ф. Буслаев. – СПб., 1861. –

Т. 1.

6. Великие Минеи Чети, собранные Всероссийском Митрополитом Макарием. – Вып. 5. – СПб., 2009.
7. Государственный архив Новосибирской области (ГАО, Новосибирск), ф. М. Н. Мельникова.
8. Державина, О. А. Пролог в творчестве русских классиков XVIII–XX вв. и в фольклоре / О. А. Державина // Литературный сборник XVII века Пролог. – Л., 1978. – С. 155–169.
9. Записки Красноярского подотдела Восточно-Сибирского отдела Русского Географического общества по этнографии. – Т. 1. В. 2. – Томск, 1906.
10. Иванов, П. Из области малорусских народных легенд / П. Иванов // Этнографическое обозрение. – 1890. – № 4 (кн. 7). – С. 71–94.
11. Народные русские легенды / собр. А. Н. Афанасьев. – М., 1859.
12. Народные русские сказки А. Н. Афанасьева: в 3 т. / изд. подг. Л. Г. Бараг, Н. В. Новиков. – Т. 2. – М., 1985.
13. Плотникова, А. А. Судженицы / А. А. Плотникова, И. А. Седакова // Славянские древности. Этнолингвистический словарь: в 5 т. / под общей ред. Н. И. Толстого. – Т. 5. – М., 2014. – С. 199–203.
14. Пыпин, А. Н. Русские народные легенды (По поводу издания г-на А. Н. Афанасьева в Москве 1860 г.) / А. Н. Пыпин. – Новосибирск, 1990. – С. 180–202.
15. Раденковић, Љ. Народна предања о одређивању судбине: словенске паралеле / Љ. Раденковић // Жива реч. Зборник у част проф. др Наде Милошевић-Ђорђевић. – Београд, 2011. – С. 511–534.
16. Сборник за народни умотворения, наука и книжнина. – Кн. 6, отдел 3. – София, 1891.
17. Сборник за народни умотворения, наука и книжнина. – Кн. 7, отдел 3. – София, 1892.
18. Смоленский этнографический сборник / состав. В. Н. Добровольский. – Ч. 1. – СПб., 1891.
19. Сравнительный указатель сюжетов: Восточнославянская сказка / сост. Л. Г. Бараг [и др.]. – Л., 1979.
20. Сумцов, Н. Ф. Сказки и легенды о Марке Богатом / Н. Ф. Сумцов // Этнографическое обозрение. – 1894. – № 1 (кн. 20). – С. 9–29.
21. Толстой, Н. И. Сэденицы / Н. И. Толстой // Славянская мифология. Энциклопедический словарь. – М., 2002. – С. 456–457.
22. Фет, Е. А. Новые факты к истории древнерусского Пролога / Е. А. Фет // Источниковедение литературы Древней Руси. Л., 1980. С. 53–70.

Кухаронак Т. І.
(Рэспубліка Беларусь, г. Мінск)

ТРАНСФАРМАЦЫЯ КАЛЕКТЫЎНАЙ АБРАДАВАЙ КАМУНІКАЦЫІ Ў ПОСТСАВЕЦКІ ПЕРЫЯД: СВЯТА «СВЯЧА»

Даклад падрыхтаваны ў межах распрацоўкі тэмы “Традыцыйная святочная культура беларусаў і румын у сучасным кантэксте”¹ Беларускага рэспубліканскага фонда фундаментальных даследаванняў. На Беларусі ў постсавецкі перыяд істотны ўплыў на ўсе праявы традыцыйнай культуры аказваюць тэхнагенны працэс, урбанізацыя, глабальныя інфармацыйныя сувязі. Адначасова ў сучасных формах культуры прасочваюцца этнічныя традыцыі беларусаў. Каляндарныя святы да сённяшняга дня з’яўляюцца формай рытуальна-абрадавай камунікацыі прадстаўнікоў лакальных супольнасцей, розных пакаленняў, у многім рэгулююць адносіны паміж аднавяскоўцамі, суседзямі, сваякамі.

Грамадска-рэлігійнае свята “Свяча” або “Свяча-ікона” ладзіцца для забеспячэння здароўя і дабрабыту на наступны год, уяўляе сабой найлепшы прыклад сацыяльнай абрадавай камунікацыі прадстаўнікоў пэўнай лакальнай супольнасці. Свята распаўсюджана пераважна ў Магілёўскім і Гомельскім Падняпроўі, дзе прадстаўлена разнастайнымі лакальнымі варыянтамі [1, с. 394–398]. На даследуемай тэрыторыі сустракаюцца два варыянты святкавання: “Свяча” калектыўная, па мясцовай тэрміналогіі, “перыясная”, “дзерявенская”, “обшчая”, і “Свяча” індывідуальная (“абрычэнная”, “за здравіе”), калі чалавек просіць аб чым-небудзь для сябе і сваіх родных асабіста і за гэта абяцае ўшаноўваць дзень пэўнага святога.

Словам “Свяча” на Падняпроўі называюць як саму ікону, уласна свечку, так і абрад яе пераносу, які прымяркоўваецца да дня ўшанавання таго ці іншага святога, з удакладненнем: “Мікольская свяча”, “Варварынская свяча”, “Міхайлаўская свяча”, “Пакроўская свяча” і г.п.

¹ Дагавор № Г16РА-011 ад 20.05. 2016 г.

Акрамя таго, мясцовыя жыхары для наймення гэтага свята выкарыстоўваюць тэрміны “туляць свячу/ікону”, “Святы Мікола (святая Варвара) па сялу ходзіць”, “Святы Мікола (святая Варвара) пашлі пажыць да такога-та”. Найбольш папулярныя святыя, якім прысвячаліся калектыўныя “Свечы” на Магілёўскім Падняпроўі, – Вялікамучаніца Варвара (17 снежня) і Свяціцель Мікалай, Архіепіскап Мір Лікійскіх, чудатворца (19 снежня).

Галоўны сэнсавы стрыжань свята – выраб грамадскай свячы ці іконы, якая семантычна яе замяняла, вакол якіх і канцэтравалася ўся святочная дзея. Васкавая свечка ў мінулым абавязкова выраблялася (“насукалася”) уласнымі рукамі пажадана з хатняга воску, што ўсебакова асвятляецца ў аповедах мясцовых носьбітаў традыцый, запісаных у апошнія гады: “Бабушка сама, пака была жыва, гатовіла эці свечы васкавыя іс пчелінага воска. Онi хранілісь у неё в сундуке, где наряды, а с боку был такой атсек, там і хранілісь все свечі. Мы тогда свечі не покупалі, бабушка накручвала много свеч самодельных” (Святлана Карнеенка, 1971 г.н., г.п. Краснаполле, Магілёўская вобласць); “У Чысты чацьверь вечарам мы яе <свячу> дзелалі, насуквалі, дабаўлялі воск. Насуквалі свой воск: у кого свеча -- той снабжая воскам. Дабавілі, насучылі, свечачкі запалілі” (Ніна Вепручкова, 1940 г.н., в. Вудага, Чэрыкаўскі раён, Магілёўская вобласць); “У адной хаце сабіралісь і растаплівалі воск. Садзілісь дзеці і аблеплівалі свячу этым воскам” (Людзміла Гарбачова, 1952 г.н., в. Кісялева Буда, Клімавіцкі раён, Магілёўская вобласць).

Акрамя галоўнай свячы, у пераносны комплекс уваходзяць абраз, шэраг іншых меншых у памерах абразоў, убраных ручнікамі: “Свеча бальшая, тоўстая, яе ўбіраюць цветамі, вяночак ей дзелаюць і яе нясуць перваю. А за ёю ідзець ікона: хоць Варвара, хоць Мікола -- уся рушнікамi ўбраная” (Вольга Багачова, 1928 г.н., в. Паршына, Горацкі раён, Магілёўская вобласць). Свяча абавязкова стаіць у посудзе з зернем: “І такая каробачка, там засыпана зярном і туды ставяць свечку” (Ніна Яцутка, 1944 г.н., в. Пачапы, Краснапольскі раён, Магілёўская вобласць); “Свеча стаяла ў жыце. Рэшата, жыта і стаяла яна ў жыце” (Людзміла Гарбачова, 1952 г.н., в. Кісялева Буда, Клімавіцкі раён, Магілёўская вобласць).

Святыню штогод пераносілі з хаты ў хату ці па чарзе, ці па жаданню аднаго з аднавяскоўцаў. Тады лічылася, што чалавек даў зарок (“абрэкса”), ад якога ўжо немагчыма было адмовіцца: “Мы Міколу зімою перянашувалі. Сёння свечу пагулялі. Заўтра няслі эту ікону ў другую хату, хто абрэкса на следуюшчы год забраць” (Кацярына Мельнікава, 1926 г.н., в. Горы, Горацкі раён, Магілёўская вобласць); “Варвара ў нас была, гулялі, увечары перянасілі. Была ў маёй мамы, тады перянаслі к саседцы, а на другі год – к другой. Сабяруцца грудам, ікону эту забяруць і паняслі, жэнішчыны адны, мужчыны – не. Там мо баб дзесяць сабіраецца і гуляюць у кождым дваре: год – у мяне, год – у цябе, сколько баб – столько і гуляюць” (Вера Каўтунова, 1935 г.н., в. Сава, Горацкі раён, Магілёўская вобласць); “У нашай дзярэўні насілі свечку на Міколу, можа хто абрыкаўся ўзяць. Сабіраліся старухі, маліліся Богу. А тады свечку нарядную ў фартучках перянасілі к другому. Там апяць моляцца. І там стаяла яна цэлы год. Са свячой і ікона ж стаяла Нікалая Угодніка. На другі год перянасілі ў другую хату” (Надзея Патапенка, 1954 г.н., в. Буглаі, Краснапольскі раён, Магілёўская вобласць); “Отче наш” памаліліся, нясем у следуюшчыю хату. Жанчына нясець свечу, а мужчына – ікону. Насілі па очередзі, па ўсходу сонца – хто прімя. Нескалька было, што ня бралі” Ніна Вепручкова, 1940 г.н., в. Вудага, Чэрыкаўскі раён, Магілёўская вобласць).

Свеча паўстае ў традыцыйнай культуры перш за ўсё як калектыўны аброк, сродак дапамогі і аховы: “У нас была яшчэ Мікольская обичая свеча: яе перянасілі с двара ў двор кожны год, па дзярэўні, штоб зашчыціла” (Валянціна Паўлушкіна, 1944 г.н., в. Вусце, Чэрыкаўскі раён, Магілёўская вобласць).

Падняпроўская свеча мае антрапаморфны жаночы воблік і, паводле меркаванняў інфармантаў, абавязкова павінна быць апранута і ўпрыгожана: “Свеча не паложана, штоб была голая, нада ж яе пріадзець” (Валянціна Назорова, 1942 г.н., в. Вудага, Чэрыкаўскі раён, Магілёўская вобласць); “Свечка із воска, тоўстая такая, яе наряджалі, плацечка шылі. Дзелаюць яе уродзе як тулавішча, плацечка надзевалі і падвязваюць паяском. І эта свеча цэлы год стаіць на куту” (Ніна Яцутка, 1944 г.н., в. Пачапы, Краснапольскі раён, Магілёўская воб-

ласць); “А ў нас яшчэ свячу дзелалі: ручкі ў свячы, як жэнічына. Прыбіралі, як нявесту ў вяночку, вяночак с цвятоў” (Валянціна Глушцова, 1937 г.н., в. Доўгавічы, Мсціслаўскі раён, Магілёўская вобласць). Упрыгожвалі і посуд, у якім стаяла свяча: “Баначку надзевалі красівенька, дзе стаяла свеча. Баначка была абмотана красівым ласкутком ткані, абвязана лентачкай, а на лентачку цеплялі кресцікі. А возле баначкі стаяла маленькая іконачка” (Святлана Карненка, 1971 г.н., г.н. Краснаполле, Магілёўская вобласць).

Сакральны прадмет урачыста пераносілі ў хату новага гаспадара і ладзілі застоллі, у якіх удзельнічалі, у залежнасці ад мясцовай традыцыі, ці ўсе аднавяскоўцы, ці прадстаўнікі асобнай групы сем’яў, аб’яднаных агульнай свячой, ці тыя, хто жыў паблізу на адной вуліцы: “Дзевяццацатага быў празьнік Мікола. С адной хаты няслі Міколу ў другую, няслі ікону і свячу. Пагуляюць трошкі ў той хаце, тады ўжо с песняй ідуць у другую хату. Насілі ва втарую хату, там тожа нямнога ўгаічалі і астаўлялі на год. А ў следуючам гаду – апяць перынасілі. І так па кругу яна хадзіла. Бралі, хто жалаў, хто адказваўся -- к таму не насілі” (Людзіла Гарбачова, 1952 г.н., в. Кісялева Буда, Клімавіцкі раён, Магілёўская вобласць); “У нас гулялі Міколу і Варвару, ікону гулялі. На Варвару сзываюць на свячу, прыходзім на свячу, напрымер, у мяне яна. Я гатую стол. А тады назаўтрева прыходзяць абратна. Яна бярець ат мяне, к ёй перыносяць, тады ўжо яна спраўляець абед у себе” (Лідзія Сінякова, 1929 г.н., в. Паршына, Горацкі раён, Магілёўская вобласць).

Уласна перанос свячы рэгламентаваўся наборам правілаў, сярод якіх вызначанасць – хто і пры якіх умовах і абставінах пераносіць святочныя атрыбуты. Так, ікону святых Міколы і Міхайлы дазвалялася пераносіць толькі мужчынам, святой Варвары – жанчынам, Прачыстай Божай Маці – маладым дзяўчатам: “На Міколу ікону пераношвалі. Яна стаіць цэлы год, тады сабіраюцца, моляцца і нясуць у другую хату. З рушніком няслі і з малітваю, мужчыны няслі, а жэнічыны сзадзі. Раньшэ ў нас было многа мужчын” (Марыя Еліна, 1937 г.н., в. Баркалабава, Быхаўскі раён, Магілёўская вобласць); “Свяча Варварына была і свяча Міколіна. Молюцца, а тады становяць на стол, кругом стала ходзюць, а тады нясуць яе два мужчыны. Міколу нясуць мужчыны, а Варвару -- дзеўкі нясуць” (Вольга Багачова, 1928 г.н., в. Паршына, Горацкі раён, Магілёўская вобласць).

Провады святыні з хаты, дзе яна знаходзілася на працягу года, патрабавалі традыцыйных норм рытуальных паводзін: “Год пастаяла, я атпраўляю, спраўляю тут гулянку, атпраўляю к другому чалавеку. Забіраюць яе, плачуць, што “Міколачка, а куды ж ты пойдзеш...”. Хазяйка так плача” (Яўгенія Арлова, 1932 г.н., в. Хутар, Быхаўскі раён, Магілёўская вобласць).

Дарога паміж хатамі, дзе раней стаяла свяча і куды пераносіцца, усцілалася саломай, што не толькі маркіравала рытуальны шлях, але і ўтрымлівала аграрна-вегетацыйныя сэнсы: “Свячу, як выносяць, саломку сцелюць, абсыпаюць зярном. І ўходзяць у новую кварціру -- эта хазяйка устрычяя, апяць абсыпае, на кут ставіць” (Валянціна Наздрова, 1942 г.н., в. Вудага, Чэрыкаўскі раён, Магілёўская вобласць); “Як выносяць с хаты свячу, палаценчыка на крыльцо расцілаюць і саломку. Я даю свячу: я бяру булку хлеба, цэлую булку, свечачка ў булкі хлеба і я нясу. А мяне ўжо ўстречяюць у этай хаце: тожа булка хлеба, саломка, палаценчыка, свечачка – і ўжо ідзем на палаценчыку” (Ніна Вепручкова, 1940 г.н., в. Вудага, Чэрыкаўскі раён, Магілёўская вобласць); “А перыносная свеча – у нас на Міколу зімой перыносяць. І сцелюць салому тады: у этай саседкі была свеча, а перыносяць к другой, значыць нада ат адной к другой усю дарожку засцяліць саломай. І на ёй іці абезацельна” (Ніна Яцутка, 1944 г.н., в. Пачаты, Краснапольскі раён, Магілёўская вобласць).

Абавязковымі атрыбутамі свячы і ўсяго шэсця з’яўляюцца хлеб/жыта, свечкі і ручнікі: “Ставілі яе <свячу> ў зярно, у рэшата і ў рэшаце нясуць. Жанчына нясець на рушніку, а тая хазяйка прінімаець” (Валянціна Тамашова, 1937 г.н., в. Рэчыца, Чэрыкаўскі раён, Магілёўская вобласць); “Палаценца слалі і ідуць с іконай на палаценцу, зернем пасыпалі” (Вера Каўтунова, 1935 г.н., в. Сава, Горацкі раён, Магілёўская вобласць).

Сімвалічнымі абрадава-магічнымі дзеямі суправаджалася і сустрэча свячы: “А тая ўжо ўстрачала, сцеля дарожкі ат каліткі і ў дом. І заносяць этага Міколу ў дом, па дарожках. У

хаце ўсё чыста. І ўжо падаюць на калені, моляцца яму, хазяева цалуюць ікону” (Яўгенія Арлова, 1932 г.н., в. Хутар, Быхаўскі раён, Магілёўская вобласць).

Нормы паводзін у азначаны сакральны час прадвызначаюцца імкненнем забяспечыць сабе і блізкім здароўе: “Поўзалі пад іконай, каб спіна не балела” (Яўгенія Арлова, 1932 г.н., в. Хутар, Быхаўскі раён, Магілёўская вобласць); “Як выносяць с хаты на двор, тады падгінаюцца пад яе, эта, кажуць, каб галава не балела” (Лідзія Сінякова, 1929 г.н., в. Паршына, Горацкі раён, Магілёўская вобласць); “Бяруць ікону: адна с аднаго боку, другая – з другога, а яны ўсе ідуць і йдуць пад ей. Эта, каб спіна не балела. Дажэ нас, малых, мама прапускала пад ікону” (Вера Каўтунова, 1935 г.н., в. Сава, Горацкі раён, Магілёўская вобласць).

Прыналежныя да свячы атрыбуты захоўваліся і затым скарыстоўваліся як сродак аховы: “А юпачка тады, еслі ўжо яна там парвалася, міняем. Тады яе пад крышу, ад гразы. Ці праўда, ці не... Но была буря, рядышкам выварачівала лес, а нас не затронула. Можэ ат этага” (Ніна Вепручкова, 1940 г.н., в. Вудага, Чэрыкаўскі раён, Магілёўская вобласць).

Нягледзячы на забароны і перашкоды, на даследуемай тэрыторыі традыцыя святкавання “Свячы” захоўвалася амаль увесь савецкі перыяд, да пачатку 1980-х гадоў: “Свяча была на Варвары, сабіраліся, Богу маліліся, палілі маленькія свечы. Жанчыны пріхадзілі ціхонька і мужчыны, каторыя веруюшчыя. Тады ж такое ўрэмя было, што ўласць іконы не давалі дзяржаць у доме, снімалі і білі іконы. Січас можна, разряшаюць, а тады, Божэ ўпасі, нічога не было” (Кацярына Ячная, 1935 г.н., в. Палядкі, Краснапольскі раён Магілёўская вобласць).

Як паказалі экспедыцыйныя матэрыялы, на даследуемай тэрыторыі Магілёўшчыны ў сучасны постсавецкі перыяд грамадска-рэлігійнае свята “Свяча” бытуе толькі ў асобных вёсках, чаму ёсць аб’ектыўныя прычыны. Самая галоўная з іх – значнае скарачэнне колькасці вясковага насельніцтва, змена полаўзроставай структуры ўдзельнікаў абраду, перавага людзей старэйшага ўзросту, у першую чаргу жанчын: “Спраўлялі ў нас Міхайлаўскую і Варварынскую свечы, но іх ужо патушылі за таго, што свячу браць некаму. Усе старыя. Толькі етыя удзвюх, Ніна і Люба, кажны год яе бяруць: адна бярэць на адзін год, а другая – на другі. Хадзіць ужо ніхто не ходзіць. Свячу насукваць нада воск, няма ні воску, няма пчол ні ў кога” (Антаніна Белыхонава, 1927 г.н., в. Наркі, Чэрыкаўскі раён, Магілёўская вобласць); “Цяперя няма мужыкоў, уміраюць. Во трі мужыкі асталася ва ўсёй дзярэўні. На “Брызгун” гаворыць: “Мы мужыкам даем бясплатна іконачкі, патаму што мужыкі ўміраюць” (Ніна Вепручкова, 1940 г.н., в. Вудага, Чэрыкаўскі раён, Магілёўская вобласць).

У постсавецкі перыяд на Беларусі значна ўзрасла роля рэлігіі, пабудавана сотні новых храмаў, таму практычна амаль ўсё пераносныя абразы людзі перадаюць у царкву: “Я із жэнічынай на “Брызгун” ідзём пешака. Едуць бацюшкі на “Брызгун”, астанавіліся і нас падбралі. Мы ў іх спрасілі, ці можна ў цэркавь свячу сдаць, нам ужо не па сіле эта свяча, мы ня можам. Гаворыць, можна. Ну, і мы, слава Богу, сдалі ету свячу бальшую ў цэркавь” (Ніна Вепручкова, 1940 г.н., в. Вудага, Чэрыкаўскі раён, Магілёўская вобласць). Радзей калектыўныя свечы захоўваюцца ў сваіх апошніх гаспадароў, на якіх традыцыя іх пераносу ў вёсцы абарвалася: “У мяне і січай стаіць свяча, асталася, няма каму перынасіць” (Лідзія Сінякова, 1929 г.н., в. Паршына, Горацкі раён, Магілёўская вобласць).

Велізарнае разбуральнае ўздзеянне на існаванне свята “Свячы” ў натуральных умовах яго бытавання мелі наступствы катастрофы на Чарнобыльскай АС, пасля якой значная колькасць жыхароў забруджаных вёсак, дзе свята мела распаўсюджанне, былі выселены ў іншыя месцы: “Эта была <свяча> в деревне Марыіна Буда, после Чернобыля нас переселили в Сидоровку. Тут уже люди другие, мне кажется, им эта неинтересно, не надо. Мама проста запальвала свечі, малілась адна в этот день” (Святлана Карнеенка, 1971 г.н., г.п. Краснаполле, Магілёўская вобласць).

Акрамя таго, святкаванне “Свячы” сёння арганізуецца пераважна клубнымі работнікамі, падтрымліваецца адміністрацыйнымі мерамі. У шэрагу выпадкаў, асабліва пры ўвазе СМІ, свята/абрад можа стаць лакальным “брэндам”, які прыцягвае не толькі ўдзельнікаў, але і гледачоў, турыстаў, што надае яму новыя рысы тэатралізаванага відовішча. Так здарылася пасля атрымання імі статуса гісторыка-культурнай нематэрыяльнай каштоўнасці Рэспублікі Беларусь са

святамі/абрадамі: “Варвараўская свечка” (праводзіцца 17 снежня) у в. Басценавічы Мсціслаўскага раёна Магілёўскай вобласці; “Бразгун”, у склад якога, акрамя асвячэння крыніцы, уваходзіць шанаванне іконы святых Пятра і Паўла (праводзіцца 13 ліпеня) у в. Наркі Чэрыкаўскага раёна Магілёўскай вобласці.

У сучасны перыяд значна трансфармуецца матывацыя абрадава-святочнай актыўнасці людзей, часта губляецца сакральная значнасць мясцовай святыні, што ўрэшце рэшт прыводзіць да знікнення свята ў пэўным населеным пункце.

Літаратура

1. Традиційная мастацкая культура беларусаў. У 6 т. – Т. 6. : Гомельскае Палессе і Падняпроўе. У 2 кн. – Кн.1 / Т. В. Валодзіна [і інш.]; ідэя і агул. рэдагаванне Т. Б. Варфаламеевай. – Мінск : Выш. шк., 2012. – 910 с.

Ланко В.В.

АНАЛИЗ ОСОБЕННОСТЕЙ МЕЖНАЦИОНАЛЬНОГО И МЕЖКОНФЕССИОНАЛЬНОГО ДИАЛОГА КАК УНИВЕРСАЛЬНОГО ПРИНЦИПА ВЗАИМОПРОНИКНОВЕНИЯ И ИНТЕГРАЦИИ КУЛЬТУР

Культура, по словам К. Ясперса, диалогична. Диалог (коммуникация) не просто передача выводов с помощью доказательств, а своего рода общение, соотношение, связь экзистенций. «Тот, кто говорит, сам стоит перед вопросом и сам отвечает как определенное «Я» определенному «Ты», ибосам есть «Ти» для собственного «Я». Духовный смысл культуры возникает и существует в диалоге между личностями как непрерывный путь к трансцендентности [17, с. 47]. Проживание на одной территории и перманентный обмен информацией представителей разных культур рождает новые формы культурной активности, корреляцию духовных ориентиров и способов существования. Желание познать чужую культуру, разобраться в схожести и отличиях существует так же давно, как существует культурное и этническое многообразие. Настолько же древним есть и не желание воспринимать иные культуры, считая их второсортными или малоценными.

Этническая составляющая в процессах взаимоотношений активно влияет на структуру межкультурной коммуникации. Желание сохранения генетического ядра этноса приводит к психологической защите носителя этнической культуры, что стимулирует адаптивные процессы в культурно-интегративном пространстве полиэтнического сообщества [1, с. 182].

Особенной составляющей межкультурного диалога являются межконфессиональные отношения. В науке существует ряд критериев и, позволяющих обозначить влияние религии на возможность межнационального диалога. Это – принадлежность к конфессии, интенсивность проявлений религиозности, религиозный экстремизм. Проявления экстремизма на бытовом и политическом уровнях – погромы, политические акции под религиозными лозунгами [3, с. 280]. Такие конфигурации дают представление о регионах религиозной обособленности и регионах религиозной размытости. Вышеуказанные показатели могут составить представление о возможности межкультурного диалога и взаимопонимания в решении прагматических вопросов или других форм практической деятельности. Но эти условия не имеют инерционной стабильности и не могут быть самовозобновляющимися. По политическим мотивам даже в регионах многолетнего межкультурного общения возникают эксцессы, провоцирующие неприятие чужой веры и культуры. Классическим примером может служить «Дело Дрейфуса» во Франции на рубеже XIX–XX вв., волна антисемитизма в Германии и Холокост на оккупированных территориях в период Второй мировой войны, «Дело Бейлиса» и погромы в России в начале XX в., что вызвало интенсивную эмиграцию евреев в США [10, с. 243]. Как следствие активизируется культурная, этническая и конфессиональная консолидация представителей иммигрантских культур, чем те, что характеризуют стабильное население. Увеличивается составляющая

традиционализма в культурных группах свободных от религиозного влияния. Это усиливает процессы национально-культурной идентификации [3, с. 284]. Необходимо отметить, что взаимодействие цивилизаций и культур активизировало рост национального самосознания, попытки сохранить собственные культурные ценности, а это, в свою очередь, усиливает конфликтность в процессе культурного диалога [15].

Разделение по религиозным и территориальным признакам, предложенное С. Хантингтоном, имеет восемь территориально-культурных образований: западное, конфуцианское, японское, исламское, индуистское, православно-славянское, латиноамериканское и африканское. Иная концепция культурно-этнических отличий – концепция «культурных кластеров» С. Ронена и О. Шенкара, имеет целью идентификацию групп стран по общим культурным ценностям, при условии сохранения определенных особенностей [18, с. 45]. Разнотипность подходов к разделению на культурные кластеры хотя и имеет познавательную ценность, но, скорее, должен рассматриваться как шаг к более сложной и многоуровневой классификации. Продолжением в развитии кластеризации Ронена и Шенкара можно считать работу Ф. Тромпенаарса «Четыре типа корпоративной культуры», в которой предлагаются достаточно очерченные критерии кластеризации. Такие как индивидуализм и коммунитаризм, специальные и диффузные отношения, универсализм и специализация, эмоциональность и нейтральность, культура достижения и культура принадлежности [13, с. 34].

Следующим этапом развития кластерных классификаций стала типология Р. Люиса, в которой предлагается разделение на моноактивные, полиактивные и реактивные культуры [7, с. 11]. В то же время типология Люиса не имеет четких границ между разделенными кластерами. В итоге, все вышеприведенные классификации национальных культур имеют исключительно описательный характер. В ходе развития концепций культурной кластеризации, в работе Р. Лютенса и Р. Ходжета делается вывод о необходимости пересмотра классификаций и методик сравнительного анализа и неоправданность переноса характерных черт отдельных социальных групп на нацию в целом [8, с. 24].

Процессы глобализации в культурном пространстве сопровождаются процессами нивелирования, стирания различий между нациями и социально-культурными группами. [4, с. 234]. С другой стороны очевиден и такой фактор глобализации как «глокализация» Смысл этого термина: представители локальных культур – участники социально-экономической глобализации, преследуя цель в получении материальных привилегий, активно отстаивая свою культурную идентичность не желают принимать инокультурные ценности [19, с. 28].

На 31 Генеральной конференции ЮНЕСКО была принята «Всеобщая декларация ЮНЕСКО о культурном многообразии», в которой отмечается, что «культурное разнообразие так же необходимо, как биологическое разнообразие в живой природе. В этом смысле оно является общим достоянием человечества и должно быть признано и закреплено в интересах нынешнего и будущего поколений» [2].

Решение этой задачи представляется достаточно проблематичным. С одной стороны страны и нации должны идти в ногу со временем, не отставать в вопросах разработки и внедрения современных технологий, с другой – не утратить собственную культурную идентичность [18, с. 178].

Таким образом, глобализация приводит к активизации культурной идентичности. Эти процессы актуализируют две парадигмы – примордиальную и модернистскую [5, с. 69]. Межкультурный диалог в проекции адаптации и творческой реализации может быть спроектирован по художественным и эстетическим принципам, при котором функцию влияния может выполнять музыкальное искусство [9, с. 98]. Диалог – это соединение разных смыслов, в котором формулируется ориентация мышления на взаимопонимание. Как подчеркивает Ю. Лотман, всеобщее понимание непродуктивно, всегда должны существовать некоторые зазоры расхождения между теми, кто стремится к пониманию [6, с. 5].

Характерно в этом отношении возникновение в 80-х годах XX века в США новой гуманитарной дисциплины – «межкультурная коммуникация» Е. Холла. Он считал, что решение проблемы межкультурной коммуникации лежит в плоскости межкультурного обучения, базирую-

щееся на практическом использовании фактов межкультурного общения людей, которые возникают во время непосредственных контактов с носителями других культур были предложены модели организации межкультурного общения. Наиболее известной считается модель М. Беннета, в которой делается акцент на развитие «межкультурной чувствительности», обращается внимание на, прежде всего, чувственное восприятие и толкование культурных отличий [12, с. 312].

В процессе межкультурного диалога особенную роль играет невербальная информация. Так Э. Холл в своей работе «The Silent Language» доказывает, что человек проектирует на окружающую среду все, что получает в своей культурно обусловленной среде [14, с. 75]. Различные отношения к культурам других народов и этносов существует на протяжении всей истории человечества. Обращается внимание, что все культуры в межличностных отношениях используют «не писанные правила», которые важны для понимания событий и общения. Холл считает, что культуры отличаются «чтением контекста», использованием скрытой информации [11, с. 7]. Теория Холла помогает заглянуть в культуры других народов как бы изнутри. Хотя сама по себе дает лишь описание типологии, сопровождающее процесс коммуникации. С такой позиции необходимо обратить внимание на межконфессиональный диалог, а в особенности на отношения христианства и иудаизма. В практике диалога, по мнению В. Шохина, важным является не сам диалог, а конкретные проблемы, предназначенные для диалогических решений. Будущее диалога зависит от того, насколько участники диалога смогут найти консенсус и реальное взаимопонимание [16].

Среди других вариантов межкультурной коммуникации советский культуролог Г. Померанц определяет следующие: европейский, тибетский, яванский, японский, с характерными для них особенностями взаимного влияния и взаимопроникновения [10, с. 12].

Таким образом проблема диалога, взаимопроникновения и интеграции культур лежит в плоскости понимания культурного синтеза, что фиксирует органическую общность культур не растворяя их и не перемешивая. Такой синтез – воспроизведение единства культуры при сохранении целостности ее различных проявлений.

Литература

1. Абрашкевичус, Г. Особливості взаємодії різних форм ідентичності у свідомості кримських литовців / Г. Абрашкевичус // Наукові записки Національного університету «Острозька академія». – 2012. – № 9. – С. 178–187.
2. Всеобщая декларация ЮНЕСКО о культурном разнообразии [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://unesdoc.unesco.org/images/0012/001271/127160m.pdf>.
3. Глаголев, В. С. Религиозная составляющая возможностей и лимитов диалога культур в условиях глобализации / В. С. Глаголев // Диалог культур в условиях глобализации. XI Международные Лихачевские научные чтения. 12-13 мая 2011 г. – Т.1. : Доклады. – СПб. : Изд-во СПбГУП, 2011. – С.274–284.
4. Делягин, М. Г. Мировой кризис: Общая теория глобализации : Курс лекций/ М. Г. Делягин. – М., 2003. – 768 с.
5. Касьянов, Г. В. Теорії нації та націоналізму / Г. В. Касьянов. – Київ : Либідь, 1999. – 352 с.
6. Лотман, Ю. М. Несколько мыслей о типологии культур / Ю. М. Лотман. – М., 1987. – С. 3–11.
7. Льюис, Р. Д. Деловые культуры в международном бизнесе. От столкновения к взаимопониманию / Р. Д. Льюис. – М. : Дело, 2001. – 448 с.
8. Лютенс, Ф. Международній менеджмент / Ф. Лютенс, Р. Ходжет – М. : Инфра-М, 1999. – 692 с.
9. Савченко, А. Енергоінформаційна парадигма: культурологічний аспект / А. Савченко // Культура України: зб. наук. пр. ; Харківська державна академія культури. – Х. : ХДАК, 2010. – Вип. 32. – С. 95–102.
10. Померанц, Г. С. Великие религии мира / Г. С. Померанц, З. А. Миркина. – М. : Издательский дом Международного университета в Москве, 2006. – 256 с.
11. Туріна, О. Культурно-мистецьке середовище як чинник творчої соціалізації особи / О. Туріна. – Київ : НАКККіМ, 2009. – 36 с.
12. Тер-Минасова, С. Г. Язык и межкультурная коммуникация / С. Г. Тер-Минасова. – М. : Слово, 2000. – 624 с.
13. Тромпенаарс, Ф. Четыре типа корпоративной культуры / Ф. Тромпенаарс, Ч. Хемпдел. – М. : Попурри, 2012. – 128 с.
14. Фаст, Дж. Язык тела. Как понять иностранца без слов / Дж. Фост, Э. Холл. – М. : Вече, 1997. – 432 с.
15. Ханнингтон, С. Столкновение цивилизаций [Электронный ресурс] / С. Ханнингтон. – Режим доступа: <http://gradaran.mskh.am/sites/default/files/pdf>.

16. Шохин, В. К. «Диалог религий»: идеология и практика [Электронный ресурс] / В. К. Шохин. – Режим доступа: <http://www.orientalia.org/article311.html>.
17. Ясперс, К. Смысл и назначение истории / К. Ясперс. – М. : Политиздат, 1991. – 527 с.
18. Ronen, S. Comparative and Multinational Management / S. Ronen. – New York, 1986. – 127 p.
19. Robertson, R. Glocalization: Time-Space and Homogeneity-Heterogeneity // M. Featherstone, S. Lash, R. Robertson // Global Modernities. – London, 1995. – p. 25–44.

Лясовіч С.М.

(Рэспубліка Беларусь, г. Полацк)

КАНЦЭПТ «ЖОНКА» Ў БЕЛАРУСКІХ ПАРЭМІЯХ

З часоў матрыярхату жанчына ў грамадстве адыгрывае асаблівую ролю. Канцэпт “жонка” можна разглядаць як субканцэпт, частку канцэпту “жанчына”, які, на наш погляд, адзін з важных канцэптаў у адлюстраванні гендарнага аблічча той ці іншай культуры. Уяўленні пра канцэпт на ўзроўні традыцыйнай лінгвакультуры прадстаўляюць прыказкі, прымаўкі і фразеалагізмы. У першую чаргу нас цікавяць гэтыя крыніцы, бо яны ўтрымліваюць устойлівыя веды культурнай супольнасці. Спроба даследаваць канцэпт “жанчына” на такім моўным матэрыяле была зроблена Ю. Сямашкам [1, 2], але даследчык у якасці базы даследавання абмежаваўся толькі выданнямі «Слоўніка фразеалагізмаў беларускай мовы І. Лепешава і “Слоўніка беларускіх прыказак” І. Лепешава, М. Якалцэвіч. Мы пашырылі базу даследавання, звярнуўшыся да двухтомнага збору беларускіх прымавак і прыказак [3].

Уяўленне пра спецыфіку канцэпту «жонка» магчыма атрымаць праз аналіз яго складнікаў – слоў, якія маюць агульную сему «замужняя асоба жаночага полу». Такім чынам, задачай даследавання з’яўляецца выяўленне лексічных сродкаў (адзінак першаснай і другаснай намінацыі), якія вербалізуюць канцэпт «жонка» ў акрэсленым матэрыяле даследавання.

У слоўніку сінонімаў беларускай мовы слова «жонка» мае наступныя семантычна блізкія варыянты “жонка; баба, кабета, палавіна, старая, абранніца; прынцэса (*перан., разм.*); дружына (*абл.*)” [4]. З пералічаных намінацый найбольш частотныя парэміі з найменнямі “жонка” і “баба”.

Можна вылучыць прыметы, якія ўдакладняюць канцэпт: “род дзейнасці”, “узаемаадносіны з мужам”, “узаемаадносіны з іншымі асобамі мужчынскага полу”, “характар/паводзіны”.

З заключэннем шлюбу пачынаецца небесклапотны, адказны этап у жыцці жанчыны, прычым змена статусу не радуе жанчыну: *Дзявочы век – карочы, замужам даўжэй век. Дзеўкай была – плакала, замуж выйшла – завыла. Нявеста плача, бо заўтра жонкай будзе. Замуж ідзе – песні пяе, выйшла – слёзы лье.* Хаця некаторыя парэміі нагадваюць пра тое, што плач нявесты меў больш рытуальнае значэнне: *Калі дзеўка ідзе к вянцу і не плача, пэўна і замужам не паскача.*

Прыказкі адзначаюць пераўтварэнні, якія адбываюцца з дзяўчынай пасля замужжа: *Як дзеўкаю – арэ і косіць, як выйдзе замуж – ног не носіць. Пакуль дзеўка – падсяе, пойдзе замуж – не ўстае. Як дзеўка – казу пераскочыць, бабай стане – за курыцу спаткнецца. У дзеўках сем скул на баку – і то не ў знаку, а замуж выйдзе, адна сядзе – і тая вадзіць. Як я была ў баценька, то я была чубаценька; дасталася да свякрухі, то аб’елі чубок мужі. Пела, як бацькаў хлеб ела, а як мужыкоў, так і голас не такоў. Як была я дзевачкаю, ка мне хадзілі з гарэлачкаю; а як стала маладзіцаю, не сталі хадзіць і з вадзіцаю.* У прыказках адлюстроўваецца беларускі звычай пасля замужжа насіць хустку: *Пашла замуж, каб пакрыць голаў. Голаў завязаў, а жыткі не даў. Мяннецца знешні выгляд жанчыны, яе камплекцыя: Як дзеўка – на ўсю дзярэўню дзеўка, а як баба – на ўсю печ баба. Тагды дзеўка стала пышина, як замуж выйшла.* Відавочна, што змены адбываюцца не ў лепшы бок: жанчына становіцца няўвішнай, лянівай, заганнай, непрывабнай.

Найбольшая колькасць парэмій, якія рэпрэзентуюць канцэпт “жанчына”, ілюструюць менавіта сямейнае становішча жанчыны і вербалізуюцца ў адзінцы “жонка”. З моманту замужжа жанчына часта характарызуецца менавіта праз адносіны з мужам. Гэта натуральна, бо ў шэрагу парэмій засведчана адзінства мужа і жонкі: *Мужык ды баба – адна рада. Мужык і жонка найлепшай сполка. Мужык і жонка – адна кішонка.*

Пры выбары жонкі мужчына кіруецца пэўнымі крытэрыямі, прымаўкі пазначаюць важныя рысы жанчыны – працавітасць, цнатлівасць, гаспадарлівасць, небалбатлівасць: *Шукай жонку не на йгрышчы, а на ржышчы. Жонку бяры далёка, кароўку купляй блізка. Ляпей таго злата Таццяніна цнота. Добра цнота дарожша ад срэбра і злата. Маўчу, дык пэўне замуж хачу. Мужык сваю жонку хваліць, што добра есці варыць. Жонку бяры не на год, а на век.*

Жанчына ў парэміях выступае як атрыбут статусу мужчыны: *Ні сена, ні аброку, ні бабы пры боку. Сярод атрыбутаў, якія характарызуюць мужчыну, у якога нічога няма, адзначаецца і баба. І наадварот, наяўнасць жонкі – умова камфорту, асабліва, калі жонка добрая: Добра тут: мука ёсць і жонка замужам. Калі баба добра, то ўсё добра. Добрая жонка – вянец, а ліхая – канец. Там бог раюе, дзе жонка мужыка шануе. Добрая жонка цяплей за валёнкі. Жончына дабро, што ўзімку цяпло. Не піў бы, не еў бы, да на жонку глядзеў бы.*

Парэміі адлюстравалі асноўныя віды жаночай працы праз згадванне месцаў і рэчаў, з якімі яна працуе. Прычым, у беларускіх прыказках сінанімічным да наймення «жанчына» выкарыстоўваецца лексема «баба»: *Бабе там месца, дзе месяц цеста. Бабіна дарога – ад печы да парога. Баб тады людзямі завуць, як у поле ідуць. Гаспадыня, твая рэч – глядзі ў печ. Знай, баба, сваё крывое верацянно. Дзе кросны, там бабам млосна. Без гаспадара гумно плача, без гаспадыні хата. Жэнічына, яна й ёсць трудзяга вечная.* Адзначаецца роля жанчыны як захавальніцы гаспадарчага дабра: *Берагі хазяйку ў людзях, яна цябе дома зберажэ. Добрая жонка дом зберажэ, а ліхая рукавом растрасе.* Прычым не толькі мужчына чакае ад жанчыны быць добрай гаспадыняй, але і жанчына патрабавальна ў гэтым плане ставіцца да сябе: *Сама сябе жнейка б’е, калі нячыста мне. За тое жонка на сябе злавала, што дрэнна лён памяла.*

Прыказкі адлюстроўваюць прыярытэт жонкі для мужа перад маці: *Злосць-дасада, што матка спіць, а жонка мелець. Як матцы дае хлеб, дык – на, на, мамачка, панскую лустачку, скарэй, а то пераломіцца! А як жонцы, дык адвале паўбуханкі: на, жонка, еш. Але сустракаецца і не вельмі цёплае стаўленне да жонкі: Так веле мужык жонку любіць, як кісель на лаве кіпіць.*

У парэміях жонка выступае аб’ектам дзеянняў і маніпуляцый мужчыны, што выяўляецца і граматычна аб’ектнымі адносінамі: *Жонка – не лапаць, з нагі не скінеш. Жонку бяры не на год, а на век. Периую жонку Бог даў, другую – сам знайшоў, а трэцюю – чорт прынёс. Жонкі, стрэльбы і каня не пазычай нікому. Гадзіннік і жонку нікому не давярай. У мяне ўсё падзельнае, апрача жэ жонкі.* Такія парэміі зніжаюць статус жанчыны, прыроўніваюць яе да маёмасці. Жонка не асабліва цэніцца мужам, яна можа быць заменена на другую: *Не плач за жонкай, будзе другая. Жонку ў яму, а сам на другую гляну. Бог за адну жонку, а я – цап за другую.* Разам з тым прыказкі ўтрымліваюць засцерагальныя прадпісанні адносна стасункаў з чужой жонкай: *Чужую жонку абыдзі ў старонку, не будзеш біты. Чужая жонка мёдам мазана, а свая смалой. Не кладзіся каля чужэй жонкі, адаб’юць пячонкі.*

Шэраг парэмій усхваляюць жанчыну за яе здольнасці, падркрэсліваюць яе важную, нават прыярытэтную ролю ў гаспадарцы: *Дзе чорт найме, там бабу пашле. Абора цячэ – гаспадыня бліны пячэ, а калі гумно цячэ – гаспадар з хаты ўцячэ. Жонка дзержыць хату за тры вуглы, а мужык – за чацвёрты. Злодзей абкрадзе – сцены застануцца, а жонка памрэ – усё з двара звядзе.* Але такая выключная асновавызначальная роля жанчыны выклікае недавер з боку мужчын: *Не вер жонцы дома, а кабыле ў дарозе.* Верагодна падазронасць звязана з тым, што для мужчыны жанчына – істота, якую ён не здольны зразумець. Жонка ўяўляецца мужам яшчэ і як хітрая: *Перахітрыў бы жонку, ды сама з хітрай старонкі. Ты праз вароты, а жонка з-за плоту. Мужык за парог, а жонка за пірог. Баба хітрэй (хітрэйша ад) чорта.*

Загана жанчыны бачыцца ў яе балбатлівасці: *На бабскім языку кароста сядзіць. Шчабеча, як сарока на плоце. Сама, як свярчок, а горла з гаршчок. Скажы бабе па сакрэту, а баба – усяму*

свету. Дай ёй волю, дык усё сяло перабрэша. Языкам меле, хвастом замятае. Ліхую жонку язык б'е. Не б'е жонку мужык, а б'е жончын язык.

У парэміях згадваецца, што муж сварыцца з мэтай выпраўлення дрэнных якасцяў жонкі, у тым ліку сродкам выхавання з'яўляецца біццё: *Тагды муж з жонкай сварыцца, калі ў гарышку трасца варыцца. Добра сварка – у хаце напраўка. Дзе недастаткі, там жонкам сваркі. Нага-туе хазяйка, калі пгуляе нагайка. Пужка-жыгушка, аджыві жанушку. Бабу бі молатам, зробіш золатам. То дубцом, то лазінаю, каб была гаспадыняю.* Другая прычына біцця жанчын – іх балбатлівасць: *Жонка за маўчок, а муж кій у куток. Не бі жонкі мужык, а бі жончын язык. Бабу не мужык, а язык б'е.*

Прычым, з вобразам жонкі спрэчкі і праблемы звязаны апрыйёры: *Хто бярэ сабе жонку, той набывае сварку і гора. Не меў Саўка клопату, дык жонку ўзяў. Жонка не жонка, а чорт у спадніцы. Калі жанна – сатана, то яна і чорту падноскі адарве.* Як бачна, жонка параўноўваецца з нячыстай сілай – чортам, і нават яго пераўзыходзіць. Параўнанне бабы з нячыстай сілай часта згадваецца ў парэміях: *Баба горша за чорта. Кожная баба – ведзьма. Баба як чорт: не атакцішся, не адмовішся. Баба з пекла родам. Чорт і баба – адна рада. Ці баба, ці д'ябал, то ўсё роўна, бо чорту шмат усяго трэба і бабе такжа.*

Калі ў прымаўках згадваюцца нейкія заганы жонкі, то выкарыстоўваецца прыём перабольшвання: *Дзе маці плача, там рэкі цякуць, дзе сястра плача, ручайкі бягуць, дзе жанна плача, там расы няма. Сварлівая жонка горш, чым каню хамут. Як баба ругнецца, дык зямля на тры сажні гарыць. Баба – піла тупая, далявая.*

Дрэнныя паводзіны жонкі прыказкі апраўдваюць яе незадаволенасцю адсутнасцю дастатку ў хаце: *Калі ў гарышку не варыцца, тады і баба сварыцца, а калі ў гарышку кіпіць, тады і баба змаўчыць.*

Здароўе – адна з актуальных і важных для мужа характарыстык жонкі: *Любіць муж жану здаровую, а брат сястру багатую. Хоць жонка, як карова, абы здарова. Адзенне добра новае, а жонка здаровая.*

У беларускіх парэміях супрацьпастаўляюцца такія рысы жанчыны як працавітасць, гаспадарлівасць і прыгажосць: *Не хвалі жонку за цела, а хвалі за дзела. Прыгожая – любутка, працавітая – жонка. Ніколі віхляйка не будзецц хазяйка. Наша гаспадынька да танцаў мае ногі, а ў яе на лавах вядуцца станогі.*

Прыказкі адзначаюць непатрабавальнасць, паблажлівасць жонкі ў адносінах да мужа: *Няхай сабе мужык як шкарпэтка, абы я была, як кветка. Хоць мужык мой з пастол, а я цягну яго за стол. Мужык хай будзе, як долата, абы ты за ім была, як золата. Сякі-такі, абы быў, абы хлеба зарабіў. Сякі-такі мужчына, абы дровы ды лучына.*

Пры тым, што муж не заўсёды адпавядае ідэалу, у прымаўках адмаўляецца ўлада жонкі ў адносінах і справах, характарызуецца як заганныя: *Дай жонцы волю, то сам пойдзеш у няволю. Пазволь жонцы пагуляць – паверх галавы пойдзе. Хай таго вала воўк з'есць, што кароўка б'е. Дзе баба панам, там чорт камісарам. Дзе баба жондзіць, там хата блондзіць. Бабскі лад. Калі бабскі строй, то кепскі пакрой.*

У беларускіх парэміях згадваецца чуллівасць, характэрная для жанчын: *Калі на галаве шапка скача, то за ім жонка плача. У бабы вочы заўсёды на мокрым месцы. Заяц уцякаць, а баба плакаць заўсёды гатова.*

Як паказвае прааналізаваны матэрыял, часцей за ўсё ў парэміях прадстаўлены такія бакі жыцця замужняй жанчыны, як роля жанчыны ў хатняй гаспадарцы, узаемаадносіны з мужам, тыповыя для жанчын якасці.

Канцэпт “жонка” часта прадстаўлены парэміямі з лексмай “баба” ў складзе, бо гэта найменне, якое замацавана ў беларускай культуры са значэннем “замужняя жанчына”. Беларускія парэміі паказваюць жанчыну наступным чынам: жонка – гэта важная частка сям'і, на ёй трымаецца ўся хатняя гаспадарка, але вядзе яе жонка пад пільным і жорсткім кіраўніцтвам мужа, самастойнасць ці першыinstvo расцэньюваецца негатыўна. Парэміі адлюстроўваюць часцей негатыўнае стаўленне да жанчын, нават пры згаданні яе пераваг і станоўчых якасцей. Жанчыне ўласцівы чуллівасць, балбатлівасць, непатрабавальнасць, часам настойлівасць, хітрасць.

Літаратура

1. Сямашка, Ю. У. Рэпрэзентацыя канцэптаў “мужчына” і “жанчына” ў парэміях англійскай, рускай і беларускай моў / Ю. У. Сямашка // Труды молодых специалистов Полоцкого государственного университета. Гуманитарные науки. – 2015. – Вып. 21. – С. 46–50.
2. Сямашка, Ю. У. Сацыяльныя характарыстыкі канцэпта “жанчына” ў фразеалагізмах англійскай, рускай і беларускай моў / Ю. У. Сямашка // Труды молодых специалистов Полоцкого государственного университета. Гуманитарные науки. – 2015. – Вып. 21. – С. 50–52.
3. Прыказкі і прымаўкі ў дзвюх кнігах. Кн.1 / рэд. А. С. Фядосік. – Мінск : Навука і тэхніка, 1976. – 560 с. – Кн. 2. – 616 с.
4. Клышка, М. Слоўнік сінонімаў і блізказначных слоў / М. Клышка. – Мінск : Вышэйшая школа, 1993.

Листова Т.А.

(Российская Федерация, г. Москва)

СТЕПЕНЬ СОХРАНЕНИЯ И АКТУАЛИЗАЦИИ СОЦИАЛЬНЫХ ВЗАИМОСВЯЗЕЙ В ОБРЯДОВО-ПРАЗДНИЧНОЙ КУЛЬТУРЕ СЕЛЬСКОГО НАСЕЛЕНИЯ НА РОССИЙСКО-БЕЛОРУССКОМ ПОГРАНИЧЬЕ

Сложившаяся в течение веков в русских и белорусских селах организация жизни предусматривала органичное сочетание принципа коллективности и интересов каждой семьи. Традиционно самоидентификация каждого сельского жителя была напрямую связана с осознанием своей принадлежности к определенному социокультурному сообществу, все аспекты функционирования которого воспринимались и реально существовали как нераздельное целое, и именно их взаимообусловленность и необходимая соподчиненность гарантировали устойчивость всего уклада жизни и его трансляцию следующим поколениям. Естественно, что все изменения в одной сфере жизни неизбежно должны были отразиться на всей хозяйственно-культурной системе села. Социально-экономическое устройство было материальной основой стабильного функционирования сельского социума, единая религия давала духовное сплочение всех его членов. Не меньшую роль играла и формировавшаяся поколениями традиция обрядово-праздничного проведения времени, одной из основных характеристик которой, служащей надежной скрепой членов маленького коллектива, являлось восприятие каждого отдельного события как акта, значимого для всего сообщества. Как показывают дореволюционные материалы характер проведения всех обрядово-праздничных мероприятий, их место в системе внутренних взаимосвязей села, степень интегрирующего влияния на сельское сообщество зависели от разных факторов, прежде всего от социально-экономической основы его жизнедеятельности, а также религиозности, зависимости от природы и т.д.

Данная статья ограничивается рассмотрением некоторых обрядов семейного цикла, а конкретнее – роли тех актуализирующихся в каждом отдельном случае социальных связей разного уровня, которые служили свидетельством единства социума и одновременно сохраняли его стабильность. В течение веков складывалась развернутая обрядовая практика, сопровождавшая все важнейшие этапы личного бытия человека, каждый элемент которой был наполнен определенным, ясным для исполнителей смыслом. По представлениям человека традиционной культуры обряд не просто фиксировал все статусные изменения его жизни, именно он придавал им характер законности в глазах общества.

Особым разнообразием обрядово-игровых актов, дававших простор творчеству каждого участника и одновременно регламентирующих поведение всех действующих лиц, являлся многосоставной ритуал свадьбы. Специфика его проведения и значимости каждого элемента определялись как важностью появления новой самостоятельной семьи – и для самой молодой пары, и для всего общества, так и с невозможностью расторжения венчанного брака, что определяло общий эмоциональный настрой действий – соединение «на веки вечные». Отменив обязательность венчания и узаконив разводы, советская власть изгнала из сознания своих граждан фак-

тор незыблемости семейного союза и соответственно понизило социально-сакральный статус свадьбы. Последствия изменения ментальных установок на нерасторжимый брак начали сказываться с 1920-х годов, но в основном получили значимость после 1930-х годов, повлияв соответствующим образом на характер обрядового оформления нового брачного союза. Начиная примерно с 1970-х годов, в оправившейся от войны стране свадьбы вновь приобретают торжественный, массовый по количеству участников ритуал, чему немало способствовали усилия ЗАГСов и Домов культуры, проводивших общую политику государства на поднятие престижа семьи.

Вплоть до начала 1990-х годов, внесших изменения в систему хозяйствования в Беларуси и нарушивших, а часто и просто разрушивших хозяйственный уклад села в России, что привело к интенсивному оттоку населения в города, свадьбы были самым массовым семейным торжеством. Как вспоминают, кроме многочисленных гостей – родственников, соседей, сослуживцев, к проведению торжеств подключалась вся деревня. Более того, в это время совместное проживание даже после регистрации, но без свадьбы выходило за рамки обычая и могло вызвать осуждение общества. Поэтому независимо от желания молодых родители считали необходимым следовать традиции. По словам престарелой жительницы с. Глембочино они с мужем *«регистрались до свадьбы, и жили вместе, потом свадьба. Родители захотели свадьбу, а нам этого не надо было»* (Себежский р-н, Псковской обл.¹, 2010). Еще в начале 1990-х годов как видно из приведенного ниже воспоминания жительницы агрогородка Ленино, деревенское общество ждало от родителей молодых организации свадебного празднества с соблюдением некоторых обрядовых элементов. *«Брат женился, невеста из Монастырицыны. У нас была свадьба в феврале, а затем недели через две у них. Молодая опять была в белом платье, так как нужно, чтобы там – в деревне для всех была свадьба, чтобы видели невесту. А она уже жила у нас»* (Горецкий р-н Вит., 2016).

Как на русской, так и на белорусской свадьбе обычай не только разрешал, но и поощрял включение однодеревенцев в канву свадебных действий, хотя в каждой деревне степень их вмешательства имела ограничения. Масштабность соучастия неприглашенных участников сохранялась все советское время. Как вспоминают по обе стороны границы *«раньше, как расписывались, собиралась вся деревня поглядеть. Это такой закон»* (д. Ковали Лиозненского р-на Вит., 2015). Однако уже с конца 1980-х – начала 1990-х годов, особенно в России, всё более явственной становится тенденция к большей индивидуализации празднования свадьбы, одним из симптомов которой было сокращение обрядовых актов, имеющих зрелищный характер. Например, уходил постепенно из практики обязательный выкуп приданного, еще в 1970-1980-е годы бывший одним из наиболее популярных свадебных актов.

Обычай не только не считал предосудительным придти без приглашения и «поглазеть» на свадьбу, напротив, присутствие неприглашенных односельчан на разных этапах свадебных передвижений в глазах всех деревенских жителей воспринималось одновременно и как необходимое одобрение брака, выражение благопожеланий того общинного «мира», к которому постоянно обращались ведущие свадьбы с просьбой благословить молодых. Как вспоминают жители с. Алушково *«звали соседей, родных, а на улице всех угостили. Сейчас дворов 70 в селе, всех не пригласишь. А придти посмотреть – это прилично. Еще в 1990-е годы мы с сестрой отдавали своих[детей], и приходили люди, они ничего не приносили, а даровали добрым словом»* (Краснинский р-н См., 2015).

В рамках традиции было угощение зрителей, что отчасти сохраняется и до сих пор. *«Сына женила, столько народа приходило неприглашенных, и всем горелку выносили, и закуски. Так, кто приходят посмотреть – ну, все ведь друг друга знают. Надо же молодуху посмотреть, всё разглядеть»* (агрогородок Орловичи Дубровенского р-на Вит., 2015);

Еще до 1990-х годов степень соблюдения традиций варьировала в зависимости от величины селения. Жители крупных сел в отличие от маленьких деревень, не только быстрее отходили от своих обычаев, но и меняли к ним отношение на негативное. Свадебную ситуацию в

¹ В дальнейшем сокращение названий областей: Брянская – Бр., Витебская – Вит., Могилевская – Мог., Псковская – Пск., Смоленская – См.

1970х – 80х годах жительница агрогородка Бабиновичи охарактеризовала так: «*Никто не приходил смотреть свадьбу. У нас в Бабиновичах это не заведено, это даже презирали. А брат в деревне женился, так напротив, на плечах тебе висят и глядят. Это под Оршей*» (Лиозненский р-н Вит., 2015).

С начала 1990-х годов в России акт регистрации был перенесен в районные ЗАГСы, что исключило не только вошедшее в практику праздничное массовое действо в Домах культуры, но и сопутствовавшие ему обрядовые и игровые моменты. В результате акт создания новой семьи был исключен не только из праздничной, но и общественной жизни того социума, в котором молодой семье предстояло жить. В Беларуси регистрация остается по-прежнему в ведении сельской администрации. Однако и здесь говорить о прежнем масштабе соучастия односельчан в проведении свадебных действий не приходится.

С конца XX в. по обе стороны границы прослеживается только отрицательная динамика степени включенности свадьбы в социокультурную жизнь села. Причин этому много, но все они связаны, прежде всего, с хозяйственно-экономическими и социальными изменениями в обеих странах, потрясшими весь уклад сельской жизни России и сказавшихся на организации жизни и хозяйствования в селах Беларуси. В советское время основная форма хозяйствования – колхоз (совхоз) был неотделим от административной единицы – села, вследствие чего его руководство считало нужным поддерживать различные культурные события и, по возможности, соучаствовать в них. В то же время привязка основного состава жителей к общему производству усиливало чувство общности, осознание себя единым целым. Сказывались и общинные традиции предреволюционных лет. С изменением социально-экономической основы села в значительной степени нарушилось и чувство внутреннего единства, менее значимы стали многие события общественного характера, в том числе и свадьбы. Кроме того, в последние годы свадьбы редко являются актом включения новой семьи в состав сельского социума, поскольку молодожены, в большинстве случаев – выходцы из сел, приезжающие играть свадьбу в дом родителей и отбывающие затем в города. Распространение таких сельско-городских свадеб стало одной из причин изменения характера и содержания всего ритуала. К объективным причинам сужения круга пассивных участников относится совершение собственно свадеб в кафе или ресторанах с жестким ограничением круга присутствующих лиц.

Далеко не всегда теперь сельские жители сами стремятся посмотреть на главное событие в жизни их односельчан. «*Смотреть на свадьбу можно. Это не возбраняется, но люди сами от этого отошли. Еще лет 15 это было, смотрели около дома, на лавках. Лет 30 назад еще и в хату заходили. Сейчас люди и сами не войдут. Тем, кто смотрит, не выносят*» (д. Холомерье Городокского р-на Вит., 2015). Более того, характерная для современного села разобщенность стала одной из причин изменения общественного мнения в отношении уместности соучастия неприглашенных участников. По мнению работника культуры с. Алушково «*свадьба как общественное событие кончилась, наверно, тогда, когда расслоение пошло: “Что Вы пришли посмотреть, что вы тут не видели?”*» (Краснинский р-н См., 2015). Некоторые считают, что современная ситуация отличается двойственным подходом к публичности свадебных действий: с одной стороны хозяева не прочь показать односельчанам, как того требует обычай, торжество в своем доме, с другой – тенденция к закрытости жизни вынуждает последних воздерживаться от прихода на праздник без приглашения. Как говорит жительница д. Выходцы «*раньше полно приходили свадьбу смотреть. И песню споят, и их угостят. А сейчас не ходят. А теперь и рады бы угостить, да никто не ходит. Может, стесняются. А раньше было интересно, а сейчас все богатые стали. А сейчас я пришла – будто бы я хочу выпить*» (Лиозненский р-н Вит., 2005). Традиционный уклад жизни деревни со свободным характером взаимных посещений всё более уходит в прошлое, о чем сами жители шутят, но с явной горечью: «*На свадьбу раньше приходили смотреть, но не зря частушка: “Раньше в гости приглашали, /Накрывали в доме стол / А теперь в окно увидят/ И кричат: зачем пришел?”*» (д. Холомерье Городокского р-на Вит., 2015).

В течение свадебного времени законы нормативной культуры определяли характер обрядового поведения не только в доме, где проходили торжества, но и во всем селе, определяя гра-

ницы возможности и желательности обрядового соучастия односельчан. До сих пор активно сохраняется распространенный практически повсеместно у восточнославянских народов обычай перегораживания дороги свадебному поезду с требованием выкупа (на смоленско-белорусском пограничье определяемый формулой со словом *заяц*), обязательными атрибутами при этом являются хлеб и соль. В 1980-е годы набор предметов дополнился букетом цветов. По мнению наших собеседников обрядовое перегораживание изначально не ограничивалось целью выкупа, но имело явное значение благословения на новую жизнь. Символика благословения становится тем более очевидной, когда к атрибутике добавляется икона, которую забирают молодые. Этот вариант получил распространение на белорусском приграничье в последние десятилетия. О своем восприятии данного обычая молодая жительница Мстиславского р-на говорит так: *«Зайца закидывают, когда из ЗАГСа. Табуреточку ставят, на неё иконочку, желательно иконочку. Но, если по нормальному, то обязательно должна быть иконочка, потому что заяц себе забирается, а им (кто загоразивает) выкуп. Хлеб-соль обязательно. Но некоторым — лишь бы выпить. Так они из газетки могут вырезать иконку. Но хорошие бабки, которые все обычаи знают, они подарили мне очень хорошую иконку, в рамочке, Богородицу. Я её храню, лежит в благородном месте»* (Мог., 2010).

Поскольку обычай относится к традиционным элементам соционормативной культуры, пренебрежение обрядовыми правилами, как считают, может стать причиной незадавшейся жизни молодой пары. Играл роль еще один немаловажный, с точки зрения общинного сознания фактор: игнорирование молодым супругом традиций сельской жизни, обычая предков, в котором, как не сомневались, был заложен определенный мудрый смысл — это одновременно и оскорбление общественного мнения, и шанс испортить навсегда свою репутацию. Жительница с. Лобок следующим образом комментирует принятый в селе порядок и возможность его игнорировать. *«Ставят табуретку, хлеб-соль — буханку хлеба и стаканчик соли. Хлеб-соль можно не ставить, но это обычай. Один у нас играл свадьбу, загородили, стоять, а он кругом деревни объехал, да и приехал на свадьбу. Ну и что? Его обвинили, что дурак, и всё. Обычай должен быть обычай»* (Невельский р-н Пск., 2009). В свою очередь желающие получить выкуп с жениха должны знать укоренившийся теперь порядок действий: простое перегораживание без хлеба и соли на рушнике на табуретке может считаться неуважением к молодым, и отказ платить в таком случае будет оправдан.

Свадьба без перегораживаний и сейчас воспринимается как нарушение традиционного ритуала и, следовательно, как любое нарушение в течение свадебного времени, может нести негативное начало. Но народу в деревнях становится всё меньше, ослабевает и присущее в прошлом селянам чувство общности, ощущение возможности и даже желательности участия в важных для села событиях. Поэтому подчас устроителям свадебных торжеств приходится просить «знающих» односельчан, особенно умеющих еще исполнять свадебные песни, «закинуть зайца» с тем, чтобы не нарушалась целостность ритуала. По словам директора Дома культуры из д. Вировля *«дорогу городят, где хотят. На последней свадьбе даже просили: придите, загородите. Так положено, ведь это обряд. Тут торгуются, песни свадебные поют, и мы поем»* (Городокский р-н Вит., 2015).

В настоящее время дорогу перегораживают чаще всего пожилые люди и не только потому, что лучше знают свадебные порядки и считают нужным их поддерживать. Для них веселый торг с дружками жениха, возможность показать свое умение сделать это в духе традиции — все это вносит разнообразие в не слишком радостную сейчас сельскую жизнь. Кроме того, полученный выкуп выполняет своего рода социальную функцию, стимулируя старшее поколение на совместное гуляние. По словам жительницы д. Мерлино *«на моей улице три свадьбы было, я всё зайца закидывала. Заяц — булка хлеба с солью. Без хлеба — это некрасиво. И хлеб с полотенцем они с собой забирают. Неважно сколько зайцев. Свадебные песни поем. Мы сами приходим. Но кто к дому [приходит], не очень угощают, только заяц. За зайца и закуску дают, мы потом с подругами около памятника гуляем»* (Краснинский р-н См., 2015).

Обращу внимание еще на один обрядовый элемент свадебного праздника, в исполнении которого сказываются характерные для села коллективные начала. Я имею в виду сохраняю-

щийся местами обычай «играть марши», распространенный на витебско-смоленском пограничье. Смысловая суть обычая в музыкальном славлении всех присутствующих, за что последние клали деньги, которые в традиционном варианте шли музыкантам, то есть являлись своего рода коллективной оплатой музыкального сопровождения свадьбы. Ведущий называл имя того, кому будут играть марш, тот вставал, кланялся, и славление продолжалось дальше, не обходя вниманием никого из гостей. В качестве современных тенденций называют частичную утерю коллективного принципа оплаты музыкантов: деньги делят «по договоренности» между музыкантами и молодыми, а также нарушение ритуального этикета сбора денег. «*Марши – раньше один раз сыграют и платишь. А потом хоть 10 раз играют. А теперь – сколько повторяют, столько плати*» (д. Холомерье Городокского р-на Вит., 2015).

Наибольшей сохранностью традиционных представлений и соответствующей практики отличается похоронно-поминальная обрядность, из всего многообразия которой я выделю только обычай и обрядовые акции, исполняющие интеграционную функцию в сельском социуме. Форма и массовость похоронных и главных поминальных актов, при общей канве действий и их семантике, имеют некоторые отличия в зависимости от семейного положения покойного, его возраста, статуса в обществе, круга близких людей. По обе стороны границы похороны человека одинокого, не имеющего даже близких родных, происходят с помощью государства и односельчан. Лишить человека достойного захоронения, соответствующего выработавшимся веками под влиянием христианства традициям, считают неприемлемым для себя как односельчане, так и местное руководство. По словам главы администрации с. Павлово Краснинского р-на «*ведь и алкоголики одинокие умирают, и как хочешь их отправляй. Но у нас всё-таки хоронят не как безымянных от государства – в траншею. Я слышала, что некоторые отказываются, тогда в траншею по номеру. Но у нас нет: всех как положено*» (См., 2010).

В полной мере действует обычай, который местные жители относят к категории нравственных обязательств – «придти, навестить умершего»: в день смерти в дом, где есть покойник, тянутся люди: к старым приходят больше их родственники и родные, к более молодым – разные поколения. В соответствии с локальными традициями и собственными убеждениями считают нужным что-то принести. Принесенная еда, а сейчас и деньги, – это одновременно и помощь семье умершего, и дань памяти своим покойным предкам. Знание обычаев и присущий деревенским жителям прагматизм в восприятии смерти определяет поведение домочадцев в доме тяжело больного (особенно старого) человека, «*У нас – болеет человек, уже поближе к тому ...[к смерти] и уже все снимают, чистенькое повесят и занавески. Люди ж зайдут, это для общества*» (с. Рюхов Унечского р-на Бр., 2013).

В подготовке умершего к похоронам и процедуре предания его земле всегда подключались посторонние люди, тем более, что в соответствии с представлениями и русских, и белорусов близкие родные не должны принимать в этом активного участия.

До сих пор в деревнях сохраняется одна из традиций взаимопомощи – копание могилы местными мужчинами без оплаты, только за угощение с последующим приглашением на поминальный обед, причем этика взаимоотношений внутри сельского социума по-прежнему делает невозможным отказ от просьбы выкопать яму, что особо подчеркивается местными жителями по обе стороны границы. В некоторых местах существующие аграрные предприятия, как и раньше колхозы, отпускают своих служащих для приготовления места захоронения. Но ощущаемая убыль из сельской местности мужчин трудоспособного возраста всё чаще заставляет семьи умерших обращаться за ритуальными услугами в соответствующие конторы в районных центрах.

Еще не так давно в своих колхозах или лесопилках изготавливали и гробы. Сейчас таких возможностей нет, кроме того, сами деревенские жители уже предпочитают покупать готовые «магазинные» гробы, так как, по их выражению, «культурнее стали».

В организации похорон, в символике ритуальной последовательности действий и сейчас сказывается один из наиболее устойчивых факторов самосознания сельского жителя – почти мистическое чувство сопряженности человека со своим домом и своей землей. Для крестьянина дом – это место обитания не только его самого и его семьи, но и многих поколений его предков,

наполненный благословением смотрящих с божниц икон, хранящих историю его семьи. Поэтому нормой, соответствовавшей крестьянским представлениям о благочестивом, «правильном» окончании жизни была смерть «на своей лавке». В настоящее время кончина деревенского жителя все чаще наступает на больничной койке. Но в любом случае в сельской местности и в маленьких городках придерживаются неукоснительного правила: уйти человек должен из своего дома. Наиболее частый вариант в селах – умершего привозят домой «переночевать», все чаще встречается упрощенный вариант соблюдения традиции: «чтобы хотя бы два часа дома (или даже у дома) постоял». Кроме представления о том, что только отправление от своего дома даст возможность присоединиться к своей родне на том свете, действиями родных в данном случае руководит и желание избежать негативной реакции сельского общества. Как можно услышать в наше время, некоторые привозят тело домой, поскольку «заклюют, что не привезли» (дер. Пугачиха Городокского р-на Вит., 2002).

Чувство почти мистической связи с родным домом, родной землей – землей предков, что характерно для крестьянского менталитета, присуще не только сегодняшним обитателям деревни, оно сохраняется и у пожилых переселенцев в города, по разным причинам покинувших свой дом. Их просьбы похоронить рядом с предками – обычная реалья современной похоронной традиции, причем, несмотря на создаваемые для родных трудности с похоронами и с дальнейшим поминанием, исполнение данного желания умерших считается обязательным.

В наиболее ярко выраженном варианте значимость смерти каждого сельского жителя для всего социума и сохранение нормативных обычаев проявляется в собственно похоронном ритуале. Как сказали нам в с. Алушково «*к выносу вся деревня собирается. И вся деревня провожает до конца деревни*» (Руднянский р-н См., 2015).

Сугубо общественный характер по-прежнему (если не в большей степени) носит и обед после похорон (*обед, горячий стол, жалобный стол*). Согласно обычаю, дом, где он проходит, открыт для любого желающего.

Как показывают беседы с жителями разных мест, сохраняющаяся в селе традиция неограниченного приема «поминальщиков» на трапезу после похорон может вызывать неоднозначную реакцию в зависимости от того, согласно каким нормативным представлениям привык жить человек. По этому поводу приведу отрывок из одной беседы на эту тему, показывающий одновременно и взгляд интеллигентного городского человека на специфику «гостевания» на поминках, и жесткую непримиримость деревни к попыткам изменить обычаи предков. «*Все приходят на похороны, мне это не нравится. У жены моего брата очень долго болел отец. Такой чудесный человек. Долго и так тяжело болел. И никто к нему не приходил. Когда он умер – Боже мой! Оказывается, во всех окрестных деревнях родственники, понаехали с медом, с курами, с гусями. Наверное, в три-четыре захода садились. А я думала: где они раньше были, почему никто не приходил?! Наверное, это кощунство. Одна учительница, у нее умер отец, так попыталась выяснить: кто придет, кто нет. Так это было такое осуждение! Она нарушила традицию! Поэтому принято готовить много. Сейчас в ресторане, там лучше: посидели и ушли*» (г. Лиозно Вит., 2013).

Обязательным было и остается отмечание 40-го дня после смерти – даты окончательного ухода умершего в иной мир. На этот обед принято приходить по приглашению хозяев, но в круг приглашенных довольно широк, ограничить его – значит вызвать осуждение однодеревенцев: «*40-й день – да обязательно! Ну як это так! Та ж деревня! Не соблюдай-ка! Не позови-ка!*» (с. Вьюково Суражского р-на Бр., 2008).

Материальным фактором, свидетельствующим о реальности общинных традиций в соционормативной культуре села, можно считать сохранение общей реликвии – похоронного креста, провожающего из года в год умерших сельчан в последний путь. Общая реликвия служит символом принадлежности к единой земле, к сакральному пространству, охватывающему всех живых и уже умерших односельчан и одновременно фактором, поддерживающим чувство общности у уроженцев одного села. К похоронным традициям, демонстрирующим сохранение деревенского мира как единого социума, относится и распространенный на всем пограничье

обычай пользоваться общими носилками (*нары, мары*). Как общедеревенская святыня может почитаться и крест, поставленный в основании кладбища.

О том, что территория деревни (или, хотя бы улицы) воспринимается как единое социально-сакральное пространство, свидетельствует и распространённость запрета на какие-либо работы даже за пределами дома, где есть умерший. *«Как умерший, тады никто не работает. Даже на улице на нашей нельзя сеять. Потому что покойник на улице. (Стирать, убирать?) Не знаю, но, наверное, так. А своим ни коли что делать».* (с. Вьюково Суражского р-на Бр., 2008).

В наибольшей степени актуализируются не только семейно-родовые, но и общедеревенские взаимосвязи в поминальные праздники – Радоницу и Троицу. В эти дни кладбище становится местом встречи как реально живущих в нем, так и давно выехавших, но считающих долгом приехать на праздник к родным могилам. Особенно важную коммуникативную роль играют кладбища в жизни наиболее многочисленной категории обитателей сельской местности – пенсионеров из пустующих деревень. *«У нас церкви нет и общение у нас только на кладбище – посмотреть друг на друга, встретились, поговорили. В клуб ходить – мы уже старые»* (д. Борки Руднянского р-на См., 2015).

Визуальный анализ обустройства могил и примогильных столиков показывает, что организация пространства кладбища ориентирована на то, чтобы обед каждой семьи у своих могил органично сливался с общим празднованием. В небольших деревнях иногда существует общий стол или же такой импровизированный стол устраивается прямо на траве.

В кратком обзоре семейной обрядности современного села я постаралась выделить отдельные положения, которые показывают как константность характерных для единого социума взаимосвязей, так и их трансформированность под влиянием новых условий жизни сельчан.

Маликов А.М.

(Узбекистан, г. Ташкент)

КУЛЬТ ЖЕНСКОЙ «СВЯТОЙ» – БИБИ СЕШАНБА В ДОЛИНЕ СРЕДНЕГО ЗЕРАФШАНА

Обычаи народов Центральной Азии имеют свои характерные черты, связанные с полиэтничностью, географическими, экономическими и культурными особенностями региона. Изучение обычаев позволяет прояснить разноцветную картину культурных традиций народов региона. Из разнообразия видов и типов обычаев ввиду ограниченности объема нашей работы мы выбрали Биби Сешанба, который распространен в различных регионах Среднеазиатского междуречья. Наши данные основаны на материалах из Самарканда, так и в некоторых сельских районах.

Культе Биби Сешанба (по-персидски «госпожа-вторник»), имел место в мифологии оседлых узбеков и таджиков как покровительницы семейного счастья, а также патронессы прядения и ткачества (обработки хлопка). Слово «вторник» в её имени указывает на день недели, посвященный Биби Сешанба.

Исследовательские работы в этом направлении опубликованы М. С. Андреевым [1], затем последовали исследования О. А. Сухаревой [7, 8], О. В. Горшуновой [3], М. Лоу [10], А. А. Аширова [2] и др. Из последних работ отметим статью Л. М. Соколовой, которая пыталась пролить свет на истоки и персоналии культа [6].

Наша задача заключалась в изучении культа Биби Сешанба с позиций современных дискурсов в контексте региональной специфики долины Среднего Зерафшана, т. е. современной Самаркандской области Республики Узбекистан.

Исламский мир, несмотря на существование общей священной книги – Корана и разработанных правил шариата демонстрирует удивительное разнообразие местных религиозных

практик и ритуалов. Исследователи неоднократно писали об общем и локальном в исламе. В нашем исследовании важным представляются интерпретации населения наиболее распространенных обычаев. Для понимания дискурсов по обычаям важными являются следующие вопросы: как население понимает разницу между религиозным элементом и светским, культурным, национальным, традиционным и современным [9, с. 259].

У исследователей вызвало интерес происхождение культа Биби Сешанба. В частности, в работах О. А. Сухаревой получила развитие гипотеза о связи святой женской покровительницы – Биби-Сешанба, с древним образом женского божества. Мифы об этой святой напоминают западноевропейскую сказку о Золушке. Исследователи полагают, что прототипом Биби Сешанба выступала богиня-хранительница домашнего очага и покровительница прядения и ткачества, что выявляет связи с оседло-земледельческой культурой [3]. Некоторые авторы, рассматривают персонажи «Биби Сешанба», неразрывно с суфизмом.

Для понимания причин распространения культа Биби Сешанба немаловажным является изучение роли и места женщин в исламском обществе прошлого. В отдельные периоды истории Центральной Азии женщины играли определенную роль в политике, социальной сфере и даже в суфизме. Алишер Навои (1441–1501) приводит имена 35 святых женщин мусульманского мира, среди которых была Бибияки Марвия из Мерва и Имраъатун Хоразмия из Хорезма [4, с. 491, 495]. Наставницей (муршидом) одного из бухарских ответвлений братства Накшбандия была Мастура-хоним, или Ага-йи Бузург (умерла в 1523 г.). Среди ее мюридов были мужчины и женщины. По одной из версий, ее звали Биби Ханифа (также ее называли Кыз-биби) [5, с. 59–60]. На наш взгляд, женщины-суфии или их образ сыграл немаловажную роль в становлении культа Биби Сешанба.

В начале XX века на таджикско-персидском языке были опубликованы рассказы о Биби Сешанба. Согласно одной из версий, Биби Сешанба была тетей деятеля суфизма – Бахауддина Накшбанда (1318–1389) – «*ҳазрати Бибисешанбе холаи ҳазрати Баҳоваддин мебошанд*». Полагают, что ее настоящее имя звучало как Мусалламхон. По преданию, недалеко от усыпальницы святого Бахауддина Накшбанда близ Бухары, находится захоронение его матери Биби Саиды Арифы. Не исключено, что этот культ был связан с ее именем.

В средневековых официальных источниках мы не найдем упоминания Биби Сешанба, что говорит о том, что ее культ не был легитимизирован и признан духовенством. Биби Сешанба почиталась неофициально в отдельных районах, в особенности среди оседлого населения. Лишь после того как часть Центральной Азии стала частью Российской империи, мусульманское духовенство утратило прежний контроль над жизнью общества, появились возможности для издания рассказов о Биби Сешанба.

В советский период, официальное духовенство не одобряло почитание Биби Сешанба, мотивируя это тем, что этот культ стоит вне шариата. Издание рассказов о Биби Сешанба было запрещено. Тем, не менее, культ Биби Сешанба сохранялся в ряде местностей.

В настоящее время, как в повседневной жизни, так и на страницах Интернета, продолжаются дискуссии о природе культа и обрядов Биби Сешанба. С одной стороны наблюдается рост распространения этого культа в регионе, с другой представители духовенства заявляют, что он является неисламским по сути, так как не находит отражения ни в Коране, ни в хадисах. Полагают, что Биби Сешанба восходит к доисламской богине – Анахите, и является остатком зороастризма, не имеющим отношения к исламу. Отдельные представители говорят, что книги о Биби Сешанба являются *бидъатом* – нововведением и *ширкком* – формой многобожия.

Обряд «Биби Сешанба» в долине Среднего Зерафшана имеет свои локальные отличительные особенности. Например, в Самарканде часто в первый вторник после свадьбы в доме жениха проводится Биби Сешанба (из интервью с жительницей города Самарканд Д. Джураевой, 2016 г.). Приходят женщины со стороны невесты, кроме ее матери. Они должны принести определенную пищу и сладости.

Обряды, посвященные Биби Сешанба, совершаются группой женщин, руководимой *бибихалфой* – женщиной среднего возраста или пожилой, наделенной особыми полномочиями в проведении такого рода ритуалов. Бибихалфа читает рассказы о жизни Биби Сешанба, ком-

ментирует их, приводит цитаты из священного Корана. В частности, упоминается дочь пророка Мухаммада – Фатима (Биби Фатима). При проведении обряда Биби Сешанба количество участниц не ограничено. В этих ритуалах полностью исключается участие не только мужчин, но и беременных женщин. В силу специфики обряда Биби Сешанба число его участниц не менее семи женщин — обычно замужние, вдовы, разведённые женщины. В период менструального цикла женщины не имеют права участвовать в мероприятии (из интервью с жительницей города Самарканд Д. Джураевой, 2016 г.). Во время проведения мероприятия женщины обмениваются самой разнообразной информацией.

Ритуал, проводимый в честь Биби Сешанба, имеет общие черты в долине Зерафшана, Ферганской долине и др. В Самаркандской области, согласно нашим данным, при обычае Биби Сешанба пожилой женщине для «*укитиши*» (чтения молитвы) дают по паре хлеба, изюма, соли, хлопка и *иссирика*. Спустя семь недель приглашают старуху домой и не менее семи женщин. Стол украшают *чузма*, *ширгуруч*, *халвоитар* (из интервью с жительницей села Тарнов Каттакурганского тумана Самаркандской области, 2005 г.). Полагают, что с культом Биби Сешанба был связан культ святой Биби мушкилькушо (госпожи-разрешительницы затруднений, на персидско-таджикском языке), который был более популярен. Обычно на этот обряд приглашали большей частью бедные и сироты. Муку, из которой готовят ритуальную пищу, собирают из семи домов. Все женщины сидят вокруг дастархана, и бибихалфа читает религиозную книгу (из интервью с жительницей села Айрикоя Ургутского тумана Самаркандской области, 2006 г.).

Таким образом, изучение культа Биби Сешанба показывает, что в современный период наблюдается его распространение в долине Среднего Зерафшана не только среди потомков оседлого населения, но и других групп, включая потомков бывших полукочевых родов. Существующие дискуссии о природе этого культа, критика со стороны представителей официального духовенства, не отражаются на снижении популярности Биби Сешанба в регионе.

Литература

1. Андреев, М. С. Среднеазиатская версия Золушки (Сандрильоны) / М. С. Андреев // По Таджикистану. – Вып. 1. – Ташкент, 1927.
2. Аширов, А. А., Древние религиозные верования в традиционном быту узбекского народа (по материалам Ферганской долины) : автореф. дисс. ... докт. ист. наук / А. А. Аширов. – Т., 2008.
3. Горшунова, О. В. Женское божество в системе религиозно-мировоззренческих представлений народов Средней Азии : дисс. ... докт. ист. наук / О. В. Горшунова. – М., 2007.
4. Навоий, А. Насойим ул мухаббат / А. Навоий // Мукамал асарлар туплами. – 17 жилд. – Ташкент, 2001.
5. Некрасова, Е. Кыз-Биби / Е. Некрасова // Ислам на территории бывшей Российской империи : Энциклопедический словарь. – Вып. 3. – М. : Восточная литература, 2001.
6. Соколова, Л. М. Биби-сешанба — богиня или святая? / Л. М. Соколова // Вопросы исторической науки : материалы III междунар. науч. конф. (г. Москва, январь 2015 г.). – М. : Буки-Веди, 2015. – С. 169–173.
7. Сухарева, О. А. Ислам в Узбекистане / О. А. Сухарева. – Ташкент : Изд-во Ан УЗССР, 1960.
8. Сухарева, О. А. К вопросу о культе мусульманских святых в Средней Азии / О. А. Сухарева // Труды института истории и археологии. – Том. II. – Ташкент, 1950.
9. Bowen J. R. What is “universal” and “local” in Islam? in Ethos / J. R. Bowen. – Vol. 26. – №. 2 : Communicating multiple identities in Muslim communities. – June 1998. – P. 258–261.
10. Louw M. E. Everyday Islam in Post-Soviet Central Asia / M. E. Louw. – Routledge, 2007.

Мамуев М.А.

(Республика Ингушетия, г. Магас)

ДУХОВНЫЕ ПЕСНИ ИНГУШЕЙ: ТРАДИЦИИ И СОВРЕМЕННОСТЬ

Значительное место не только в культуре, но и в жизни современных ингушей занимают духовные песни (назам, назым). Они являются удачным симбиозом исламских и ингушских (фольклорных) традиций. Это поэтизированные, фольклоризированные рассказы о жизни, дея-

ниях, подвижнической деятельности мусульманских проповедников, святых, духовных наставников, сподвижников пророка, праведных халифов и т.д. [2; 4; 5].

Назымы исполняются одним или несколькими солистами в сопровождении хора. В настоящее время при исполнении духовных песен ингуши не используют музыкальные инструменты. Характерно, что назымы исполняются только мужчинами, хотя среди слушателей могут быть и женщины, и дети.

Как отмечает исследователь З.Мальсагов, «...многие ... произведения в этом роде отмечаются высокими художественными достоинствами. Действие подобной поэзии на слушателей очень велико: потрясенные, они нередко плачут, как дети» [4, с. 21–22].

Одной из главных причин появления и распространения среди ингушей этих песен является подвижническая деятельность Кунта-хаджи и его последователей во второй половине двенадцатого века. После ареста и высылки с Кавказа Кунта-хаджи его дело в Ингушетии продолжили его последователи Багат-Гирей-хаджи Митаев, Батал-хаджи Белхароев, Хусейн-хаджи Гарданов и др. [4, с. 21–22]. Появилось много популярных и по сей день песен о жизни и деятельности Кунта-хаджи и его последователей.

Значительная часть ингушского общества является последователями известного проповедника Дени Арсанова. Они также исполняют назымы, хотя они отличаются не только по содержанию, но и по манере исполнения.

История появления жанра назым в Ингушетии связана, в том числе, и с судьбой жанра ингушских героико-эпических песен. Духовные песни, исполняемые обычно одним или несколькими солистами в сопровождении хора, по форме исполнения, по своей роли и значимости для народа «заменили» героический эпос. Они «унаследовали» все качества и функции героического эпоса, но, конечно, уже в качественно новых условиях [2; 4].

Художественные приемы и средства героического эпоса с успехом и большим мастерством используются и исполнителями духовных песен [1; 4;].

Идеалы общечеловеческих и вечных моральных ценностей добра, справедливости, чуткости, трудолюбия, мужества, стойкости, отзывчивости, патриотизма и уважения к другим народам, развитые в ингушских героико-эпических песнях и утверждаемые ими, на сегодняшний день лишь в какой-то мере подверглись изменениям, но по своей сути они остаются значимыми и злободневными. Во всём этом заключена огромная воспитательная роль героико-эпических песен. В наше время эту роль в значительной степени взяли на себя духовные песни – назым. В них пропагандируются исламские и общечеловеческие идеалы богобоязненности, добра, мира, человеколюбия, милосердия.

Сегодня назымы являются самым популярным жанром ингушского фольклора. Они исполняются повсеместно не только пожилыми, но часто и молодыми людьми. При этом манера исполнения песен у каждого исполнителя своя. Мы были свидетелями того, как при огромном стечении народа очень своеобразно исполнял назымы Тухан Ахильгов из села Длинная Долина Пригородного района. Около тридцати его односельчан, составлявших хор, аккомпанировали, хлопая в ладоши. Все вместе выглядело, как слаженный и высокопрофессиональный коллектив. Многие слушатели плакали. В песне шла речь о страданиях тех, кто был лишен родины. Спокойно, не очень громким голосом исполнял назымы пожилой житель села Редант Пригородного района Асхаб Матиев. Было видно, что подпевавшие ему мюриды знают текст наизусть. Среди исполнителей, обладавших харизмой, следует назвать Магомеда Эльджаркиева из Назрани. Создается впечатление, что он и многие другие солисты во время исполнения назымов впадают в транс.

В советское время не было не только исследований по этой теме, не было опубликованных текстов назымов, исполнение их преследовалось властями, а исполнители всячески высмеивались в средствах массовой информации как мракобесы, религиозные фанатики и т.д. Назымы исполнялись втайне, в частных домах.

Начиная с 90-х годов прошлого века назымы исполняются в том числе и в мечетях, при большом стечении народа. Им посвящены телепередачи. При государственной филармонии Ингушетии действует мужской хор «Назам». Участников и солистов хора нельзя считать про-

фессиональными певцами в полном смысле этого слова. Они не имеют, конечно, музыкального образования. Но видно, что они обладают хорошим музыкальным слухом и великолепными вокальными данными. Участников хора набрали из числа известных в народе исполнителей разных возрастов. Одним популярных солистов хора «Назам» является Мурад Мейриев из села Ангушт. Выступления не только этого хора, но и многих самодеятельных исполнителей отличаются большим мастерством, часто транслируются по радио и телевидению и продолжают оставаться очень популярными в республике. У большинства жителей республики имеются диски с записями назымов, которые они слушают дома или в машине.

Появились исследования этого жанра на ингушском и русском языках [4; 5;]. В последнее время опубликовано несколько сборников текстов назымов [2; 3]. В 2012 году впервые был издан сборник ингушских духовных песен в переводе на русский язык [2].

Одной из причин особой популярности и привлекательности духовных песен ингушей является их язык. Это «народный» язык, с красивыми, старинными оборотами речи, а не надоевший народу язык книг и телевидения, выдуманный теми, кто смог получить ученые степени и звания, но не смог в достаточной степени освоить родной язык. Песни, исполняемые на таком, «народном», языке вызывают у людей больше доверия, пользуются большей любовью, чем написанные по шаблону эстрадные песни.

Таким образом, можно заключить, что жанр духовных песен назым является удивительным культурным феноменом в современной Ингушетии. Он, безусловно, является в настоящее время самым популярным среди ингушей песенным жанром. В связи с тем, что немногочисленные публикации текстов и исследований появились лишь недавно, его нельзя считать до конца изученным, он нуждается в новых серьезных исследованиях.

Литература

1. Акаев, В. Х. Шейх Кунта-Хаджи: жизнь и учение / В. Х. Акаев. – Грозный, 1994.
2. Антология ингушского фольклора. – Том 9 / сост. М. А. Матиев. – Нальчик, 2012.
3. Ингушские напевы, песни, назымы (на инг. яз.) / сост. М. А. Аушев. – Назрань, 1999.
4. Матиев, М. А. Духовная поэзия ингушей и ее связь с героическим эпосом / М. А. Матиев // Ислам в России и за ее пределами: история, общество, культура : Сб. материалов межрегион. науч. конф., посв. 100-летию со дня кончины выдающегося религиозного деятеля шейха Батал-хаджи Белхароева. – СПб., 2011. – С.417–419.
5. Точиев, У. У. «Назма» как жанр духовной песни и некоторые ее философские аспекты / У. У. Точиев // Тезисы Всерос. науч. конф., посв. 150-летию со дня рождения Ч. Э. Ахриева. – Магас, 2000. – С. 14.

*Матковский А.Н.
(Украина, г. Сумы)*

БЕЛОРУССКИЙ СВАДЕБНЫЙ ФОЛЬКЛОР КАК ЯВЛЕНИЕ НАЦИОНАЛЬНОЙ ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ

Белорусский обрядовый фольклор, связанный со свадебными традициями, составляет весомую и самобытную часть народной культуры. Своими корнями он уходит в глубину древнеславянских традиций.

Этнический опыт белорусского народа является важным фактором развития современной культуры. Выявлено, что каждая историческая эпоха оставляла свой отпечаток на тип, структуру, функции жанров народного творчества. Одним из ярких обрядов народной культуры был обряд свадьбы. В связи с этим разноуровневое изучение свадебных обычаев, ритуалов, действий составляет важнейшее условие дальнейшего развития фольклорных традиций в современном обществе, их распространение, укрепление и обогащение, а также переплетение с обрядами других культур, своеобразное слияние, даже, может быть, некоторое видоизменение.

Цель исследования: обозначить ключевые моменты, связанные с изучением свадебного фольклора белорусов. Основная задача – рассмотреть составляющие компоненты белорусского

свадебного обрядотворчества как своеобразного явления сугубо этнического характера в славянской культурной среде.

Фольклорное обрядовое свадебное творчество – древнее и самобытное. Белорусский фольклор очень выразительно и ярко был выражен в сельской местности. И хотя кое-что и поменялось, с течением времени и окружения, в основе лежат обряды, песни, обычаи более двухсот лет взятые переселенцами с разных мест. Самыми многочисленными и распространенными являются свадебные песни. Свадебное гулянье, которое сопровождало рождение новой семьи, имеет красочный, весёлый и по-народному выразительный колорит. Достаточно много слышно на свадьбе шуток, пожеланий – серьёзных и с юмором. Свадебные обычаи имеют очень давние традиции.

В народном белорусском фольклоре свадебные обряды – это особенное, исключительное явление. Ни одно событие в семейной, особенно крестьянской жизни в деревне не сопровождается такой последовательной системой обязательных обрядов и песен, как свадебное. Свадебная поэзия белорусов – одна из самых богатых среди свадебного фольклора других славянских народов. Она тематически соответствует каждому этапу обряда и сопровождает на протяжении всей свадьбы.

Свадебные песни Белоруссии отличаются высокими качествами. Свадебная поэзия являлась проявлением неписанного обычного права, потому что приводила к сведению хода свадьбы от этапа к этапу, выстраивала новые семейные отношения между молодоженами. В белорусских свадебных песнях отчетливо просматриваются отношения рода к вступающим в брак, раскрываются взаимоотношения между женихом и невестой, которые создают новую самостоятельную семью. Некоторые произведения морально-дидактического характера как бы смягчают советы и наставления молодоженам, как вести себя не только во время свадьбы, но и после неё в отношениях к родне в новой семье. Свадебные песни подробно раскрывают родственные отношения. Культура взаимоотношений и поведения простых людей выражена в определённых песнях-поздравлениях, пожеланиях.

Очень емко и детально в свадебных песнях представлен быт народа.

Существенно, что народные свадебные песни имели не только юридическую, но и магическую функцию. На некоторых этапах они имели не меньшую силу, чем сами обрядовые действия, потому что в народе жила большая вера в прагматическую силу слова, которым можно было более выразительно и эмоционально выразить волю коллектива. Без слов не возникало ни одно движение на свадьбе, и сам обряд набирал большую силу благодаря слову, песне. Белорусский свадебный обряд органично объединяет народную мифологию, магические и прагматические, этические и правовые элементы. В нём, как нигде, полно и ярко проявилось свойственное фольклору гармоничное сочетание элементов словесно-поэтического, музыкального, драматического и хореографического искусства.

Особые структурные компоненты свадьбы – слова, жесты, мелодии, – развивались неравномерно и не одновременно. В старославянский период свадебный обряд состоял из небольшого количества магических действий и ритуальных танцев, смысл которых раскрывали короткие песни заклинательного содержания. В процессе формирования основных черт народного культурного языка – мелоса – вырисовывалось жанровое мастерство белорусской свадебной поэзии. Ближе к XIX–XX столетию первоначальный характер, формы начали меняться и наполняться новым содержанием. В белорусской свадебной поэзии находили следы разных эпох – от родоплеменной эпохи и периода её распада – до феодальной и начала капиталистической эпохи. В наше время многие элементы свадебных песен с их обрядами отошли, а сам процесс стал носить чисто игровой характер.

Белорусский свадебный обряд в большинстве моментов совпадает с обрядами других славянских народов, особенно близок к восточным славянам. Для белорусских свадебных песен характерна коллективность их исполнения. Хор выступает как активная действующая сила свадебного музыкально-драматического представления, которая выражает, сопровождает и направляет ход действия. Он не только комментирует процесс обрядового действия, но по сути руководит всем действием, напоминая исполнителям об их обязанностях на каждом этапе сва-

дебного веселья. Большая часть свадебных песен построена в форме драматических сцен с несколькими действующими лицами, которые проявляют себя в движениях и разговорах. Песни определяются динамикой рассказа и диалогом, которые часто являются здесь основным конструктивным элементом.

Свадебный процесс со всеми его компонентами обычно рассматривают как народную драму, которая впитала в себя элементы эпики и лирики. Как видим, свадебный поэтический цикл составляет особую сплошную систему жанра, которые представляют собой разноплановые тематические группы фольклорных произведений.

В белорусском свадебном обряде выделяют несколько типов песен: повествовательные песни, заклинательные, возвеличивающие, шуточно-сатирические песни, элегийные, частушки к танцам и во время застолья, пожелательные.

Выделенные жанровые типы свадебных песен характеризуются свойственным им содержанием и композиционным построением. Так, например, повествовательные, заклинательные и песни лаконичные по своему содержанию, небольшого размера, с выраженной композицией, сюжетом, простой формой, ровной метричностью.

Однако названия песни в чистом виде составляют меньшую часть белорусской свадебной поэзии. Так, например, в начале их находим экспозицию повествовательного состава. Далее следует монолог – совет темпераментного характера или диалог с лирическим направлением, а в конце идет заклинательная формула. И это приводит к тому, что там стираются жанровые особенности песни, вследствие этого очень трудно отнести её к какому-нибудь из обозначенных выше жанровых типов. Кроме этого белорусские свадебные песни подвергаются притеснению со стороны обрядов. Даже сама идея песни может оказаться непонятной, если не брать во внимание связь её с обрядом. Поэтому, большая часть песен классифицируется по функциональному принципу. Вследствие этого все песни делятся на большие группы, которые соответствуют определенным этапам действия (сватовство и т. д.).

В белорусском свадебном обряде есть и такие песни, которые почти утратили своё обрядовое назначение и исполняются независимо от ритуала на разных этапах свадебного праздника. Не поддаются функциональной классификации и «определяются» в отдельную жанрово-тематическую группу приговоры, пожелания, припевки.

Белорусское народное творчество – это важное составляющее духовного наследия народа. Это его душа, история, культура, мудрость. Белорусский свадебный фольклор – оригинальное, самобытное явление славянской культуры. Свадебные обряды – многоступенчатые и разножанровые, богатые и содержательные по форме и сущности. Они отображают народное мышление, народное восприятие бытия, свидетельствуют о миропонимании этносом явлений окружающей действительности.

Мілаш Я.А.

(Рэспубліка Беларусь, г. Мінск)

ДА ПЫТАННЯ АБ АСАБЛІВАСЦЯХ ЗАХАВАННЯ І РАЗВІЦЦЯ ПРАТЭСТАНЦКІХ ТРАДЫЦЫЙ НА БЕЛАРУСІ Ў 1945 - 1991 ГАДАХ

На этнічныя працэсы на беларускіх землях доўгія стагоддзі пераважны ўплыў аказвалі рэлігійныя традыцыі вядучых хрысціянскіх канфесій – праваслаўя і каталіцтва. Іх значэнне і ўплыў на этнакультурнае і грамадзкае жыццё беларусаў цяжка пераацаніць, бо некаторыя хрысціянскія традыцыі гэтых канфесій сталі не толькі рэлігійнымі, але і этнічнымі сімваламі беларусаў. Пачынаючы з XVI ст., значны ўплыў на этнакультурныя працэсы пачалі аказваць такія пратэстанцкія плыні, як кальвінізм, лютэранства і арыянства. Але з канца XIX ст. пачалі развівацца традыцыі сучасных пратэстанцкіх канфесій такіх, як евангелізм, баптызм і адвентызм. Да гэтых хрысціянскіх плыняў на сучасным этапе развіцця беларускага грамадства

належыць, паводле афіцыйных дадзеных, 6% ад усёй колькасці вернікаў краіны. Таму здаецца неабходным у рэчышчы беларускай этнічнай навукі вывучэнне пратэстанцкіх традыцый і ступені іх уплыву на розныя сферы жыцця грамадства, этнічныя працэсы і самасвядомасць беларусаў.

Распрацоўкай пытання пратэстанцкіх традыцый займаліся такія навукоўцы, як А. У. Гурко, Н. Балтрушэвіч і іншыя аўтары. Але, разам з тым, недастатковае асвятленне ў навуковай літаратуры атрымала праблема захавання беларускіх пратэстанцкіх традыцый вернікамі, іх відазмяненне ва ўмовах існавання ў атэістычнай дзяржаве, фарміраванне новых элементаў і форм, эвалюцыя агульнапрынятых звычаяў і абрадаў. Таму асноўнымі крыніцамі пры вывучэнні гэтага пытання сталі матэрыялы Нацыянальнага архіва Рэспублікі Беларусь, Дзяржаўных архіваў Мінскай і Гродзенскай вобласці, занальных архіваў у г. Пінску і г. Маладзечна.

Адразу пасля вайны і прыкладна да 1948–1949 года назіралася павелічэнне колькасці вернікаў і актывізацыя пратэстанцкіх абшчын. Адразу ж пасля вайны былі арганізаваны нядзельныя школы, касы ўзаемадапамогі, моладзевыя і жаночыя гурткі, з'езды вернікаў. Вельмі актыўна вялася справа місіянерства і прапаведніцтва [ДАМВ. – Фонд 3651. – Воп. 2. – Спр. 2, л. 14]. Актывізацыя дзейнасці ўсіх рэлігійных арганізацый, якая пачалася падчас вайны, працягвалася да 1948 года. У канцы 1940-х – пач. 1950-х узнялася першая хваля ганенняў вернікаў у пасляваенны перыяд, асабліва гэта датычылася католікаў і пратэстантаў [НАРБ. – Фонд 952. – Воп. 2. – Спр. 16, л. 53]. Хоць другая палова 1950-х характарызуецца адносным нейтралітэтам дзяржавы ў адносінах да рэлігіі, усё ж, у 1960-я гг. назіралася новая хваля атэістычнай прапаганды і правядзенне паслядоўнай антырэлігійнай палітыкі. У такіх складаных умовах працягвалі сваё развіццё пратэстанцкія традыцыі, якія набывалі наступны адметнасці.

Адразу ў пасляваенны час савецкай уладай было арганізавана стварэнне Усесаюзнага савета евангельскіх хрысціян і баптыстаў, які павінен быў аб'яднаць у сваіх шэрагах прадстаўнікоў евангельскіх хрысціян, баптыстаў і пяцідзсятнікаў [2, с. 35]. Саветам рэгламентаваліся асноўныя праўды веры, спаўненне абрадаў, формы малітвы гэтых пратэстанцкіх кірункаў. На месцах жа заклік да аб'яднання не знайшоў падтрымкі сярод веруючых. Паўсюдна на тэрыторыі БССР пратэстанцкія абшчыны адмаўляліся ўступаць у саюз [НАРБ. – Фонд 4п. – Воп. 29. – Спр. 146, арк. 14–29], адбываліся расколы. Найбольш значныя перашкоды ў сваёй дзейнасці адчулі пяцідзсятнікі, абшчыны якіх былі прызнаныя ўладай “ізуверскімі сектамі” [НАРБ. – Фонд 952. – Воп. 3. – Спр. 25, арк. 22] і былі забаронены. Пад ціскам уладаў усё ж да 1949 адбылося фармальнае аб'яднанне гэтых пратэстанцкіх плыняў. Архіўныя дакументы пацвярджаюць факт толькі фармальнага аб'яднання, бо кожная абшчына імкнулася захаваць свае традыцыі маленняў, абрадаў і асноўных палажэнняў веравызнання.

Напрыклад, евангелісты працягвалі ўрачыста святкаваць Дзень жатвы, пяцідзсятнікі практыкавалі многагалосныя малітвы на “невядомых мовах”, запрашалі місіянераў і гасцей з іншых абшчын, арганізоўвалі на той час ужо нелегальныя сходы і з'езды адзінаверцаў, “шумныя маленні”. На тэрыторыі Пінскага раёну прыпадала найбольшая колькасць незарэгістраваных абшчын пяцідзсятнікаў у рэспубліцы і найбольшая колькасць вернікаў, што не жадалі браць у рукі зброю і праходзіць воінскую службу ў Савецкай арміі. На малітоўных сходах у гэтых абшчынах працягваліся традыцыі гласалай, прароцтваў і малітваў на “незразумелых мовах” [НАРБ. – Фонд 952. – Воп. 2. – Спр. 37, арк. 67].

Нягледзячы на моцную барацьбу, якая вялася з традыцыйнай прапаведніцтва, вернікі працягвалі вельмі актыўна спаўняць усе неабходныя рэлігійныя прадпісанні. Асабліва гэта датычыцца ўспаміну такіх святаў, як Пасха, Троіца, Божае Нараджэнне. Да некаторых святаў прымяркоўваліся спецыяльныя малітвы “Аб хросце Духам Святым”, падчас якіх вернікі пасціліся 1–3 дні [ЗАГП. – Фонд 236. – Воп. 1. – Спр. 7, арк. 23–30]. Так, у г. Брэсце малітоўны дом у асабліва ўрачыстыя дні не змяшчаў усіх жадаючых, шмат людзей вымушаны былі стаяць на вуліцы. Малітоўныя сходы суправаджаліся харавымі спевамі, залы для малітваў упрыгожваліся зелянінаю, а царкву наведвалі часта праваслаўныя і нават католікі [Нацыянальны архіў Рэспублікі Беларусь. – Фонд 4п. – Воп. 47. – Спр. 466, арк. 115–127]. Такія ж

апісанні малітоўных сходаў датычацца Бабруйска, Слоніма і Слуцка [НАРБ. – Фонд 952. – Воп. 1. – Спр. 19, арк. 27]. У 1940–1950-х неаднаразова баптыстамі праводзілася тыдзень-малітва, якая фактычна стала штогадовай традыцыяй [ЗАГП. – Фонд 236. – Воп. 1. – Спр. 9, с. 23–29]. Напрыклад, у 1951 годзе яна прыпадала на 25–31 кастрычніка і абавязвала ўсіх вернікаў ва ўсіх абшчынах маліцца штодня аб пэўных патрэбах [НАРБ. – Фонд 952. – Воп. 1. – Спр. 19, арк. 7].

Асаблівая ўвага ў абшчынах пратэстанцкіх вернікаў надавалася музычнаму суправаджэнню маленняў. Амаль пры кожнай суполцы дзейнічаў хор моладзі. Напрыклад, у Красоўшчынскай абшчыне ЕХБ (Радашковіцкі раён) хор складаўся з 40 асоб моладзі, таму малітоўныя сходы адбываліся там асабліва урачыста [НАРБ. – Фонд 952. – Воп. 3. – Спр. 26, арк. 29]. Вельмі часта хор ператвараўся ў вакальна-інструментальны гурт моладзі. Такія моладзевыя гурты спявалі не толькі на малітоўных сходах, але і на моладзевых з'ездах, вяселлях, днях народзінаў і імянінах сваіх адзінаверцаў. Таксама такія ансамблі перыядычна выязджалі да сваіх адзінаверцаў у розныя куткі рэспублікі. Напрыклад, у красавіку 1967 года ў г.п. Бярэзіно выязджаў струнны ансамбль абшчыны ЕХБ г. Магілёва, дзе прымаў актыўны ўдзел у малітоўным сходзе мясцовых вернікаў [Дзяржаўны архіў Мінскай вобласці. – Фонд 812. – Воп. 1. – Спр. 11, арк. 54].

Яшчэ адной важнай традыцыяй пратэстанцкага руху з'яўляюцца моладзевыя з'езды і сустрэчы, прымеркаваныя да пэўных падзей або святаў. На такіх сустрэчах звычайна праводзіліся адмысловыя богаслужэнні, пропаведзі, харавыя канцэрты, асабістыя сведчання вернікаў, знаёмствы і сумесныя святочныя трапезы. Напрыклад, перыядычна такія сустрэчы праводзіліся ў к. 1950-х – пач. 1960-х гг. у в. Асмолаўка. Сюды з'язджалася ўся моладзь пяцідзясятніцкага кірунку Мінскай вобласці [НАРБ. – Фонд 952. – Воп. 3. – Спр. 25, арк. 188–189].

Другую хвалю моцных ганенняў вернікі адчулі ў канцы 1950-х – пачатку 1960-х, калі адбыўся раскол ва Усесаюзным савеце ЕХБ. Былі арыштаваны і прыцягнуты да крымінальнай адказнасці сотні вернікаў, асабліва пяцідзясятнікаў, якія адышлі да нелегальнага Саюза цэркваў ЕХБ. [НАРБ. – Фонд 136. – Воп. 1. – Спр. 19, арк. 78–83, 103–107]. Такія складаныя ўмовы існавання не маглі не пакінуць свой адбітак на традыцыйных элементах пратэстантызму. Пяцідзясятнікі пачалі збірацца патаемна, явачным спосабам. Часцей за ўсё гэта адбывалася на кватэрах або ў дамах адзінаверцаў ці прасвітараў, але з-за частых аблаваў, якія ажыццяўляла міліцыя, вернікі пачалі збірацца ў лясных масівах [ДАМВ. – Фонд 812. – Воп. 1. – Спр. 53, арк. 12]. Абавязковымі для пратэстантаў заставалася спаўненне ўсіх неабходных абрадаў і таінстваў: хросту, шлюбу і пахавання [НАРБ. – Фонд 4п. – Воп. 62. – Спр. 68, арк. 253]. Вельмі часта гэтыя падзеі пераўтвараліся ў своеасаблівыя формы прапаведніцтва. Напрыклад, 24 чэрвеня 1974 года ў доме верніцы О. С. Пінчук у Мінску адбывалася вяселле, на якім сабралася 150 чалавек, пераважна моладзі. Пры адчыненых вокнах госці шумна маліліся, спявалі рэлігійныя песні і псалмы [ДАМВ. – Фонд 812. – Воп. 1. – Спр. 53, арк. 22]. Таму пратэстанцкія традыцыі пачалі набываць новыя, сямейныя рысы, бо вернікі пачалі выкарыстоўваць падзеі асабістага і сямейнага жыцця як повед сустрэчы з адзінаверцамі і правядзення малітоўнага сходу. Акрамя вяселляў, гэта маглі быць дні нараджэння, імянін, провады ў армію і нават пахавання [ДАМВ. – Фонд 3651. – Воп. 1. – Спр. 10, арк. 15].

У 1970-х гадах з аднаго боку – працягваліся судовыя справы над рэлігійнымі актывістамі, а з другога – пачалася паступовая легалізацыя пяцідзясятнікаў і рэгістрацыя некаторых абшчын хрысціян-евангелістаў [1, с. 157]. Менавіта на гэты час прыпадае колькасны рост абшчын ЕХБ і рост рэлігійнай актыўнасці, які працягваўся і надалей у 1980–90 гг. Асабліва гэтага перыяду стала ўзмацненне ролі моладзі ў пратэстанцкіх абшчынах і баптыстаў, і пяцідзясятнікаў. Акрамя ўдзелу ў хоры ці ансамблі, актыўных выездаў на святы ў іншыя абшчыны, моладзь стала актыўна займацца і прапаведніцкай дзейнасцю [ДАМВ. – Фонд 812. – Воп. 1. – Спр. 65, арк. 33]. Асабліва гэта датычыцца буйных абшчын г. Мінска, Маладзечна, Слуцка, Брэста і г. Пінска. Так, у Пасхальную ноч 1974 года пратэстанцкая моладзь Мінска ў колькасці некалькіх дзясяткаў чалавек прапаведала на вуліцах горада і каля праваслаўных храмаў. Маладыя людзі

спявалі і раздавалі ўлёткі-віншаванні са святам Пасхі, а таксама літаратуру падпольнага выдавецтва Савету Цэркваў ЕХБ “Хрысціянін” [ДАМВ. – Фонд 812. – Воп. 1. – Спр. 56, арк. 34–36].

Толькі у 1988 годзе падчас святкаванняў 1000-годдзя хросту Русі, па сведчанні саміх вернікаў, пратэстанцкія абшчыны адчулі палёжку і змаглі развівацца такія элементы пратэстанцкіх традыцый, як нядзельныя школы і місіі (місіянерская дзейнасць) [5]. А 18 лістапада 1989 года прадстаўнікі хрысціян веры евангельскай (118 абшчын з Беларусі) сабраліся ў Мінску і стварылі Саюз Хрысціян веры евангельскай Беларусі. Для гэтага частка абшчын выйшла з УСЕХБ і аб’ядналася з незарэгістраванымі і аўтаномнымі абшчынамі [4]. Такім чынам, на Беларусі афіцыйна аформіліся і пачалі сваё незалежнае існаванне два найбольш значных для нашых зямель пратэстанцкіх кірункі – евангельскіх хрысціян (баптыстаў) і хрысціян веры евангельскай (пяцідзясятнікаў).

Што датычыцца абшчын АСД, то для іх дзейнасці таксама характэрна захаванне асноўных рэлігійных традыцый, нягледзячы на ганенні. У 1944 годзе ўзнавіў сваю дзейнасць Усесаюзны Савет Адвентыстаў сёмага дня, які аб’яднаў 6 абшчын адвентыстаў з Беларусі [НАРБ. – Фонд 4п. – Воп. 29. – Спр. 146, арк. 95–110], але ў выніку ён быў скасаваны ў 1960-м годзе. Увогуле, адносіны дзяржавы да адвентыстаў былі найбольш перадузятымі: іх не хацелі рэгістраваць мясцовыя улады, пільна сачылі за дзейнасцю абшчын “у межах заканадаўства аб культах”, супрацьстаялі спробе стварэння Савету АДС абшчынам з Брэсцкай і Гомельскай абласцей і г.д. [3, с. 52]. Святкаванне суботы, моцны эсхаталагічны характар вучэння адвентыстаў, абмежаванні ў ежы – усё гэта насцярожвала ўлады і дала падставу лічыць адвентыстаў сектантамі.

Абшчыны працягвалі адзначаць абрад Пэраламлення хлеба, які праводзіўся чатыры разы ў год. Гэта заўсёды была значная падзея, удзел у якой бралі ўсе вернікі абшчыны і вельмі часта гэта свята станавілася повадам для сустрэч адзінаверцаў [НАРБ. – Фонд 952. – Воп. 4. – Спр. 35, арк. 6]. Для адвентыстаў таго часу характэрна ажыццяўленне місіянерскай дзейнасці, выезды груп да адзінаверцаў. Прымалі ўдзел у такіх выездах звычайна маладыя людзі, якія ўваходзілі ў склад хора і актыўна выкарыстоўвалі ў прапаведніцкай дзейнасці спевы і музычныя інструменты. Вядома аб такіх рэгулярных выездах моладзі з в. Жолкіна Брэсцкай воласці [НАРБ. – Фонд 952. – Воп. 4. – Спр. 35, арк. 8–9]. Таксама ў абшчынах адвентыстаў практыкавалі такія сходы, як “біблейныя гадзіны”, дзе вернікі актыўна вывучалі святое пісанне. У Пінскай абшчыне АСД такія сустрэчы вернікаў адбываліся кожную суботу перад галоўным набажэнствам. Усе вернікі трымалі ў руках Біблію і, вывучаючы пэўную главу, адказвалі на пытанні старшыні царкоўнага савета [НАРБ. – Фонд 136. – Воп.1. – Спр.47, арк. 2–10]. Вельмі важным элементам у працы абшчын была таксама арганізацыя хораў як моладзевых, так і дзіцячых. Яны існавалі амаль пры кожнай абшчыне [НАРБ. – Фонд 136. – Воп.1. – Спр.61, арк. 15–20]. Увогуле, для адвентыстаў, як і для астатніх пратэстанцкіх рухаў гэтага часу вельмі характэрны актыўны ўдзел моладзі ў жыцці абшчын, арганізацыя моладзевых вечароў, сустрэч і з’ездаў [ЗАГП. – Фонд 236. – Воп. 1. – Спр. 7, арк. 23–30]. У 1970-я гг. пачаў назірацца рост колькасці вернікаў у абшчынах АСД, які яшчэ больш замацаваўся ў 1980-я гады. Па адной толькі Брэсцкай вобласці колькасць водных хрышчэнняў памножылася ўдвая [НАРБ. – Фонд 136. – Воп.1. – Спр.61, арк. 15].

Калі казаць аб узнаўленні прасвітарства і прапаведнікаў, то гэта праблема ў пратэстанцкіх абшчынах таго часу стаяла не так востра, як у праваслаўных ці католікаў. Атрымаць благаслаўленне на прасвітарства мог кожны прадстаўнік абшчыны, які адрозніваўся праведным жыццём і добрымі ведамі Бібліі. Толькі для кандыдатаў на прасвітарства ад абшчын ЕХБ, якія прызнавалі старшынства УСЕХБ, патрэбна была падрыхтоўка на завочных Біблейскіх курсах пры Савеце [ДАМВ. – Фонд 812. – Воп. 1. – Спр. 87, арк. 6–7]. А кандыдаты на прасвітарства ў незарэгістраваных абшчынах евангельскіх хрысціян-баптыстаў і пяцідзясятнікаў часцей за ўсё займаліся самаадукацыяй. Напэўна, адсутнасць мажлівасці атрымаць патрэбную адукацыю ў спецыялізаваных навучальных установах адбівалася на ўзроўні адукаванасці такіх прасвітараў. Але з іншага боку, абшчына ніколі не заставалася без лідара, а кадры прасвітараў папаўняліся з

мясцовых груп вернікаў, што станоўча ўплывала на развіццё мясцовых пратэстанцкіх традыцый.

Пратэстанты карысталіся рускай мовай падчас сваіх набажэнстваў, і большасць з іх была беларусамі. На беларускую пратэстанцкую традыцыю моцны ўплыў аказваў рускі пратэстантызм, бо цэнтр УСЕХБ знаходзіўся ў Маскве, уся рэлігійная літаратура таксама была рускамоўнай, а на з'ездах вернікаў, дзе часта былі прадстаўнікі з іншых рэспублік СССР, выкарыстанне рускай мовы было неабходна і агульнаразумела. Канешне, на месцах гэта не перашкаджала выкарыстанню вернікамі пры служэнні і прапаведніцкай дзейнасці беларускай мовы і яе дыялектаў.

Такім чынам, такія элементы пратэстанцкіх традыцый, як таінствы Хросту, Хлебапераламлення, тыдзень-малітва, Дзень жніва, якія часта суправаджаліся з'ездамі адзінаверцаў, спрыялі кансалідацыі вернікаў пэўнай мясцовасці ў часы ўціску і атэістычнай прапаганды. Нягледзячы на ганенні, не зніклі такія формы малітвы і прапаведніцтва, як гласалаліі, прароцтвы і місінерства, яны працягвалі існаваць і развівацца, аб'ядноўваючы адзінаверцаў. Спрыяла захаванню гэтых традыцый і мажлівасць узнаўлення кадраў прапаведнікаў і прасвітараў з ліку мясцовых вернікаў. Спробы ўладаў аб'яднаць фактычна ў адзіную плынь два адрозныя кірункі пратэстантызму прывялі толькі да непаразуменняў, расколаў і забароны пяцідзясятніцкага руху. У выніку, дзесяцігоддзі ганенняў на вернікаў усіх плыняў пратэстантызму прывялі толькі да пажаданага ўсімі выніку – афармлення дзвюх самастойных цэркваў: Хрысціян веры Евангельскай і Евангельскіх хрысціянаў-баптыстаў са сваімі асновамі веравызнання, дагматыкай і, як вынік – традыцыямі. А іх захаванне садзейнічала далейшаму колькаснаму росту пратэстанцкіх абшчын і іх актыўнай дзейнасці ўжо ў гады незалежнасці Рэспублікі Беларусь.

Літаратура

1. Балтрушэвіч, Н. Асноўныя напрамкі і формы дзейнасці пратэстантаў у пасляваеннай БССР (1944-1985гг) / Н. Балтрушэвіч // АРСНЕ. – 2012. – №1-2. – С.151–166.
2. Баптызм і баптысты / АН БССР, Ін-т філосафіі і права. – Мінск : Наука і техника, 1969. – 316 с.
3. Верашчагіна, А. У., Гурко, А.В. Гісторыя канфесій на Беларусі ў другой палове XX стагоддзя / А. У. Верашчагіна, А. В. Гурко. – Мінск : ІСПД, 1999. – 136 с.
4. История происхождения пятидесятнического движения. Христиане веры евангельской в Беларуси [Электронный ресурс]. – Режим доступа: www.cxbe.by/obrazovanie/rasshirennoe_verouchenie/istoriya_proizhdeniya_pyatidesyatnicheskogo_dvi. – Дата доступа: 04.05.2016.
5. Краткая история церквей Союза ЕХБ в Беларуси [Электронный ресурс]. – Режим доступа: baptist.by/faith/history. – Дата доступа: 04.05.2016.

Мирошкин В.В.

(Российская Федерация, г. Саранск)

РОЛЬ ПРАЗДНИЧНО-ОБРЯДОВОЙ КУЛЬТУРЫ В ВЫСТРАИВАНИИ МЕЖКУЛЬТУРНОГО ДИАЛОГА НА СОВРЕМЕННОМ ЭТАПЕ

В выстраивании конструктивного межкультурного диалога между представителями различных народов важную роль играли и играют по настоящее время традиционные праздники и обряды. Они служат наиболее специфическим и устойчивым признаком этноса. Под их воздействием традиционно формировались личностные ориентации, самосознание, нормы морали, система ценностей. Празднично-обрядовая культура представляла собой самый простой и доступный способ передачи житейского опыта, этнокультуры, и в этой связи она широко использовалась как средство укрепления единства социальной группы. В то же время участие в праздниках и обрядах было средством ознакомления с особенностями этнокультуры других народов. Оно предоставляло возможность познать многообразие культур, норм поведения, мировоззре-

ний, определить общие и специфические черты в традициях и образе жизни своих этнических партнеров.

В рамках данной статьи мы рассмотрим роль традиционной празднично-обрядовой культуры в выстраивании межкультурного диалога в регионе на современном этапе.

Празднично-обрядовая культура мордовского народа – явление сложное. Ее формирование и эволюция охватывают длительный период времени, и на эти процессы оказали влияние различные факторы, основными из которых были традиционные хозяйственные занятия этноса и его религиозные верования. Обязательные для всей крестьянской общины праздники и обряды духовно объединяли народ, сплачивали его с соседями, скрашивали однообразные трудовые будни, давали повод для самовыражения и художественного творчества, помогали ориентироваться во времени.

В современных условиях глобализации утрачиваются многие элементы этнической культуры. Процессы урбанизации и унификации жизни приводят к исчезновению этнического колорита в одежде, пище, обустройстве домашнего пространства. Но обычаи и обряды не утратили своей значимости в мордовской среде и продолжают играть важную этноконсолидирующую роль. Об этом свидетельствуют материалы анкетирования, проведенного среди мордовского населения Заволжья (Исаклинский и Шенталинский районы). Так, 65% респондентов считают, что народные праздники способствуют сохранению национального самосознания и традиционной культуры. Значимость празднично-обрядовой культуры в определении степени этнического самосознания отметили 30% школьников, 25% мордвы старшего поколения сельской местности знают традиционные зимние календарные обычаи и обряды, 40% – имеют о них представление, 55% респондентов считают, что праздники сближают народы, способствуют диалогу культур, 60% – служат средством формирования толерантности, профилактики ксенофобии и экстремизма [3]. Аналогичное отношение к праздникам и обрядам, как к важнейшим средствам формирования этнической идентичности, характерно и для мордвы, проживающей на территории Республики Мордовия [1, с. 248].

Отдельные элементы народных праздников, игры, забавы вошли в современную практику проведения праздника села, проводов зимы и т.д. Современные фольклорные коллективы включают в свой репертуар мордовские народные лирические и эпические песни.

Так, одним из самых крупномасштабных праздников, отмечающихся на территории Мордовии, являются дни районов и городов. Как правило, это время массовых народных гуляний, когда устраивается концерт, где поются песни на мордовском, русском, татарском языках, демонстрируются танцы в разных костюмах. Это символизирует единение народов.

Крепость традиции совместного празднования знаменательных событий и памятных дат на территории Мордовии подтверждается и другими примерами. Так, на праздник Акша Келу (Белая береза), издавна проводимый в Zubovo-Полянском районе Республики Мордовия, для участия в кулачных боях приезжают из окрестных сел представители русской и татарской национальностей. С большим межнациональным размахом в республике проходит татарский Сабантуй, символизирующий окончание полевых работ весеннего сезона и отличающийся особенным размахом в районном центре Лямбиль. Одним из самых торжественных и многолюдных летних мордовских праздников остается «Велень озкс», традиционный общинный праздник села, возникший еще в дохристианскую пору как религиозный языческий ритуал, связанный прежде всего с земледелием. Сегодня, приобретя статус государственного праздника и превратившись в общенародное торжество, он сохранил свое главное значение – объединять народ и налаживать добрососедские отношения со своими этническими партнерами.

Традиция совместного празднования остается достаточно крепкой и на бытовом уровне. Это подтверждается собранными полевыми материалами. Так, по свидетельству жительницы села Зарубкино Zubovo-Полянского района Республики Мордовии Л. А. Общевой жители села «на праздники сейчас приглашают в гости погулять родственников, друзей, знакомых и не смотрят на их национальность...» [2, с. 67].

Исторические традиции межкультурного диалога посредством праздничной атмосферы в настоящее время также развиваются через возрождение народных промыслов. Так, с 2006 г. в

столице Мордовии – городе Саранске проходит ярмарка-фестиваль народных художественных промыслов и ремесел финно-угорских народов России. В ней традиционно участвуют представители не менее чем из 15 субъектов страны. Летом 2007 г. во время проведения I Международного фестиваля культуры финно-угорских народов был организован «город мастеров», где было задействовано 315 народных умельцев из 30 регионов РФ, а также Венгрии, Финляндии и Эстонии. Ежегодно проводится конкурс резчиков по дереву «Поющее дерево».

Праздничная обстановка активно используется мордовскими воспитателями и педагогами при формировании толерантной атмосферы в коллективе. Например, в Кемляном детском саду работает более десяти лет кружок «Мордовский язык», где воспитанники старших групп занимаются по программе «Валдоня». На этих занятиях дети знакомятся не только со своим родным языком, но и с культурой мордовского народа, для чего воспитатели используют элементы мордовской празднично-обрядовой культуры. Среди примеров – проведенный национальный фольклорный праздник в честь 1000-летия единения мордовского народа с народами российского государства. Это была инсценировка ярмарки, на которую собрались умельцы из двух сел. Одним из привлекательных моментов этого мероприятия стал своеобразный музыкально-игровой турнир между мордвой и русскими, где дети, наряженные в национальные костюмы, по очереди пели и танцевали, а затем играли в мордовскую игру «Боевые петушки».

Существенный вклад в налаживание поликультурного диалога посредством приобщения подрастающего поколения к традиционной празднично-обрядовой культуре, к историко-культурному наследию в целом проводят национальные центры, в частности, финно-угорский центр села Старая Теризморга Старошайговского района РМ. Созданный в 1992 году, он включает народный фольклорный хор, цех по изготовлению народных костюмов, женских украшений, музей народно-бытовых предметов и одежды, детский кружок народной вышивки и плетения бисером. Центр знакомит с прикладным творчеством мордвы с помощью передвижных выставок в национальных музеях городов Сыктывкара, Чебоксары, Тарту. Постоянные экспозиции находятся в г. Хельсинки в музее финно-угорских народов.

Для создания единого этнокультурного и образовательного пространства в нем реконструируется атмосфера национального быта, изучается и используется национальный фольклор, происходит знакомство с народным календарём мордвы, для чего активно привлекаются не только учащиеся, но и их родители.

В национальном центре возрождаются народные старинные праздники, игры, обряды. Среди самых ярких – фольклорный праздник «Тройцясь велень ульцяса» («Праздник Троицы на сельской улице»), подготовленный работниками центра совместно со школьниками [4, с. 158–159]. Примечательно, что на праздниках присутствуют коллективы разных сёл РМ.

Большую роль в возрождении традиционной культуры, языка, народных праздников, фольклора, в налаживании поликультурного дискурса проводит мордовская общественность. Особое значение приобретает работа среди диаспоры. В качестве примера обратимся к опыту Самарской области, где в 1990 г. было создано Куйбышевское национальное культурно-просветительское общество «Масторава» («Мать-земля»). Сегодня активно функционируют его филиалы в Тольятти, Шенталинском, Похвистневском, Исаклинском, Клявлинском и других районах. Функцию по популяризации мордовской культуры успешно выполняет и самарская городская эрзянская общественная организация – «Лисьмапря» («Родник»).

Хорошей традицией стало проведение каждый год областных фестивалей мордовской культуры «Масторава». Первый фестиваль, посвященный 90-летию со дня рождения этнографа и фольклориста М. И. Чувашова, прошел в 1999 году в селе Старая Шентала Шенталинского района.

Национальные фестивали охватили и детскую аудиторию – с 2002 года в Самарской области проводится областной детский фестиваль «Од вий» («Молодая сила»). На нем представлены несколько жанров – фольклор, обряды, обычаи, сольное и эстрадное пение, поэзия, национальные танцы. Широкой популярностью пользуется детский фольклорный ансамбль «Вишка лейне» из села Старое Вечканово Исаклинского района, получивший звание «народный». «Масторава» активно участвует в областном межнациональном празднике «Венок дружбы», в

Международной этнокультурной экспедиции «Волга – река мира. Диалог культур волжских народов».

Самарская область лишь один из примеров возрождения и поддержки национальной культуры мордвы как средства выстраивания поликультурного диалога в регионе. В сентябре 2009 г. Марий Эл, Мордовия и Удмуртия составили «Финно-угорский триптих». В октябре 2009 г. Дни Республики Мордовия, посвященные 1000-летию единения мордовского народа с народами России, прошли в Пензенской области; в 2010 г. – в Челябинской и Омской областях. В 2011 г. Дни Республики Мордовия провели Башкортостан, Саратовская область. Этот ряд можно было бы еще продолжать и продолжать.

В самой Мордовии проводятся Дни финно-угорских культур и другие им подобные мероприятия, призванные с помощью воссозданной традиционной атмосферы праздника, способствовать взаимопознанию и взаимообогащению культур различных народов, налаживанию плодотворного межкультурного диалога. Особое значение в этой связи имел праздник 1000-летию единения мордовского народа с народами России.

В целом, можно констатировать, что мордва относилась и продолжает относиться к праздникам как к жизненной школе, как к средству упрочения тесной взаимосвязи с космосом, окружающей природой, коллективом и этническими партнерами. Праздничные обрядовые действия, песни, игры помогают человеку утвердить себя как добродетельного, обладающего честью и достоинством, равноправного члена многонационального общества, поддержать общий ритм жизни, достичь победы добра над злом. Не случайно информаторы отмечают тот положительный заряд, который несли в себе народные праздники, не признающие различий по национальному, культурному и иным признакам.

Глубоко проникая в народный быт, календарные праздники стали неразрывной его частью. Передаваемые от одного поколения к другому, они приобщают к этническим традициям, в том числе и к национальным традициям межкультурного общения, конструктивного межэтнического диалога в полиэтничной среде. Совместное времяпрепровождение как нельзя более способствует взаимопроникновению и взаимообогащению культур. Трансформируя идею «чужого» в идею «другого», оно формирует толерантное отношение к иным этническим группам.

Показательно, что стержневые элементы празднично-обрядовой культуры населяющих республику этносов, и в настоящее время выполняют свое историческое предназначение – служат важнейшей формой межкультурного взаимодействия и сплачивают этнических соседей.

Сегодня участвуя в народных праздниках, выполняя определенные функции, молодое поколение имеет возможность не только приобщиться к национальным культурным ценностям и достижениям, раскрыть свои возможности, творчески выразить себя как личность, но и постичь основы той модели поликультурного дискурса, которая на протяжении веков складывалась на территории мордовского края.

Литература

1. Беляева, Н. Ф. Этническая культура в процессах этнической идентификации и культурного диалога / Н. Ф. Беляева // Регионоведение. – 2010. – № 2. – С. 245–256.
2. Мирошкин, В. В. Роль общинных традиций в формировании модели конструктивного межкультурного диалога / В. В. Мирошкин // Российский научный журнал. – 2010. – № 5. – С. 63–69.
3. Полевые материалы Тюганковой Е. В., собранные в Клявлинском, Шенталинском, Исаклинском, Похвистневском, Волжском районах Самарской области, 2010 г.
4. Шишканов, В. С. Формирование личности средствами этнокультуры (из опыта работы финно-угорского центра с. Старая Теризморга Старошайговского района РМ) / В. С. Шишканов // Этнокультурное и этноконфессиональное образование: проблемы и перспективы развития : Материалы международной научно-практической конференции (9–11 декабря 2008 г.) / Мордовский гос. пед. Институт ; под ред. Н. Ф. Беляевой. – Саранск, 2008. – С. 157–159.

ПОВЫШЕНИЕ УРОВНЯ ПОДГОТОВКИ СТУДЕНТОВ СРЕДСТВАМИ ФОЛЬКЛОРА

В настоящее время, к сожалению, в жизни многих студентов нет четких понятий, ориентиров, ценностей, идеалов и норм поведения. Старым ценностям приходят на смену новые, часто неумело выбранные, кем-то навязанные в корыстных целях. Молодежь легко впитывает в себя то, что ей преподносит общество. Поэтому главной задачей для преподавателя быть эталоном, примером для подражания, и, расположив к себе студентов, помогать им адаптироваться в учебном процессе, прививать им ценности, неподвластные времени и моде.

Современному городскому человеку трудно даже представить себе, насколько значительным и важным был фольклор относительно недавно, в жизни населения. Ведь формы духовной культуры сейчас очень разнообразны и распространяются различными средствами такими как: телевидение, радио, интернет, DVD- и компакт-диски, аудио- и видеокассеты, книги, газеты и журналы удовлетворяют большинство культурных потребностей наших современников; а также театры, кинотеатры, музеи и выставки, концертные залы, цирки, клубы и стадионы – целая индустрия зрелищ на любой вкус. Но ведь всего каких-то сто с небольшим лет назад значительной части этих явлений просто не существовало.

Проблемы использования фольклора в педагогическом процессе освещали в своих трудах такие отечественные ученые, как Н. Г. Баженова, В. Ф. Афанасьев, М. Н. Зыкова, Н. Д. Неустроев, Э. В. Померанцева и другие.

Следует подчеркнуть, что практически не исследованы особенности решения педагогических задач средствами фольклора именно в вузе. Предмет исследования, освещенного в данной статье, лежит в возможности разрешения педагогических проблемных ситуаций вузовским преподавателем при помощи форм народного фольклора. Ежедневно каждому преподавателю приходится сталкиваться с неожиданно возникающими проблемными педагогическими ситуациями.

Умение успешно их разрешать зависит не только от таланта, условий, установок, интуиции, но и от огромного опыта педагога. При этом важную роль в педагогическом взаимодействии играют первые научные записи о фольклоре и система жанров народного творчества включающая в себя следующие функциональные области: обычаи, обряды, малые формы фольклора (пословицы, поговорки, загадки, потешки), проза, эпос (песенный и прозаический), лирика, фольклорный театр, смеховые формы фольклора, детский фольклор. Многие летописи, археологические раскопки, песни, литературные произведения, исторические документы, притчи содержат в себе и психотерапевтический эффект. Педагогу будет уместно коллекционировать или самостоятельно создавать подробного рода фонд психотерапевтической юмористической продукции, чтобы затем использовать ее целенаправленно по назначению. Поскольку студенты должны знать что, народ в фольклорных произведениях выражает горячую любовь к родному краю, опозитизирует героическое прошлое, воспекает и прославляет мужественных защитников отечества. Трудно представить, какой бы серой была бы жизнь без колядок и щедривок, без Рождественских вертепов и Пасхальных веснянок.

Основные задачи исследования состоят в том, чтобы: 1) рассмотреть такие формы народного творчества, как, например, пословицы, поговорки, анекдоты, сказки, остроумные загадки, притчи; 2) изучить роль юморотерапии в педагогическом процессе; 3) описать методы положительного воздействия форм фольклора при разрешении педагогических проблемных ситуаций. Методы исследования, используемые нами в данном случае – теоретико-методологический анализ научных и литературных источников, наблюдение, в том числе и включенное наблюдение (преподаватель включен в процесс), эксперимент и опрос. Проанализируем, каким образом в педагогическом процессе вуза происходит решение задач при разрешении педагогических проблемных ситуаций формами фольклора и применением методов юморотерапии.

Указанные методы характеризуются широким спектром действия, разнообразием форм, оригинальностью, вариативностью и высокой эффективностью. В первую очередь, разберемся с многочисленными понятиями и определимся с категориями, используемыми в исследовании. Нами под педагогической проблемной ситуацией понимается положение, обстановка, совокупность обстоятельств в педагогической деятельности, когда во взаимодействии обучающего и обучающегося назревают какие-либо вопросы, конфликты, требующие разрешения.

Существует также достаточно много определений феномена фольклора. В нашем исследовании используется следующее рабочее определение. Фольклор – это «множество знаний, умений, мастерства, навыков и практики прошлого, которые передаются примером или словами от старых поколений к новым без посредничества книги, печати или школьного учителя» [1]. Фольклор может быть использован как целенаправленное психолого-педагогическое воздействие на личность, в результате которого будут достигнуты значимые изменения позитивной направленности в структуре самосознания студентов.

Процесс разрешения с научных позиций педагогических проблемных ситуаций формами народного фольклора приводит к установлению доброжелательных взаимоотношений преподавателя со студентом, ослабляет напряжение в общении, меняет поведение за счет нового эмоционального опыта, способствует приобретению и усвоению социальных навыков и новых форм поведения. Нами анализируются такие произведения фольклора как пословицы, поговорки, сказки, притчи и другие, где слово становится действенным средством воздействия на личность человека. Как правило, материал фольклора соответствует особенностям психического развития личности, что обеспечивает его эффективность как средства.

Разрешение педагогических ситуаций в вузе средствами народного фольклора (современного и несовременного), как источника сюжетов, устойчивых словосочетаний, речевых клише, является актуальным. Профессиональная деятельность вузовского педагога – это труд по обучению, воспитанию, развитию, формированию человека как личности. Труд обучающихся субъектов и труд обучающихся субъект-объектов сливается воедино, образуя своеобразные отношения участников учебно-воспитательного процесса – психолого-педагогическое взаимодействие. Деятельность преподавателя постоянно протекает в сотворчестве со студентами. В общении с обучающимися обучающий должен проявить все свои педагогическое мастерство, психолого-педагогическую и предметную компетентность. Применяя языковые игры, которые развивают творческие механизмы речи, динамичность, парадоксальность, гибкость, оперативность мысли, способность выйти за пределы традиционного, общепринятого, привычного, преподаватель заинтересовывает студентов, делает процесс обучения и коммуникации интереснее и доступнее для восприятия, понимания и взаимовлияния. Педагог при возникновении педагогической проблемной ситуации поставлен в кратковременные рамки, зачастую требующие сиюминутного, немедленного предупреждения наступающего или разрешения наступившего конфликта. Для решения возникающей задачи необходима экстренная разрядка обстановки, сглаживание отношения «преподаватель-студент» или установление подлинно гуманистического взаимодействия. Достичь этого помогает юмор (добрый) и остроумие. Шутки, анекдоты и каламбуры используются именно с этой целью. Главная задача – уметь шутить «по обстановке», подмечать нелепости, случайности, совпадения, к месту использовать всем известные афоризмы, поговорки, на ходу сочинять каламбуры и оригинальные словосочетания. В воспитательном процессе, включающем разнообразные формы общения, роль юмора очень действенна. И, как считает А. Н. Лук, «даже «трудные» подростки, рисующиеся своим бесстрашием, бояться выглядеть смешными» [2]. В исследовании используется феномен юмора, как понимание комического, умение видеть и показывать смешное, снисходительно-насмешливое отношение к окружающему, это свойство психики человека, состоящее в умении подмечать странности. Психологическое различие между чувством юмора и остроумием состоит в том, что функции чувства юмора – находить смешное, а работа остроумия – создавать остроумие при различных жизненных обстоятельствах. С помощью юмора можно поддерживать устойчивое хорошее настроение в студенческом и преподавательском коллективе. Проявляясь в повседневном общении, юмор помогает сглаживать житейские шероховатости и обходить острые углы.

Когда юмористическая нотка исходит от преподавателя – старшего по рангу, это сигнал, что отношения по вертикали преподаватель-студент временно прекращаются и заменяются отношениями равных. Студенты, с которыми общается такой преподаватель, избавляются от скованности и ведут себя со старшим непринужденно. Но умение «сойти с пьедестала» требует от вузовского преподавателя реалистического самоотражения, настоящей скромности, понимания относительности достижений и успехов. В общении субъектов учебно-воспитательного процесса в вузе нередко происходит накопление неприятных переживаний. Один из способов разрядки – преобразование отрицательных чувств, например, раздражения и досады, в нечто прямо противоположное – в источник смеха. Роль чувства юмора в этом случае сводится к защите человеческого Я, позволяя преподавателю и студенту сохранять самообладание, достоинство и самоконтроль даже в исключительно сложных ситуациях и условиях. Отметим, что существуют различные средства комизма и осмеяния (к ним относятся каламбуры, парадоксы и всячески связанные с ними остроты и некоторые формы иронии), позволяющие преподавателю выйти из затруднительной ситуации назревающего педагогического конфликта. Несколько слов скажем о каламбуре, так как каламбур в процессе учебных или вне учебных занятий может получиться непроизвольно, или он может целенаправленно создаваться преподавателем или студентом. Как проверочно-оценочная ситуация виды каламбуров многочисленны и разнообразны, поэтому использование их в психологических и педагогических целях требует от преподавателя вуза особого умения использовать их в повседневном общении. Оперативность, умение педагога заключается в том, чтобы быстро находить и применять узкий, конкретный буквальный смысл слова и заменять им то более общее и широкое значение, которое имеет в виду собеседник, представляет собой один из видов остроумия. Остроумие требует от вузовского преподавателя не столько умения, сколько подлинного мастерства. Заслуживает внимания такой диалог:

Студент регулярно придумывает новые аргументы своих опозданий на лекции.

– Вы снова опоздали на лекцию, Деркачев?

– Извините, Василий Александрович, я проспал.

– О, Господи, Вы еще дома спите? А я думал, только на лекции!

Мастерство преподавателя, который умело пользуется юмором, проявляется и в позитивном мышлении, и в обучении студентов оптимизму. Юмор помогает вырабатывать эффективный стиль поведения, улучшать процессы саморегуляции, сохранять психическое здоровье и душевное равновесие, развивать абсурдное мышление и позволяет мыслить проективно. Один из вариантов разрешения педагогической проблемной ситуации – позитивное осмысление ситуации и формулирование вслух или наоборот переформулирование (как правило, с юмором). Следует учитывать, что деятельность преподавателя требует от него огромного самоуправления. Сталкиваясь с проблемными педагогическими ситуациями, важно чувствовать момент и уметь уместно использовать юмор, помня о невидимом, интуитивном барьере, о котором предупреждают С. Меткалф и Р. Фелибл [3], за которым применение юмора становится кошунственным. Важнейшие тенденции развития современного общества и общественной психологии каждой личности будущего специалиста – стремление к целостности, гармоничности, непротиворечивости, позитивизму и оптимизму, потребности в овладении кодом национальной культуры – делают фольклор и юмор достойными объектами всестороннего научного изучения, в ходе которого будут раскрыты новые значимые грани этих феноменов, психологический и психофизиологический механизм и психологические условия их эффективного использования в психолого-педагогической деятельности преподавателя вуза.

Литература

1. Вениаминова, И. Т. Роль юмора в саморегуляции эмоциональных состояний / И. Т. Вениаминова // Психическая саморегуляция: Научно-популярный альманах. – 2004. – Январь-февраль. – С. 6–25.
2. Лук, А. Н. Эмоции и личность / А. Н. Лук. – М., 1982.
3. Потемкина, О. Ф. Юморотерапия. Психология юмора / О. Ф. Потемкина. – М., 2002.

ПРЫНЦЫПЫ І АСАБЛІВАСЦІ РУСКА-БЕЛАРУСКАГА ПЕРАКЛАДУ НА ВУКОВЫХ ТЭКСТАХ

Адной з актуальных праблем сучаснага беларускага мовазнаўства па-ранейшаму застаюцца пытанні перакладу, паколькі менавіта праз яго ажыццяўляецца абмен навуковай, рэлігійнай, маральна-этычнай і іншай інфармацыяй, наладжваюцца кантакты, рэгулююцца паводзіны індывідаў і груп у грамадстве і г. д. Слова “пераклад” мнагазначнае; у нашым даследаванні пад перакладам разумеем не толькі сам працэс, але і яго вынік – тэкст або выказванне (сінтаксічную канструкцыю), змест якога дакладна ці прыблізна перадаецца рознеўзроўневымі сродкамі некалькіх (пераважна дзвюх) моў. Сёння пераклад стаў аб’ектам даследавання як міжмоўная, міжкультурная камунікатыўная дзейнасць, і таму ў тэорыі перакладу варта вылучыць тэорыі агульную, прыватныя і спецыяльныя. Агульная тэорыя перакладу дае тэарэтычнае абгрунтаванне і вызначае асноўныя паняцці тэорыі прыватных (напрыклад, лінгвістычных) і спецыяльных (напрыклад, розных тыпаў і жанраў). Акрамя таго, неабходна адзначыць складанасць самога працэсу перакладу, і для яго паспяховасці перакладчык павінен выкарыстоўваць звесткі не толькі з граматыкі і лексікалогіі адпаведных моў, але і з такіх навук, як сацыялінгвістыка, псіхалінгвістыка, стылістыка, этнапсіхалогія і інш.

Пры ажыццяўленні перакладу як канала узаемадзеяння культур і моў варта ўлічваць, што пераклад можа быць кантактны, або інтэраперсанальны, што рэалізуецца праз непасрэдныя зносіны людзей, і дыстантны, або інтэртэкстуальны, – на ўзроўні тэксту; адэкватны, ці даслоўны, вольны, мастацкі і – як разнавіднасць – аўтарскі [гл., напрыклад, пра гэта: 1].

Важным метадам перакладу выступае супастаўляльны аналіз, г.зн. аналіз формы і зместу тэксту перакладу ў супастаўленні з формай і зместам арыгінала. У працэсе перакладу ўстаўляюцца пэўныя адносіны паміж двума тэкстамі на розных мовах, і для таго, каб перакладзены тэкст стаў найбольш правільным і лагічна абгрунтаваным, варта прыбегнуць да такіх спосабаў перакладу, як пераклад абсалютнымі або адноснымі эквівалентамі, зусім іншымі сродкамі, апісальны і інш. Выбар тых ці іншых сродкаў залежыць ад многіх фактараў, такіх, як:

1) асоба перакладчыка: яго веды, уменні і навыкі, здольнасць зрабіць правільны выбар, улічваючы ўсю сукупнасць лінгвістычных і экстралінгвістычных фактараў;

2) змест, форма, стылёвая і жанравая разнастайнасць тэксту ці іншай адзінкі для перакладу;

3) мэта (або мэты, калі іх некалькі) перакладчыцкай дзейнасці, прызначэнне, сфера выкарыстання перакладзенага тэксту ці іншай адзінкі і інш.

Для тэорыі і практыкі паспяховага перакладу неабходна, сярод іншых фактараў, лінгвістычная аснова, веданне перакладчыкам заканамернасцей, якія існуюць паміж пэўнымі мовамі. Тут варта ўлічваць і тое, з якой мовы на якую (ці якія) робіцца пераклад. У сваім даследаванні мы спыняемся на перакладзе з рускай мовы на беларускую, паколькі жывём і ўступаем у зносіны ва ўмовах масавых кантактаў рускай і беларускай моў ва ўсіх сферах грамадскага жыцця, афіцыйнага білінгвізму ў нашай краіне. Білінгвізм (двухмоўе) – гэта валоданне дзвюма мовамі і папераменнае карыстанне імі ў залежнасці ад умоў моўных зносін; носбіты двухмоўя – двухмоўныя індывіды (білінгвы). Існуюць два тыпы суіснавання моў у білінгваў:

1) абедзве мовы утвараюць дзве асобныя сістэмы асацыяцый, якія не маюць паміж сабой ніякага кантакту. У такім выпадку абедзве мовы ўтвараюць дзве аўтаномныя вобласці ў мысленні двухмоўных асоб. Пры гэтым білінгв не можа аўтаматычна пераключацца з адной мовы на іншую, таму пераклад для яго з’яўляецца праблематычным;

2) дзве мовы ўтвараюць у свядомасці толькі адну сістэму асацыяцый, дзе любы элемент мае свой непасрэдны эквівалент у другой мове, у выніку пераклад не з’яўляецца складаным. Менавіта гэты варыянт і з’яўляецца больш спрыяльным для “змешвання” моў.

Паколькі больш прыймальным для нашага грамадства з’яўляецца менавіта другі тып, калі дзве мовы ўтвараюць у свядомасці носбітаў толькі адну сістэму асацыяцый, дзе любы элемент

мае свой непасрэдны эквівалент у другой мове, і таму пераклад не выклікае празмерных цяжкасцей, спынім увагу толькі на адным лінгвістычным узроўні – сінтаксічным.

На сінтаксічным узроўні не сустракаюцца адрозненні ў семантыцы рускамоўных і беларускамоўных адзінак, што звязана з універсальным характарам плана зместу ў сінтаксісе: тут назіраецца агульнасць сінтаксічных адносін і сувязей, асноўных сінтаксічных мадэляў і сінтаксічных пазіцый. Пры падабенстве плана зместу сінтаксічных адзінак у рускай і беларускай мовах даволі значнымі выступаюць разыходжанні ў фармальным аспекце. Пакажам іх на прыкладах сінтаксічных канструкцый, што выкарыстоўваюцца ў прафесійнай дзейнасці педагогаў.

Асабліва выразна згаданыя разыходжанні праяўляюцца ў словазлучэннях з аб'ектнымі і акалічнаснымі семантыка-сінтаксічнымі адносінамі паміж кампанентамі. Своеасабліва сць роднасных моў у перадачы аб'ектнага значэння можа датычыцца як беспрыназоўнікавых, так і прыназоўнікавых словазлучэнняў і заключаецца ў наступным:

1) у кожнай з моў ёсць сінанімічныя рады з неаднолькавай колькасцю членаў рада або з адрозненнямі ў іх форме: *забыць дыягност / забыць о диагнозе / забыть про диагноз* (разм.) – *забыць дыягност / забыць на (пра) дыягност; речевые нарушения младших школьников / речевые нарушения у младших школьников – маўленчыя парушэнні малодшых школьнікаў / маўленчыя парушэнні ў малодшых школьнікаў*;

2) дзеясловы *выбачаць (прабачыць), дараваць, дзякаваць (аддзякаваць, падзякаваць)* у беларускай мове ўтвараюць словазлучэнні з давальным склонам (*не заўсёды варта дараваць малодшаму школьніку за падман*); у рускай – з вінавальным (*не всегда следует простить младшего школьника за обман*);

3) дзеясловы *дзівіцца, жартаваць, кпіць, насміхацца, падсмейвацца, рагатаць, смяцца, цешыцца* ў беларускай мове ўтвараюць словазлучэнні з родным склонам і прыназоўнікам з (*нельга кпіць з хворага дзіцяці*); у рускай – з творным і прыназоўнікам *над* (*нельзя издеваться над больным ребенком*);

4) дзеясловы і аддзеяслоўныя назоўнікі са значэннем *жалею, смутку, тугі* ў беларускай мове ўтвараюць словазлучэнні з месным склонам і прыназоўнікам *на* (*сумаваць на Радзіме*); у рускай – з месным склонам і прыназоўнікам *о, об* (*грустит о Родине*);

Блізкасць рускай і беларускай моў назіраецца ў падобнай семантыцы словазлучэнняў з акалічнаснымі прасторавымі адносінамі і іх адценнямі (месца знаходжання прадмета, напрамку руху і інш.). Адрозненні ў выражэнні прасторавага значэння ў межах словазлучэння зводзяцца да наступнага:

1) у беларускай мове ёсць невытворныя і вытворныя прыназоўнікі, якія не суадносяцца з рускім эквівалентам (напрыклад: *абапал, паабапал, паўз, праз, поруч, усцяж*). Аналагічныя, не суаднесеныя з беларускамоўным формальным эквівалентам, ужываюцца і ў рускай мове (напрыклад: *навстречу к, позади, поперек, следом за*);

2) беларускія і рускія словазлучэнні могуць адрознівацца прыназоўнікава-склонавай формай залежнага слова: *рыхтавацца да заняткаў на прапанаваным матэрыяле – готовится к занятиям по предложенному материалу*.

Вьяўляецца адметнасць беларускай і рускай моў таксама ў словазлучэннях з акалічнаснымі часавымі адносінамі:

1) у кожнай мове ёсць свае сродкі перадачы згаданых адносін: *а, напроці, пад час, праз, у часе, у часы – в течение, в продолжение* (варта актуалізаваць інавацыі ў педагогічнай дзейнасці на працягу ўсяго перыяду навучання – следует актуализировать инновации в педагогической деятельности на протяжении всего периода обучения);

2) у некаторых выпадках беларускамоўныя словазлучэнні маюць іншую склонавую форму залежнага кампанента пры аналагічным прыназоўніку: *необходны прадмет можа замяшчацца іншым, падобным па функцыянальных якасцях – необходимый предмет может замещаться другим, сходным по функциональным качествам*.

У рускай і беларускай мовах нярэдка сустракаюцца словазлучэнні з акалічнаснымі прычыннымі адносінамі паміж кампанентамі, паказчыкамі якіх выступаюць спецыфічныя пры-

назоўнікі: беларускамоўныя *дзея, з выпадку, з нагоды, з прычыны, праз* і інш., у рускай мове – *ввиду, вследствие, из-за, по поводу, под предлогом, по случаю*.

У беларускіх і рускіх словазлучэннях з акалічнаснымі мэтавымі адносінамі паміж кампанентамі асноўная роля належыць дзеяслову, які звязваецца з залежным словам падобнымі прыназоўнікамі *для, з, на, пад, пра, у, у мэтах– для, с, на, по, в, про, под, в целях*. Напрыклад: *наведваць дадатковыя заняткі для (дзея, з мэтай) азнаямлення -- посещать дополнительные занятия для (ради, с целью) ознакомления*. Дзеясловы са значэннем руху, а таксама дзеясловы волевыяўлення пры абазначэнні мэты дзеяння ўтвараюць у беларускай мове словазлучэнні з вінавальным склонам назоўніка і прыназоўнікаў *на, у*, прычым апошні ўжываецца ў спалучэнні са словамі *грыбы, рыба, ягады*, а таксама назвамі ягад і грыбоў. У рускай мове ў такіх выпадках ўжываецца канструкцыя з назоўнікам у творным склоне і прыназоўнікам *за*. У роднасных мовах ужываюцца спецыфічныя словазлучэнні з сэнсавымі адносінамі спосабу дзеяння, меры і ступені паміж галоўным і залежным словамі; такія словазлучэнні часцей за ўсё адрозніваюцца прыназоўнікамі. Напрыклад: *адлюстраваць скрозь (праз, цераз) прызму поглядаў – отобразить сквозь (через) призму взглядов; гаварыць у час заняткаў на поўны голас – говорить во время занятий во весь голос* і г. д.

Такім чынам, пераклад – гэта сродак забяспечыць магчымасць зносін (камунікацыі) паміж людзьмі, што гавораць на розных мовах. Таму для тэорыі перакладу асаблівае значэнне маюць як лінгвістычныя звесткі, так і звесткі з іншых навук, а таксама дадзеныя аб асаблівасцях арганізацыі арыгінала і перакладзенага тэксту ці іншай адзінкі на ўзроўні як моўным (поўным і частковым, лінейным і нелінейным), так і пазамоўным (культурным і сацыякультурным).

Літаратура

1. Дзянісава, Н. В. Аўтарскі пераклад. Праблема аўтарскага перакладу прозы ў беларускай літаратуры XX стагоддзя: манаграфія / Н. В. Дзянісава. – Мінск : Тав-а “Хата”, 2002. – 100 с.

Михно Л.П.
(Украина, г. Сумы)

ЯЗЫКОВОЙ МИР БЕЛОРУССКИХ НАРОДНЫХ ВЕСЕННИХ ПЕСЕН

Язык народного творчества есть непосредственным отображением культуры, быта, мировоззрения народа, его убеждений. Особенно показательны в этом плане самые древние источники, в частности – весенние песни. Принято считать (и это несомненно так), что жанр весенних песен – наиболее архаичный в восточных славян. Картина мира, фиксируемая в весенних песнях, – это далекая действительность в тех ключевых понятиях и измерениях, какой ее представляли, понимали и чувствовали наши древние предки-славяне.

Актуальность исследования состоит в том, чтобы по-новому, углубленно и сосредоточенно осмыслить специфику словесно-образной сегментации действительности в языковой картине белорусских народных песен весеннего цикла. В дальнейшем это подготовит почву для сравнения языка белорусского народного творчества с украинской народнопесенной культурой в плане их сходства и отличия, а также с народнопесенной культурой других этносов. Для нас (т. е. для украинской лингвофольклористики) подобные исследования необходимы и с целью компаративного анализа, который подтвердит на конкретных фактах особенности соприкосновения и различия национально-культурных феноменов двух родственных и вместе с тем самобытных, оригинальных народов, а также с целью понять мир языка как мир окружающей действительности (как зеркальное отражение-взаимопроникновение мира природы (вселенского, божественного, вечного бытия), мира человеческого бытия и мира языкового бытия. Поэтому, наверное, Хайдеггер справедливо определил язык домом бытия и жилищем человеческого духа!

Ученые утверждают, что народная поэзия весеннего цикла – очень интересная и своеобразная. Известно много исследований разного типа, посвященных жанру народной весенней поэзии белоруссов и вообще восточных славян (Е. Аничков, Н. Бачинская, П. Бессонов, И. Граздова, Е. Карский, И. Киркор, Р. Ковалева, Н. Колпакова, Ю. Крачковский, Ю. Круть, А. Лис, С. Малевич, И. Носович, В. Пропп, Е. Романов, С. Токарев, В. Чичеров, П. Чубинский, Г. Шаповалова, Р. Ширма, Н. Янчук и др.). Достойны внимания также исследования в этой области знаний А. Потебни, П. Житецкого, И. Огиенко, Л. Булаховского, В. Ващенко, А. Коваль, Св. Ермоленко, К. Шульжука, А. Поповского, В. Чабаненко, В. Жайворонка, Л. Мацько, И. Матвиеяса, Н. Данилюк, Н. Журавлевой, Т. Беценко, Н. Колесник и др.

Цель статьи – охарактеризовать в общих чертах особенности словесно-образной организации белорусских народных песен весеннего жанра. Основная задача – показать языковую природу белорусских народных песен весеннего цикла в аспекте их образотворчества и языко-творчества, в аспекте каноничности и универсальности текстообразования.

Словесная структура текстов весенних песен народной культуры белоруссов – явление уникальное.

Языковая картина белорусских народнопесенного творчества весьма показательна с точки зрения словесно-образной организации.

Своеобразным есть в первую очередь ономастикон (антропонимика). Фиксируем употребление таких древних, характерных именно для этого жанра имен, как Юрыла, Дзід-Ладо. В украинских веснянках интересным и неповторимым в этом плане, загадочным есть образ *подоляночки*: «Десь тут була подоляночка, Десь тут була молодесенька» [2 с. 36].

Как и в украинских народных весенних песнях, в белорусском фольклорном континууме встречаются имена людей: Иванначка, Ганначка, Мар'яначка, Адарка, Тацяначка, Манечка, Надзечка, Міколка, Рыгорка, Яначак, Насця, Пракседа, Домна, Маша, Васіль и др.

Интересно, что в весенних песнях встречаем топоним Украина (наверне, в значении далеко, но в родственных землях): «Дзеука плача на Украйне» [1, с. 76], а также и другие топонимы: «паеду у Маскву; паеду у Вільню» [1, с. 261].

Активизирован, что закономерно, топоним (гидроним) Дунай [1, с. 449], Дунайка [1, с. 480], другие гидронимы – «рэчка Мядзелка» [1, с. 450], «у Крічаве» [1, с. 195]. Вообще топоним Дунай – общеславянский фольклорный знак-символ.

Фиксируем тяготение создателей древних народных призываний к персонификации природы – это, в частности, выражается в одушевлении весны и зимы.

Нужно отметить, что весенние песни свидетельствуют о пересечении, накладывании понятий Божья Матерь – мать (продолжительница рода) – мать-природа (мать-земля). Именно для белорусских творцов народных песен такое понимание слитное, монолитное, и вместе с тем, расслоенное: «Благаславі, Божа, Вясну красну пеці» [1, с. 100], «Благаславі, Божа, Прачыстая маці, Вясну загукаці» [1, с. 95], «Дапомажы, Божа» [1, с. 96].

Важным для этих песен есть просьба о благословении весны – расцвета природы.

Показателен в большинстве случаев параллелизм (природа – человек): пробуждение природы аналогично пробуждению и расцвету чувств человека, его желаний.

Традиционными выступают формулы-зачины: «Благаславі, Божа, Прачыстая маці, Вясну загукаці, Зыму замыкаці» [1, с. 95]. «Благаславі, маці, Вясну гукаці» [1, с. 95], «Благаславі, маці, Вясну заклікаці» [1, с. 95].

Нужно подчеркнуть, что примечательной есть формула отмыкания весны и замыкания зимы [1, с. 94–96] и др. Характерной также считаем формулу звания весны. Подобное явление в области языкового текстового конструирования весенних песен наблюдаем и в украинском фольклоре.

Еще более интересным предстает засвидетельствованный обряд звания-просьбы, звания-пожелания и звания-побуждения к действиям, выражаемые на день Юрия. Всегда первой употребляется формула-зачин «Юры (или Юр'я, Юрай), устань рана» [1, с. 157–163]). Для рассматриваемых песен характерными, как убеждаемся, выступают обращения.

Закономерно, что белорусские народные весенние песни – это поэтизация реалий окружающего мира, в первую очередь – фауны и флоры. Наблюдаем восхваление реалий растительного и животного мира, приветствие их. Такие реалии, как правило, есть символы весны, расцвета, буйства природы, ее пробуждения: калина, соловей и др.: «Ой да салавей мой, Салавей» [1, с. 467], «Запей, запей, саловушка» [1, с. 193].

Разумеется, изложенное абсолютно не исчерпывает темы исследования. Дальнейшие разносторонние наблюдения будут плодотворными вложениями в расширение области лингво-фольклорных компаративных студий.

Итак, эстетика весенних народных песен белорусской культуры весьма показательна и своеобразна. Древнейший слой народного словесного творчества засвидетельствован различными образно-содержательными образцами, с фигурально-каноническими (формульными) структурами. Фольклор белорусов органически связан с песенными традициями славянских культур. Фиксируем аналогичные приемы, способы песенного повествования в идентичном жанре украинского народного поэтического творчества. Считаем, что фольклорно-песенное наследие и белорусской, и украинской культуры – явления оригинальные, самобытные, родственные.

Літаратура

1. Веснавыя песні. – Мінск : Навука і тэхніка, 1979. – 608 с.
2. Добрий вечір тобі, господарю (Колядки та щедрівки). – Харків : Фоліо, 2003. – 249 с.

Мішына В.І.

(Рэспубліка Беларусь, г. Наваполацк)

АБРАДАВАЯ ВЫПЕЧКА Ў ТРАДЫЦЫЙНЫМ ВЯСЕЛЬНЫМ АБРАДЗЕ ПСКОЎСКА-ВІЦЕБСКАГА І СМАЛЕНСКА-ВІЦЕБСКАГА ПАМЕЖЖА¹

Розныя віды абрадавай выпечкі² з’яўляюцца неад’емным атрыбутам традыцыйнага вяселля і выкарыстоўваюцца практычна на ўсіх яго этапах, выконваючы важнейшыя рытуальныя функцыі. У беларускай вясельнай традыцыі найбольш адметным відам абрадавай выпечкі з’яўляецца, безумоўна, каравай. Аднак, адносна бытавання і ступені разгорнутасці каравайнага рытуалу, тэрыторыя Пскоўска-Віцебскага і Смаленска-Віцебскага памежжа мае сваю спецыфіку. Для названага рэгіёну прынцыповым момантам з’яўляецца наяўнасць у структуры вяселля не толькі каравайнага, але і слупавага рытуалаў. Як вядома, М. М. Нікольскі досыць катэгарычна разводзіў гэтыя два рытуалы, адзначыўшы іх узаемавыключальную прысутнасць у абрадзе і вылучыўшы на іх падставе два варыянты беларускага вяселля ў цэлым – “каравайны” і “слупавы” [4, с. 31–32]. Аднак, аналіз апісанняў вясельнай абраднасці др. пал. XIX – пач. XX ст. і запісаў больш позняга часу паказвае, што ў межах розных, але тэрытарыяльна блізкіх лакальных традыцый (а часам нават і адной) тут прысутнічаюць як каравайны рытуал, так і слупавы у тым ці іншым іх выглядзе. Разам з тым, варта адзначыць, што бытаванне каравайнай традыцыі ва ўсходніх і паўночна-ўсходніх рэгіёнах Падзвіння і сумежных тэрыторый Пскоўшчыны і Смаленшчыны дастаткова няўстойлівае. Па наяўных этнаграфічных матэрыялах XIX стагоддзя яно зафіксавана у Віцебскім і Веліжскім паветах Віцебскай губерні, Парэцкім павеце Смаленскай губерні [1; 6; 10; 11], у запісах XX ст. – у Гарадоцкім раёне Віцебскай вобл., Усвяцкім раёне Пскоўскай вобл. [5; 7]. У некаторых лакальных традыцыях каравай як абрадавы атрыбут

¹ Артыкул падрыхтаваны ў рамках праекта БРФФД-РДНФ (ПР) “Традиционный этнокультурный и языковой ландшафт Витебско-Псковского пограничья в конце XIX – начале XXI в.: уровни репрезентации и динамика кросс-культурных связей”, дамова № Г16РП-004.

² Пад абрадавай выпечкай у дадзеным выпадку разумеецца не толькі каравай, прыгатаванне якога, як вядома, складае ў структуры вяселля асобны рытуал, але і іншыя хлебныя вырабы, што выпякаліся без якіх-небудзь цырымоній, аднак выкарыстоўваліся ў якасці абрадавага атрыбуту ў розных моманты вяселля.

згадваецца, аднак адсутнічае апісанне яго прыгатавання (Дрысенскі павет Віцебскай губерні, некаторыя воласці Віцебскага павета) [6; 10].

У цэлым каравайны рытуал на тэрыторыі усходняй і паўночна-усходняй часткі Беларускага Падзвіння і суседніх з ім тэрыторый Пскоўшчыны і Смаленшчыны выглядае больш сціпла, чым разгорнутая і багатая каравайная абраднасць Палесся. Але, наколькі можна меркаваць па наяўных этнаграфічных матэрыялах (пераважна XIX ст.), каравайны абрад у пазначаных рэгіёнах утрымлівае ў асноўным тыя ж кампаненты, што і больш развітая каравайная абраднасць заходніх і цэнтральных рэгіёнаў Падзвіння. Дастаткова падрабязна каравайны абрад у Віцебскім павеце апісаны Е. Р. Раманавым. У яго структуры прысутнічаюць такія элементы, як збор прадуктаў для караваёў, паэтапнае прыгатаванне цеста, выраб караваёў і яго ўпрыгажэнне, саджанне караваёў ў печ, выманне з печы і вынас у клець. Уся цырымонія суправаджаецца каравайнымі песнямі, у тым ліку, як адзначае даследчык, і “непрыстойнага зместу” [6, с. 357–358]. У Веліжскім павеце, па назіраннях А. А. Шлюбскага, ужо ў канцы XIX ст. звычай выпякаць каравай на вяселлі знік, а раней ён таксама суправаджаўся спяваннем “саромных песень”, а каравай упрыгожваўся фігуркамі “нясціплага зместу” [11, с. 88].

Цікавы прыклад трансфармацыі каравайнага абраду зафіксаваны тым жа А. А. Шлюбскім у Парэцкім павеце Смаленскай губерні: “каравай” там уяўляе сабой проста набор прадуктаў, у тым ліку і выпечкі: мяса, сала, хлеб, пірог, перац, гарчыца, абаранкі і цукеркі), складзеных на веку ад бочачкі і накрытых абрусом. Гэты “каравай” збіраюць у доме жаніха ўжо пасля павязвання маладой, выкупляюць яго родзічы жаніха ў родзічаў нявесты, пры гэтым працэс суправаджаецца характэрнай каравайнай песняй: “Сабралася (Насціна) ўся радня, // Сняслі, сняслі сем пудоў масла на каравай... // Сняслі, связлі сем коп як на каравай” [11, с. 68–69].

Па запісах XX ст. у Гарадоцкім раёне каравай выпякалі без асаблівых цырымоній і песняў, упрыгожвалі таксама даволі сціпла: “Каравай пяклі і ў нявесты, і ў жаніха. Каравай пікець хрэсная. Эта кагда ена ўмеіць печ, а еслі, напрымер, саседка лучшы пікець, то ена её возьміць і прыгласіць: “Хадзі ты, мне памагі”. Форма круглая ўсягда была, как булка хлеба кагда-та, как сонца. Украшалі: то возьмуць цеста, саўноць так, как вярэвачка, ілі сплятуць, как у косачку, і зверьху паложуць. А вот цвяты, ветачкі – у нас нічога такога ня дзелалі. І песень караваёў нас ні піялі” [7, с. 276].

Асаблівасці бытавання каравайнай абраднасці Усвяцкага раёна Пскоўскай вобл. дэтальна даследаваны Г. І. Плашчук. [5]. Даследчыца прыходзіць да высновы аб тым, што яшчэ ў 70-я гг. XX ст. каравайны абрад у названай мясцовасці прадстаўлены “не толькі ва ўспамінах людзей старэйшага пакалення, але і ў жывым бытаванні, хаця і ў даволі рэдуцыраваным выглядзе” [5, с. 49].

Пры нераўнамерным захаванні абрадавай цырымоніі выпякання караваёў (канец XIX – перш. пал. XX стст.), названыя рэгіёны характарызуюцца значнай колькасцю абрадавых момантаў, дзе каравай фігуруе ў якасці важнага атрыбута. Так, у Веліжскім павеце каравай знаходзіўся на стале у час надзелу нявесты, яго вазілі ў царкву, пры гэтым у час вячання адна са свацяў павінна была трымаць яго на правай руцэ побач з нявестай Калі маладыя пасля вячання вяталіся да бацькоў нявесты, каравай першым заносілі ў хату. Яго ж вазілі ў дом бацькоў жаніха і дзялілі там паміж родзічамі. Каравай жаніха ў гэтай лакальнай традыцыі ў царкву не вазілі, а дзялілі яго паміж родзічамі нявесты, калі тыя прыязджалі на наступны дзень вяселля. [11, с. 76–79].

Падзел караваёў напрыканцы вяселля фіксуецца у Віцебскім, Веліжскім, Дрысенскім паветах Віцебскай губерні. Ён мог адбывацца як паасобку у дамах кожнага з маладых, так і ў доме маладога (у Веліжскім павеце, напрыклад, спачатку ў доме жаніха дзялілі каравай нявесты, а на другі дзень – жаніха) [11, с. 78–79]. Пры падзеле караваёў нявесты ў доме жаніха у Дрысенскім павеце спявалі песню “А дзе ж тая каравайнічка // Што харошыя караваі пічэць: // Вокала сыр да масла, // У сірэдзіне доля да шчасця”, пасля якой нявеста ўстае і кланяецца гасцям [6, с. 391]. Дадзены момант можна разглядаць як прыклад разбурэння каравайнай традыцыі, паколькі песні падобнага зместу выконваліся непасрэдна ў час выпечкі караваёў, і сама нявеста, як правіла, каравай не пякла, г.зн. не з’яўлялася каравайніцай. Ва ўсвяцкім раёне Пскоўскай вобл.

каравай прысутнічаў пры надзеле і благаслаўленні маладых: “В первый день свадьбы перед тем, как ехать в церковь, жениха и невесту наделяют. В хате в куте стоит стол, на котором стоит каравай и тарелка. Под тарелку кладут платок белый. Крёстный заводит её [невесту] за стол и начинают наделять её” [5, с. 47]

Найменні іншых хлебных вырабаў, якія разглядаюцца ў якасці абрадавай выпечкі, досыць разнастайныя. Гэта не толькі непасрэдна хлеб, але і “пірог”, “піражок”, “какора” і інш. Іх семантычна афарбаваная прысутнасць устойліва фіксуецца у розных моманты вяселля. Так, у многіх лакальных традыцыях названага рэгіёну (Віцебскі, Полацкі, Себежскі уезды Віцебскай губерні, Парэцкі павет Смаленскай губерні, Себежскі і Невельскі раён Пскоўскай вобл.) хлеб/пірог уваходзіў у склад падарункаў, што прывозілі з сабой сваты жаніха на розных этапах перадвясельнага перыяду [1; 2; 6; 10; 11]. Гэты пірог, як правіла, прызначаўся для нявесты, яна частавала ім сваіх сябровак. У Себежскім павеце сваты прывозілі пірог на “апошнія запоіны”, пры гэтым сват казаў нявесце: “Ну, дачушка, таперь бацькінава хлеба няешь, дай яму спашиба за хлеб, за соль, да и ешь хлеб мой и пей гарелку маю!” [1, с. 154]. Адорванне нявесты пірагом адбывалася ў межах дараабмену, так як ад нявесты ці яе маці сваты таксама атрымлівалі падарункі. Устойлівасць дадзенай традыцыі фіксуецца ў словазлучэнні “прыязджаць з пірагом”: “вот сватають мене – свёкр и свякроўка приежжають с пирагом ка мне. С пирагом приежжають, дагаварываютьца. Як свадьбу, па сколько чилавек, як справлять будуть” [2, с. 554].

У асобных лакальных традыцыях хлеб ці пірагі павінны былі прыносіць усе “званыя” на вяселле госці. Акрамя чыста ўтылітарнага тлумачэння гэтага звычаю (каб зменшыць выдаткі гаспадароў), тут, верагодна, прысутнічае і глыбінная семантыка, звязаная з ідэямі пераразмеркавання калектыўнай долі. Падобны звычай – збіранне прадуктаў з усёй вёскі для каравая – ўласцівы беларускай каравайнай традыцыі і добра адлюстраваны ў каравайных песнях. У дадзеным выпадку прынесены кожным з гасцей хлеб увасабляе тую ж ідэю збірання, хаця і без стварэння сімвала калектыўнай долі, якім з’яўляецца каравай. Характэрна, што на Себежчыне званыя госці, адыходзячы дадому, атрымлівалі кожны “не менш паўпірага гасцінца” [1, с. 189].

Паўсюдна ў разглядаемым рэгіёне хлеб-соль як абавязковы атрыбут прысутнічаюць у абрадах сутстрэчы маладых на розных этапах вяселля (пры вяртанні ад вянца, у час прыезду жаніха ў дом нявесты і маладых у дом жаніха), у рытуалах благаслаўлення і надзялення маладых. Пры гэтым у надзельных формулах хлеб-соль таксама даволі часта фігуруюць у пераліку дабротаў, якімі надзяляюць маладых: “Надзиляем цибе, дочушка, хлебом-соллю и добрай долей, срыбром и ўсим добром” [10, с. 22]. Падобную формулу, дарэчы, прамаўляе і нявеста, калі яе сустракае свякроўка [10, с. 28].

Асаблівай увагі патрабуе разгляд функцый абрадавай выпечкі ў “слупавым абрадзе”, які з’яўляецца адной з найбольш яркавых асаблівасцей вясельнага абраду ў разглядаемым рэгіёне. У многіх лакальных традыцыях Смаленска-Віцебскага і Пскоўска-Віцебскага памежжа выканаўца заклінальнай слупавой песні – “запявала”, “стаўбавый”, “пыщынальнік” адначасова трымае ў руках два пірагі (ці боханы хлеба) і стукае імі адзін аб адзін у такт спеву. Верагодна, што гэтае рытмічнае стуканне непасрэдна звязана з заклінальным зместам слупавой песні: “А святы Кузьма Дзимьян, // Скуй нам свадзібку! // Солучи, Божа, гэтых дзетык: // Однего роже-наго, // Другого суженаго” [9, с. 297]; “Ды святый Кузьма-Димьян, да ты скуй нам свадипку, крепка, крепка, крепка на зямли, звонка, звонка, звонка на неби” [6, с. 409]. На нашу думку, характар дзеянняў “запявалы” адпавядае просьбе аб “скоўванні свадзёбкі”, з якой ён звятаецца да Кузьмы і Дзіям’яна (святых – апекуноў кавальства і адначасова шлюбу), паколькі удары хлябоў адзін аб адзін нагадваюць удары кавальскага молата аб кавадла.

Матэрыялы др. п. XIX – пач. XX ст. зафіксавалі розныя лакальныя варыянты слупавага абраду. Характэрна, што на Пскоўшчыне ён выконваўся жанчынамі (“старымі бабамі” ці нават “баяркамі” – сяброўкамі нявесты), у той час як на тэрыторыі усходняй і паўночна-ўсходняй Віцебшчыны і суседніх раёнаў Смаленшчыны – мужчынамі. У матэрыялах больш позняга паходжання назіраецца трансфармацыя слупавага абраду, калі ролю “слупа”, на які неабходна залезці запявалае, выконвае ляжанка ля печы і нават звычайны табурэт: “Становятца, повыше штоб от земли..” [2, с. 398], або ўвогуле удзельнікі абраду – “старыя бабы” – толькі робяць вы-

гляд, што лезуць на “стоўб” [2, с. 399]. Аднак пры гэтым два пірагі, якімі стукае адзін аб адзін запявала, працягваюць фігураваць у якасці абавязковага атрыбута: “... старые бабы пираги дают, пирагам хлопают, песни припевают” [2, с. 399].

З караваем і іншымі відамі абрадавай вясельнай выпечкі былі звязаны разнастайныя вераванні і дзеянні магічнага характару. Так, па знешнім выглядзе выпечанага караваю меркавалі аб будучым лёсе маладых: “Пекли <...> у печки, и делали, месили, девки каравай делали. И, милые, вытянули, а он расщепившись! Вот и примета: жизни не будет, расщепится”. – [И развелись?] – Развелися” [5, с. 46]. У некаторых мясцінах Віцебскага павета да запоін спецыяльна рыхтавалі невялікія боханы хлеба – калачы і стараліся “прадбачыць будучы лёс жаніха па наступных прыкметах: адзін з сырых яшчэ боханаў называлі іменем жаніха. Калі ў печы калач Івана ці Сцяпана парэпаецца, значыць, і шчасце жаніха будзе нетрывалым, няўстойлівым” [9, с. 286]. М. Я. Нікіфароўскі зафіксаваў некалькі адмысловых спосабаў варажбы з выкарыстаннем хлеба, якія прадказвалі, варта ці не бацькам жаніха засылаць сватоў да абранай дзяўчыны, а бацькам нявесты – прымаць прапанову сватоў [10, с. 56].

Хлеб і іншыя віды абрадавай выпечкі маглі выкарыстоўвацца і з апатрапейнымі ці прадуквальнымі мэтамі. Так, у некаторых месцах Віцебшчыны “адпраўляючы княгіню да шлюбу, зашываюць у “паднадольнік” невялікую скарынку хлеба і срэбных грошай капеек 15-20, гэта для шчасця і заможнасці” [11, с. 99]. Ва Усвяцкім раёне існавала вераванне, што “заігрышныя какоры” (піражкі, якія выкарыстоўваліся ў слупавым абрадзе) нельга есці дзяўчатам, бо яны народзяць у дзеўках [5, с. 46–47]. У Вялікалуцкім павеце Пскоўскай губерні адзін з гэтых піражкоў брала з сабой да вянца нявеста: “У нас без хлебнага ніхто не вянаецца” [8, с. 95].

Такім чынам, абрадавая выпечка як адзін з элементаў прадметнага коду традыцыйнага вяселля, прысунічае на працягу ўсіх яго этапаў і з’яўляецца неад’емным атрыбутом важнейшых момантаў вясельнага рытуалу. Безумоўна, найбольшую цікавасць у плане вывучэння семантыкі і функцый вясельнай абрадавай выпечкі выклікаюць каравай і звязаныя з ім рытуальныя дзеянні, абрадавы фальклор, уяўленні і вераванні. Аднак каравайная традыцыя ў межах пазначанага рэгіёну выяўляецца даволі сціпла. У той жа час значная роля ў традыцыйным вяселлі належыць іншым відам абрадавай выпечкі, прыгатаванне якіх не аформлена адмысловым рытуалам, аднак іх абрадавыя функцыі ў цэлым адпавядаюць абрадавым функцыям каравая (увасабленне “калектывнай долі”, якая пераразмяркоўваецца з улікам стварэння новай сям’і, прадуквальная і апатрапейная функцыі і інш.).

Літаратура

1. Анимелле, Н. Быт белорусских крестьян / Н. Анимелле // Этнографический сборник, издаваемый Императорским Русским географическим обществом. – СПб, 1854. – Вып. 2. – С. 111–268.
2. Народная традиционная культура Псковской области: Обзор экспедиционных материалов из научных фондов Фольклорно-этнографического центра. В 2 т. – Псков : Издательство Областного центра народного творчества, 2002. – т. 2. – 816 с.
3. Никифоровский, Н. Я. Простонародные приметы и поверья, суеверные обряды и обычаи, легендарные сказания о лицах и местах. Собраны в Витебской губернии. / Н. Я. Никифоровский. – Витебск, 1897. – 336 с.
4. Никольский, Н. М. Происхождение и история белорусской свадебной обрядности / Н. М. Никольский. – Минск : Изд-во АН БССР, 1956. – 273 с.
5. Плошук, Г. И. Каравай в свадебном обряде Усвяцкого района Псковской области (по материалам фольклорного архива Псковского государственного университета) / Г. И. Плошук. // Вестник Псковского Государственного университета. Сер. “Социально-гуманитарные науки”. – 2015. – вып. № 1 – с. 39–51.
6. Романов, Е. Р. Белорусский сборник. Вып. 1–9 / Е. Р. Романов. – 1886–1912. – Вып. 8. : Быт белоруса. – Вильна, 1912. – 600 с.
7. Традиційная мастацкая культура Беларусаў. У 6 т. – Т. 2. : Віцебскае Падзвінне. / Т. Б. Варфаламеева [і інш.]; склад. Т. Б. Варфаламеева. – Мінск : Бел. навука, 2004 – 910 с.
8. Успенский, М. Марипчельская крестьянская свадьба (бытовой очерк) / М. Успенский // Живая старина. – 1898. – Вып. 1–С. 80–104.
9. Шейн, П. В. Белорусские народные песни с относящимися к ним обрядами, обычаями и суевериями, с приложениями объяснительного словаря и грамматических примечаний / П. В. Шейн – СПб., 1874. – 556 с.
10. Шейн, П. В. Материалы для изучения быта и языка русского населения Северо-Западного края. Т. 1–3 / П. В. Шейн. – СПб., 1887–1902. – Т.1, Ч.2.: Бытовая и семейная жизнь белоруса в обрядах и песнях. –1890. – 708 с.
11. Шлюбскі, А. А. Матэрыялы для вывучэння фальклору і мовы Віцебшчыны: у 2 ч. / А. А. Шлюбскі. – Мінск : Інбелкульт, 1928. – Ч. 2. – 259 с.

*Морозов И.А.; Слепцова И.С.; Чеснокова Е.Г.
(Российская Федерация, г. Москва)*

ТРАДИЦИОННЫЕ ОБРЯДОВЫЕ ПРАКТИКИ В СОВРЕМЕННЫХ ИНТЕРПРЕТАЦИЯХ (ПО МАТЕРИАЛАМ ПОЛЕВЫХ ИССЛЕДОВАНИЙ В КОСТРОМСКОЙ ОБЛАСТИ)

Для содержательного анализа в рамках данной статьи нами отобраны материалы из двух важнейших обрядов жизненного цикла (свадьба и похороны), а также календарного праздника (масленица), отмечающегося в наше время и сохранившего связь с традицией.

1. Свадебный обряд.

Свадьба – один из семейных обрядов, форма и содержание которых претерпели существенные изменения в течение последних десятилетий. Причины этого явления в существенной трансформации социально-экономических условий и демографической ситуации не только в деревне, но и в городе, повлиявших на быстрое разрушение традиционного уклада. Это определило исчезновение некоторых ключевых компонентов традиционного свадебного обряда, определявших его содержание. Ушли в прошлое или сведены к минимуму такие эпизоды свадьбы, как сватовство, рукобитье или «пропой», предсвадебные вечеринки с подготовкой приданого, первая ночь и большинство церемоний второго дня свадьбы. Вместе с тем в активный обиход введен целый ряд инноваций от помолвок и молодежных вечеринок в преддверии свадьбы, заменивших традиционные девичники и мальчишники до послесвадебного обычая выезжать на «зеленую». В обрядовую ткань было включено множество более мелких акций от традиции переезжать через семь мостов во время катания молодоженов после регистрации брака или переносить через них на руках невесту до вывешивания на мостах замочков и привязывания ленточек на специальных деревьях [1; 3]. Сюда же относится ряд элементов, заимствованных из зарубежных свадеб (например, бросание букета невестой или подвязки женихом), а также новая атрибутика вроде огромного свадебного торта с фигурками невесты и жениха или декоративных свечей, используемых при символическом «зажигании домашнего очага». В последнее время модно устраивать свадьбу в определенном стиле. Это может быть особое смысловое наполнение всего свадебного обряда («гавайская», «пиратская», «будуарная», «крестьянская» и др. свадьба) или единая цветовая гамма в оформлении зала, где будет проходить свадьба, и в одежде гостей (свадьба в розовых, сиреневых, синих тонах). Свадьбы по оригинальному сценарию обычно проводятся под руководством ведущего (ди-джея), который заменил прежние свадебные чины (дружка, тысяцкий, сваха).

Вместе с тем, по-прежнему сохраняются в большей или меньшей степени связанные с традиционными церемонии, символизирующие переход молодых в статус взрослых членов общества, установление и закрепление отношений между семьями жениха и невесты и определение взаимных имущественных обязательств. В частности, в большинстве современных свадеб устраиваются шуточный выкуп невесты с испытаниями жениха и застолье. Особо можно отметить изменение отношения к обряду венчания, который в советское время практически исчез из свадьбы, но в 1990-2000-е годы вновь был легитимирован, однако часто рассматривался как своеобразная дань моде. В настоящее время этот обряд в большинстве случаев исполняется по сознательному выбору молодоженов и связан с их религиозными убеждениями.

Церемония выкупа невесты продолжает играть важную роль в структуре современной свадьбы, хотя содержательное наполнение данного обряда существенно изменилось. «Приходит жених, его встречают подружки невесты. Они его испытывают, достоин ли он получить, взять эту невесту себе в жены. Вот. Там какие-то конкурсы: туфлю угадать. Не угадал с первого раза – плати, не угадал со второго – опять плати. Из монеток складывали имя невесты. Потом он кричит в окно «я тебя люблю» на разных языках. То он портрет невесты рисует. Ну вот та-

кие. Испытания он прошел, заходи к невесте. Невеста в комнате стоит, три веревочки какие. Он дергает за веревочку – там выходит мама невесты. “Извините, не хотите – давайте выкуп!” – ну, деньги. Вот, он прошел испытания, выходит к невесте. Его встречают, шампанское выпивают, и они уже уезжают на регистрацию» [4, г. Галич].

Устойчиво сохраняется такой традиционный элемент, как встреча молодых хлебом-солью. При этом часто молодые должны откусить от каравая, а зрители по величине куска гадают о том, кто будет главным в семье. «У нас обычно откусывают они. Вот кто больше откусит, тот будет хозяином в доме» [4, г. Галич].

Для стабильного функционирования тех или иных элементов обряда наряду приписываемыми им сакральными или магическими смыслами важное значение имеют финансовые или материальные стимулы. Благодаря им в г. Кологриве, по нашим наблюдениям, сохранилась церемония перегораживания дороги молодым для получения выкупа, которая мотивируется поверьем, что это способствует благополучию молодоженов. Поэтому это действие неоднократно повторяется при выходе жениха и невесты из дома, по пути следования свадебного кортежа в ЗАГС, после выхода из него и во время катания молодых перед свадебным застольем. В этих акциях охотно принимают участие как соседи невесты по дому или улице, так и случайные прохожие и зрители около ЗАГСа, желающие «получить на бутылку».

2. Календарные праздники.

Традиционная календарная обрядность за последние десятилетия пережила несколько существенных трансформаций. Искоренение традиционного, прежде всего православного календаря в советский период, сопровождалось интенсивным внедрением новых праздников. Некоторые из них (например, 23 Февраля, 8 Марта, 1 Мая, 9 Мая) достаточно успешно прижились и продолжают функционировать и в настоящее время. В постсоветский период была совершена попытка заменить советские праздники новыми государственными или восстановленными традиционными (в основном, религиозными). Результаты этих преобразований пока трудно оценить однозначно, поскольку мы имеем дело с динамично развивающимся процессом. Однако на наших глазах возникает новый праздничный календарь, в котором наряду с традиционными праздниками (Новый год, Рождество, Масленица) присутствуют постсоветские (День России, День народного единства, День семьи, любви и верности), в том числе иностранные (День св. Валентина, Хэллоуин, День св. Патрика). Эти праздники внедряются как директивно (общегосударственными законодательными актами), так и при помощи инициатив местных работников учреждений культуры и образования, а также групп активных граждан.

Если говорить о сохранении преемственности, то здесь картина выглядит очень пестрой, в большинстве случаев она имеет локальную специфику. В удаленных районах Костромской области продолжают сохраняться специфические обычаи и практики, связанные с традиционным календарем. К ним можно отнести святочные гадания с исполнением подблюдных песен («Илию петь»), которые до сих пор практикуются в Пыщугском районе. В сельской местности в центральных и восточных районах продолжает бытовать святочное озорство молодежи («заваливание», «замораживание»). В центральных районах сохраняется традиция «окликания молодых» («кликуничное воскресенье»). В Поунжье и некоторых других местностях исполняется календарный обход «Егорья окликать». В отдельных местах отмечаются редуцированные формы средопостных обходов («кресты вопить», «кресты-пророки») и др.

Добавим, что в современном праздничном календаре значительное место занимают основанные на локальных традициях или специально сконструированные праздники, имеющие туристическую направленность [2]. Ярким примером преемственности является масленица, которая не только поддерживалась на бытовом уровне, но и которую неоднократно реанимировали в разных формах в советское время (например, в виде Праздника проводов русской зимы) и в постсоветский период.

Современное наполнение данного праздника имеет локальную специфику и разную степень связи с предшествующими формами. Местная традиция не предполагала изготовления и сжигания чучела масленицы: основной акцией «проводов масленки» было разжигание костров. Этот обычай до сих пор хорошо сохранился в г. Галиче. «У нас в Галиче все время жгли масле-

ницу. Именно на масленицу зажигали огромные-огромные костры. Это и сейчас еще осталось, ну не так, как это было, когда вот я еще была ребенком. Вот в Галиче по всему городу собирался всевозможный горючий материал: елки, какие-то полешки, какие-то чурбачки, какие-то доски и складывались огромные кучи, в каждой части города. Складывались значительно выше человеческого роста, иногда с дом, такие огромные-огромные костры. И вечером, после уже всех масленичных гуляний в ночи они поджигались. Ну, как в ночи, когда стемнеет, обычно часов в 8-9 вечера. И туда каждый в своем районе, иногда бывало, что две-три улицы соревновались, у кого масленка дольше горит, у кого масленка выше, у кого больше, у кого дыма много дает, у кого мало. Если дыма много давала, это плохо, это считалось обман, потому что жгли резиновые покрышки. Покрышка на покрышку — она кажется выше, но она дает черный дым и это обман, потому что не положено. И соревновались. Костров 10-15 бывало на город, это сто процентов. Сейчас тоже жгут, но уже не такие большие, не так много, ну, может, 3-4 на город. Но все равно еще жгут. Это самодеятельность, это полностью все самодеятельность. И причем насколько я знаю, в соседних районах такого не было. В соседних районах вот эти вот масленки не жгли. ... Это масленка, это в Галиче такое святое. Ну, мазались сажей, естественно. Детки, молодежь обряжались ходили пугали, там по окнам стучали обязательно. Тут лица сажей запачканы. Там это какую-нибудь фуфаечку или шапку наизнанку надевали. Ну тут какая-то доля от колядок, ну все равно обязательно вот такие вот “пугашечки” устраивали...» [4, г. Галич].

Важным элементом масленицы всегда было народное гулянье. Это действие получило дальнейшее развитие как в советских, так и в постсоветских формах праздника. В современных вариантах особый акцент делается на карнавально-смеховых акциях и ярмарке, которая обеспечивает финансовую поддержку праздничного действия. «У нас вот февраль-март — тут идет масленица. Масленица, да, народное гулянье, вот как мы сейчас про ярмарку говорили. Всё в народных традициях, да. Разыгрываются сценки вот эти все народные, гулянье, актёры выступают. Что сами пишем, что в Интернете берём. И скоморохи, и “крестьян” показываем, и этих самых “барин”, “барыня” — все вот эти. И чучело сжигаем, да. И на столб лазали, в моем детстве это было. И сейчас это. Да, да» [4, г. Мантурово].

В последнее десятилетие в Костромском крае появились праздники-реконструкции, основанные на воссоздании местных традиционных праздников, ушедших из активного бытования еще в 1970–1980-е годы. При этом степень достоверности реконструкции существенно зависит от компетентности и фантазии авторов, начиная от местных культработников, заканчивая представителями неоязыческих движений.

Например, в г. Галиче усилиями местных энтузиастов в рамках праздничного мероприятия «Узоры озера края», рассчитанного на привлечение туристов, был восстановлен традиционный праздник «Яриловки». «У нас был праздник “Узоры озера края”, он был на местных традициях построен. Он был такой туристического плана праздник, когда еще мечталось, что туризм будет развиваться. Мы делали туристический праздник и делали Ярилин день. Это на холме мы делали, Шемякинский этот холм и там поляна шикарная. ... Да. И я вот сейчас не могу Вам сказать источник, ну мне тут одна дама давала книги очень редкие, я вот там прочитала про катание на заячьих шкурах по траве. Вот когда шел праздник Ярилы, с холмов катались на заячьих шкурах. И мы это делали. И я, конечно, была поражена. И мы стали это пробовать, репетировать. Оказывается, это так здорово! И удовольствие колоссальное. У нас там много было народу приезжего, и они катались оттуда, и в общем это всё было здорово. Это было на праздник Ярилы. И допустим, три дня празднуют Ярилу, а потом все спускались вниз, к озеру. Ярило — это же капище у него наверху было, да. А у Купалы внизу. У нас на нашем озере жил бог Купала. Вот это у него корона со змеями трёхглавая. Я тоже всё думала, почему со змеями? Оказывается, была легенда, что здесь в Галиче водились огромные змеи озёрные, вот. Когда пришёл святой Авраамий, народ обратился к нему с просьбой, чтобы он избавил Галич от этих змей, и вот он своими молитвами, Авраамий, он вот Галич спас от них. Да, и вот поэтому бог Купала он, со змеями у него корона. Вот потом это праздновалось на воде» [4, г. Галич].

В некоторых случаях деятельность реконструкторов помогает не столько воссоздавать утраченные праздничные обычаи, сколько пересоздавать их, модифицировать в соответствии с

конкретными социокультурными обстоятельствами. Например, по рассказу С. А. Большаковой, режиссера народного театра в г. Мантурово, хотя в городе до сих пор существует обычай рождественского колядования, данная традиция быстро уходит из бытования, поэтому потребовались дополнительные усилия для ее поддержания. В этой ситуации очень важными оказались инициативы самой Большаковой и ее коллеги Н. Н. Стрючковой, руководителя детского фольклорного коллектива, которые устроили реконструкцию практик колядования с элементами театрализации. Это позволило вызвать интерес к обходу не только участников детского коллектива, но и их родителей, соседей и знакомых. Благодаря этому колядование, пусть и в несколько видоизмененном виде, продолжает бытовать в этом небольшом городе. «Колядование у нас это вообще народная традиция. То есть, если даже мы что-то не организовываем, то колядует у нас народ каждый год. В детстве мы ходили со взрослыми, ну, когда колядовали. Ходили не только по незнакомым, а и по знакомым ходили. И там, соответственно, угощали и выпивали, и закусывали, и плясали, и гармонистов тогда было много. ... Сейчас до сих пор всё так же, как и было. К родственникам ходят как бы в гости просто, веселые люди ходят, и ходят те, кто бедные. Например, они уже знают, что я даю денежку, даю конфеты, даю печенье, и, допустим, там выпечку, иногда и наливаю, вот. Поэтому ко мне уже ходят определенные люди. Ну, и детки ходят, они знают, что тут они подразживутся. А есть, допустим, у меня подруга, которая ходит, потому что для нее традиции важны в жизни, и она вот ходит. Ей это нравится. Ну, таких осталось мало. ... У меня дом свой большой и большой очень двор, и я хотела сделать театрализацию у своего дома прямо, снять и отправить на конкурс. Вот. И колядовать ко мне ходят каждый год, вообще просто народ идет, идет. Я даже иногда вообще остаюсь без всего. Благодаря этому иногда даже двери не открываю, потому что дать нечего. И дети, и взрослые у нас. Да. И ходят колядовать мои подруги, они поют песни, все эти знают песни. У нас есть Нина Стрючкова из Центра детского творчества, вот она приходит со своей детской группой. Мало того, что они разучивают всё, она их на практике водит» [4, г. Мантурово].

3. Похоронный обряд.

В контексте реконструкции традиционных календарных праздников особый интерес вызывают современные формы похоронно-поминальной обрядности [5]. Похороны как один из основных и наиболее консервативных ритуалов жизненного цикла также испытывали существенное инновационное давление и в советский, и в постсоветский период. Вводившиеся еще в первые годы советской власти новые формы похоронного обряда, вроде «красных похорон», а также модернизация сферы ритуальных услуг привели не только к кардинальному изменению многих эпизодов похоронного обряда и его предметного наполнения (одежда покойного, гроб, оформление могилы, надгробий и проч.), но и к постепенной эволюции представлений о смерти и смысле погребальной церемонии. Например, в г. Солигаличе нам встретилось истолкование поминок как «последнего праздника для человека», что является оправданием изобилия блюд во время поминального стола. Существенные подвижки в понимании похоронной традиции происходят и из-за постепенного внедрения обычая кремации вместо захоронения и каменных надгробий вместо традиционных крестов. С появлением моргов исчезли традиция обязательного трехдневного нахождения покойника в доме и комплекс обычаев, связанных с обмыванием покойного, а использование современного транспорта постепенно выводит из бытования многие элементы, характерные для традиционной похоронной процессии.

Однако в структуре обряда, особенно в сельской местности, остаются устойчивые элементы, вроде обязательного поминовения на сороковой день, различных практик и поверий, связанных с прикосновением к мертвецу и использованием вещей покойного, а также ряда других более мелких деталей.

В рамках календарных праздников наиболее значимым для данного региона оказывается поминовение усопших, приуроченное к троицкой субботе. В 2016 году мы наблюдали за этим обрядом в г. Мантурово. Обряд является традиционным и изначально был связан с посещением могил родственников и их поминовением на Троицу. Участие в организации этих мероприятий городских и церковных властей всегда было ограничено. В настоящее время участникам этого обряда может оказываться только организационная поддержка (выделение транспорта, налажи-

вание торговли необходимыми аксессуарами) в рамках празднования Троицы, поскольку посещение кладбища является неотъемлемой частью троичского цикла праздников. Церковь осуждает этот обычай, требуя соблюдать его приуроченность к кануну Троицы, но традиция по-прежнему соблюдается большинством жителей. «Троицу проводит каждый Дом культуры, каждое сельское поселение так, как хочет. Потому что в каждом селе есть какие-то свои нюансы. Люди идут на кладбище, хотя все прекрасно знают, что на Троицу ходить не положено. Тем не менее, все идет на кладбище» [4, г. Галич].

Современные формы обряда в г. Мантурово поразили масштабностью: целый день в сторону кладбища тянулись вереницы машин и пеших жителей города с обязательными букетами цветов, часто с березовыми ветками и сумками с продуктами для поминовения. Для регулирования движения были поставлены специальные патрульные машины, что является необычным для провинциального города. Практически на всех могилах новой части кладбища можно было наблюдать родственников, сидящих за столиками с угощением. Уходя, они оставляли на столах и могилах богатые приношения (в основном печенье, пирожки, конфеты, яйца, пшено, фрукты, бутылки или стаканчики с напитками). Группы людей постоянно перемещались по кладбищу, останавливаясь у могил родственников и знакомых и оставляя на них поминовение. Поскольку состав приношений зависит преимущественно от личных представлений и возможностей проходящих на кладбище людей, он может восприниматься как своего рода маркер посещения могилы конкретным человеком. Одна из местных жительниц рассказала, что ее невестка оставляет такие пирожки, которые больше никто не приносит, так она узнает, что семья сына уже посетила могилу ее мужа. Подобные приношения совершались и на старой части кладбища, хоть и в меньшем масштабе, а также у расположенной в центре кладбища братской могилы солдат. Многие по ходу движения заходили в часовню, расположенную в новой части кладбища, писали поминальные записки и ставили свечи. В разговорах с нами, местные жители подчеркивали, что «еще лет десять назад такого не было».

Итак, подводя итоги, можно отметить быстрое развитие новых форм обрядности, которые замещают традиционные. Это касается как основных обрядов жизненного цикла (свадьба, похороны), так и календарной обрядности и обусловлено стремительным изменением экономической, социальной и культурной ситуации, модернизацией многих сторон бытового уклада, активными демографическими процессами. Проводящиеся реконструкции и реанимации традиционных форм часто основаны лишь на внешнем сходстве, а потому нередко наполняются содержанием весьма далеким от традиционного. Вместе с тем, подобные усилия в ряде случаев помогают вернуть к жизни некоторые обычаи и, наполнив их новым содержанием, позволить им и далее выполнять важную роль в системе социокультурных коммуникаций, которую они выполняли ранее. Многие подобные процессы происходят без внешнего воздействия, на основе саморегуляции социальной жизни и внутренней устойчивости живой традиции, которая всегда была способна приспосабливаться к любым социально-экономическим трансформациям.

Литература

1. Громов, Д. В. «Свадебные достопримечательности»: ландшафт и современные молодежные обряды перехода / Д. В. Громов // Очерки русской народной культуры. – М., 2009. – С. 502–526.
2. Динамика традиции в региональном измерении. Трансформационные процессы в культуре и языке Костромского края / отв. ред. и сост. И. А. Морозов, И. С. Слепцова. – М., 2016.
3. Матлин, М. Г. «Замки счастья» на мосту влюбленных: об одной новации в современной городской свадьбе / М. Г. Матлин // Славянская традиционная культура и современный мир. – Вып. 13. : Традиционная культура современного города. – М., 2010. – С. 194–217.
4. Личные архивы авторов. Записи 2015–2016 г. в г. Галиче, Мантурово, Нее, Кологриве, Боговарово, Пыщуге и районах Костромской области.
5. Материалы по похоронной обрядности. Межевской район Костромской обл., 2016 г. / Зап. и подг. к публ. Е. Г. Чесноковой // Динамика традиции в региональном измерении. Трансформационные процессы в культуре и языке Костромского края. – М., 2016. – С. 423–434, 442–443 (илл.).

КОГНИТИВНЫЙ ПОТЕНЦИАЛ ФОЛЬКЛОРА

В социогуманитарном знании реализуется перманентный интерес к бытию социума, но, констатируя наличие обширной базы разноаспектных исследований, нельзя не отметить, что большая часть научных концепций игнорирует когнитивные возможности неклассического внерационального философского дискурса. Между тем, знание об обществе реализуемо не только в рамках классической рациональности, ибо, несомненно, что полифоничность социального бытия требует разнообразных методологических ориентиров и предполагает, в частности, обращение к неклассическим формам знания.

Когнитивный потенциал «магического мышления» фольклорной сказки опосредован её философской смыслоёмкостью, что в разное время отмечено в трудах философов: еще в XVII в. Р. Декарт предпринял обоснование роли и назначения сказки как оптимизирующего начала бытия; в XVIII в. Ф. Шиллер отнес сказку к игре словами, которая восстанавливает целостность человеческого существования, расколотого на реальное и желаемое; в XX в. Э. Фромм исследовал символическую связь сказочного образа с психосексуальными глубинами бытия, а К. Юнг разработал объяснение особенностей мифологического и фольклорного сознания, выраженного архетипами. В российской философской литературе необходимо выделить взгляд на сказку как на средоточие социального духовного опыта и начальную народную философию И. Ильина и Б. Вышеславцева. Глубокий анализ сказки в национально-философском ракурсе дан Е. Трубецким.

Фольклорная сказка, как «проекция коллективного бессознательного» [6, с. 98], являет собой средоточие социальной «премудрости», «настоящего национального духовного опыта» [3, с. 57] и потому перманентно причастна ценностной сфере социокультурной реальности. Она репрезентирует особую форму духовно-практического «возделывания» антропо-социального бытия, выступая арсеналом нравственно-нормативного и жизненно-смыслового материала: «...темы сказок живут в мудрых глубинах человеческого инстинкта, где завязаны узлы национального бытия и национального характера, и где они ждут разрешения, свершения и свободы» [3, с. 56]; мотивы сказок рождаются в глубинах народного менталитета, «где-то там, в священных подвалах национального духовного опыта» [3, с. 56], на пересечении этнокультурного бытия и особенностей социального существования народа. «Магическое мышление» фольклорной сказки воплощает в себе устойчивые ментальные нормы, выработанные социумом в процессе развития, выступает в качестве универсального носителя социального менталитета и моделей стратегий развития, в значительной степени предопределяя индивидуальные ментальные предпочтения того или иного сценария развития личности и общества.

В фольклорной сказке можно выделить формально-содержательные аспекты, благодаря которым она выражает глубинные антропо-социальные смыслы и может быть заявлена как уникальная «технология» проектирования социума и стратегий его развития:

1. Фольклорная сказка социально-типологизирована поскольку использует приемы «мнимой ситуации» [2, с. 76] и «суммарной персонификации» [4, с. 43] для изображения социально желаемого и множественного в обобщенном единичном, что позволяет ей реализовать жизненную универсальную мудрость социума.

2. Фольклорная сказка анонимна, то есть не предполагает дифференцированное авторство, а транслирует коллективную мудрость, общенародное мнение и социальные ценностные предпочтения. Именно поэтому сказка не может нести в себе аморальное и безнравственное как утвержденную бытийную суть, а только как преодоление – путем неприятия негатива: в соответствии со сказочной каноничностью в фольклорной сказке абсолютизирована позитивная цель – добро всегда торжествует, зло посрамлено и повержено. Так сказка реализует принцип утопической оптимизации бытия и закладывает генетически исходные формы сознания и социально-значимого поведения человека.

3. Фольклорная сказка необычна в онтологической топографии, нарушает пространственно-временные пределы, перенося действие в некое «тридевятое царство», предполагая переход из мира в Иномирие («Иное царство»), где герой должен пройти свой инициальный жизненный путь, решить трудные задачи, позиционировать свои социально-востребованные качества. Фольклорная сказка включает индивида в общественные отношения и позволяет усвоить нормы человеческого общежития, в связи с чем, и может быть заявлена как агент социализации индивида. Необходимо подчеркнуть, что поскольку фольклорная сказка служит исходным материалом для развития личности (именно в ее пространство ребенка вводят прежде всего), то она по праву может быть отнесена к агентам первичной социализации.

4. Фольклорная сказка содержит образ-тип «демократического героя» (Е. М. Мелетинский), «не подающего надежды» – некий уникальный феномен, имеющий выраженное социальное значение: «бедные в буквальном смысле, притесненные и обиженные, жертвы ненависти злой мачехи, жертвы зависти сестер и лихих людей. Есть и многообразные представители нищеты духовной, а в их числе народный любимец - дурак, тип особенно часто встречающийся. Несчастный, обездоленный и дурак занимают в сказках видное и почетное место» [5, с. 103]. В сказке происходит идеализация «низкого», «не подающего надежды», чему есть социальное объяснение: основа эстетики «низкого» – идеализация социально-обездоленного, социально отчужденного индивида. Общественный смысл сказки о героине-аутсайдере (дурак, младший брат, падчерица, «бедный сиротка») состоит в том, что она воплощает социально-исторический процесс распада рода, патриархальной семьи, коллективной собственности, смены минората майоратом и, таким образом, выражает социальное мировоззрение и социальные ожидания, выступая определенной моделью социального позиционирования индивида.

Ярким примером подобной модели можно считать русскую народную сказку «Емеля» («По щучьему веленью»), на которую ссылается, в частности, Е. Н. Трубецкой. Философ с горечью констатирует, что «легкий хлеб» – вековая мечта человеческой лени. В русской сказке сочувствие лени граничит с апофеозом лентяя» [5, с. 106]. Так фольклорная сказка отражает общественную коллизию, в которой герой становится выразителем идеала социального иждивенчества, а его счастливая судьба – средством реализации этого идеала. Социальные предположения личности, выраженные в данных сказочных архетипах и ситуациях, позволяют эксплицитировать их влияние на определение «вектора» общественного развития: «В русской сказке необыкновенно ярко и образно отражается психология русской народной печали. «Иного царства» и «иного места» ищут все неудовлетворенные жизнью» [5, с. 107]. Поэтому в фольклорной сказке, в частности по Е. Н. Трубецкому, можно увидеть совершенно определённый антропо-социальный дискурс: образно-архетипическая схематизация социальной действительности и социальных отношений воплощается в примитивную социальность как всеобщий общественно-экономический идеал – «искомое «иное царство» есть в общем идеал сытого довольства, страна с молочными реками и кисельными берегами» [5, с. 110].

5. Фольклорная сказка – «дитя» своего времени и «дитя» своего народа, поэтому она неразрывно связана с социокультурным пространством, историческим процессом и идейно-мировоззренческой системой социума. В сказке социум находит возможность выразить своё отношение к действительности, свои нравственные и эстетические идеалы, в том числе и посредством антропоморфизации жизни растений, животных и предметов. Они резко меняют свою природную функцию, живут и действуют в определённой социальной среде, причём каждое дерево, каждая лиса и каждая «золотая рыбка», каждая ложка или печка наделены психологическими особенностями определенного человеческого типа. За этими одушевленными предметами всегда стоит антропосоцио-типологизированное: человек как социальное существо и как социальный тип. Антропоморфизированные явления природы, животные и вещи позволяют в аллегорической форме высказать такие истины, представить такие концепты, которые невозможны в любом другом виде. Рождается особая антропо-социальная «премудрость» и ироничность сказки, основанная на противоречии между естественными свойствами, реальными фактическими особенностями предметов, явлений и приписываемыми им сказочным стату-

сом качествами. Социальные человеческие пороки выглядят особенно смешно и нелепо, когда они относятся к лисице или зайцу; человеческие черты, перенесенные на неодушевленные предметы или животных, производят комическое и даже саркастическое впечатление, а антропо-философская сатира сказки становится чрезвычайно острой.

Фольклорная сказка – универсальный повод «предфилософствования», конструирования духовного узора антропо-социального бытия человека из инстинкта, творчества и опыта социума. Именно это отмечает И. Ильин: «Сказка есть первая дорегиональная философия народа, его жизненная философия, изложенная в свободных мифических образах и в художественной форме. Эти философские ответы вынашиваются каждым народом самостоятельно, но по-своему, в его бессознательной национально-духовной лаборатории» [3, с. 61]. Фольклорная сказка давно «вышла» за рамки своей художественно-литературной первоосновы, но при этом не произошло разрушение самого сказочного пространства, а лишь отчетливее стал типологизированный характер сказочных образов, устремленность их к серьезной и глубокой оценке на уровне социальной обобщенности. В сказке контурно обозначена линия на переосмысление традиционных образов-архетипов и включение их в контекст социальной «человеческой ситуации»: сказочные типажи несут в себе подтекстовый дискурс или прямое указание на хитро-сплетения антропо-социального бытия. Фольклорная сказка предстаёт в форме обобщенно-смысловой репрезентации социокультурной реальности: образное моделирование социальной «человеческой ситуации» в пределах ситуации сказочной приобретает необычайную важность. С уникальными возможностями сказки как особой интроспективной «технологии» связана перспективная потенция развёртывания фольклорного общественно-знания и человекознания.

Как гуманистическая антропо-социальная утопия, как способ ценностного освоения мира фольклорная сказка фокусирует сознание человека не на реальных, но на идеально-желаемых измерениях бытия. Фольклорное «Мы» выражает устойчивые мотивации деятельности, в том числе истолковывает счастливый финал как непреложный закон фольклорного сказочного действия, выражающий веру в победу позитивных внутренних человеческих потенций.

Акцентировать социальную смысловую и значимость фольклорной сказки уместно посредством обобщения и актуализации ее функциональных значений:

- воспитательное, то есть настойчивое внушение определенных антропо-социальных ценностей и приобщение человека к конкретным установкам социального менталитета;
- социально-оптимизирующее, то есть надежда на бытовую и сословную успешность как воплощение надежды на победу над бедностью (и материальной, и духовной) и социальной обездоленностью;
- мировоззренческое, то есть создание уникальных образно-типологизированных формул, в которых предпринимается попытка мировоззренческого постижения бытия;
- нравоаналитическое, то есть своеобразное осмысление нравственной «трагикомедии» антропо-социального бытия.

Усилия фольклорной сказки направлены на устройство гармонии индивидуального бытия в социальной реальности путем смягчения дисгармонии внутреннего и внешнего существования и возможности достижения личностью социального успеха. В этом просматривается универсальный принцип фольклорной сказки.

Таким образом, анализ социокультурной статусности фольклорной сказки позволяет по-новому взглянуть на её сущность как некоего средоточия коллективного духовного опыта и антропо-социальной «премудрости», которые «с момента рождения человек застает готовыми, и его первоначальное развитие есть формирование новых свойств, не отделимое от адаптации к этим условиям» [1, с. 88]. Фольклорная сказка выступает одним из условий устойчивости социокультурной конструкции, сохраняя архитектуру социального духа и, одновременно, предоставляя возможность его самовоплощения. Поскольку фольклорная сказка обладает серьезным интроспективным потенциалом, весьма важно органично соединить исследования сказочного фольклора с задачами осмысления современной «человеческой ситуации» и с рассмотрением перспектив антропо-социального развития. Изучение фольклора в антропо-социальном философском ракурсе должно сопровождаться вниманием к психологии общества и личности, но-

сить проблемный характер, чтобы способствовать развитию и расширению антропо-аналитического кругозора, установлению взаимодетерминированности и обоснованию связи между духовными «обстояниями» Человеческого и социальными реалиями. Это, в свою очередь, позволит обеспечить экспликативное сопровождение процесса комплексного социально-гуманитарного обществопознания и человекопознания.

Литература

1. Ананьев, Б. Г. Психология и проблемы человекознания / Б. Г. Ананьев // Психология личности. – Т. 2. – М. : Бахрах-М, 2006.
2. Выготский, Л. С. Игра и ее роль в психическом развитии ребенка / Л. С. Выготский // Вопросы психологии. – 1966. – № 6. – С. 45–70.
3. Ильин, И. А. Духовный смысл сказки / И. А. Ильин // Культура здоровой жизни. – 2004. – № 1. – С. 52–63.
4. Мелетинский, Е. М. Герой волшебной сказки. Происхождение образа / Е. М. Мелетинский. – М. : Наука, 2005.
5. Трубецкой, Е. Н. «Иное царство» и его искатели в русской народной сказке / Е. Н. Трубецкой // Литературная учеба. – 1999. – №2. – С. 93–129.
6. Юнг, К. Г. Архетип и символ / К. Г. Юнг. – М. : Канон, 1991.

*Налдеева О.И.; Тараканова А.Ф.
(Российская Федерация, г. Саранск)*

СПЕЦИФИКА МИРОВОСПРИЯТИЯ В ЛИРИКЕ К. ТАНГАЛЫЧЕВА

Литература Республики Мордовия представляет собой часть широкого Российского единства. В нее включен большой спектр лирических, эпических, драматических произведений, авторами которых являются талантливые поэты и писатели разных национальностей. Наиболее богатой областью литературного творчества является лирика, для которой характерно воспроизведение вечных тем человечества, воздействие на внутренний, духовный, глубочайший мир героя посредством мыслей, чувств, переживаний.

Одним из ярких представителей современных авторов Мордовии является Камиль Абидуловича Тангалычев. Он является автором 14 книг, из них – 7 сборников стихов: «Рябиновые бубенцы», «Мой поводырь», «Ближняя деревня», «Дорога в Казань», «Избранное», «Наизусть», «Век жестяной», которые получили признание не только в республике, но и в Российском пространстве. Тем не менее, его творчество достаточно редко является предметом анализа литературоведов. Отдельные аспекты поэтики стали предметом анализа авторов статьи [1].

Поэзия К. Тангалычева наиболее конкретно раскрывает ценность вселенского счастья, показывает необъятность мира, позволяет задуматься о вечных вопросах: о сути и смысле бытия, о связи Бога с человеком и многие другие философские темы присутствуют в его произведениях. Стихотворные сборники К. Тангалычева, помимо всего прочего, связывает проблема координации времени и человека, отождествляющего себя в многонациональном мире.

Значительное место в его творчестве занимает тема природы. Возможно, это объясняется тем, что автор с рождения был близок к природе. Источниками его поэтического вдохновения служат: поля, луга, реки, озера, леса. В произведениях К. Тангалычева перед читателем возникают не просто пейзажные картины, они отличаются полнотой и емкостью внутреннего содержания, они живые, благотворно влияющие на человека, воспроизводят в нем исключительно благородные побуждения: *«Средь поля – черный жеребенок, / В грозу от табуна отстал. / Его всю ночь при свете молний / Гром терпеливо утешал. // Сегодня ночью жеребенка / Похоже, туча родила / Среди травы, растущей в небо, / Вблизи татарского села»* [3, с. 4].

Тема гармоничного единства человека и природы пронизывает все поэтическое творчество К. Тангалычева. В книге поэта «Мой поводырь», природа остается на первом плане, только там она уже предстает в образе «повзрослевшей» природы, очевидно усложненная раздумьями о добре и зле, о вечности, о войне и мире. Например: *«Ночью в сердце поранили Бога / –*

Бритвой тучи задета луна... / Чую, в мире такая тревога, / Будто скоро начнется война» [4, с. 5]. В этом стихотворении мы видим, как с помощью природы автор отражает беспокойство за тревожное будущее мира, за свой народ.

Стихи сборника «Мой поводырь» писались в период распада СССР, когда новая Россия не могла найти свое место в мировом геополитическом пространстве, в то время когда народ был вовлечен в суровые условия очередной «Кавказской войны». Эта проблема нашла свое отражение в следующем стихотворении: *«Гром гремит.../ Что случилось на свете?/ И куда так деревья летят? / Где порывистым голосом ветра / Неземное рыдает дитя? / А тревожная ночь на кордоне / Прикусила язык ночника. / От испуга в осиновом доме / Плачет чуткая дочь лесника...»* [4, с. 70].

Трудно назвать поэта или писателя, который не писал бы о Родине. Тема Родины в творчестве К. Тангалычева характеризуется необычайной красотой, глубоким идейным смыслом, особой теплотой и легкостью восприятия. Эти и многие другие черты выражаются в следующих строчках стихотворения «Родина», где автор отмечает, что он рожден для земли, для своей Родины, рожден для того, чтобы быть истинным патриотом своей Отчизны. *«Небывалые метели / Даже солнце замели.../ Бог рождает нас для неба, / Мать рождает для земли. // И творец несокрушимость / На роду нам написал. / Если землю разрушают – / Остаются небеса...»* [5, с. 190].

Также, тема Родины в творчестве К. Тангалычева во многом связана с образом деревни. В его сборнике «Ближняя деревня» можно найти множество произведений, соотносящих образ угасающей деревни с образом родины – России. Примером такой аналогии является стихотворение «Из произнесенного»: *«Я пришел./ Но что же в мои двери / Не стучишься, просветитель души?/ Лишь тебе однажды я поверил, / Потому и выбрал эту глушь. / Или, может, ты и сам не верил, / Что явиться в эту глушь я мог? / Вот и не стучишься в мои двери, / Вот и здесь я снова одинок... / Красным флагом умершей державы / Я навек закрыл свое окно. / Дверь застыла на засове ржавом – / Знать, мне здесь остаться суждено»* [5, с. 231]. Герой, явившись в заброшенную деревню, а под деревней этой понимается Россия, осознает, что только здесь его душе отрадно и он чувствует родство, он принимает ее как судьбу, что четко выражено в последней строке произведения *«... мне здесь остаться суждено»*.

К. Тангалычев входит в число тех писателей, в творчестве которых религиозно-философский аспект является ведущим. Его поэзия находится на культурном пересечении атеистического христианского и мусульманского мировидений. Особое своеобразие стихам поэта придают мифические и духовные образы и мотивы. Его лирический герой признает себя как часть огромной, величественной силы, олицетворяет стихии, стремится к слиянию с ними, стремится найти себя, обозначить свое место во Вселенной. Для выражения собственной позиции, автор использует пантеистические приемы. Пантеизм, то есть обожествление природы – одна из самых значительных особенностей творчества К. Тангалычева. Стихотворения «Детство», «Маятник», «Песчинка», «Демоны» и другие произведения поэта пронизаны пантеистической идеей целостного единства божественного и земного: *«Бушевал ураган небывалый – / Силой дьявол Творца удивлял./ В глаз Господний песчинка попала, / В глаз попала планета Земля./ Что отныне ее ожидает?/ Срок несчастной отмерен какой?.. / Если Бог от обид зарыдает – / Смочит землю прозрачной слезой... // Но, не веря в скончание света, / Бога гордый народ обижал. / И Россия взрастила поэта – / Чтобы вечно творца утешал...»* [2, с. 18].

В стихотворении «Песчинка» поэт размышляет о будущем Земли, задается вечным вопросом о судьбе человечества: *«Что отныне ее ожидает?»*, сожалеет о пределе человеческого равнодушия по отношению к Божьему слову, предчувствуя гнев Всевышнего: *«Если Бог от обид зарыдает – Смочит землю прозрачной слезой...»*. Однако утешение находит в возрождении поэта, которого взрастила Россия, чтобы вечно Творца утешать.

Также, примером философского творчества поэта, может стать его лирическая проза. Она характеризуется смысловой, образной насыщенностью и многомерностью. С первых страниц его книг «Стихия», «Ягоды репейника», можно увидеть, что поэт приобщает читателя к вечным темам. Лирический герой книги «Стихия» предстает в образе одинокого человека, состоящего в

постоянном диалоге с Богом. Непрерывный диалог человека с Творцом мира «о вечных смыслах бытия», который ведет лирический герой К. Тангалычева, – специфическая черта его поэзии рубежа XX–XXI вв. В философской книге «Ягода репейника» главным персонажем является лирический герой, обращающийся к Богу. Автор предстает в образе «посланника человечества», который стремится обнаружить истину в нестабильном мире, обрести твердь.

В стихах К. Тангалычева гармонично сочетаются классическая постановка поэтического послания с противоречивым взглядом автора на окружающий мир. С помощью мельчайших деталей, образов, метафор автор стремится создать монолитную и неразделимую картину постоянно творящейся вселенной: «*Когда станет мною земля, / То я захочу убедиться: / Растут ли цветы из меня, / И мною полна ли пшеница? / Стихи шелестят ли в листве? / Взошла ли трава молодая? / Валяются ль кони в траве, / Меня, как всегда, узнавая? / Отец узнает ли меня, / Покрытого вьюгой седою? / Бессмертная стала земля / Отцом моим раньше, чем мною...*» [3, с.15]. На этом примере мы видим огромную концентрацию художественной энергии, яркую метафоричность. Посредством стихотворной речи автор дает человеку возможность понять необъятность мира.

Таким образом, творчество К. Тангалычева занимает особое место в поэтической палитре Республики Мордовия. Оно отличается бесспорным своеобразным художественным взглядом на мир, радостью счастливого детства и ощущением логичности своего появления на свет, пронизанным сиянием природы, радостью. К. Тангалычев – один из талантливейших поэтов своей Земли, чье творчество уже внесло огромный вклад в духовную сокровищницу республики.

Литература

1. Налдеева, О. И. Современная мордовская поэзия: основные тенденции и художественные ориентиры / О. И. Налдеева. – Саранск : Мордов. гос. пед. ин-т, 2013. – 285 с.
2. Тангалычев, К. А. Дорога в Казань / К. А. Тангалычев. – Саранск : Красный Октябрь, 2002. – 80 с.
3. Тангалычев, К. А. Наизусть / К. А. Тангалычев. – Саранск : Красный Октябрь, 2007. – 48 с.
4. Тангалычев, К. А. Мой поводырь / К. А. Тангалычев. – Саранск : Красный Октябрь, 1998 – 128 с.
5. Тангалычев, К. А. Избранное / К. А. Тангалычев. – Саранск : Мордовское книжное изд-во, 2006. – 336 с.

Немина В.Н.; Терехова В.И.

(Российская Федерация, г. Санкт-Петербург)

ТРАДИЦИИ ГОСТЕПРИИМСТВА В НАРОДНОЙ КУЛЬТУРЕ БЕЛАРУСИ

Народная культура Беларуси многогранна и разнообразна. Особое место в ней отводилось традиции гостеприимства. Ритуал встречи гостя, сервировка стола, приготовление блюд для угощения, проводы гостя, все это имело особый содержательный смысл и прежде всего, подчеркивало уважение и почитание гостя со стороны хозяев дома. В данной статье выделен аспект, связанный с традиционной белорусской кухней, как частью гостеприимства.

Белорусской национальной кухне, как и другим славянским национальным кухням присущи характерные черты, которые говорят о некотором своеобразии, отличии и вместе с тем, подчеркивают сопричастность к общим славянским традициям.

Характерной чертой национальной кухни Беларуси является широкое использование картофеля, который издревле называли вторым хлебом. Однако повседневные блюда из картофеля не выставляли к столу гостя, а готовились особые праздничные угощения, к примеру, пирожки с различной начинкой, традиционные картофельные блины (драники). Обязательно на столе присутствовал еще один излюбленный продукт – грибы, которые использовались как самостоятельное блюдо в различных вариантах. Традиционным блюдом и угощением была праздничная мачанка, которая готовилась в закрытой глиняной посуде в печи из ржаной или пшеничной муки, мелко накрошенных кусочков сваренного свиного сала, колбасы, лука, перца и жареного сала. В белорусской национальной кухне, как и кухнях других славянских народов,

широко использовалось мясо: свинина, говядина, дичь. Из свинины готовили колбаски, котлеты, варили «холодное» и непременно угощали гостя. Эти блюда характерны и для украинской и русской национальной кухни и обязательно подавались к столу гостеприимными хозяевами.

Сегодня, традиционный состав и название национальных блюд в большинстве своем не изменился, но качественный состав отдельных блюд претерпел некоторые изменения. Но это уже проблемы не только белорусской национальной гостеприимной кухни.

Таким образом, традиции гостеприимства в народной культуре Беларуси имеют свои особенности и вместе с тем являются составной частью общей культуры славянских народов.

Паўлава А.П.

(Рэспубліка Беларусь, г. Мінск)

СЕМАНТЫКА І СІМВОЛІКА КОЛЕРАЎ У ВЯСЕЛЬНАЙ АБРАДАВАЙ ПАЗЭПІ БЕЛАРУСАЎ

Колеравая палітра вясельных песень адметна наяўнасцю глыбокага сімвалічнага зместу. Адразу трэба адзначыць, што ў вясельных песенных тэкстах вылучаюцца: **белы, чырвоны і чырвона-белы** колер. Даволі рэдка можна ўбачыць жоўты, сіні і нават зялёны колер. Наогул, колер у традыцыйнай народнай культуры кожнага народа з’яўляецца адным з элементаў, з дапамогай якога, як лічыць Л. Радзенковіч, ствараецца мадэль сусвету. Разам з тым у гэтай мадэлі колер набывае пастаянныя сімвалічныя характарыстыкі, якія “звычайна дапаўняюцца сімвалічнымі значэннямі рэалій – носьбітаў колеру” [13, с. 122].

Асаблівую эстэтыку святочнай урачыстасці ў час здзяйснення рытуалаў і абрадавых дзеянняў шлюбавін ствараў толькі белы колер. Дакладны выбар пры выкарыстанні нашымі продкамі колераў падчас шлюбнай цырымоніі дапамагалі зрабіць “тонкае адчуванне прасторы і бездакорнае валоданне стылістыкай святочнай імпрэзы, пабудаванай на энергетыцы эмацыянальнай узбуджанасці” [10, с. 59].

У дадзеным артыкуле разглядаюцца сімвалічныя значэнні асноўных колераў, што найбольш частотна сустракаюцца ў вясельных песенных тэкстах. Намі вывучаны і прааналізаваны песенны матэрыял, які ўключае 2 537 тэкстаў беларускіх народных вясельных песень. Усе вясельныя песенныя тэксты былі ўзяты з класічных і сучасных зборнікаў, а таксама ўласныя запісы.

Сувязь двух асноўных колераў вясельнай абрадавай пазэпі беларусаў з акрэсленымі рэаліямі ў песенных тэкстах “з’яўляецца часткай агульнага фальклорнага клішэ, якія сустракаюцца таксама і ў іншых жанрах вуснай народнай творчасці” (напрыклад: *белая* лічанька, *белы* ручкі, *белая* хустачка, *белы* ручнік; *красная* дзяўчына, *чырвоны* каравай, *чырвоны* пояс, *чырвоная* ружа; *белыя* кветкі *чырвоныя* гронкі ягад каліны і г. д.) [13, с. 122]. На шматлікіх і разнастайных песенных прыкладах шлюбнай тэматыкі ў артыкуле падрабязна разглядаецца кола сімвалічнага выкарыстання значэнняў двух асноўных колераў беларускай традыцыйнай вясельнай абраднасці, а таксама трывалыя камбінацыі адначасовага ўжывання ў адным песенным варыянце белага і чырвонага колераў. Праведзены аналіз вясельных песенных тэкстаў беларускай шлюбнай абраднасці сведчыць пра тое, што ўжыванне белага і чырвонага колераў паасобку і разам у адным песенным варыянце можа несці адмысловае сімвалічнае значэнне. Пільнае вывучэнне і пэўны падлік вясельных песенных тэкстаў выяўляе, што белы колер можна сустрэць у 1 517 вясельных тэкстах, чырвоны – у 817 песенных варыянтах, белы і чырвоны разам сустракаецца ў 203 вясельных песнях.

Шэраг вясельных песенных тэкстаў, прысвечаных розным этапам шлюбнай урачыстасці, сведчыць пра значную пашыранасць і шматзначнасць гэтых колераў у вясельным абрадзе беларусаў. Белы колер з’яўляецца адным з асноўных элементаў колеравай сімвалікі ў традыцыйнай беларускай народнай культуры, суадносіцца звычайна з іншымі колерамі светлых таноў і

проціпастаўляецца ў вясельных песенных тэкстах, часцей за ўсё, чырвонаму колеру [14, с. 151]. У тым выпадку, калі карэляцыя колераў рабілася згодна з прыкметай ‘белы’ – ‘не белы’, падкрэслівае М. І. Талстой, тады белы колер, матываваны прыкметай ‘ясны’, ‘светлы’, ‘чысты’, “можа абазначаць чысціню, плоднасць, або святло” [14, с. 151], а таксама дабро, поспех, сакральную вызначанасць, лімінальнасць, характарызаваць прастору і час [18, с. 94]. Па частотнасці выкарыстання ў тэкстах беларускіх вясельных песень белы колер можа таксама вызначацца словамі ‘бялёвы’, ‘беленькі’. Даволі часта змест беларускіх вясельных песень сведчыць пра тое, што белы колер асацыіруецца ў іх з жыццёвай сілай і суадносіцца з кардынальнымі канцэптамі жыцця, дабрабыту. Наогул, ‘белы’ належыць да катэгорыі, якая ўстанаўлівае карэляцыі вобразаў-сімвалаў з іншымі групамі вобразаў пэўнай сістэмы беларускай вясельнай абраднасці: *белая* фата нявесты, *белы* фартушок маладзіцы, *белая* хустка маці маладой, *белая* кашуля жаніха, бацькі маладой, *белая* талерка, *белы* абрус (атрыбутыўныя вобразы-сімвалы); *белая* лебедзь, *белая* курьца, *белы* певень, *белы* селязень (качар), *белая* вутка (качка) (арнітаморфныя вобразы-сімвалы); *белыя* ручкі маладой, маладога, маці нявесты, свякраві, *белы* ножкі свёкра, *белы* ручкі каравайніц (персанажныя вобразы-сімвалы), *белы* заяц, *белы* конь (зааморфныя вобразы-сімвалы), *белая* лілея, *белая* бяроза, *белыя* кветкі каліны (дэндралагічныя вобразы-сімвалы) і г. д. Нарэшце, як піша М. І. Талстой, “магічны закон падабенства можа звязваць на аснове белага колеру наступныя рэчы і з’явы: белая кашуля, хустка, намітка, срэбная манета – адпаведна з капустай, пшаніцай (мука), градам, яйкам і г.д.” [14, с. 152].

Белы колер заўжды асацыіраваўся ў нашых продкаў з незвычайнай чысцінёй, лічыўся сімвалам нявіннасці, таму цнатлівая дзяўчына надзявала на вяселле белую кашулю, плацце белага колеру, яе галаву ўпрыгожваў вяночак з белаі лілеі і беласнежная фата (вэлюм) “Калі я выходзіла замуж, мне мама делала плацце белага колеру” [Вьжкоўская Аліна Аляксандраўна, 1961 г.н., г. Браслаў, родам з Шаковішчскага р-на в. Юды Віцебскай вобл.], “Маё плацце было белага цвету і фату рабілі” [Азёма Ева Пятроўна, 1937 г.н., в. Капцэвічы Петрыкаўскага р-на Гомельскай вобл., родам з в. Самацячэй]. Паводле У. М. Конана, у масавай свядомасці старажытных жыхароў беларускай вёсцы “панавала ўяўленне аб белым колеры выключна як сімвале чысціні і дзявочай цнатлівасці” [9, с. 6]. На працягу вясельнай урачыстасці адбывалася паступовае пераўтварэнне нявесты са стану дзявочага ў стан жаночы, што суправаджалася зменаі яе галаўнога ўбору: замест фаты і вяночка свякроў надзявала маладзіцы хустачку, чапец або намітку абавязкова белага, святочнага колеру, паколькі ў міфалагічным сэнсе слова белы колер з’яўляўся “сімвалам бязмежнасці, вечнасці Сусвету” [10, с. 64–65]. Трэба заўважыць, што белы колер са старажытных часоў лічыўся на Беларусі сімвалам нявесты, а чырвоны – жаніха [7, с. 65]. Пры выкананні рытуалаў і абрадавых дзеянняў беларускага вяселля белы колер ўжываўся ва ўзаемаспалучэнні або супрацьстаўленні чырвонаму колеру, пры гэтым, робіць заўвагу А. В. Гура, чырвоны колер суадносіцца з персанажным вобразам маладога, а белы, адпаведна, – вобразам маладой [6, с. 722].

Прааналізаваўшы вясельныя песенныя тэксты, намі было выяўлена, што найбольш частотна эпітэт белы сустракаецца ў тэкстах вясельных песень беларусаў у наступных выпадках:

па-першае, для адзнакі цела вобраза-персанажа або асобнай яго часткі: “Па *белых* плечках коска ляжыць...” [3, с. 373]; “...Прымала цябе родна баўшка // На сваі на ручкі *белыя*...” [1, с. 181], коскі нявесты, “як лён *бяленькі*” [3, с. 365];

па-другое, у якасці сталага эпітэта пры назоўніку камень: *белы* камень: “Ой, на моры на сінюсенькім, // На камені на *бялюсенькім*...” [3, с. 37];

па-трэцяе, у словазлучэнні *белы* свет: “– Не начуй, мой сыночак, ... // Прыезджай да маманькі // Хоць уночы, хоць у паўночы, // Хоць к *беламу* свету...” [12, с. 104].

Калі разглядаць значэнне колераў у залежнасці ад абрадавых этапаў, то трэба адзначыць, што “у сваты звычайна прыходзілі з боханам хлеба, абавязкова завернутым у ручнік белага колеру і гарэлкай” [Васілец Ларыса Іванаўна, 1937 г.н., г. Мазыр, перасяленка з Уржумскага раёну Кіраўскай вобласці].

Падчас “заручын” надзвычайны святочны настрой стваралі не толькі асабліва прыгатаваныя стравы, але і белы колер посуду, на якім падносілі ганаровым гасцям пачастунак: “Мая

маці на вяселлі, // Ежу клала, ежу клала, // На талерку белу...” [Ярац Зінаіда Іванаўна, 1970 г.н., в. Каравацічы, Рэчыцкага раёна Гомельскай вобласці], або “Каравай той маці клала на ручнік бяленькі, // На ручнік бяленькі, посуд да беленькі, // Каб пайшла я, каб пайшла я // Вельмі хутка замуж” [Сіротка Вольга Андрэеўна 1925 г.н., в. Азершчына Рэчыцкага раёна Гомельскай вобласці, перасяленка з Украіны]. Сярод тэкстаў народных песень, што выконвалі сяброўкі і свашкі маладой у застоллі падчас “заручын”, у некаторых вёсках, меліся такія, у якіх спявачкі адлюстроўвалі здзяйсненне абрадава-рытуальнага дзеяння “прапіў бацька дачку” і падкрэслівалася прыгажосць і святочны белы колер посуду: “Ці не жаль жа таму бацьку, // Што прапіў да сваю дочку // На салодкім мядочку, // На **белай талерачцы**...” [3, с. 95]; “Прапіў бацька дачку // На салодкім мядочку, // Ды й на **белай тарелцы**... // Да напіўшыся скача, ... // А праспаўшы ўсё плача: // – Куды ж маё да дзіця пашло, // А ці ў бор да па ягады?... // Ці ў святліцу зы вадзіцай?... // Свашачка, мья мамачка, // Глядзі ж майго да дзіцятка” [16, с.273]:

<i>Прапіў бацька дочку</i>	<i>Ай, на горкай гарэцы.</i>
<i>На салодкім мядочку,</i>	<i>Ай, напіўшыся скача,</i>
<i>Ай, на белай тарэцы,</i>	<i>А праспаўшыся, плача...</i>

[Лоеўшчына: 259].

Пасля “заручын” дзяўчына-нявеста павінна накрывацца белай хустачкай, або ручнічком: “Заручона дзевачка, заручона, // **Белым ручнічком** накрыва, // Дробнымі слёзкам абмыта...” [3, с. 61].

Малодшы родны брат нявесты вядзе яе на “пасад”: “...На шчаслівае месечка, // На залатое крэслечка, // На **бялёвенькі ручнічок**” [4, с. 479]; “Брат сястру на пасад вядзе, // Белым **ручніком** земельку мяцець, // Сыгой паліваець” [8, с. 368]. Трэба адзначыць, што ў песенных варыянтах, што сустракаюцца ў давясельным перыядзе найбольшую частотнасць мае белы колер (белы ручнік, белая хустка...).

Перад прыездам маладога, нявеста і яе маці, а таксама свашкі і сяброўкі старанна рыхтуюцца да прыезду вясельнага пезда са сватамі, дружынай і жаніхом, каб разам з маладой ехаць на вячанне ў царкву. Маці зранку будзіць дачку-нявесту, каб паспець упрыгожыць хату для сустрэчы шаноўных гасцей, ручнікі, якія ўдзельнічалі ў гэтым абрадзе заўсёды мелі белы колер:

<i>Ой, знаці, знаці,</i>	<i>Засцілай лаванькі</i>
<i>Марысіну матулю:</i>	<i>Белымі ручнічкамі,</i>
<i>Ходзіць яна</i>	<i>Будзеш прымаці</i>
<i>Па новай святліцы,</i>	<i>Сваго Ясенька</i>
<i>Ой, ходзіць, ходзіць,</i>	<i>З чорнымі очанькамі.</i>
<i>(Марысі гаворыць:)</i>	<i>– Ой, заслала ж я столы і лаванькі</i>
<i>– Устань, доньку,</i>	<i>Бялюсенькім абрусом...</i>
<i>Ужэ пара ўстаці!</i>	

[Васілец Ларыса Іванаўна, 1937 г.н., г. Мазыр, перасяленка з Уржумскага раёну Кіраўскай вобласці].

У гэтым урыўку з вясельнай песні атрыбутыўныя вобразы – “ручнічкі” і “абрус” – белага колеру, што падкрэслівае узнёслы настрой маці і дачкі, а таксама святочнае ўпрыгожанне хаты напярэдадні свята шлюбавін. Маладая з нецярплівасцю чакае суджанага, спадзяецца, што на ім будзе святочная кашуля, якую яна яму падаравала: “... Тую кашулю сама зрабіла, // Тоненька спрала, часценька ткала, // Часценька ткала, а **бела бяліла**, // Харашэнька пашыла й на яго ўзлажыла” [3, с. 488]. Кашуля таксама ў тэкстах вясельных песень – белая, гэты колер абазначае, што яна зроблена з добрага ільну і тонка сатканая, такія сарочкі апраналі не на кожны дзень. Таму, можна лічыць, што ў дадзеным выпадку белы колер кашулі ўказвае на цнатлівасць не толькі нявесты, але і жаніха. Маці нявесты выходзіць на ганак, каб сустрэць зяця і пабачыць, ці хораша ён апрануты, ці прыгожы ён тварам:

<i>Выйшла маці ды зяця прымаці.</i>	<i>Ці тонка, бела ды на ём кашуля?</i>
<i>Не так прымаці, як выглядаці:</i>	<i>Каўнер бабровы, а зяць чарнабровы,</i>
<i>Ці велікага стану, ці хораша</i>	<i>Каўнер валністы, а зяць наравісты...</i>

Як лічыць інфарматар, “Бацька маладой перад ад’ездам дачкі да вянца тройчы па руху сонца абводзіць яе вакол стала ў святочна ўпрыгожанай хаце, пры гэтым дзяўчына павінна быць абвязана вакол пояса святочным ручніком” [Пырх Наталля Іванаўна, 1962 г.н., в. Левашы Рэчыцкага раёна Гомельскай вобласці]. Прадметны вобраз стала паўставаў у свядомасці нашых продкаў сімвалам паяднання сям’і, яе цэласнасці, зладжанасці, сімвалам духоўнай сталасці. Абавязковае трохразовае хаджэнне бацькі і дачкі-нявесты вакол святочна ўпрыгожанага стала азначала: развітанне маладой з хатай бацькоў, са сваімі роднымі і блізкімі, яе ад’езд да хаты бацькоў жаніха.

Падчас вячання ў храме бацюшка звязвае рукі маладым, што стаялі поруч, “*беленькім ручнічком*” [4, с. 597]; жаніх і нявеста стаяць выключна на “*белай частцы ручніка-падножніка*” бела-чырвонага колеру [10, с. 2]: “Ой, рад-радзёнёк Хвядорка, // Што на *білам ручнічку* пастаяў // І Марачку за ручку падзяржаў...” [11, с. 280]

Калі жаніх і нявеста сядалі кожны на свой воз, вясельнікі займалі свае месцы ў вясельным поездзе, да іх выходзілі маці і бацька маладой, тройчы абыходзілі вазы па сонцу, пры гэтым маці абсыпала іх жытам са свайго *белага* фартуха, а бацька нёс следам хлеб-соль і бутэльку гарэлкі. У час абсыпання маладых жытам сяброўкі маладой спявалі: “Да сей, маці, жыта, // Каб было добра жыці. // Сей, пшаніцу, бацька, яру, // Каб жылі вечна ў пары” [17, с. 484].

Бацькі маладога сустракаюць сына і нявестку пасля абрання імі шлюбу хлебам-соллю, што ляжаць на “*белай частцы ручніка*” [10, с. 152]. Што, лічам, сімвалізаваў чысціню, некранутасць і пачатак новага жыцця.

У шматдзённым святкаванні шлюбавін звычайна вылучаліся два кульмінацыйныя моманты: вячання маладых у царкве і дзяльба вясельнага

каравая ў хаце маладой і маладога. Вясельны каравай нёс у хату з каморы старшы сват на высока ўзнятых руках, пры гэтым вялікі, смачны, прывабна ўпрыгожаны святочны хлеб ляжаў таксама на *белай частцы* святочнага ручніка [10, с. 63].

Неаднойчы ў тэкстах вясельных песень падкрэсліваецца прыгажосць вясельнікаў, перадусім, галоўных дзеючых асоб свята вяселля – жаніха і нявесты. Белы колер ужываецца ў фальклорных песенных тэкстах шлюбнага зместу, часцей за ўсё, каб падкрэсліць прывабнасць асобных удзельнікаў шлюбнай урачыстасці, а таксама іншых разнастайных вобразаў-сімвалаў вясельнай абрадавай паэзіі беларусаў. Белы колер асацыіруецца са святлом і з утваральнай сілай, “уvasабленнем белізны з’яўляюцца дзень і срэбра”, якія маюць розныя значэнні: ‘свеціцца’, ‘серабрысты’, ‘ясны’, ‘светлы’, ‘чысты’” [13, с. 126]. Зусім невыпадкова, лічым, у шматлікіх і разнастайных фальклорных песенных тэкстах вясельнай тэматыцы часта падкрэсліваецца чысціня святочнага хлеба, бо звычайны хлеб быў чорнага колеру, а каравай стараліся рабіць белым, румяным “Каравайніцы пры рабоце,.. // Пяюць пры добрай ахоце. // Тры-чатыры маладзіцы,.. // Цягнуць дзяжку із святліцы. // На крыжы яе стаўляюць,.. // *Бел каравай* расчыняюць...” [5, с. 96–97] і рук жанчын-каравайніц, што ўчыняюць вясельны каравай “ручкамі ды *бяленькімі*” [5, с. 96]; а таксама незвычайная прыгажосць, чысціня і нявіннасць персанажнага вобраза нявесты: “... Ў маёй Тамаркі *плаццейка бяленька*, // Ў маёй Тамаркі на галоўцы вяночак” [3, с. 370]. Падарункі, якія маладая дорыць вясельнікам з роду жаніха, сватам, маладому і яго бацьку таксама стараліся, каб былі белага, святочнага колеру. Напрыклад, пасля святочнага застолля на “заручыны” нявеста абносіць дарагіх гасцей падарункамі: “... Ванечкавы да заручыны // Раненька, // Анечкіны да *падарачкі* // *Бяленькі*” [3, с. 84]. Белы колер сустракаецца ў вясельных песенных тэкстах, прымеркаваных да розных абрадава-рытуальных дзеянняў шлюбавін разам з іншымі вобразамі-сімваламі: Белыя ручнікі, белы ручанькі, белая бярозка і г.д.

Як ўжо адзначалася намі раней, чырвоны і белы колеры з’яўляюцца найбольш распаўсюджанымі і шматзначнымі ў вясельным абрадзе ўсходнеславянскіх народаў, у тым ліку, беларускага. Два гэтыя колеры нярэдка сустракаюцца ў тэкстах вясельных песень разам і карэлююць адзін з адным. Неабходна заўважыць, што белы колер у шлюбным песенным фальклоры беларусаў не толькі сімвалізуе нявесту, але таксама яе “несумленнасць”, рытуальнае абнаўленне на працягу шлюбных урачыстасцей, тады як чырвоны фігуруе ў якасці сімвала дзяво-

цкага гонару, абярэгу, агню, сімвала жаніха і г. д. [6, с. 727]. Увогуле, чырвоны колер неабходна аднесці да ліку другога асноўнага элемента колеравай сімволікі ў традыцыйнай народнай культуры беларусаў. У тэкстах беларускіх вясельных песень гэты колер паўстае ў якасці апазіцыі ‘белае – чырвонае’, проціпастаўляецца светламу, беламаму як не ‘белае’, ‘афарбаванае’, або нават ‘цёмнае’. Сімволіка чырвонага колеру і яго разнастайных адценняў характарызуецца выразнай і дакладнай полівалентнасцю: з аднаго боку, гэты колер сімвалізуе плоднасць, узнаўленне, сілу і моц кахання паміж маладымі, а з іншага – асацыіруецца з лімінальнасцю і іншасветам [19, с. 91]. Менавіта па гэтай адзнацы чырвоны колер, на думку Л. Раденковіч, неабходна лічыць хтанічным, які не прыналежны гэтаму свету [13, с. 132]. Чырвоны колер часцей за ўсё асацыіруецца з агнём, золатам і крывёй. У некаторых тэкстах вясельных песень, што выконваліся падчас здзяйснення таго ці іншага абрадава-рытуальнага дзеяння, сімволіка чырвонага колеру і некаторых яго адценняў (пачынаючы ад жоўтага да рудага (карычневага) амбівалентна. Чырвоны колер, адзначае В. У. Белова, атаясамліваецца ў вясельных песенных тэкстах з колерам жыцця, сонца, урадлівасці, моцнага здароўя [15, с. 647]. Гэтым, на наш погляд, тлумачыцца частотнае згадванне колеру “чырвоны” у вершаваных радках вясельных песень, прымеркаваных да нявесты: “... На дварэ стаіць святліца – // Там жыве *красная дзевіца*...” [2, с. 276]; сваты прыязджалі да бацькоў маладой для здзяйснення рытуальна-абрадавага дзеяння і пускалі ў акно стралу “Ні па мёд, ні па гарэлку, // Але па *красну дзеўку*...” [2, с. 284]; малады з дружынаю едзе па суджаную, у дарозе дружкі выконваюць радкі вясельнай песні: “... Бо ў дарожаньку пуйдземо, // Ў дарожаньку шчасну, // Да па мілую *красну*...” [11, с. 288] У тым выпадку, калі нявеста не страціла нявіннасці да шлюбу, зяць, згодна са звычаям і мясцовымі традыцыямі павінен падараваць цёшчы чырвоныя чобаты, у якія яна абуваецца, скідваючы свой стары абутак, і выконвае разам з бацькам нявесты вясельны танец пад вершаваным радкі песні шлюбнага зместу: “Й а ў гордае чэшчы // Стаіць зяць за варотамі // З *чырвонымі* да чаботамі...” [11, с. 291] Згодна з поглядам Л. Раденковіч чырвоны колер найбольш важны для традыцыйнай народнай культуры ў цэлым. Сваю думку аўтар падкрэслівае тым, што чырвоны колер рэалізуецца як адна з састаўных частак бінарнай апазіцыі ‘белае – чырвонае’. У гэтым выпадку, лічыць Л. Раденковіч “магчыма замена чырвонага колеру па зместу рознымі яго адценнямі (ад жоўтага да рудага)” [13, с. 131]. Як вынікае з прааналізаваных тэкстаў, чырвонаму колеру адпавядаюць атрыбутыўныя вобразы: *чырвоная* стужка (уплёткі з дзівочай касы), *чырвоны* (красны) вясельны каравай, *чырвоны* пояс, *чырвоныя* чобаты, *чырвоны* парог, *чырвоны* кут хаты, вароты; астранамічны вобраз-сімвал – *чырвонае* (краснае) сонца; арнітаморфны вобраз-сімвал – певень з *чырвоным* апярэннем; дэндралагічныя вобразы-сімвалы – *чырвоны* мак, *чырвоная* ружа, *чырвоная* каліна, *чырвоная* мята (павойныя расліны і расліны з цыбулінамі); персанажныя вобразы – *красная* дзевіца, *красны дзевіцы* (сяброўкі маладой), *красны мак* (жаніх), *красны* каравайніцы; заморфны вобраз-сімвал – сабака *чырвонай* афарбоўкі і іншыя.

У шэрагу вясельных песень, што выконваліся самой нявестай або сяброўкамі ад яе імя на розных этапах шлюбных урачыстасцей, маладая параўноўваецца праз ужыванне прыёму вобразна-псіхалагічнага паралелізму з дэндралагічнымі вобразамі каліны і маліны: нявеста была бела і чырвона, пакуль жыла ў раскошы бацькавай хаты: “А *каліна-маліна*, // Да не стой над вадою, // Не махай галіною, // Не раўнуйся са мною, // Да было раўнавацца, // Як я ў мамкі была, // Як я *бела* хадзіла, // Як я *чырвана* была: // Да *бялей* твайго цвету, // *Чырваней* тваіх ягад...” [2, с. 308].

Лічым неабходным заўважыць, што сярод шматлікіх і разнастайных беларускіх фальклорных песенных тэкстаў, прымеркаваных да таго ці іншага

абрадава-рытуальнага дзеяння на розных этапах шлюбнага абраду, сустракаюцца народныя песні, у якіх існуюць разам два колеры – белы і чырвоны. Адначасовае ўжыванне ў тэкстах вясельных песень двух асноўных колераў можа сімвалізаваць мужчынскі (чырвоны) і жаночы пачатак (белае), а іх сувязь у вершаваных радках фальклорных песенных тэкстаў – змяненне стану персанажных вобразаў (абранне маладымі шлюбу, змена стану дзяўчыны – нявеста – маладзіца; плоднасць маладой). З падрабязнага аналізу фактычнага песеннага матэрыялу вынікае, што ў шматлікіх і разнастайных тэкстах вясельных песень можна сустрэць сталыя камбінацыі,

якія маюць асаблівае значэнне. Часцей за ўсё, як адлюстроўваюць фальклорныя песенныя тэксты, гэта дзяда з двух колераў (белае – чырвонае). “Дарэчы, камбінацыі ‘белае’ – ‘чырвонае’ у якасці сімвала змены аднаго стану другім (белае плацце нявесты – чырвонае плацце маладзіцы) сустракаюцца ў песеннай славянскай народнай культуры даволі часта” [13, с. 143]. Разгледзім найбольш яркія прыклады выкарыстання разам белага і чырвонага колераў у народных вясельных песнях на розных этапах шлюбнага абраду.

Традыцыйнае выкарыстанне нявестай на працягу свята адзення двух асноўных колераў беларускага вясельнага абраду сімвалізавала пераход яе з дзявоцкага стану (белае плацце, белая фата, вяночак з белых кветак) у стан жаночы (чырвонае плацце ў маладзіцы, што захавала цноту). Фальклорныя вясельныя песенныя тэксты, у якіх сустракаюцца колеравыя вобразы сімвалы белы і чырвоны – паасобку або разам – уяўляюць сабой народныя песні з найбольш частотным тропным выкарыстаннем напрыклад такога найчасцейужывальнага мастацкага прыёму, як метафара: нявеста *звонка* ткала, *красенька* вышывала; “*Ясныя* зоркі, свяціце, // Добрыя людзі, глядзіце,.. // Куды маё дзіцятка паедзе: // *Ў чыстае* поле з свячамі, // К цесцютку на двор з сватамі. // *Ў чыстае* поле з *яснымі*, // К цесцютку на двор з *краснымі*” [3, с. 394], а таксама сімволіку (сімвалы нявесты – вясельны вяночак з белай лілеі, белая фата (велюм): сімвалы маладзіцы – белая хустачка, белая намітка, белы фартушок з чырвонымі палоскамі, чырвонае плацце; белы ручнік – сімвал чысціні і новага жыцця); выразныя вобразныя і яркія эпітэты (белая бяроза, белая лілея, белае радно, белыя лябёдка, чырвоная каліна, красны каравай, краснае сонейка); параўнання (нявестка, як краснае сонца, жаніх – чырвоная кветка, чырвоны мак, чырвоная мята); прыклады ўжывання прыёму вобразна-псіхалагічнага паралелізму (белая бяроза – маладая дзяўчына, чырвоная каліна – нявеста) і некаторых іншых выяўленчых сродкаў.

Такім чынам, праведзены намі аналіз сведчыць пра тое, што найбольшую частотнасць ужывання ў тэкстах вясельных песень мае белы колер, які абазначаў не толкі цнатлівасць і своеасаблівую чысціню, але і сімвалізаваў нявесту, чырвоны колер сустракаецца значна радзей у тэкстах вясельных песень і абазначаў жаніха, а таксама з аднаго боку, гэты колер сімвалізуе плоднасць, узнаўленне, сілу і моц кахання паміж маладымі, а з іншага – асацыіруецца з лімінальнасцю і іншасветам.

Літаратура

1. Анічэнка, У. В. Голас з невычэрпнай і жыватворнай крыніцы / У. В. Анічэнка. – Мінск : Навука і тэхніка, 1995. – 464 с.
2. Беларускі фальклор. Хрэстаматыя / Склад. К. П. Кабашнікаў [і інш.]. – Мінск : Вышэйшая школа, 1977. – 840 с.
3. Вяселле: Песні ў 6 кнігах / склад. Л. А. Малаш ; рэд. М. Я. Грынблат, А. С. Фядосік. – Мінск : Навука і тэхніка, 1980. – Кн. 1. – 680 с.
4. Вяселле: Песні ў 6 кнігах / склад. Л. А. Малаш ; рэд. М. Я. Грынблат, А. С. Фядосік. – Мінск : Навука і тэхніка, 1981. – Кн. 2. – 831 с.
5. Гілевіч, Н. С. Лірыка беларускага вяселля / Н. С. Гілевіч. – Мінск : Выш. школа, 1979. – 656 с.
6. Гура, А. В. Брак и свадьба в славянской народной культуре. Семантика и символика / А. В. Гура. – М. : Индрик, 2012. – 936 с.
7. Казакова, І. В. Міфалагемы і магія ў беларускім абрадавым фальклору / І. В. Казакова. – Мінск : ВКП “БОФФ”, 1997. – 119 с.
8. Карский, Е. Ф. Белорусы : в 3 т. / Е. Ф. Карский ; ред. совет: Г. П. Пашков (гл. ред.) [и др.]. – Минск : Белорус. Энцикл., 2007. – Т. 3, кн. 1 : Очерки словесности белорусского племени. – 580 с.
9. Конан, У. М. Беларуская эстэтыка і мастацкая культура: гістарычныя традыцыі і сучаснасць: матэрыял у дапамогу лектару / У. М. Конан. – Мінск : Праўленне таварыства “Веды” БелССР, 1998. – 23 с.
10. Крук, Я. Сімволіка беларускай народнай культуры / Я. Крук. – Мінск : Беларусь, 2011. – 429 с.
11. Машынскі, К. Усходняе Палессе / К. Машынскі. – Мінск : Беларуская навука, 2014. – 528 с.
12. Палескае вяселле / уклад. і рэд. В. А. Захаравай. – Мінск : Універсітэцкае, 1984. – 303 с.
13. Раденкович, Л. Символика цвета в славянских заговорах // Л. Раденкович. – М. : Наука, 1989. – С. 122–148.
14. Славянские древности: этнолингвистический словарь: в 5 т. / Российская академия наук, институт славяноведения и балканистики; под общей ред. Н. И. Толстого. – М. : Международные отношения, 1995. – Т. 1. – 578 с.
15. Славянские древности: этнолингвистический словарь: в 5 т. / Российская академия наук, институт славяноведения и балканистики; под общей ред. Н. И. Толстого. – М. : Международные отношения, 1999. – Т. 2. – 697 с.
16. Сысоў, У. М. З крыніц спрадвечных / У. М. Сысоў. – Мінск : Вышэйшая школа, 1997. – 415 с.

17. Традиційная мастацкая культура беларусаў: у 6 т. / агул. рэд. Т. Б. Варфаламеева. – Мінск : Беларус. навука, 2001–2013. – Т. 5 : Цэнтральная Беларусь, кн. 1. – Мінск : Выш. шк., 2010. – 847 с.
18. Федароўскі, М. Люд беларускі. Вяселле / М. Федароўскі. – Мінск : Польша, 1991. – 142 с.
19. Швед, І. А. Белы колер у вераваннях і абрадавай практыцы беларусаў / І. А. Швед // Роднае слова. – 2007. – №3. – С.92–94.
20. Швед, І. А. Гарыць агнём золата чырвоны колер у беларускай міфапаэтычнай карціне свету / І. А. Швед // Роднае слова. – 2007. – №9. – С. 88–91.

Плисов Е.В.

(Российская Федерация, г. Нижний Новгород)

МЕЖДУ ГЛОБАЛИЗАЦИЕЙ И ЭТНОКУЛЬТУРНОЙ ИДЕНТИЧНОСТЬЮ: ИНТЕГРАТИВНЫЕ ПРОЦЕССЫ В НЕМЕЦКОЙ БОГОСЛУЖЕБНОЙ ПРАКТИКЕ

Современные процессы мирового экономического, социально-политического, культурного взаимодействия и интеграции привели к осознанию значения глобализации в различных сферах жизни человека, в том числе религиозной. Без сомнения глобализация влияет на религиозное самосознание и этнокультурную идентичность многих народов. Однако этот процесс нельзя признать однонаправленным, поскольку различные религиозные институты по-разному оценивают значение глобализации и в зависимости от своих ценностных позиций готовы к взаимодействию с ней или нацелены на активное противодействие. Глобализация предполагает ориентацию на систему общечеловеческих ценностей, в основе которой находится индивид и его интересы, а не интересы общин верующих, как это свойственно для многих мировых религий. Попытки глобализации вырвать человека из контекста «своего» и поставить над оппозицией «свое» – «чужое» должны привести к консолидации людей на основе иных принципов, нивелирующих этнокультурную и религиозную идентичность.

На сегодняшний день установлены основные типы реакции традиционных культур на глобализацию в религиозной сфере: агрессивное сопротивление, адаптация, секуляризация, сохранение традиционной религиозности, эволюционирующей в сторону принятия глобальных норм и ценностей. Под реакцией традиционных стран на глобализацию в религиозной сфере следует подразумевать их отношение к другим религиям и, прежде всего, к протестантизму как основному протагонисту глобализации [1, с. 8]. Процессы, которые происходят в Церкви, свидетельствуют о том, что глобализация оказывает определенное влияние на состояние религиозной сферы бытия человека, но, с другой стороны, внутри Церкви вырабатываются механизмы противодействия глобализации. С. Филатов отмечает следующие тенденции изменения религиозности: уменьшается значение обряда, активной литургической жизни, аскетике; большее внимание уделяется социальному служению, благотворительности; культивируется личная ответственность за принимаемые решения, бóльшая роль отводится свободному выбору верующего, неподконтрольного церковному авторитету, его персональной ответственности перед Богом; терпимость к свободному выбору других людей превращается в норму [2, с. 14].

Если говорить о православной церкви, то в первую очередь необходимо отметить озабоченность представителей всех православных церквей процессами глобализации. В Совместном послании предстоятелей православных церквей 2008 г. говорится: «Благовестие народу Божию, а также и не верующим во Христа составляет высший долг Церкви. Этот долг не следует исполнять агрессивно или посредством различных видов прозелитизма, но в любви, смирении и уважении к идентичности каждого человека и культурным особенностям каждого народа. Все Православные Церкви должны вносить свой вклад в эту миссионерскую деятельность при уважении канонического порядка» [3]. Этому заявлению предшествовала большая научно-богословская и церковно-юридическая деятельность. Архиерейский собор Русской Православной Церкви 1994 г. обратил внимание на необходимость «создать такой синтез целостной христианской культуры, который был бы творческим отображением вечной и неизменной истины

православия в постоянно меняющейся реальности» [4]. Развивая эти идеи, Архиерейский собор 2000 г. в «Основах социальной концепции РПЦ» указал, что Церковь соединяет в себе вселенское начало с национальным, а христиане имеют право на национальную самобытность, национальное самовыражение: «Культурные отличия отдельных народов находят свое выражение в литургическом и ином церковном творчестве, в особенностях христианского жизнеустроения. Все это создает национальную христианскую культуру» [5]. Таким образом, четко манифестируется позиция Церкви: христианская вера носит надгосударственный и наднациональный характер, однако в практическом существовании веры Церковь выступает не за ее унификацию, а за национальное и культурное своеобразие, целиком поддерживая культурную традицию этноса – носителя веры.

Исследуя религиозный фактор в идентификационных процессах, роль традиции и этнической ментальности в формировании религиозной принадлежности, М. П. Мчедлов отмечает, что «стабильности религиозных и национальных ценностей на протяжении длительного исторического времени, их консервации способствуют не только их осознанная поддержка представителями данного народа и данной конфессии, но также все еще недостаточно исследованные подсознательные инстинктивные установки, приводящие в действие механизм воспроизводства культурных традиций, навыков представителями данного этноса» [6, с. 305]. В воспроизводстве культурных традиций и религиозного чувства определенного этноса видится залог дальнейшего успешного существования национального независимого государства.

На основе богослужебной практики РПЦ в Германии попытаемся осветить интегративные явления в социолингвистическом аспекте. Основание большинства общин в Германии связано с перемещением православных из стран своего традиционного пребывания и их организации по принципу национальной принадлежности. В настоящее время большинство православных в Германии находятся в юрисдикции Константинопольского, Московского, Сербского, Болгарского, Румынского Патриархатов. Вне мест компактного проживания этноса в окружении инонационального большинства и являясь конфессиональным меньшинством, православные ведут жизнь в диаспоре, которая позволяет сохранить свою религиозную, национальную, языковую идентичность. Однако православие не является замкнутой религиозно-культурной системой, его изначальная открытость способствует интеграции новых членов общины – неносителей исходной культуры и исходного языка. Это предопределяет использование родного языка новых членов общины в богослужении [7]. Активной переводческой деятельностью в области богослужебных текстов занимаются в основном представители Русской и Константинопольской Церквей, т.е. тексты на немецком языке создаются на основе греческих и церковнославянских оригиналов. При этом ведущая роль отводится именно церковнославянской традиции бытования богослужебных текстов [8]. Первый в истории перевод на немецкий язык чинопоследования Божественной литургии в 1826 г. опубликовал протоиерей Никита Ясновский, а в 1838 г. последовало разрешение Святейшего Синода РПЦ совершать службы в Германии на немецком языке. В 1858 г. берлинский посольский священник Василий Палисадов издает свой перевод литургии и сборник проповедей на немецком языке [9]. Важным этапом в формировании немецкоязычного корпуса православных богослужебных текстов является деятельность протоиерея Алексея Мальцева (1854–1915), который издает переводы почти всех богослужебных книг с параллельным церковнославянским текстом и комментариями. Переводы были осуществлены с церковнославянского языка с учетом греческого оригинала. Следующими этапами переводческой деятельности были труды сотрудников Среднеевропейского экзархата в 1960–70-е гг., а также переводы сотрудников Берлинской епархии РПЦЗ (архиепископ Марк (Ардт), протоиерей Димитрий Игнатъев и др.) в 1980–90-е гг. Таким образом, на сегодняшний день русские православные приходы в Германии пользуются одновременно несколькими текстами переводов богослужения на немецкий язык в зависимости от традиций и желания самого прихода.

Настоящий период характеризуется интегративными процессами на территории Германии. С 1994 г. существует Комиссия Православных Церквей в Германии, в начале 2000-х гг. была создана Ассамблея православных епископов Швейцарии. Конференцией православных

епископов Германии было принято решение о создании совместной комиссии по переводу богослужебных текстов на немецкий язык. В 2009 г. комиссия представила результат своей работы – текст перевода Божественной литургии свт. Иоанна Златоуста [10]. Обратим особое внимание на те особенности перевода, которые свидетельствуют о некоторой унификации текста в сравнении с предшествующими вариантами. Во-первых, для текста характерно взвешенное использование конструкций и структур церковнославянского и греческого оригиналов. Для прежних переводов в той или иной степени было характерно либо подчинение немецкого переводного текста законам немецкого синтаксиса, либо стремление сохранить порядок слов оригинальных текстов в нарушение принятых в немецкой грамматике норм. Характерной чертой нового перевода является частое использование приема вынесения за синтаксическую рамку, который допускается правилами немецкого синтаксиса. Думается, что используя этот прием, авторам удастся приблизить переводной текст к греко-славянской структуре, не нарушая законов немецкого синтаксиса. Во-вторых, авторы нового перевода стремятся избавиться от обычных слов и выражений. Речь идет либо о грецизмах (*Äon*), либо о лексике из других временных пластов немецкого языка (*Ewe*), либо об излишне творческом подходе переводчика к словообразованию. Важно, что новый текст перевода Божественной литургии на немецкий язык появляется в то время, когда существенно активизировалась работа Церкви по осмыслению переводческой деятельности в отношении не только текстов Священного Писания, но и богослужебных текстов. Межсоборным Присутствием выработано несколько документов, представленных на общецерковное обсуждение, среди которых «Отношение Церкви к существующим разнообразным переводам библейских книг» [11]. В нем подчеркивается необходимость создания нового общецерковного перевода книг Священного Писания на русский язык, который учитывал бы достижения современной науки в понимании библейских текстов, а также стоящих за ними историко-культурных реалий, опирался бы на современную теорию перевода, использовал бы всю палитру средств русского литературного языка для передачи красоты и многообразия библейских текстов, их духа, смысла и стиля, не был бы оторван от сложившейся церковной традиции. По сути, это базовые критерии нового общецерковного перевода.

Рассмотренные особенности функционирования немецкого православного богослужебного текста в культурно-историческом и поликонфессиональном контексте современного немецкоязычного мира свидетельствуют об особом значении, которое должно уделяться богослужебному языку как необходимому фактору единства Церкви [12]. Даже учитывая такую важную характеристику процессов глобализации, как «детерриториализацию религии» [2, с. 15], мы должны обратить внимание на то, что описанные нами выше процессы не являются следствием глобализации как нивелирования этнокультурных и конфессиональных особенностей. Скорее, они призваны объединить немецкие православные общины и выступить консолидирующим фактором в создании немецкой православной идентичности. Однако мы не склонны слишком упрощать этот процесс, потому что сегодня существуют и активно действуют обе разнонаправленные силы – интегративные процессы в немецком православном мире и глобализация религии в целом, которая проявляется, в частности, в том, что в современном мире любая религия находит своих приверженцев там, где их исторически никогда не было, и теряет в странах традиционного распространения. Послужит ли введение нового перевода, а в будущем введение единого богослужебного языка делу обособления немецкого православия и созданию автономного церковного образования, покажет время.

Литература

1. Мещеряков, Д. А. Глобализация в религиозной сфере общественного бытия : автореф. дис. ... канд. филос. наук / Д. А. Мещеряков. – Омск, 2007. – 24 с.
2. Филатов, С. Б. Религиозная жизнь Евразии: реакция на глобализацию (вместо введения) / С. Б. Филатов // Религия и глобализация на просторах Евразии. – М. : Российская политическая энциклопедия ; Московский Центр Карнеги, 2009. – С. 10–27.
3. Послание Предстоятелей Православных Церквей // Официальный сайт Московского Патриархата [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.patriarchia.ru/db/text/473056.html>. – Дата доступа: 10.09.2016.

4. Архиерейский собор Русской Православной Церкви 1994 г. Документы // Официальный сайт Московского Патриархата [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.patriarchia.ru/db/text/527258.html>. – Дата доступа: 10.09.2016.
5. Основы социальной концепции Русской Православной Церкви // Официальный сайт Московского Патриархата [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.patriarchia.ru/db/text/419128.html>. – Дата доступа: 10.09.2016.
6. Мчедлов, М. П. Религиоведческие очерки. Религия в духовной и общественно-политической жизни современной России / М. П. Мчедлов. – М. : Научная книга, 2005. – 447 с.
7. Плисов, Е. В. Этноконфессиональная специфика религиозного текста (на материале немецкого языка) / Е. В. Плисов // Вестник Нижегородского государственного лингвистического университета им. Н. А. Добролюбова. – 2010. – № 10. – С. 95–104.
8. Heitz, S. Vorwort / S. Heitz, S. Hausammann // *Mysterium der Anbetung: Göttliche Liturgie und Stundengebet der Orthodoxen Kirche*. Hrsg. von Erzpriester Sergius Heitz. Übersetzt und bearbeitet von S. Hausammann und S. Heitz. – Köln : Luthel-Velag, 1986. – S. XXI–XXII.
9. Мальцев, А. П. Православные церкви и русские учреждения за границей / А. П. Мальцев. – Петроград : Изд. Берлинского Св. Князь-Владимирского Братства, 1906. – 112 с.
10. Göttliche Liturgie (Text). Übersetzung der Liturgischen Kommission // Orthpedia [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http://www.orthpedia.de/index.php/Göttliche_Liturgie_\(Text\)](http://www.orthpedia.de/index.php/Göttliche_Liturgie_(Text)). – Дата доступа: 10.09.2016.
11. Отношение Церкви к существующим разнообразным переводам библейских книг // Научный богословский портал Богослов.ru [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.bogoslov.ru/text/1456920.html>. – Дата доступа: 10.09.2016.
12. Хондзинский, П. Богослужебный язык как фактор единства Церкви / П. Хондзинский // Научный богословский портал Богослов.ru [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.bogoslov.ru/text/1140324.html>. – Дата доступа: 10.09.2016.

Рахно К.Ю.
(Украина, с. Опшное)

ГОНЧАР В БЕЛОРУССКОЙ ЛЕГЕНДЕ О МУДРОМ РЕБЁНКЕ

Из обширного пантеона персонажей Ветхого Завета у белорусов и украинцев наибольшей популярностью традиционно пользовались библейские цари – Давид и Соломон. Народные легенды с их участием содержат множество апокрифических и языческих мотивов, представляя собой яркий пример взаимодействия книжной и устной традиций в сфере интерпретации библейских сюжетов [10, с. 209–214]. Хотя считается, что в основе большинства фольклорных нарративов о Давиде и Соломоне лежат книжные источники XVII–XVIII веков, как то: «Сказания о Сауле и Давиде», «Псалмы Давидовы», «Сказание о Псалтыри, како написася Давидом царем», «Суды Соломона», «Повесть о Китоврасе», «Пребывание у Соломона царицы Савской», на самом деле средневековая книжность тоже, в свою очередь, питалась фольклорными мотивами из повествований о мудрецах [2, с. 117, 120, 123].

Прежде всего, это сказки о мудром ребёнке, сызмальства способном дать ответы на сложные для взрослых вопросы, разгадать хитроумные загадки, понять истинное положение вещей, что вызывает неприязнь к нему со стороны родных, особенно матери. В народном творчестве белорусов указанный мотив развит больше, чем у украинцев [2, с. 118–120]. Согласно старинным белорусским легендам, причиной ненависти царицы Вирсавии к своему ещё утробному сыну стало изобличение им её в несправедном суде с намёком на блуд [6, с. 548]. В легенде, зафиксированной в конце XIX века фольклористом Евдокимом Романовым в селе Стовбцы Сенненского уезда на Могилёвщине, судит она двух вдов-крестьянок, одна из которых доказывает, что это её «колёсы» родили жеребёнка, а не кобыла соседки. Царица велит покатыть телегу с горы, ещё слепой жеребёнок бежит за ней, поэтому она поддерживает версию первой вдовы. Младенец во чреве высмеивает её несусветную глупость [12, с. 447–448]. Интересный вариант этого сказания был записан этнографом и фольклористом Владимиром Добровольским в 80-х годах XIX века на Смоленщине. В нём фигурируют не две крестьянки, а кузнец и гончар, под возом которого оказался родившийся жеребёнок и который на него претендует: «Заехал гар-

шешнік к кавалю са сваімі гаршкамі і просітца у каваля на ныч. Каваль і гаворіць яму: “Брат ты мой, і рад бы пустыць цябе на ныч, да у мяне на дваре стаіць кабыла, да к таму жарэбная”. – “Я свой воз с лошадыю пастаўлю к старане, а ты сваю кабылу пусті па волі”, – гаворіць ганчарь. – “Паізжай сабе!” Паставіў гаршешнік сваю лошадзь пад паветью і занучувал. Каваль лёг в адном месці, а ганчарь окала сваей лошады у другом. Каваль усё сматреў лошадзь, кабы убяречь жірабёнка, толькі ён ні убярэг кабыліцы – іна і жірыбілася. Ганчар упірэд яго прашнуўся і відіт, што кабыліца ужу жірыбілася, а жірыбёнок падбіўся пад воз ганчару. Ганчар і гаворіць: “Ну, слава Богу, мое гаршкі жірыбілісь!”. Пракінуўся і каваль, і гаворіць гаршэшніку: “Што ты мелішь? Эта мая кабыліца жірыбілася”. А гаршэчнік твардзіт, што яго гарчкі жірыбілісь, і сталі споріць. “Ну, пайдём на суд: як прісудют, так і будіть”. Пашлі яны на суд к царю, царя не была у домі, а толькі цареўна, а цареўна была абременна. Цареўна і гаворіць ім: “Што ты, каваль, прішол, і ты, ганчар?” Каваль обьясніт цареўны: “Вот якоя дела. Ганчарь учора пупрасіўся ка мне на ніч. Я, праўда, і ні хатеў было яго пускать, што мая кабыліца час от часу жаребітца, а ён мне сказал, што ён свой воз паставіть у адным месці, а кабыліцу, гаворіть, пусті на волі. Мы так і сделали. Ганчар лёг у сваяго воза, а я у другом месці. Ганчар упярэд прашнуўся і увідіў, што мая кабыліца жірыбілася, а жірыбёнок падбіўся пад яго воз. Вот і пашоў у нас спор об жірыбёнку”. Царіца разсуділа так: “Кабы твая кабыліца жірыбіла жірыбёнка – ён ба і быў лі кабыліцы; а то жірыбёнка нашоў ганчар пад сваім возым – стала быць, жірыбілісь яго гарчкі, а ні твоя кабыліца”. Рабёнык ва чреві царіцы і гаворіць: “За то бабы і дешівы, што глупы. Даўно сказано, што у жэнціны волас долаг, а вум каротык. Жірыбіла жірыбёнка кабыліца, а ні гаршкі ганчара: нікада ні слыхівана, штоб горшкі жірыбіят жірыбілі” [3, с. 246–247]. В дальнейшем царица пытается избавиться от не в меру умного ребёнка, насалившего ей своим замечанием.

Образ гончара сближает эту легенду со сказками и быличками. В фольклоре белорусов и украинцев все истории происходят с гончарами тогда, когда они ездят от деревни к деревне и торгуют своей посудой [8, с. 50]. Часто завязкой служит момент, когда странствующий ремесленник останавливается ночевать под открытым небом или просится к кому-то на постой. Вот и данная легенда фиксирует одну из гончарских практик устройства на ночлег в дороге. Это временное пристанище, за которым горшечник обращается к кузнецу. Поступает он именно так неспроста. Кузнецы, как и гончары, были связаны с огнём, причастны к его таинственной силе. В профессиональной деятельности гончаров и кузнецов наличествовало много общих черт, что отражалось во взглядах народа на эти две профессии. В XVII–XIX веках гончары и кузнецы часто оказывались в общих ремесленных цехах. Более того, если гончары вследствие малочисленности не могли создать собственный, самостоятельный ремесленный цех, то они объединялись для этого исключительно с кузнецами [8, с. 69]. Кузнец в белорусской легенде, что характерно, называет гончара братом и, в конце концов, соглашается пустить его переночевать. Это одна из важнейших форм взаимопомощи между ремесленниками. Обычно устраивались или, во всяком случае, договаривались ненадолго, на одну ночь. В отношениях с постояльцем сохранялась дистанция. Правила поведения на постое были совсем не домашними и даже не гостевыми. Это, скорее, были нормы общения незнакомых встречных в дороге, отсюда и сохраняющееся отчуждение. Кузнец недаром потом объясняет, что не хотел пускать гончара на постой, поскольку у него как раз должна была разродиться кобыла. Дело в том, что статус пришельца предполагал определённые формы репродуктивной изоляции. Он мог допускаться к некоторым (обычно минимальным) жизненным ресурсам, даже хозяйственным работам, – но в область воспроизводства доступ для него был закрыт. Обоснованием отторжения становилась мифологизация его статуса. Впрочем, эта сфера вообще была закрыта для любого чужака. Репродуктивная изоляция пришельца – та форма социальной обособленности, которая сохранялась дольше всего. Так, например, по обычаю, в дом, где был новорождённый, не пускали чужих. Если в избе жил постоялец, то роженица с ребёнком не входила туда, оставаясь в помещении, где происходили роды, – в хлеву, бане [11, с. 418]. Это распространялось и на домашних животных.

Самый день ожереба или отёла рассматривался в народных представлениях как момент чрезвычайно важный. В некоторых местностях существовало распределение ролей между хо-

зьяном и хозяйкой в зависимости от вида животного. За коровами, когда они телились, ухаживали женщины, а за лошадьми мужчины [4, с. 34]. Именно это обыкновение отражено в белорусской легенде, где за кобылой присматривает лично её хозяин-кузнец. Белорусы Витебщины верили, что если в хозяйстве раннею весною первым родился жеребёнок, то вслед за ним пойдёт благополучное рождение и всякой «стаціны» [7, с. 142]. Сюжет о рождении кобылой жеребёнка, из-за которого волнуются, вызывает в памяти также «Сказание о Пуйле, князе Диведа» из валлийского «Мабиногиона» XIII века, где рассказывается о спасении волшебного жеребёнка от гарпии, ибо все жеребята, что были у кобылы до него, исчезали в первую ночь мая и больше их никто не видел. С этим жеребёнком тесно связана судьба Придери – пропавшего при родах сына богини Рианнон и князя Пуйла [1, с. 495–496]. Посягнув на родившегося жеребёнка и проявив, таким образом, неблагодарность по отношению к хозяину, гончар нарушает устоявшуюся практику коммуникации.

Сходная коллизия встречается в украинской сказке о мудрой девушке, записанной на Подолье в середине XIX века собирателем фольклора Андреем Дыминским. Там два гончара притязают на жеребёнка, который родился у кобылы третьего гончара, и уверяют, что его произвели на свет их горшки или воз [5, с. 563]. Как известно, сказки о мудром дитяти и мудрой девушке родственны между собой, взаимозависимы и повлияли друг на друга [13, с. 29–40]. Такой нехитрый обман со стороны гончара можно воспринять как попытку проникнуть в репродуктивную сферу, получить над ней контроль, используя магические свойства своих изделий. Ведь глиняной посуде у белорусов и украинцев приписывалась женская репродуктивная символика. В сознании народа горшок (кувшин) был символическим образом женщины, воплощением женской сущности. На него переносились функции женского детородного органа [8, с. 274–275], и, как и в мифах других народов, из глиняного сосуда вполне могли рождаться живые существа. Опираясь на эти стародавние фантастические представления, гончар умело выдаёт за действительность выдумку, возможность которой подсказана древней традицией, а возможно, и сам её разделяет. Вера в такие чудеса здесь, как и в бытовой сказке, изображается как результат глупости [12, с. 76], которую может разоблачить даже ещё не родившийся ребёнок. Благодаря его вмешательству, неблагоприятный замысел гончара терпит крах. Это характерно и для быличек, где гончар или горшковоз всегда бывает наказан за подлые поступки [8, с. 55].

Таким образом, белорусская апокрифическая легенда о Соломоне, подобно народным сказкам и притчам о глупцах, пародирует отжившие религиозные воззрения и мифологические мотивы, гротескно их изображая. В её основе – сказания о мудром ребёнке, который больше напоминает валлийского мальчика-мудреца Гвиона Галиесина [1, с. 32–33, 100–102], чем царя иудеев. Имея не христианско-литературное, а местное фольклорное происхождение, легенда также фиксирует народные стереотипы, относящиеся к гончарам, равно как и особенности их быта, связанные с традиционным сбытом их продукции.

Литература

1. Грейвс, Р. Белая богиня: Историческая грамматика поэтической мифологии / Р. Грейвс. – Екатеринбург : У-Фактория, 2007. – 656 с.
2. Грушевський, М. Історія української літератури / М. Грушевський. – К. : Либідь, 1994. – Том IV. Усна творчість пізніх княжих і переходових віків XIII–XVII. – Книга 2. – 320 с.
3. Смоленский этнографический сборник / сост. В. Н. Добровольский // Записки Императорского Русского географического общества по отделению этнографии. – СПб. : типография Е. Евдокимова, 1891. – Т. XX. – Ч. I. – 716 с.
4. Журавлев, А. Ф. Домашний скот в поверьях и магии восточных славян. Этнографические и этнолингвистические очерки / А. Ф. Журавлев. – М. : Индрик, 1994. – 256 с.
5. Казки та оповідання з Поділля: В записках 1850-1860-их рр. Випуск I-II / урядк. М. Левченко. – К. : Друкарня Української Академії Наук, 1928. – 598 с.
6. Карські, Я. Беларусы / Я. Карські. – Мінск : Беларускі кнігазбор, 2001. – 640 с.
7. Простонародные приметы и поверья, суеверные обряды и обычаи, легендарные сказания о лицах и местах / собр. в Витебской Белоруссии Н. Я. Никифоровский. – Витебск : Губернская типолитография, 1897. – X, 309, 26 с.
8. Пошивайло, О. Етнографія українського гончарства: Лівобережна Україна / О. Пошивайло. – К. : Молодь, 1993. – 408 с.
9. Романов, Е. Р. Белорусский сборник / Е. Р. Романов. – Могилёв : типография губернского Правления, 1901. – Выпуск шестой. Сказки. – II, 528 с.

10. Титова, Л. В. Фольклорные обработки XVIII в. Повести о рождении и похождениях царя Соломона / Л. В. Титова // Источники по истории русского общественного сознания периода феодализма. – Новосибирск : Наука, 1986. – С. 209–251.
11. Щепанская, Т. Б. Культура дороги в русской мифоритуальной традиции XIX–XX вв. / Т. Б. Щепанская. – М. : Индрик, 2003. – 528 с.
12. Юдин, Ю. И. Дурак, шут, вор и черт: Исторические корни бытовой сказки / Ю. И. Юдин. – М. : Лабиринт, 2006. – 336 с.
13. Vries, J. Die Marchen von klugen Ratsellosem. Eine vergleichende Untersuchung / J. Vries. – Helsinki : Suomalainen tiedeakatemia, 1928. – 439 S.

Самусевич В.М.
(Рэспубліка Беларусь, г. Мінск)

БЕЛАРУСКАЯ МОВА Ё НАЦЫЯНАЛЬНАЙ МЕДЫЙНАЙ ПРАСТОРЫ

Ва ўмовах цяперашняй сацыякультурнай сітуацыі ўзнікае патрэба ў вызначэнні сучасных жыццёвых прыярытэтаў, у пераглядзе стаўлення да агульначалавечых і нацыянальных каштоўнасцей, такіх як *жыццё, зямля, Радзіма, мова, сям'я* і інш. У гэтых варунках важная роля адводзіцца медыя.

Ментальная семантыка. Даследаванне канцэптасферы нацыянальнай культуры на аснове этналінгвістычных крыніц ёсць ключ да разумення спецыфікі ментальнасці народа. У гэтым сэнсе фразеалагізмы набліжаюцца да своеасаблівых *культурных знакаў*, архетыпаў культуры. На матэрыяле беларускіх этнаграфічных крыніц намі зроблена спроба апісаць наіўную карціну свету беларусаў, створаную рэсурсамі мовы ў суадносінах з сацыяпсіхалагічным складам этнасу. Прааналізаваны 6 032 фразеалагічныя адзінкі, 8 325 прымавак і прыказак з мэтай вызначэння ключавых паняццяў (канцэптаў) нацыянальнай лагасферы.

Адным з дамінантных канцэптаў стала паняцце *слова* (24 пазіцыя). Хутчэй за ўсё, такая высокая пазіцыя ў нацыянальнай канцэптасферы звязана з характэрнай рысай беларускага менталітэту – з так званым фетышызмам слова (вербальнай магіяй) – “*Жывое слова*”. Гэта знайшло адбітак і ў маўленчай формуле: «*Дар слова*». Да слоў ставіліся з перасцярогай, раілі не спяшацца нешта сказаць, і гэта замацавалася ў камунікатыўнай максіме: “*Будзь спярша выслухачым, а потым апавядачым*”. Галоўнае, каб слова было праўдзівым і добрым: «*Добрае слова не забываецца*”. Вялікая колькасць маўленчых формул пацвярджае важнае месца *словаў* іерархіі каштоўнасцяў нацыянальнай культуры: *апошняе слова, жывое слова, новае слова, чэснае слова, першае слова, слова гонару*. Індэксальны паказчык канцэпта *мова* (111 пазіцыя) значна ніжэйшы, чым у канцэпта *слова*. Таму дамінантным канцэптам нацыянальнай лагасферы становіцца не *мова*, а *слова*.

Нашаніўскі дыкурс. Семантычным ядром нацыянальнай канцэптасферы нашаніўскага перыяду выступае канцэпт *мова*. На старонках “Нашай Нівы” адлюстравана гісторыя ўпартага змагання за дэмакратычную, сапраўды народную культуру, калі перамагчы ў сабе комплекс “без’языкасці”. Мова ператвараецца і ў мэту нацыянальнага адражэння, і ў яго сродак, і ў своеасаблівы фундамент усяго нацыянальна-вызваленчага руху. “*Да недаўняго часу за беларускаю моваю ніхто у нас не прызнаваў права на свае асобнае жыццё; яе высмейвалі, называлі «дубоваю», «хамскаю»*” (1908. 15 (28) серпня). Газета даводзіла, што беларусы павінны ствараць нацыянальную культуру на роднай мове, падымаць агульную культуру праз развіццё народных асаблівасцяў, развіваць сваю мову, бо «*занядбанне мовы восьмімільённага беларускага народу прыносіць шкоду ўсёму славянству*» (1908. 6 (19) чэрв.).

Канцэпт *мова* ў тэкставых матэрыялах газеты атрымаў наступнае асэнсаванне: 1) самая чыстая і старажытная славянская мова: “*Беларуская мова і песні самыя старасвецкія і прадвечныя... Ёсць найбольш чыстая славянская мова. Беларуская мова ніколі не мешалася ні польскай, ні з велікарускай*” (1908. 22 мая); 2) раўнапраўная з іншымі мовамі: “*... мова родная бела-*

руская мае правы стаць попlech з мовай расейскай, польскай” (1909. 9 марца); 3) старабеларуская літаратурная мова: “... родная мова, каторую ўжывалі бацькі, дзяды і прадзеда, ў каторай трыста гадоў таму назад пісаліся ўсе законы і бумагі ў Літве і Беларусі, ды нават вучоныя і духоўныя кнігі” (1909. 9 (22) янв.); 4) форма нацыянальнай адметнасці: “...асобная мова – гэта і ёсць форма нацыянальнай асобнасці” (1909. 3 (16) сеньц.); 5) скарб, спадчына: “Мова наша, гэта скарб наш багаты і пекны, а дарагі і мілы нам за тое, што ён наш родны. Гэта спадчына, каторая асталася нам ад дзядоў і прапачуроў нашых і мы яго павінны любіць і шанаваць” (1909. 24 (7) сеньц.); «...гэта найдаражэйшы скарб нашага народу” (1911. 31 сак.); 6) родная мова: “у роднай мові сваей беларус усё лепш разуме” (1908. 25 апр.); 7) святое права: “Мова родная ёсць святае права кожнага чалавека” (1909. 9 марта); 8) матчына песня: “...мовы, каторая песьняй калыснай лілася над ім з матчыных грудзей..” (1909. 8 (21) акц.); 9) сэрца і душа народа: “...тая мова – гэта яго душа, сэрцэ, ўсё, што ёсць самае блізкае і дарагое чалавеку” (1908. 25 апр.); 10) дарога: “Родная мова – найкаротшая дарога да культурнасці” (1909. 9 (22) апр.); 11) сялянская, мужыцкая мова і ў той жа час мова культурнай нацыі: “...з мовы вёсковаго ўжытку, з мовы цёмных селян выкаваць мову культурнай нацыі” (1909. 9 марта); 12) жывая: “Гэта язык ня мёртвы, ім гаворыць кале дзесяці мільёнаў народу” (1906. 17 ліст.).

Канцэпт слова ўжываецца часцей за ўсё ў якасці аднаго з сузначэнняў паняцця мова, як метанімічны сродак: “Слова роднае чутно ня толькі розумом чалавека, але і сэрцэм, як ўсялякому ведама, а слова чужое заўсягды суха для вуха беларуса і гаворыць толькі яго розуму” (1909. 19 (2) маябра). Заклікаючы шырыць слова беларускае, газета звяртала ўвагу на непасрэдную сувязь слова і думкі з сацыяльнай іерархіяй: “...друковаць яе на языку «тутэйшым» беларускім. Гэта язык ня мёртвы, ім гаворыць кале дзесяці мільёнаў народу, народу цёмнаго, скрыўджанаго – і ён скарэй нас зразумее, калі мы будзем пісаць у нашой роднай беларускай, як имат хто кажэ – «мужыцкай» мові” (1906. 17 ліст.), “хто хочэ нясьці свет навукі ў цёмныя вёсковыя куты, той мусіць несці яго ў роднай мові народу” (1908. 25 апр.). У гэтым сэнсе “Наша Ніва” была трыбунай самога народа, які праз газету пастаянна падаваў голас пра патрэбы свае і надзеі.

Мова з атрыбутамі родная, бацькоўская, спрадвечная, з аднаго боку, смешная, нялюдская, хамская, з другога, стварае камунікатыўнае напружанне ў газетным дыскурсе: “Доуго мы, беларусы, цураліся сваей мовы і, як кажучы, хаваліся ў ёю за печ перэд чужымі людзьмі. Вось і злажылася дурная пагаворка, што наша мова хамска, брыдка. Але гэта толькі выдумка” (1906. 10 ліст. (23 маябра).

Канцэпты мова, слова ў “Нашай Ніве” набылі грамадска-палітычнае гучанне і навечна замацаваліся ў лагасферы нацыянальнай культуры. Маўленчыя формулы родная мова, роднае слова – гэта беларуская мова ў лагасферы беларускай культуры набылі сэнсавую ўстойлівасць, што актыўна ўплывала на фарміраванне нацыянальнай самаідэнтыфікацыі.

Савецкі медыйны дыкурс. Правядзенне палітыкі беларусізацыі ў 1920-я гг. вызначыла ключавы статус у лагасферы нацыянальнай культуры канцэпта мова. “Кастрычніцкая рэвалюцыя дала магчымасць смела і вольна загаварыць на беларускай мове, яна зрабіла гэтую мову зброяй клясавай барацьбы” (Чырвоная змена. 1926. 2 снеж.). У шэрагу матэрыялаў можна было назіраць, як дырэктыўна канцэпту мова надаецца статус ключавога: “...прымусіць комсамольцаў працаваць на роднай беларускай мове, а тым, хто «не разуме» беларускую мову – загадаць выпісваць беларускія газеты і часопісы і вучыцца на іх” (Чырвоная змена. 1926. 2 верас.). Нягледзячы на непаслядоўнасць і выкарыстанне адміністрацыйных метадаў, а таксама непазбежную ідэалагічную абмежаванасць, палітыка беларусізацыі стварыла ўмовы для значнага пашырэння беларускай мовы сярод насельніцтва, павелічэння кола яе носбітаў. У шэрагу артыкулаў канцэпты мова і слова знаходзяцца ў сінанімічнай сувязі: “...калі чалавеку, які не спрыяюча адносіцца да беларускай мовы, пачытаць што-небудзь з мастацкай творчасці, то ў яго погляд зьменіцца ў адносінах да беларускай мовы: ён ужо знойдзе пэўныя каштоўнасці ў гэтым слове, ён упэўніцца, што на гэтай мове можна тварыць” (Чырвоная змена. 1926. 1 ліп.).

Паступова канцэпт мова страчвае сваю частотнасць у масава-інфармацыйных тэкстах, аддаючы вядучую ролю канцэпту слова. Ключавое паняцце слова набывае значэнне клятвы,

абавязацельства, ідэалагічнай зброі. Параўн.: “Слова, дадзенае правадыру, – свяшчэнная клятва” (Савецкі селянін. 1949. 6 чэрв.), “Каб з гонарам выканаць дадзенае слова, хлебаробы сёлета шмат працавалі” (Чырвоная змена. 1974. 4 ліп.), “Мы павінны ўзмацніць нашае змаганьне за бяздольнасць СССР і шляхам такога моцнага аружжя, якім зьяўляецца мастацкае слова” (ЛіМ. 1932. 25 мая). Канцэпт слова асацыятыўна звязаны з канцэптамі чэсьць, праўда, ідэя, справа, праца і актыўна выкарыстоўваецца ў назвах артыкулаў: “Слова, дадзенае Радзіме, таварышу Сталіну, – свяшчэннае слова!” (Савецкі селянін. 1948. 13 мая).

Пераасэнсаванне каштоўнасцяў прывяло да кардынальнай перабудовы мадэлі свету, да палярнасці многіх канцэптаў. Так, шматлікія дамінантныя паняцці, якія ўтваралі ядро канцэптасферы «Нашай Нівы», былі выціснуты на перыферыю альбо істотна пераасэнсаваны. Паступова ўсталяваўся негатыўны стэрэатып успрымання ўласнай мовы і ўласнай культуры, які абумовіў абьякавае, а часам і агрэсіўна негатыўнае да іх стаўленне. Гэта, у сваю чаргу, адбілася на сродках масавай інфармацыі, якія, з аднаго боку, адлюстроўвалі сацыяльную рэчаіснасць, з другога – уплывалі на характар яе развіцця і спараджалі адпаведны сацыяльны кантэкст.

Сучасны медыйны дыскурс. Палітычная сітуацыя, сацыяльна-эканамічныя пераўтварэнні, якія адбываюцца на пачатку XXI ст., патрабуюць новага асэнсавання рэчаіснасці, больш глыбокага ўсведамлення нашай нацыянальнай годнасці, велічы і самабытнасці, нашай беларускай ментальнасці. Так, сёння надзвычай актуальным становіцца пераасэнсаванне стаўлення да мовы: “Родная мова дарагая для кожнага з нас, на ёй мы пачулі першыя словы і змаглі выказаць свае першыя думкі. Гэта аснова, якая падтрымлівае нас усё наша жыццё” (Звязда. 2007. 10 сак.).

Шырыня ахопу праблемы перыядычным друкам знайшла адбітак на старонках газет, якія надаюць важнае значэнне асэнсаванню месца і ролі роднага слова ў развіцці грамадства, нацыянальнай культуры і гісторыі. Канцэпты *слова* і *мова* ў большасці тэкстаў сучасных СМІ выступаюць як сінанімічныя паняцці. Канцэпт *мова* ў дыскурсе газет атрымлівае рознабаковае асэнсаванне, у тым ліку і заснаванае на метафарычнай вобразнасці: 1) каштоўнасць маральна-імператыўнага зместу: “Вырашаць шляхам галасавання лёс роднай мовы – амаральна. Гэта тое самае, як абмяркоўваць «праблему», ці трэба любіць і шанаваць сваіх старых і нямоглых бацькоў. Яны ж, можа, таксама «неперспектыўныя»” (ЛіМ. 1995. 28 крас.); 2) нацыянальная: “Беларуская мова – гэта яшчэ і мова тытульнай нацыі, нацыянальная мова беларускага народа” (Звязда. 2011. 5 жн.); 3) дзяржаўная: “...без дзяржаўнай мовы няма дзяржавы” (ЛіМ. 1995. 17 лют.); 4) найважнейшая частка культуры: “Мова – гэта не толькі сродак узаемін, але і душа народа, аснова і важнейшая частка яе культуры. Жыве мова – жыве народ” (Настаўніцкая газета. 2000. 1 лют.); 5) мова набажэнства, мова царквы: “Родную мову – кожнаму верніку. Родная мова – родная для душы. І данесена на ёй Святое пісанне найбольш глыбока кранае чалавека” (Народная газета. 2000. 19 мая); 6) духоўнае аблічча: “Родная мова – адзнака нацыі, яе духоўны твар. Мова збірае ў сябе ўсё, што мае дух нацыі...” (Беларускі час. 2001. 30 сак.); 7) жывая істота: “Мова, як і чалавек, – жывая” (ЛіМ. 1995. 17 лют.); 8) матчына песня: “Матчына мова», «матчына песня» азначае «родная мова», «родная песня»” (Звязда. 1999. 9 лют.); 9) меладычная мова: “І здаецца мне, што наша пявучая беларуская мова пайшла ад спеваў драздоў” (Чырвоная змена. 1999. 13 лют.); 10) прыгнечаная мова: “Беларускай мове пагражае асіміляцыя і паглыннанне з боку мовы нацыянальных зносін” (ЛіМ. 1995. 27 студз.); 11) «непрэстыжная»: “Сёння лягчэй запэўніць бацькоў у тым, што дзецям карысна ведаць польскую альбо ўкраінскую мову, чым беларускую. Бо ёсць краіна, дзе размаўляюць па-польску, ёсць краіна, дзе размаўляюць па-ўкраінску. Краіны, дзе размаўляюць па-беларуску, няма” (Звязда. 2002. 23 крас.); 12) мова без правоў: “Беларуская мова, нягледзячы на канстытуцыйна зацверджаны статус дзяржаўнай, на справе аказваецца выціснутай з прававога поля краіны” (Звязда. 2002. 23 крас.); 13) дэкор, арнамент: “У сродках масавай інфармацыі, бяспрэчна, пазіцыі нават страчаны. Тут ідзе адступленне, а дакладней адступніцтва. Старадаўняй мове шматмільённага народа адводзіцца роля дэкару, арнаменту, маляўнічых, але статычных узораў карункаў у канве рускай мовы” (ЛіМ. 1995. 3 сак.); 14) вясковая мова, “трасянка”: “Галоўная прычына крыецца ў гра-

мадстве. Каму хочацца, каб на яго тыцкалі пальцамі, шапталі за спіной «деревенщина». Менавіта так сёння ўспрымаецца чалавек, які размаўляе на беларускай мове. Людзі падчас не могуць адрозніць «трасянку» ад сапраўднай беларускай літаратурнай мовы... Вось і ствараецца ўражанне, што носбіты беларускай мовы – неадукаваныя, пераехаўшы жыць у горад, яны захавалі мясцовую гаворку, змяшаўшы яе з рускай мовай» (Настаўніцкая газета. 2000. 9 снеж.).

Сродкі масавай інфармацыі гучна гавораць пра нездаровыя праявы ў дачыненні да беларускай мовы: яна выпяняецца рускай мовай з розных сфер зносінаў і камунікатыўных сітуацый («...відавочным з'яўляецца дысбаланс у бок значнай перавагі рускай мовы. Сёння мы павінны канстатаваць, што беларуская мова ў некаторых сферах афіцыйнага ўжытку выкарыстоўваецца вельмі абмежавана, а ў некаторых прадстаўлена толькі сімвалічна» – Звязда. 2011. 5 жн.), узровень культуры беларускага маўлення ў большасці сацыяльных груп, якія выкарыстоўваюць беларускую мову побач з рускай, вельмі нізкі – пануе «трасянка».

Сённяшні стан нашай мовы проста вымушае сучасныя сродкі інфармацыі звярнуцца да сваёй аўдыторыі, каб дапамагчы асэнсаваць неабходнасць прававой абароны і маральнай адказнасці за бацькоўскую мову. «Беларуская мова як нацыянальная мова народа, мова тытульнай нацыі і дзяржаўная мова краіны сёння павінна стаць фактарам кансалідацыі беларускага грамадства... У гэтым сэнсе яна магла б стаць той нацыянальнай ідэяй, якая здолела б аб'яднаць усе слаі беларускага грамадства» (Народная газета. 2014. 24 студз.)

Аспірантка Інстытута журналістыкі БДУ А.Ю. Кузьмінова пад кіраўніцтвам аўтара дадзенага матэрыяла правяла сацыялагічнае даследаванне маладзёжнай аўдыторыі (961 чал). На пытанне «Як вы адносіцеся да беларускай мовы?» 34,7% адказалі «вельмі пазітыўна», 32,3% – пазітыўна, 24,2% – хутчэй пазітыўна, хутчэй негатыўна – 5,3%, негатыўна – 2,3%, рэзка негатыўна – 1,2%. На пытанне «Укажыце, што вас характарызуе» вынікі наступныя: «добра ведаю мову» – 32,2%; «дрэнна ведаю мову» – 16%; «хацеў бы размаўляць лепш» – 48,5%; «хацеў бы, каб вакол мяне больш людзей размаўлялі на роднай мове» – 40,4%; «глядзеў бы перадачы на беларускай мове» – 27,5%; «нічога з пералічанага» – 9,1%. Як сведчыць аналіз, моладзь у большасці сваёй вельмі станоўча адносіцца да беларускай мовы, што дазваляе з упэўненасцю прагназаваць яе актуалізацыю ў недалёкім будучым. Яшчэ адным сведчаннем перспектыўнасці беларускай мовы для насельніцтва з'яўляецца факт дзяржаўнай падтрымкі. Неаднаразова Прэзідэнт Рэспублікі Беларусь агучваў свае адносіны да роднай мовы. Так, 7 кастрычніка гэтага года ў сваім звароце да парламентарыяў пятага і шостага скліканняў, якое трансліравалася па ўсіх нацыянальных каналах, А.Р. Лукашэнка яшчэ раз падкрэсліў сваю пазіцыю: «Мы нацыя, а ў кожнай нацыі ёсць свае прыкметы нацыянальнага, і галоўнае, акрамя тэрыторыі, суверынітэту і гэтак далей, гэта мова. ...Яшчэ гавораць: «Вот мы, белорусы, мало «размаўляем», пишем на «беларускай мове»... «Русской у нас больше». Да господь с вами! ...я живу этим».

Масавая камунікацыя – гэта адмысловы сродак духоўнага і інтэлектуальнага ўздзеяння на аўдыторыю. Таму так важна, на якой мове здзяйсняецца гэта ўздзеянне, якую культуру нясе. Аднак звужэнне сфер выкарыстання беларускай мовы, зніжэнне культурнага ўзроўню беларускага маўлення негатыўна адбілася на ўспрыманні беларускай мовы як сродку масавай камунікацыі, адмоўна паўплывала на маўленча-мысліцельную дзейнасць соцыуму. Таму такія маўленчыя формулы, як *мова-спадчына*, *мова-скарб*, *мова-душа*, *мова-каштоўнасць*, *мова-маці*, выпрацаваныя нашаніўскім дыскурсам і адроджаныя ў сучасных СМІ, з'яўляюцца надзвычай важнымі ў фарміраванні мысліцельнай культуры, нацыянальнай самасвядомасці беларускага соцыуму.

ЭПОС «МАСТОРАВА» КАК ИСТОЧНИК ДУХОВНОЙ КУЛЬТУРЫ МОРДОВСКОГО НАРОДА

В своей многовековой истории фольклор мордовского народа отличается высокой художественностью, глубоким содержанием и большим жанровым разнообразием, который представляет богатый познавательный материал для изучения традиции, истории, его идеалов и национального характера. Преподавание родной литературы в национальной школе на современном этапе представляет собой сложный и трудный процесс. Следует отметить, что чем меньше в этом процессе стихийности и больше целенаправленного, научно обоснованного подхода к изучению художественных произведений с учетом национальной специфики, тем успешнее результаты преподавания.

Процесс воздействия художественной литературы на учащегося заключается в том, что оно осуществляется в процессе переживания, формирования определенных взглядов, гражданских и нравственных качеств личности находится в прямой связи с глубиной пережитого эстетического чувства, вызванного художественным произведением.

Художественная литература только тогда явится эффективным средством нравственного и эстетического воспитания, когда будет рассматриваться как один из особых видов искусства, с учетом возрастных и национальных особенностей восприятия художественного произведения.

Своеобразен жизненный опыт учащегося (школьника, студента) Республики Мордовия, обусловленный культурно-историческими и национальными традициями. Мордовский народ в процессе своего развития создал определенный идеал человека. Этот идеал воплотил в себе наиболее высокие моральные качества: честность, правдивость, любовь к своему народу, преданность земле своих предков, почтительное отношение к старшим.

Уникальный памятник духовной культуры героический эпос «Масторава» является вершиной богатого устного народного творчества мордовского народа [1, с. 138].

В мордовском национальном эпосе «Масторава» раскрывается мышление народа, способность к художественному обобщению окружающей действительности, созданию образов-символов, в которых социальная жизнь находит сплав с внутренней психологической жизнью человека, привязанного к земле с устоявшимися традициями и обычаями.

Мордовский народный эпос пронизан идеей мирового порядка, обычая, который имеет божественное происхождение. Именно Бог задумал создать обычай, Мастораве дать основу жизни. Порядок воплощен в картине идеального общества.

Мордовский народный эпос является своеобразным учебником национальной истории, который отразил целое тысячелетие исторического развития мордовского народа и края.

Первые реальные исторические события в истории, показанные в народном эпосе, связаны с разложением первобытного строя и формированием многоукладного общества, а следом и возникновением древнемордовской государственности. Во второй половине 1 тыс. н.э. древнемордовское общество переживает определенный хозяйственный подъем, связанный с развитием пашенного земледелия, ремесел и торговли, что приводит к возникновению социального неравенства и появлению частной собственности. Формируется новый социально-экономический уклад, отличный от первобытного и существующий некоторое время параллельно с ним. Все эти процессы неизбежно порождают кровопролитные конфликты, отраженные в эпосе.

В мордовском народном эпосе отражен временной пласт, охватывающий почти шесть веков исторического времени – от зарождения древнемордовской государственности до взятия Казани в 1552 г. именно это время явилось и временем возникновения и развития эпической традиции у мордвы.

Для мордовского эпоса характерна поэтизация труда и быта, которые лишены большей частью всякого прозаизма и заставляют любоваться ими независимо от утилитарного назначения той или иной изображаемой деятельности.

Аксилология мордовского народа, отраженная в эпосе, включает в себя осознание важности умения вести переговоры, иметь коммуникативные способности.

Одно из главных средств благополучного существования в мордовском эпосе – поддержание с людьми дружеских отношений.

Эпос выражает выработанную веками этику, которая как негативные свойства выделяет гордость, трусость, предательство.

В целом, в эпосе представлена жизнь, быт, мышление, стойкость, упорство мордовского народа.

Неоднородность культуры и общегосударственный характер задачи организации единого духовного пространства региона, наличие особых интегративных задач школы в полиэтничном обществе, сложность проблемы формирования человека гражданского общества на поликультурной основе требуют особого подхода к ее решению, создания современной эффективной системы управления поликультурным образованием. Комплексное решение этой сложнейшей проблемы средствами образования возможно лишь при условии создания инновационных моделей управления, вобравших в себя не только наиболее ценный опыт поликультурной педагогики, но и современные средства эффективного менеджмента.

Для определения целей и содержания поликультурного образования, выбора форм организации, методов обучения и воспитания, адекватных выдвигаемым целям, создания комплекса необходимых условий система образования, построенная на принципах поликультурности, должна быть выделена в качестве самостоятельного объекта управления образованием на региональном уровне. Регионализация управления образованием, проводимая в последнее десятилетие, привела к тому, что региональный уровень управления выступает как тот уровень, который позволяет решать проблемы развития поликультурного образования наиболее комплексно и эффективно. Региональный уровень обладает возможностями влиять на содержание образования за счет регионального компонента, на создание научно-методического обеспечения поликультурного образования, подготовку, переподготовку и повышение квалификации педагогических кадров, комплектование образовательных учреждений учебниками, осуществлять целевое финансирование (через программы, гранты и др.) мер по развитию поликультурного образования, внедрять принципы поликультурности на максимально полном охвате уровней образования – от дошкольного до среднего профессионального.

Одним из важнейших недостатков практики поликультурного образования является отсутствие полноценного проблемного анализа, отсутствию согласованности между действиями на разных уровнях управления; недостатке ресурсного обеспечения, в том числе, качественной информации о состоянии и проблемах, связанных с полиэтничностью; специализированного научно-методического обеспечения; специальной подготовки педагогов.

Проведенное исследование не претендует на полноту и всесторонность раскрытия поставленной проблемы. Оно может выступать как теоретическая основа продолжения и развития исследований в этом направлении. Механизмы межуровневого согласования и координации управленческих мер по созданию условий требуют благоприятных для развития поликультурного образования в муниципальных системах разного типа, вопросы стимулирования активности педагогов и руководителей сферы образования в ее развитии с учетом полиэтничности социальной среды, модели государственно-общественного управления, обеспечивающие консолидацию усилий представителей разных этносов и культур в воспитании подрастающего поколения на ценностной основе пацифизма, толерантности, интереса и уважения к иным культурным традициям, готовности и способности к межкультурному диалогу.

Литература

1. Рогачев, В. И. Мордовская фольклористика второй половины XIX – первой четверти XX в. / В. И. Рогачев, Е. Н. Ваганова, С. Н. Маскаева // Вестник НИИ гуманитарных наук при правительстве Республики Мордовия, 2012. – №1 (21). – С. 135–141.

ФАЛЬКЛОРНАЯ ТРАДЫЦЫЯ Ё БЕЛАРУСКАЙ ПРОЗЕ ПРА ПЕРШУЮ СУСВЕТНУЮ ВАЙНУ (НА ПРЫКЛАДЗЕ ТВОРАЎ М. ГАРЭЦКАГА)

Вусная творчасць беларусаў з’яўляецца скарбніцай, што ўвабрала ў сябе і пазітыўны, і адмоўны вопыт народа. Айчынным сацыяльна-бытавыя песні, легенды і паданні ўвасабляюць шэраг ваенных навал, якія неаднойчы праходзілі па нашай зямлі. Паводле Г. Таўлая, “у Беларусі з яе складанай гісторыяй ... некаторыя ... сюжэты былі забыты, выціснуты новымі” [1, с. 22]. Жывучы ў народнай стыхіі, беларускія мастакі слова судакраналіся з рознымі творами, што адбівалася на іх уласных кнігах. Гэтыя аналогіі мелі як тыпалагічны, так і генетычны характар.

Беларускі мастак слова, грамадска-палітычны дзеяч і навукоўца М. Гарэцкі выдатна ведаў айчыны фальклор, займаўся збіраннем і папулярызаваннем яго набыткаў. Дастаткова згадаць выданую пад яго рэдакцыяй (разам з А. Ягоравым) кнігу “Народныя песні”. Скрупулёзны падыход да праблемы адбіўся і на творчасці пісьменніка. Навукоўцы неаднаразова разглядалі сувязі спадчыны літаратара з народнай творчасцю (працы А. Адамовіча, М. Мушынскага, Л. Сіньковай, М. Тычыны і інш.). Асобным пытаннем, вартым, на наш погляд, больш дэталёвага даследавання, з’яўляецца кампаратыўнае вывучэнне “ваеннай” прозы М. Гарэцкага і салдацкіх і рэкруцкіх песень, легенд і паданняў, прысвечаных сумным старонкам гісторыі.

Апавяданне “На этапе” ўяўляе твор, у якім мастак слова прасачыў працэс нараджэння новай легенды. Эпізод на Вадохрышча 1914 г.¹ мажліва разглядаць як момант сутворчасці (у выпадку, калі палешук, па волі аўтара, пераказваў нейкую гісторыю, што ён пачуў на фронце ці ў шпіталі), ці як спробу выкарыстаць уласны мастацкі патэнцыял персанажа. Замежныя пісьменнікі таксама звярталіся да феномену салдацкага фальклору. Яскравы прыклад – гісторыі, сабраныя англійскім пісьменнікам Э. Бландэнам у кнізе “Паўтоны вайны” (*Undertones of War*, 1928).

Вартыя ўвагі і перазовы прозы М. Гарэцкага са здабыткамі фальклору. Асобнае месца ў абодвух выпадках займае вобраз ненажэрнага (у літаральным сэнсе) ворага. Гастронамічныя запатрабаванні чужынцаў бянтэжылі беларусаў. Айчыны пікара Мацей Мышка, назіраючы за немцамі ў першыя дні акупацыі Вільні, дзівіўся на паводзіны салдатаў кайзераўскага войска: “... Усе немцы ... вельмі згаладаліся ў паходах, бо надта хціва накінуліся купляць прадукты. ... І кожны лезе, прэцца хутчэй наперад, плаціць грошы і накружаецца, як вярблюд. ... І тут жа есць, адхватваючы кускі зубамі ... Булка тырчыць з рота, рукі завязваюць торбу, перахопіць, і зноў адхваціць кус, жарэ, чывкае, цягне, нясе ...” [3, с. 211 – 212]. Згадаючы, напрыклад, вайну са шведамі нашы продкі адзначалі: “як то было кедысь цяжка на свеці, неспакой ..., мноства рознага войска цяглося па свеці. От тады ішлі якіясьці Сасы, Тарантасы, не зналі нашай мовы, а мы іх ... толькі ўвойдзе да хаты і крычыць “Пекі курно!”, то ледва дамысліліся, што ён кажа: “Печ палі!” Забралі людзям хлеб, авёс” [4, с. 246 – 247].

Нерацыянальнае выкарыстанне харчовых рэсурсаў прыводзіла да сумных вынікаў: пачыналася выпрабаванне і мірнага насельніцтва, і акупантаў голадам. У рамане “Віленскія камунары” М. Гарэцкі падкрэсліў, што “голад усушаў усякую думку, рабіў вялым усякі чын. Хацелася многа спаць і ўва сне бачыць салодкія рэчы, есці смачныя стравы, – ці проста ляжаць атупеўшы ... Галодная смерць навісла над людзьмі, як страшная здань, распрацерла свае кіпці над кожным слабеючым арганізмам ...” [3, с. 240]. Распач кіравала дзейнымі асобамі, што шукалі ежу: эпізоды з граком і пацукамі. Не менш жахлівыя малюнкі захаваны ў айчынным фальклоры. Згадаем аповед пра вайну 1812 г.: “... Знішчылі пранцузы ўвесь край, змарнавалі ўсё дабро, так што і самі пачалі падыхаць з голаду. Пераелі, паганяны, сабак да катоў, палавілі мышэй да пацу-

¹ “... на небе, з усходу на захад, у белым-белым, светлым ззянні, але як у тумане, ідуць, ідуць, ідуць ... У каго ў руцэ шабля, у каго стрэльба ці якая іншая зброя, кулямёты на каточках цягнуць ... І надпіс там, дзе прайшлі, вялікімі чырвонымі, аж гараць, літарамі – гады: 1914, 1915, 1916 ... З’яўца літары і змеркнуць патроху, з’яўца і змеркнуць. ... раптам жа ўсё – шух! Шухнула, і зноў цёмна ...” [2, с. 210].

коў, пастралілі ўсіх варон да й паелі ўсялякую погань” [4, с. 252]. Ва ўрыўку няма згадак пра пакуты мясцовага насельніцтва. Выразна бачна, што апавядач свядома супрацьпастаўляў сялян ворагу. Прыём кантрасту распрацаваны дзякуючы параўнанню гастронамічных пераваг: “Сам цар Напальён ходзіць сабе на балоце ды ловіць жабы або чарапахі ... соваюцца галодныя пранцузы, бы сонныя мухі, ды збіраюць чарвякоў, жукоў да ўсялякіх слізнякаў, каб хоць гэтаю пошкуддзю набіць сабе лантух” [4, с. 252]. Між волі ў слухача ці чытача ўзнікала думка, што беларус наўрад ці наважыцца рабіць тое ж самае, бо гэта супярэчыць усім яго ўяўленнямі, знаходзіцца па-за межамі чалавечай годнасці.

Не менш значная тэма, што яднае і аўтарскую, і народную творчасць, – адносіны ворага / акупанта і цывільнага. Звычайна яны былі негатыўна афарбаванымі, бо пераможца адчуваў сябе уладаром, надзеленым бязмежнымі палнамоцтвамі і магчымасцямі. Яшчэ адзін аспект, які патрэбна ўлічыць, звязаны з вобразам “чужога”, што існуе ў свядомасці абодвух бакоў. Відавочна, што паводзіны недапушчальныя ў адносінах са “сваімі” былі агульнай практыкай, калі справа даходзіла да насельніцтва іншай краіны. Сум і жах агортвалі асобу, якая чула пра “ўчынкi” шведаў: “... А возьмуць дзяцей, пазасаджаюць шыямі за лаву, прыціснуць лаваю і падушачь. А старшыя паўцякалі да леса, дзеўкі ўсе ў лесе, бо не можна было быць дома ... А як катора выйдзе з лесу, то ўжо яе ўхопяць і робяць, што хочуць, з ёю ...” [4, с. 246 – 247]. Падзеі Першай сусветнай, пададзеныя М. Гарэцкім, вымушалі лічыць, што чалавечая прырода не змялілася за некалькі сот год. Беларусы зноў сутыкнуліся са здзекам, голадам, забойствамі і цынiчнымі выказваннямі, што прыніжалі годнасць дзяўчын, бо яны ператваралася ў матэрыял “дзеля паляпшэння заняпалых народаў і дзеля найлепшага прывіцця ... культуры фізічным шляхам” [5, с. 150].

Сімтаматычна, што лёс галоўнага героя аповесці “Ціхая плынь” – Хомкі Шпака – падобны да гісторый герояў салдацкіх і рэкруцкіх песень. У абодвух выпадках вайсковая служба пачыналася на некалькі набораў раней (“... Мiane й, маладога, / Напярод запісалі” [6, с. 45]). Прыкрая памылка ці нечы злы намер прымушалі практычна дзіця спазнаць горыч побыту шараговага. М. Гарэцкі падкрэсліў, што ў казармах Хомку было “ў сто рэдзь горай, чымся ў батраках. Кормяць горш, як гаспадар Курту; заўсёды нечага не хопіць: порцыі мяса ці кашы. Спаць хочацца незвычайна ...” [7, с. 177]. Падобныя нястачы ўвасоблены і ў беларускім фальклоры. У абодвух выпадках яны не толькі прымушалі спачуваць дзейнай асобе, але і выклікалі сумневы ў прыродзе шмат якіх пастулатаў афіцыйнай палітыкі.

Беларускія рекруцкія песні дэталёва асвятлялі праводзіны, якія падзялялі былое і будучыню і навабранца, і яго сям’і. Развітанне прыносіла часцей за ўсё адмоўныя эмоцыі, а найбольш пакутавала маці салдата (“... Гадавала й гаравала / Над сыночкам маці, / Цяжка будзіць у салдаты / Сына аддаваці” [6, с. 64]). Не меншым трагізмам і безвыходнасцю патыхаюць радкі М. Гарэцкага, прысвечаныя апошнім хвілінам, якія персанаж правёў з маці: “... Домна галасіла на цэлае Асмолава, і гэтае матчына вышце гучэла Хомцы ўвушшу, як нешта непатрэбнае і прыкрае, да самага гораду” [7, с. 177]. Пісьменнік падкрэсліў жалобныя інтанацыі жанчыны, у якіх яе сын, верагодна, чуў перазовы з хаўтурнымі песнямі.

Неад’емным камапанентам рекруцкіх песень было развітанне з грамадою і родным краем (“... Выбачайце, суседзенькі, / Можа, з кім сварыўся ...” [6, с. 65]). М. Гарэцкі не абышоў увагай дадзены аспект, падкрэсліўшы, што ўсе аднавяскоўцы “глядзелі ... ўбок ..., міма Хомчынных воч” [7, с. 177], ці то шкадуючы хлопца, ці то саромеючыся, што яны, дасведчаныя і дарослыя людзі, заставаліся ў тыле.

Акрамя таго, ваенная проза пісьменніка ўвабрала ў сябе шэраг міфалагічных вобразаў, што неаднаразова паўставалі ў фальклорных творах (рака, мост, голуб і г.д.). У аповесці “Ціхая плынь”, напрыклад, празаік актуалізаваў народныя апаведы пра баранчыкаў, што з’яўляліся апоўначы. Нашым продкам яны здаваліся душамі памерлых, якія не здолелі супакоіцца і вымушана выходзілі ў чужы ім свет жывых. Аўтар паяднаў і хрысціянскае, і язычніцкае (напрыклад, параўнаўшы Хомку з агнцам / баранчыкам), каб падкрэсліць наступнае: нішто не магло вытлумачыць татальнае узаемазнішчэнне. Узнікала ўражанне, што вайна нараджала новую сістэму міфаў, заснаваную на механістычнай жорсткасці і абыякавасці сусвету.

Падсумоўваючы сказанае вышэй, адзначым, што і вусная народная творчасць, і спадчына М. Гарэцкага вызначаюцца адмоўным стаўленнем да разнастайных праяў вайны, што звычайна паўставаў у звыродным святле. І айчыны фальклор, і кнігі беларускага класіка лаканічна апавядалі пра жорсткую рэчаіснасць, пазбягаючы награвашчвання натуралістычных дэталей, што, шакіруючы, маглі адцягнуць увагу чытача / слухача.

Літаратура

1. Таўлай, Г. Мелодыка песень з сацыяльна-бытавымі сюжэтамі / Г. Таўлай // Сацыяльна-бытавыя песні. – Мінск : Навука і тэхніка, 1987. – С. 22–40.
2. Гарэцкі, М. На этапе / М. Гарэцкі // Збор твораў: у 4 т. – Мінск : Мастацкая літаратура, 1984. – Т. 1. : Апавяданні 1913–1930. – С. 206–211.
3. Гарэцкі, М. Віленскія камунары / М. Гарэцкі // Збор твораў: у 4 т. – Мінск : Мастацкая літаратура, 1985. – Т. 3. – С. 131–344.
4. Легенды і паданні. – Мінск : Навука і тэхніка, 1983. – 544 с.
5. Гарэцкі, М. На імперыялістычнай вайне (Запіскі салдата 2-й батарэі N-скай артылерыйскай брыгады Лявона Задумы) / М. Гарэцкі // Збор твораў: у 4 т. – Мінск : Мастацкая літаратура, 1985. – Т. 3. – С. 5–128.
6. Сацыяльна-бытавыя песні. – Мінск : Навука і тэхніка, 1987. – 488 с.
7. Гарэцкі, М. Ціхая плынь / М. Гарэцкі // Збор твораў: у 4 т. – Мінск : Мастацкая літаратура, 1985. – Т. 2. : Аповесці. Драматычныя абразкі. – С. 124–182.

Філюта Н.М.

(Республика Беларусь, г. Минск)

ПЕРЕСЕЛЕНЧЕСКАЯ ГРУППА ЧЕХОВ-КОЛОНИСТОВ БЕЛАРУСИ: МЕТОДОЛОГИЯ АВТОЭТНОГРАФИЧЕСКОГО ИССЛЕДОВАНИЯ

В основе разработки методологии научного исследования лежит формирование его понятийно-терминологического аппарата. Пионерский характер проводимого исследования зачастую требует разработки новых терминов и понятий.

В данной работе автор обращается к исследованию группы чешских колонистов и их потомков, которые составляют основу чешской этнической группы Беларуси. Для данной общности, впервые выделенной автором, в настоящее время в научной традиции отсутствует дефиниция. В ее отношении автором статьи вводится и используется разработанное им понятие «переселенческая группа чехов-колонистов Беларуси».

Переселенческая группа чехов-колонистов Беларуси – группа переселенческого характера, часть чешской этнической группы Беларуси, образованная в результате миграции на территорию Беларуси чехов-колонистов в сер. XIX – начале XX в. и обладающая выраженной этнокультурной спецификой.

Особенности возникновения (в результате крупной волны переселения) и форма расселения чехов-колонистов (компактными колониями исключительно в сельской местности), значительная численность переселенческой группы, историческое и коммуникационное единство выделяют ее в составе этнической группы чехов Беларуси, обуславливая единые для группы стратегии аккультурации и этнокультурное своеобразие.

Являясь частью чешской этнической группы Беларуси, переселенческая группа чехов-колонистов в тоже время имеет сложную внутреннюю структуру. В ее составе автор выделяет ряд сформировавшихся в основных центрах чешской колонизации в ходе исторического развития на основе территориального и генеалогического единства обособленных локальных сообществ чехов-колонистов: локальное сообщество «головчицкие чехи» объединяет потомков чешских колонистов расселившихся в имении Головчицы, локальное сообщество «барбаровские чехи» – потомков чехов-колонистов расселившихся в имении Барбарово, сообщество «гороховские чехи» – расселившихся в поселениях Горохово и Волчья гора, «санюковские чехи» – чехов имения Санюки. Для обозначения локальных сообществ в работе используются автор-

ские формулировки, разработанные на основе использования традиции обозначения выходцев из разных сообществ, представителями переселенческой группы.

Для каждого локального сообществ в составе переселенческой группы характерны свои особенности исторического развития, скорость хода аккультурационных процессов, определенная степень выраженности черт этноспецифической традиционной культуры.

На современном этапе, как и в течение всей истории существования переселенческой группы чехов-колонистов Беларуси, локальное сообщество «головчицкие чехи» является наиболее крупным сообществом чехов-колонистов Беларуси. Для сообщества характерно сохранение в наиболее полной степени этнического самосознания и традиционной культуры, что делает его наиболее интересным в этнографическом плане.

Географические рамки локального сообщества «головчицкие чехи» на современном этапе сводятся к территории формирования данной общности (современные населенные пункты в составе бывшего имения Головчицы, где в середине XIX – начале XX в. сформировалось локальное сообщество) и местам их более позднего компактного расселения (п. Красный остров), в том числе и за пределами бывшей колонии после вынужденного переселения в результате аварии на ЧАЭС.

Крупнейшее чешское поселением в составе бывшего имения Головчицы располагается в современной д. Головчицы Наровлянского района Гомельской области. Населенный пункт разделен на две части: чешскую «Двор» (бывшее имение, д. Двор) и белорусскую – «Село». Символом раздела являются въездные ворота в помещичью усадьбу. К деревне Головчицы вплотную примыкают два других чешских поселения. Это старейшее в Беларуси и одно из наиболее этнически однородных чешских поселений – п. Чехи, а также самое молодое чешское поселением страны – п. Красный остров, который образовался в конце 20-х гг. XX века в результате переселения чехов из д. Головчицы и п. Чехи.

Поселения чехов в составе Головчицкого сельского совета Наровлянского района хотя и разделены административно, но тесно объединены единой историей, культурной традицией и родственными связями их жителей.

Общее число лиц чешского происхождения здесь к концу 1980-х годов достигло максимального значения, однако после аварии на ЧАЭС большая часть потомков чешских колонистов вынужденно покинула колонию в течении 90-х годов XX в. На данный момент потомки чехов-колонистов в колонии представлены в основном лицами старшего возраста. Покинувшие колонию потомки чешских колонистов были переселены в ряд городов и сельских населенных пунктов по всей территории Беларуси. Значительная часть из них была переселена в г. Минск (относительно компактно проживают в микрорайоне Малиновка). Таким образом, территориальные рамки локального сообщества «головчицкие чехи» расширились, охватив потомков чехов-колонистов и за пределами колонии.

К данному сообществу автор принадлежит с рождения, являясь потомком чешских колонистов (семей Противенские, Воженилок, Сыровы). До 7 лет автор постоянно проживал в чешской части д. Головчицы, таким образом, пройдя инкультурацию и социализацию в данной среде. Автор продолжает оставаться членом локального сообщества в частности и исследуемой переселенческой группы в целом. Как полноценный член сообщества автор имеет возможность наблюдать и принимать участие в жизни сообщества, соблюдать традиции и обычаи общности.

С 2001 г. автор обращается к эпизодическому сбору полевого материала для научных целей, а затем начинает и направленное систематическое научное исследование.

Обращение автора к изучению собственной среды требует особой методологии исследования, в том числе применения наряду с классическими и неклассическими методами этнологии (автоэтнография).

В западном научном мире познавательные возможности автоэтнографии являются одним из значительных объектов научного внимания, широко используются в научных работах [1, 2, 3]. На просторах СНГ данный метод также обратил на себя внимание ряда исследователей (Я. Багдасарова [4], А. Готлиб [5], С. Соколовский [6], А. Ярлыкапов [7] и др.).

Применение метода автоэтнографии в данном исследовании подразумевает рассмотрение исследователем-этнофором «своей» этнокультурной общности на основе обращения к собственному жизненному опыту и самонаблюдению. Поскольку в данной исследовательской ситуации отмечается максимальное включение исследователя в изучаемую этническую среду, то объектом изучения становится в том числе и сама личность исследователя (субъекта) как носителя культуры группы. Подобное сопряжение личности исследователя и культуры, к которой он принадлежит, позволяет исследователю-этнофору сосредоточиться на максимально широком диапазоне социальных и культурных аспектов личностного опыта как неисчерпаемом богатейшем источнике полевых этнографических материалов.

Ни один этнограф не проводит в поле всю жизнь и только в автоэтнографии это становится возможным. Такой подход позволяет получить максимально полное этнографическое описание изучаемого объекта. Понимание смыслов наблюдаемых явлений исследователем-этнофором закладывает основу для адекватного анализа полученных описаний.

Метод автоэтнографии стал основной для этнологического исследования «своего» для автора локального сообщества «головчицкие чехи».

Применение данного метода позволило зафиксировать ряд сохранившихся в исторической памяти сообщества достоверных исторических сведений о ранних и ключевых моментах истории формирования и развития группы, получить сведения о динамике аккультурационных процессов, недоступных при использовании других методов. На основе автоэтнографического полевого исследования автором был впервые научно описан широкий ряд материалов по традиционной культуре чехов-колонистов, позволяющий создать общую картину их этнической традиционной культуры; собраны уникальные фольклорные материалы, образцы местного говора.

Применение автоэтнографической исследовательской практики позволило автору получить максимально полные, с пониманием смыслов наблюдаемых явлений «насыщенные» (густые) этнографические описания, собрав тем самым фундаментальные данные о ранее малоизученном объекте исследования.

Информация, полученная методом автоэтнографии, была зафиксирована в виде нарративного самоинтервью, а также в форме полевых заметок автора, в том числе и ретроспективных записей по различным периодам и темам.

Полученные автоэтнографические эмпирические материалы дополнялись и верифицировались посредством применения в ходе этнографических экспедиций других методов сбора полевого материала (интервью, опрос, наблюдение), а также посредством широкого привлечения других категорий источников (архивные, документальные материалы).

Таким образом, можно сделать вывод, что автоэтнографическое исследование в «своей» среде позволяет дать детальное и в тоже время целостное этнографическое описание исследуемых объектов. Однако для достижения валидности полученного нового знания в результате такого рода исследований, следует стремиться к максимально возможной верификации полученных данных.

Литература

1. Bochner, A. P. Analyzing analytic autoethnography: an autopsy / A. P. Bochner, C. Ellis // *Journal of Contemporary Ethnography*. – 2006. – Vol. 35. – № 4. – P. 426–449.
2. Hayano, D. M. Auto-ethnography / D. M. Hayano // *Human Organization*. – 1979. – № 38. – P. 99–104.
3. Said, E. *Out of Place: A Memoir* / E. Said. – N.Y., 1999.
4. Багдасарова, Я. Автоэтнография: Исследователь в роли «антропологизируемого» / Я. Багдасарова // *Вестник СПбГУ*. Сер. 12. – 2008. – С. 134–145.
5. Готлиб, А. С. Автоэтнография (разговор с самой собой в двух регистрах) / А. С. Готлиб // *Социология: методология, методы и математическое моделирование*. – 2004. – № 18. – С. 5–16.
6. Соколовский, С. В. Автоэтнография и антропологические исследования науки / С. В. Соколовский // *Антропология академической жизни*. – М., 2010. – Т. 2. – С. 24–42.
7. Ярлыкапов, А. Сны этнографа (опыт автоэтнографического исследования) / А. Ярлыкапов // *Этнографическое обозрение*. – 2006. – № 6. – С. 48–52.

СЕМАНТИКА ЦВЕТА В КУЛЬТУРЕ ВОСТОЧНЫХ СЛАВЯН (НА ПРИМЕРЕ ТРИАДЫ ОСНОВНЫХ ЦВЕТОВ «БЕЛЫЙ – КРАСНЫЙ-ЧЕРНЫЙ»)

Цветобозначения в силу своей универсальности являются психологически значимыми для носителей языка. У представителя любой народности цвет способен вызывать разнообразные эмоции в зависимости от существующих в его языке, культуре и обществе ассоциаций с этим цветом. Благодаря этому с помощью цвета можно охарактеризовать объекты и феномены окружающего мира, выразить свое отношение к этим объектам и феноменам. Поэтому изучение семантики цветоименований, являющихся, по сути, отражением устоявшихся в обществе обычаев, представляет значительный интерес не только для определения места цвета в культуре, но и для более глубокого и широкого изучения самой культуры, выделения доминирующих в ней установок, понимания причин их выбора.

В рамках данной работы интерес представляет цветовая символика, используемая в восточнославянской культуре.

Как отмечает Н. Б. Бахилина, «в древнерусских памятниках в отличие от нового времени значительная часть цветобозначений как бы не является собственно цветобозначениями, они не используются в контексте, где название цвета является единственной целью сообщения» [1, с. 264]. Цветобозначения, как правило, встречаются редко, это, в общем, основные цвета: белый, черный, красный, реже – синий, желтый, зеленый.

Символика основных цветов в культуре, как наиболее древних цветобозначений, неоднзначна, зачастую цвета имеют не только разные, но и прямо противоположные толкования.

Наиболее важными являются противопоставления белого и черного (как светлого и темного), а также триада белый – красный–черный. Названия и символика белого и черного антонимичны. Белый цвет представляет обобщенно ряд цветов светлых тонов (светлый, бледный, блестящий, сияющий и т.д.), в то время как черный цвет обобщает темные цвета (темный, мрачный и т.д.). На основании триады «белый – красный–черный» строится система семантики цвета в традиционной модели мира.

Белый цвет в восточнославянской культуре – один из основных элементов цветовой символики, противопоставленный, прежде всего черному. Термин белого цвета является одним из особенно важных цветобозначений для русского этноязыкового сознания. Слово «белый» произошло от др.-инд. *bhālam* «блеск», *bhāti* «светит, сияет» [7, с. 149]. Изначально для славян представление о *белом свете* было как противопоставление загробному миру, царству тьмы. «Дневная освещённость мирового пространства приписывалась русскими людьми не только солнцу, но и некоему особому неопишуемому безвещественному свету, который, по-видимому, в более поздние времена и стал называться «белым светом». В это понятие включалась не только освещённость земного и воздушного пространства, но и само пространство» [5, с. 7]. Представление о «царстве тьмы» как о загробном мире, противопоставленном «белому свету», характерно для всех славян. Белый свет – наш, «этот» свет, противопоставлен «тому», не белому свету, как день противопоставлен ночи. Положительная оценка белого проявляется в признаке «ясный, чистый»: *по белу свету, белый свет* – весь мир, *среди бела дня, белый день* – весь день, *белое утро* – рассвет. Отсюда древнейшая символическая функция белого цвета – это выражение святости. «Так народ называет свою веру, царя и отечество: *на белой Руси не без добрых людей*» [3, с. 136].

В культуре оберегов белый цвет использовался как защита от нечистой силы. С помощью белого цвета защищались от сглаза, порчи; белыми считались некоторые (чистые) дни постов и праздников. Белье, которое одевалось под одежду, должно было быть белого цвета, чтобы тело было чистым и здоровым. Постельное белье также было обязательно белого цвета, чтобы смерть не могла забрать во время сна (именно сон в то время ассоциировался со смертью). По той же причине ребенка пеленали именно в белые пеленки, а по периметру кровати вешали кружевную оборку [6, с. 151].

Употребление цветообозначения «белый» в русском языке в оценке внешности связано с древними канонами красоты на Руси: *белянчик/ беляночка* – чистый лицом, белокурый, светлорусый: «*Выдь на крыльцо – покажи своё белое лицо. Бела, румяна – ровно кровь с молоком. Родился сын – как белый сыр*» [3, с. 136]. Также с белым цветом связано ласковое обращение: *беленький* – возлюбленный, *белянушка* – женщина или девушка, которой хотят выразить свою любовь, *белая барыня* – приветливое обращение к покупательнице [3, с. 135–139].

Однако цветообозначение «белый» иногда трактуется как отсутствие цвета, как символ пустоты, – «бесцветный, бледный» [3, с. 134], отсюда как символ чего-то потустороннего, трансцендентного, неизвестности, смерти. Многие индоевропейские народы знают белый траур. В образе женщины в белых одеждах представляли смерть. Показателем того, что кто-то умер, традиционно на Руси считался белый платок, полотенце, кусок ткани, вывешиваемый на избе, которым приходящий покойник сорок дней утирал слезы [4, с. 94]. Также на Руси существовал обычай белой погребальной одежды для похорон [4, с. 85–93]. Белый цвет использовался в свадебном наряде невесты в первой – печальной – части обряда: «иногда невеста венчалась в девичьем сарафане и в лёгком шерстяном кафтане чёрного цвета с белым платком на голове, которые обычно надевали при трауре» [4, с. 31]. Смерть предвещали во сне белые гуси, кони, козы; болезнь – увиденная во сне девушка в белом. Белуном иногда называли домового, белой бабой – русалку, белым огромным существом представляли упыря.

Более однозначной символикой обладал черный цвет, который ассоциировался с мраком, землей, смертью, выступает как знак траура (в семьях, где был траур, красили пасхальные яйца в черный или другие темные цвета – темно-зеленый, темно-синий). Черного цвета обычно демонологические персонажи, такие как черт. Появление черного животного после смерти колдуна – свидетельство того, что из него вышел черт.

Оппозиция черного и белого с древних времен имела символическую значимость. «Прилагательное черный в древних памятниках используется, как и белый, в христианской символике, где черный значит, в противоположность белому, принадлежащий темным силам, причастный к сонмищу бесов» [1, с. 29].

Красный цвет в славянской культуре один из основных элементов цветовой символики, выступающей в оппозиции белое/красное, или в триаде белое/красное/черное, где красный противопоставлен белому как «окрашенный», «яркий». Красный цвет является неотъемлемой частью культуры русского народа, выработавшего, особое отношение к этому цвету: именно красный цвет издревле на Руси был символом здоровья, красоты, праздника и всегда сопровождался дополнительным, чаще положительным значением. Реликтовое значение лексемы красный как красивый, лучший, яркий, закрепилось в целом ряде устойчивых сочетаний и фразеологических оборотов: *Красное солнышко – яркое, ясное; красная девица – красивая;*

Красный день календаря — важный, лучший день в году (он отмечен в календаре красными цифрами). Красные дни в народном календаре приходятся на Страстную, пасхальную (Красная горка) недели. Цвет Ярилы солнца – красный, яркий, связан с весной, плодородием, жизнью. «Весна красна» – в былинах и сказках обозначает приход весеннего солнца Ярилы.

Красный цвет наделялся защитными свойствами и использовался как оберег, его семантика соотносится с семантикой окрашенного предмета (можно заметить связь: «крашенный», «красить» – «красный»). В качестве лечебного средства широко использовалась красная нить, ее привязывали на руку или ногу. Красный цвет способен защитить от враждебных животных, таких как змея или волк; отогнать злых духов и непогоду. Красной краской чертили магический круг, на Пасху умывались водой, в которую были положены красное яйцо или растение. Сочетание красный – белый характерно для амулетов [2, с. 647].

Красный цвет символизирует изобилие, плодородие: последний сноп подвязывали красной пряжей, ниткой, при первом выгоне скотине подвешивали колокольчик на красном шнурке. Преобладание красного цвета в радуге обещает здоровье и хороший урожай, богатство. Также красный цвет выступает как символ жизни: пуповину новорожденного перевязывали красной нитью. В святочных гаданиях лента красного цвета символизировала рождение ребенка. В погребальных обрядах красный цвет защищал от опасного контакта с потусторонним ми-

ром: поперек тела покойника клали красную нить, гроб несколько раз обматывали красной шерстяной нитью, головной убор для покойного иногда делался из материи красного цвета. На неделе перед Троицей поминали утопленников, разбивая на их могилах красные яйца [2, с. 647].

Можно с уверенностью утверждать, что красный цвет, равно как и белый является доминантным в рамках славянской традиции. Например, это наглядно выражено в узорах и орнаментах – особенном виде народного творчества, призванным не только украшать предметы и одежду, но и представляющим собой целую сложную структуру. Национальный орнамент Беларуси – это неизменный белый фон с красными узорами на нем. Белый цвет признанно обозначает чистоту и открытость, красный изображает кровь, солнце и жизненную силу. Черный цвет начали применять с конца позапрошлого века, в орнаменте этот цвет несет также положительную характеристику и символизирует землю.

Очевидно, что цвет играет огромную роль в характеристике объекта или явления. Иногда он может определять смысл вещи даже в большей степени, чем собственное название этой вещи. В восточнославянской культуре цвета имели различную смысловую нагрузку в зависимости от времени и развития. Наиболее прочно в ней закрепились цвета, тем или иным образом связанные с наиболее распространенными или важными в жизни славян явлениями или объектами, такими как свет, тьма, солнце, день, ночь, огонь, вода. Однако, помимо конкретных объектов, цвет способен емко и глубоко описывать также и абстрактные понятия, символизировать эмоции, человеческие качества.

Литература

1. Бахилина, Н. Б. История цветообозначений в русском языке / Н. Б. Бахилина. – М. : Наука, 1975. – 576 с.
2. Белова, О. В. Красный цвет / О. В. Белова. – М. : СД, 1985. – 657 с.
3. Даль, В. И. Толковый словарь живого великорусского языка: в 4 т. / В. И. Даль. – 1-е издание Общества любителей Российской словесности. – М. : Типография А. Семена, 1863. Т.1. – 627 с.
4. Маслова, Г. С. Народная одежда в восточнославянских традиционных обычаях и обрядах XIX – начала XX в. / Г. С. Маслова. – М. : Наука, 1984. – 216 с.
5. Рыбаков, Б. А. Язычество Древней Руси / Б. А. Рыбаков – М. : Наука, 1987. – 340 с.
6. Толстой, Н. И. Белый цвет / Н. И. Толстой. – М. : СД, 1985. – 151 с.
7. Фасмер, М. Этимологический словарь русского языка: в 4 т. / М. Фасмер. – М. : Прогресс, 1986. – Т. 1. : А–Д. – 576 с.

Чарнякевіч І.С.

(Рэспубліка Беларусь, г. Гродна)

«ПОЛЬСКИ МАДАГАСКАР»: МЕДЫЙНЫ ВОБРАЗ ПАЛЕССЯ І ПАЛТЫКА ВАЯВОДСКАЙ АДМІНІСТРАЦЫІ (ПА СТАРОНКАХ «DZIENNIKA URZĘDOWEGO WOJEWÓDZTWA POLESKIEGO»)

У ліпені 2015 года, падчас экспедыцыі Беларускага архіва вуснай гісторыі на Палессе (кіраваў ёю прафесар А. Ф. Смалянчук) у адным інтэрвію мяне ўразіў наступны сюжэт: суразмоўца з в. Валішча Пінскага раёна, спадарыня Ганна, распавядаючы пра сваё дзяцінства, яскрава намалявала апавяданне пра тое, як яна дзесяцігадовай дзяўчынкай наведвала Варшаву ў рамках экскурсіі ў 1938 годзе. Пры гэтым наймацней адбіўся ў яе памяці эпізод, звязаны з прымусам ... абуць лапці. Справа ў тым, што спадарыня Ганна, дачка шаўца, ніколі лапцёй не насіла і абуваць іх ня ўмела. А тут арганізатары экскурсіі ўсіх дзяцей апранулі ў аднолькавую палатняную вопратку і выдалі лапці – дзеці з Палесся наведваюць сталіцу краіны [16]. Гэты эпізод можа служыць яскравай ілюстрацыяй вобразу палешука, які функцыянаваў у II Рэчы Паспалітай, вобразу, што актыўна падтрымліваўся сродкамі масавай інфармацыі і культываваўся ў грамадстве.

У вачах краіны тагачаснае Палессе – гэта заняпалы балотны край, без прамысловасці, з рэдкаю сеткаю дарог [12, с. 46–47], населены збольшага цывілізацыйна адсталымі “тубыльцамі”, не пазбаўленымі, зрэшты, кемлівасці і своеасаблівай прыцягальнасці – у прэсе часам з’яўляліся артыкулы з загаловамі тыпу “Барометр палешука з галінкі ядлоўцу” [1]. Гэтае апошняе павінна прычыніцца да папулярызаванні Палесся ў якасці турыстычнага кірунку, перш за ўсё ў маштабах краіны, але таксама і для замежнікаў. Уласная “Амазонія”, “Польскі Мадагаскар” – гэтыя загаловы і дасення функцыянуюць у памяці аб міжваенным Палесці [13].

Аднак, вобраз, што ўсталёўваецца і фармуецца ў грамадстве, – гэта адна рэч. Іншая справа – афіцыйныя пастановы ваяводскіх улад, што ўяўлялі з сябе прадстаўнікоў адміністрацыі. І ўлады мусілі рабіць з гэтай тэрыторыі частку адроджанай польскай дзяржавы ў вельмі няпростых умовах. Патрэбна адзначыць, што нават у маштабах “Крэсаў Усходніх” Палескае ваяводства лічылася месцам, дзе дзяржаўных функцыянераў чакаюць неймаверныя цяжкасці, а перамяшчэнне на раўназначную пасаду ў іншы рэгіён успрымалася як павышэнне [2, с. 75]. Такім чынам, адміністрацыя Палескага ваяводства апынулася ў сітуацыі, калі, з аднаго боку, павінна была вырашаць праблемы інтэграцыі Палесся ў польскую дзяржаву ва ўмовах пасляваенных цяжкасцей, агульнай эканамічнай адсталасці рэгіёна, мяжы з савецкай дзяржавай, а таксама складанай этнаканфесійнай сітуацыі, а з іншага – намаганні гэтыя насілі праявы наўпрост каланіяльнай палітыкі, што было цалкам сугучным з тым вобразам Палесся, што ствараўся і падтрымліваўся сродкамі інфармацыі.

Так ці інакш, “палескасць” у розных абліччах праступае нават праз афіцыйныя дакументы. Па-першае, сама назва ваяводства была своеасаблівым маркерам адметнасці рэгіёна, і ў гэтай якасці Палессе функцыянуе як адміністрацыйны тэрмін на працягу ўсяго міжваеннага перыяда. Па-другое, назва “Палессе” у разглядаемай крыніцы фігуруе і па-за афіцыйным кантэкстам. Так, у першай палове 1920-х гадоў азначэннем “Палессе”, а не “Палескае ваяводства” актыўна карысталіся афіцыйныя службовыя асобы ў прамовах і зваротах. У якасці прыклада тут можна прывесці ўрывак з развітальнага звароту Валеры Романа, першага палескага ваяводы: “Адначасова выказваю надзею, што мясцовае грамадства не пакіне пачатай працы, але з падвойнай энергіяй будзе імкнуцца як да гаспадарчага, гэтак і культурнага развіцця Палесся, ва ўпэўненасці, што абрабляючы і ўдасканалючы свой родны загон – будзем магутны гмах вялікай і моцнай Рэчы Паспалітай” [4, № 5, с. 1]. Сустрэкаецца ў гэтым кантэксце назва “Палессе” і ў афіцыйных дакладах спецыялістаў ў розных галінах гаспадаркі. Так, у “Дзённіку за 1922 год пазначана, што на адным з паседжанняў “справы адбудовы Палесся дакладвае дырэктар акруговай дырэкцыі адбудовы інж[ынер] Гайковіч” [4, № 3, с. 26].

Выкарыстоўваецца гэтая назва таксама і ў афіцыйных дакументах – ваяводскіх цыркулярах да кіраўніцтва [8, с. 5.; 10, № 2, с. 2]. Нават у дакуменце аб раздзяленні абавязкаў аддзелаў палескага ваяводскага кіраўніцтва за 1925 год назва “Палессе” фігуруе ў якасці рэгіянальнага вызначальніка, які неўзабаве ва ўсіх дакументах будзе заменены на афіцыйную назву адміністрацыйнай адзінкі [6, № 1, с. 3–13].

У неафіцыйнай частцы “Дзённікаў”, якая паводле азначэння меней фармалізаваная, у 1920-я гады “палескасць” час ад часу выступае як маркер рэгіянальнай адметнасці, як, напрыклад, у невялічкай заметцы пра правядзенне “Палескай архітэктурнай выставы” Брэсце, Пінску і Варшаве [4, № 6, с. 10], альбо ў спісе помнікаў Палескага ваяводства, дзе сярод капліц, касцёлаў і “польскіх двароў” фігуруе “хата ў мястэчку Янаў Драгічынскага павета – адна з шэрагу старэйшых, характэрных для Палесся, хат у Янаве [8, №6, с. 47]”.

Бадай што самай нечаканай праявай “палескасці” было з’яўленне палешукоў у нацыянальным складзе абраных членаў павятовага самакіравання. У лічбах склад выбраных на гэты час сеймікаў выглядае наступным чынам. У пяці паветах: Пружанскім, Брэсцкім, Сарненскім, Кобрынскім і Пінскім абрана паводле нацыянальнасці: 89 (50%) палякаў, 76 (42,7%) палешукоў, 2 беларусы і 3 украінцы (2,7%), 8 (4,5%) яўрэяў [5, № 6–7, с. 13].

Даволі распаўсюджанай з’явай у 1920-я гады была наўнасць азначэння “Палессе” у якасці рэгіянальнага маркера ў назвах зарэгістраваных грамадскіх арганізацый: “Акадэміцкая моладзь Палесся” [4, № 4, с. 11], “Палескае навуковае таварыства ў Брэсце над Бугам” [8, № 10, с. 3],

“Клуб Палескі ў Брэсце над Бугам” [8, № 1, с. 8], “Ставарышэнне народных дамоў на Палессі” [6, № 1, с. 33]. У 1927 годзе былі зарэгістраваныя “Земляробчы гурток Палессе ў мястэчку Гарадзец” у Кобрынскім павеце [8, № 12, с. 23] і “Земляробчы гурток на Палессі” у Брэцкім павеце [8, № 7, с. 9]. Патрэбна адзначыць, што такія гурткі існавалі амаль у кожным населеным пункце, але звычайна насілі назву па вёсцы, дзе былі ўтвораны. У 1928 годзе ў Століне быў зарэгістраваны Паліцэйскі спартыўны клуб “Палессе” [9, № 4, с. 21].

На пачатку 1930-х гг. “палешукі” і “Палессе” (па-за кантэкстам афіцыйнай назвы ваяводства) са старонак “Дзённіка...” знікаюць, мова яго (нават неафіцыйнай часткі) становіцца афіцыйнай, а рубрыкі стандарызаванымі. Аднак, апошняе аб’яўленне “палескасці” на старонках “Дзённіка...” – у 1930 годзе – уражвае і заслугоўвае ўвагі. Бо з’яўляецца складовай часткай агульнапольскага руху за атрыманне заморскіх калоній, дзеля чаго ў 1930 годзе на базе “Марской і рачной лігі” была створана “Марская і каланіяльная ліга” з аддзелаў па ўсёй краіне. Як сведчыць “Дзённік...”, на паседжанні праўлення акруговага палескага аддзела Марской і рачной лігі ў Брэсце 28 мая было вырашана: для стварэння магчымасцей членам Марской і рачной лігі азнаямлення з морам і авалодання мараходным майстэрствам з дапамогай грамадства Палесся набыць вучэбную ветразёва-маторную яхту, назваць яе “Палешуком” і перадаць Ваенна-марскому флоту [11, № 13, с. 260–261].

Аднак, па-за гэтай прастай канстатацыяй прысутнасці “Палесся” і “палешукоў” на старонках “Дзённіка...”, асабліва ў першыя гады станаўлення адміністрацыі, можна прасачыць моманты, што ўяўляюць з сябе праявы палітыкі, якая носіць яскравыя каланіяльныя рысы. І ў першую чаргу – гэта напачатку прысутнае дэкларатыўна, а потым ў канкрэтных праявах агульнай палітыкі (зрэшты, у адносінах не да аднаго толькі Палесся) уяўленне аб высокай цывілізатарскай місіі адміністрацыі (і ўвогуле польскай дзяржавы) адносна мясцовага насельніцтва. Ужо ў матэрыяле, што асвятляе падзеі з’езду павятовых стараст у 1921 годзе мы знаходзім наступныя словы: “мэтай <...> было высвятленне паўнаты патрэб і балячак як адміністрацыі, так і насельніцтва на тэрыторыі ваяводства, каб праз іх усведамленне і прадумванне сродкаў выйсця – скаардынаваным намаганнем узяцца да адзінадушнай і плённай працы як у сферы форм кіравання, так і ў сферы заспакаення самых пільных культурных патрэб мясцовага насельніцтва» [3, № 2, с. 15–17]. Даволі стрымана праступаючы праз афіцыйныя пастановы, гэтая цывілізатарская місія знайшла сваё вобразнае адлюстраванне ў польскай публіцыстыцы міжваеннага дваццацігоддзя. Так, канстатуючы, што далучэнне фрагмента гістарычнай тэрыторыі Палесся да польскай дзяржавы разглядалася тады як аптымальнае для рэгіёна і яго жыхароў, польскі гісторык Пётр Ціхарацкі ў якасці ілюстрацыі прыводзіць урывак з працы вядомага ў тых часы рэпарцёра і падарожніка Фердынанда Антонія Асяндоўскага “Палессе”: “Жывейшым ужо пульсам б’ецца жыццё гэтай зямлі, дзе пад апекай і ўплывам Польшчы адыходзяць у змрок мінулага адвечныя скаргі на цяжкое, жабрацкае існаванне, а з імі разам – паганскія боствы, гэтыя злыя духі цемры, недаверу, помсты і змрочнай галечы, як плач ветру на шырокіх прасторах, як жаласнае вышчэ ваўка ў зарасніках ракіты ды чароту” [19, с. 103]. Аднак, як адзначае далей Ціхарацкі, нельга зрабіць выснову, што ўся польская тагачасная публіцыстыка пазітыўна ацэньвала цывілізатарскую місію польскіх уладаў на Палессі. Сярод падобных “скептыкаў” ў 1930-я гады асабліва вылучаецца постаць публіцыста віленскай кансерватыўнай газеты “Słowo” Юзафа Мацкевіча [19, с. 76, 109]. Аднак, група гэтая, у параўнанні з “аптымістамі” была даволі нешматлікай, і, відаць, нязначна ўплывала на той медыйны вобраз “Польскай Амазоні”

Як вытворная ад усведамлення сваёй цывілізатарскай місіі бачацца і адносіны да праблем арганізацыі самакіравання на Палессі напачатку 1920-х гадоў, прычым, не толькі з боку адміністрацыі, але і грамадскай супольнасці. Так, на паседжанні Часовай ваяводскай Рады 12-13 сакавіка 1922 года падчас дыскусіі датычна самакіравання Раман Скірмунт адзначыў, што “народ на Крэсах Усходніх не з’яўляецца яшчэ адпаведна прыгатаваным да ўвядзення гэтага мясцовага самакіравання, і паспешліvasць можа тут быць згубнай. Увогуле патрэбна захоўваць пэўную ўмеранасць і абачлівасць падчас правядзення новых парадкаў ў жыццё” [4, № 3, с. 15]. Прадстаўнік Земляробчага таварыства ў Брэсце Я. Банькоўскі таксама выказаўся супраць ар-

ганізацыі часовых сеймікаў, зараз часткова замяняемых Часовымі павятовымі радамі, якія даюць адміністрацыі магчымасць адчуць настрой і патрэбы мясцовага насельніцтва, і ўвогуле лічыць, што для арганізацыі сеймікаў мясцовае насельніцтва не гатова, адначасова пакрэсліваючы абавязковасць неадкладнага ўключэння ў Сейм прадстаўнікоў мясцовага насельніцтва, бо без іх удзелу Сейм ніколі не зможа зразумець жыцця Палесся [4, № 3, с. 15].

Выразна каланіяльны кірунак мела моўная палітыка на Палессі, якая ўпісвалася ў агульную палітыку адносна нацыянальнага пытання на гэтай тэрыторыі, і здзяйснялася ў рамках нацыянальна-дзяржаўнай асіміляцыі [18, с. 371]. У 1922 годзе ваявода Валеры Роман рассылае цыркуляр да старастаў у справе афіцыйнай мовы, ужываемай ва ўрадавых гмінных установах: “раю панам старастам давесці да войтаў і солтысаў аб абавязковасці ўжывання польскай мовы ў карэспандэнцыі з уладамі як урадавай; у адносінах да насельніцтва карэспандэнцыя можа адбывацца на мясцовай мове, якою на тэрыторыі ваяводства з’яўляецца украінская для павеатаў Сарненскага і Камень-Кашырскага, для астатніх – беларуская [4, № 2, с. 6]. Аднак, падобная сітуацыя потым была трактавана як пераходная, і ўжо ў цыркуляры ваяводы Яна Крагельскага, аднаго з самых ліберальных палескіх ваяводаў [18, с. 374], ў справе ўжывання афіцыйнай мовы ў пасведчаннях аб паходжанні на дамашнюю жывёлу чытаем наступныя радкі: “паколькі няпольскае мясцовае насельніцтва за 7 гадоў польскага кіравання ўжо дастаткова асвоіла польскую мову, а пасведчанні з’яўляюцца афіцыйнымі дакументамі, таму мусяць быць дастаткаватыя да Закона аб мове ад 1924 года” [7, № 11, с. 5].

Асабліва яркая каланіяльная рысы былі відочныя ў палітыцы ў галіне асветы, паколькі «ясна ўсведамлялася, што ключом для атрымання нацыянальнай перавагі на гэтых землях будзе кантраляванне школьнай адукацыі” [14, с. 75]. У рамках упамянутага ўжо з’езда стараст Палескага ваяводства ў красавіку 1921 года ваявода (тады яшчэ Валеры Роман), адзначыўшы важнасць закранутага прадмета, зазначыў неабходнасць акрэслення праграмы, якая б прадугледжвала, згодна са стадыяй будаўніцтва дзяржавы, прымянення ўжо сёння такіх метадаў, вынікі якіх будуць адчувальныя толькі праз некалькі гадоў, улічваючы этнаграфічныя умовы і нацыянальнае самапачуцце. У адказ на падкрэсліванне старастамі “вялікай зацікаўленасці мясцовага насельніцтва агульнаадукацыйнай польскай школай”, ваявода адзначыў, што патрэбна перадаць быць вельмі асцярожнымі ў ацэнцы гэтай справы [3, № 2, с. 15–17]. Аднак, і ў гэтым выпадку ўлады карысталіся адміністрацыйным рэсурсам для падтрымкі польскіх уплываў праз арганізацыю на тэрыторыі павеатаў, напрыклад, польскіх чытален і бібліятэк [3, № 8–9, с. 14].

На працягу ўсяго міжваеннага перыяду школа і асвета ўвогуле заставаліся дзейным рычагом па распаўсюджанню польскіх уплываў на Палессі (зрэшты, як і ва ўсіх усходніх ваяводствах). Аб тым, што гэтую сітуацыю не планавалася мяняць, сведчыць хаця б цытуемы беларускім гісторыкам Аляксандрам Вабішчэвічам ўрывак з ліста, што ад ваяводскага ўпраўлення адрасаваўся ў МУС Польшчы ў лютым 1937 года: “... Настаўніцкія сілы для палескай вёскі павінны быць старанна падабраныя сярод элементаў польскага ядра, з ідэалагічнай настроенасцю, якія маюць пачуццё важнасці місіі, якую трэба тут выканаць. Не можа быць і гаворкі, прынамсі на працягу 10 найбліжэйшых гадоў, каб настаўнікам на Палессі мог быць рускі, украінец, беларус ці нават мясцовы паляшук” [17, с. 96–97].

Такім чынам, элементы каланіяльнай палітыкі адносна тэрыторыі і насельніцтва Заходняга Палесся ў міжваенны перыяд, з аднаго боку, упісваюць рэгіён у вобраз “Польскага Мадагаскара”. Аднак, ва многім гэты “Мадагаскар” падаецца дастаткова ўяўным, і вобраз Палесся, што вымалёўваецца па матэрыялах аналізаванай крыніцы, значна адбягае ад медыйнага канструкта, што ўсталяваўся ў грамадскай думцы.

Літаратура

1. Barometr Poleszuka z gałazki jałowca // Dziennik Kresowy. – 22 kwietnia 1939.
2. Cichoracki, P. Województwo poleskie 1921–1939. Z dziejów politycznych / P. Cichoracki – Łomianki, 2014.
3. Dziennik Urzędowy Województwa Poleskiego r. 1921 – Brześć nad Bugiem, 1921.
4. Dziennik Urzędowy Województwa Poleskiego r. 1922 – Brześć nad Bugiem, 1922.
5. Dziennik Urzędowy Województwa Poleskiego r. 1923 – Brześć nad Bugiem, 1923.
6. Dziennik Urzędowy Województwa Poleskiego r. 1925 – Brześć nad Bugiem, 1925.
7. Dziennik Urzędowy Województwa Poleskiego r. 1926 – Brześć nad Bugiem, 1926.

8. Dziennik Urzędowy Województwa Poleskiego r. 1927 – Brześć nad Bugiem, 1927.
9. Dziennik Urzędowy Województwa Poleskiego r. 1928 – Brześć nad Bugiem, 1928.
10. Dziennik Urzędowy Województwa Poleskiego r. 1929 – Brześć nad Bugiem, 1929.
11. Dziennik Urzędowy Województwa Poleskiego r. 1930 – Brześć nad Bugiem, 1930.
12. Marczak, M. Przewodnik po Polesiu / M. Marczak. – Brześć n/Bugiem. 1935.
13. Polesie, polski Madagaskar [tytuł numeru] // Uważam Rze Historia. – Nr 4 (13). – 2013.
14. Smolarczyk, A. Szkolnictwo powszechne i oświata pozaszkolna w województwie poleskim w latach 1919–1939 / A. Smolarczyk. – Warszawa, 2014.
15. Tomaszewski, J. Z. Dziejów Polesia 1921–1939. Zarys stosunków społeczno-ekonomicznych / J. Tomaszewski. – Warszawa, 1963
16. Беларускі архіў вуснай гісторыі. 50(1)–1006–4635. Відэаінтэрвію Цэван (Гладун) Ганны Васільеўны, 1928 г.н. 17.07.2015; в. Валішча, Пінскі р-н, Брэсцкая вобл. Запісана І. Чарнякевіч, Я. Бойкам
17. Вабішчэвіч, А. Асвета на Палесці ў 1921–1939 гг.: паміж спадзяваннямі і рэаліямі / А. Вабішчэвіч // ARCHE Пачатак. – 2013.- № 4. – С. 82–98.
18. Сляшыньскі, В. Палессе ў палітыцы польскай дзяржавы ў 1918–1939 гг. / В. Сляшыньскі // ARCHE Пачатак. – 2011. – № 3. – С. 370–382.
19. Ціхарацкі, П. “Паляшук” – аб’ект цывілізацыйнай місіі і пакрыўджаны суайчыннік. Праваслаўныя вясковыя жыхары Палескага ваяводства ў польскай папулярнай літаратуры міжваеннага перыяду / П. Ціхарацкі // ARCHE Пачатак. – 2014. – № 7–8. – С. 72–110.

Черноокая Ю.М.

(Республика Беларусь, г. Брест)

МОТИВ «ДЕВСТВЕННОСТИ – НЕДЕВСТВЕННОСТИ» В ФОЛЬКЛОРЕ СОЛДАТ (НА МАТЕРИАЛЕ АЛЬБОМОВ БРЕСТЧИНЫ)

Альбом занимает одно из центральных мест среди бытующих письменных форм фольклора. Он является универсальной формой рукописного творчества, которую используют для самовыражения представители разных социальных групп. В каждой из них альбом получает наполнение, соответствующее специфике конкретной субкультуры, но при этом имеющее функциональную, жанровую и тематическую общность, обусловленную единой для всех разновидностей альбома типологией. Стихотворные и песенные произведения эротической тематики составляют важную часть вербальной солдатской субкультуры. Соответственно, мотив «девственности – недевственности» занимает значительное место в фольклоре названной социальной группы. Именно этот тезис мы пытаемся обосновать, исследуя армейские альбомы, самостоятельно собранные автором данной статьи на территории Брестчины.

Срочная служба в Вооруженных силах – это один из основных современных институтов половозрастной инициации. Об этом свидетельствует общераспространенное мнение о том, что «каждый парень должен отслужить». До сих пор является устойчивым во многих социальных слоях мнение, что попытки избежать призыва в армию определяют юношу как недостойного мужчины поведения. Соответственно, те юноши, которые не служили, квалифицируются в некоторой степени как неполноценные, несформированные в гендерных отношениях. Уважения достоин только тот¹, «кто службу в армии познал // Кто долю юности счастливой // В дали от дома потерял» (Усов Артур Сергеевич, 1986 г. р., г. Высокое Каменецкого района Брестской области). Тезис о том, что армия – школа жизни для мужчин, которую должен пройти каждый, активно поддерживался в советское время средствами государственной идейно-политической пропаганды. Однако в официальных текстах актуализируется прежде всего гражданско-патриотическое значение этой распространенной сентенции – обретение юношами комплекса качеств защитника Отечества, тогда как идеология, бытовые, коммуникативные и ритуальные

¹ В статье использованы собственно собранные материалы в Брестской области, которые хранятся в фольклорно-этнографическом архиве учебной фольклорно-краеведческой лаборатории БрГУ им. А.С. Пушкина (руководитель – И.А. Швед). В примерах сохраняется пунктуация и орфография оригинала.

практики самой армейской субкультуры придерживаются прагматики воспитания маскулинности и мужского гендерного самосознания (рис. 1).



«Выковывание мужского характера», согласно картине мира армейской субкультуры, подразумевает формирование в сознании юношей определенной системы взглядов на женский пол, межполовые отношения, которые раскрываются в произведениях письменного фольклора соответствующей субкультуры. Эти взгляды довольно противоречивы. Что касается образа неверной девушки, то, по нашим наблюдениям, он появился на страницах альбомов не

сразу, а только в 1970-е–начале 1980-х годов, причем опосредованно, через высказывание: «*Нас ждут и любят только мамы*» (Михалик Валерий Сергеевич, 1961 г. р., г. Брест.) (рис. 2).



Таким образом, предательство девушки не прямо декларируется, а подразумевается, прочитывается в подтексте. В результате развития тема женской неверности, развращенности станет одной из центральных в вербальных и визуальных текстах альбомов постсоветского времени. Многие исследователи, в частности В. В. Головин, М. Л. Лурье, Е. В. Кулешов, отмечают идентифицирующую функцию таких текстов, а образ женщины называют неотъемлемой частью армейской картины мира [2, с. 218]. Преимущественное большинство известных нам альбомных текстов, особенно афоризмы, характеризуют девушку как легкомысленную, непостоянную, безнравственную: «*Девушка отдавая ключ от сердца // На второй день меняет замок*» (Вольф Валерий Николаевич, 1980 г. р., д. Омеленец Каменецкого района Брестской области.); «*Девушка – это звезда, // А звёзды хороши только ночью*» (Демидюк Дмитрий Дмитриевич, 1986 г. р., д. Дубравцы Каменецкого района Брестской области) и т. д. При этом сами мужчины своей вины в «падении» девушки не ощущают. Более того, отсутствие девственности у девушки становится своеобразным «зеленым светом» для мужчин.

Исследовательница И. Н. Райкова выделяет две главные темы армейского фольклора: мир армии и мир «гражданки». «Тот и другой – условны, это не реалистическое воссоздание действительности, скорее, это утопия и антиутопия» [3, л. 20]. Мотив девичьей распущенности придает этой утопии ярко выраженную эротическую окраску. Проанализировав доступные нам вербальные и визуальные тексты армейских альбомов, мы пришли к выводу, что распутные девушки, наравне с алкоголем, друзьями, стали обязательным атрибутом гражданской жизни.

В армейском фольклоре нередко отражено чисто потребительское отношение к женскому полу, что может моделироваться в коде металлов: «*Девушка – это золото, // А что за золото без пробы*» (Усов А. С.). Женская развращенность нередко трактуется армейцами как абсолютная догма, даже когда речь идет о возлюбленной солдата. В таких текстах слова презрения коррелируют с трагическим подтекстом: лирический герой абсолютно не верит в верность своей девушки: «*Девушка ждёт солдата ровно столько, // Сколько ей нужно времени // что бы найти нового парня, // Солдату этого времени // Нехватит даже на то, чтобы подишится*» (Демидюк Д. Д.); «*Зачем клялись, когда мы уезжали // Зачем клянётесь вечно ждать // Мы ведь прекрасно понимаем, // Что нас дождет только мать*» (Усов А. С.) и др. В таких текстах может актуализироваться литературоведческая терминология: «*Повесть: парень по-встречал девушку. Роман: они любили друг друга. Драма: парень ушел в армию. Сказка: девушка ждала парня*» (Вольф В. Н.). Измена любимой может вызывать нескрываемую агрессию.



Но есть и исключения, где образ верной девушки описывается в возвышенном, романтическом ключе (рис. 5): «*Девушка, которая в разлуке // Сумеет верность сохранить // И не уйдет в чужие руки // Достойна, чтоб ее любить*» (Швед Игорь Владимирович, 1968 г. р., г. Брест); «*Кто страдал по солдату, // Кто их муки умеет ценить, // Кто в разлуке тоскует ночами, // Тот действительно может любить*» (Вольф В. Н.); «*Не грусти любимая о моей судьбе // Отслужу я*

в армии и вернусь к тебе» (Михалик В. С.). Такую бинарность в раскрытии женского образа в армейских альбомах исследователи объясняют тем, что «первый вариант реализует стереотипы «гусарского» поведения, второй конструирует идеализированный образ юноши, волей судьбы вынужденного жить вдали от своей возлюбленной» [2, с. 218].

Новость об измене девушки, ее свадьбе подталкивает солдата на совершение определенных семиотизированных действий: *«Вчера письмо пришло солдату // Я с ним служил в одном полку // Он мне его прочёл как брату // Открыл мне душу всю свою // Ему девчонка написала // Что мы с тобою не друзья // И что 2 года срок немалый // Решила замуж выйти я. // И я подумал в ту минуту // Он быстро схватит автомат // Себя он пулями прострелит // И тухнет замертво солдат // Но я ошибся, в ту минуту // Он только лишь захохотал // Полез в карман и почему-то // Копейку старую достал. // В конверт ее солдатский бросил // Затем нашел бумаги клочок // Прижал к земле её ногою // Обутой в кирзовый сапог // И где виднелся отпечаток // Он вывел собственной рукой // «Подруга, здравствуй, буду краток // Я жив-здоров, в душе покой. // Тебе копейку высылаю // Для свадьбы лучше дара нет...»* (Усов А. С.). Предательство девушки вызывает презрение со стороны солдата.

Следует отметить, что среди проанализированных текстов солдатских альбомов ни разу не встречалось упоминание о мужской девственности (которая требовалась от парня согласно нормам древней традиции). Солдат в текстах представлен как «настоящий» мужчина со всеми характеризующими его гендерными качествами. Таким образом, солдат за период службы на деле или на словах усваивает «эротический текст» мужского сообщества, получает пакет гендерных стереотипов и «ноу-хау», якобы необходимых на гражданке. Все это непосредственно связано с теми представлениями о девушке, женщине, которые сложились у юноши во время службы. Из приведенных примеров следует, что образ развращенной, неверной девушки является доминирующим в солдатских альбомах. Это подтверждается не только большим количеством вербальных и визуальных текстов соответствующей тематики, но и специальными ритуальными действиями солдат срочной службы. Как отмечается в одном из солдатских афоризмов, «полтора года нас готовят к войне, а мы себя готовим к гражданке», одним из составляющих которой выступает образ порочной девушки.

На основе проанализированных материалов можно сделать вывод, что оппозиция «девственность – недевственность» часто актуализируется в фольклоре представителей солдатской субкультуры. В солдатской среде данная оппозиция становится практически тождественной оппозиции «верность – неверность» (девушки), «чистота – нечистота» (в духовном понимании). При этом в вербальной солдатской субкультуре содержатся суждения о том, что и те девушки, которые быстро согласились на первый в своей жизни половой акт (их любовные чувства к партнеру не берутся в расчет), и те, что бездумно ведут распутный образ жизни, заслуживают презрения. Они, как обычная вещь либо субстанция (металл), достойны лишь использования. Представители солдатской субкультуры выражают негативное отношение к девушкам, предавшим парня-солдата.

Литература

1. Банников, К. Л. Антропология экстремальных групп: Доминантные отношения среди военнослужащих срочной службы Российской Армии [Электронный ресурс] / К. Л. Банников. – Режим доступа: <http://lib.rus.ec/b/237067/read>. – Дата доступа: 23.09.2012.
2. Головин, В. В. Субкультура солдат срочной службы / В. В. Головин, М. Л. Лурье, Е. В. Кулешов // Современный городской фольклор. – М. : ИВГИ РГГУ, 2003. – С. 186–230.
3. Калашникова, М. В. Современный альбом: Типология, поэтика, функции : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.08 / М. В. Калашникова. – ТГУ, 2008. – 265 с.

ПРАЯВЫ ГАРАДСКОГА ФАЛЬКЛОРУ Ў САКРАЛЬНЫМ МАСТАЦТВЕ (НА ПРЫКЛАДЗЕ РОСПІСАЎ КАСЦЁЛА СВЯТОГА СТАНІСЛАВА Ў МАГІЛЁВЕ)

Гарадскі фальклор у форме легенд, паданняў, звычайў і іншых праяваў нярэдка пранікае ў мастацтва таго ці іншага пластычнага жанру. Цікавым з’яўляецца пранікненне дадзенага віду міфалагізацыі ў сакральнае мастацтва, а асабліва ў жывапіс. Манументальны жывапіс дазваляе не толькі зафіксаваць рысы народнай творчасці, але і надзяліць дадатковымі зместамі дадзеныя формы, праз далейшую рэлігійную і гістарычную адаптацыю сюжэта. Аднак, дадзеная з’ява ўносіць пэўныя цяжкасці ў працэс атрыбуцыі сюжэтаў, што ў сваю чаргу ускладняе задачу даследчыкаў і мастацтвазнаўцаў. У выніку, праца над аналізам кампазіцыі павінна весціся ў непарыўнай сувязі з вывучэннем гісторыі і культуры вызначанага рэгіёна. Прыкладам такой міфатворчасці могуць паслужыць роспісы касцёла святога Станіслава ў Магілёве, з якімі звязана вялікая колькасць паданняў.

Роспіс перыметра галоўнай навы станіславаўскага касцёла ў Магілёве – “Зачытванне прывілея нададзенага айцам кармелітам на будову мураванага касцёла ў Магілёве” з’яўляецца найбольш знакамітым з усіх роспісаў святыні. Кампазіцыі прысвечана значная колькасць публікацый, аднак пры гэтым сюжэт пакідае шмат таямніцаў. Трэба адзначыць што большасць публікацый на тэму дадзенага роспісу належыць дарэстаўрацыйнаму перыяду і абапіраецца на слой, датаваны пачаткам ХХ стагоддзя, калі было праведзена адно з апошніх аднаўленняў убранства святыні. Падставай для такога меркавання служыць той факт, што ў ходзе правядзення рэстаўрацыйных прац былі выяўлены больш раннія слаі роспісу якія адкрываюць іншыя сюжэтныя акалічнасці. Вось якім чынам апісвае фрагмент роспісу В.В. Церашчатава : “У левым ніжнім вугле па-майстэрску напісаны кавалак лугу з раскіданымі па ім чырвонымі кветкамі і фрагмент чалавека ў блакітнай кашулі, які трымае на пагатове ўзброенага каня” [1, с.140]. Аднак на дадзены момант замест каня на роспісе можна ўбачыць абрыс, нагадваючы чалавечую постаць, а на пярэднім плане кампазіцыі – вялікую чырвоную кветку чартапалоха (ваўчка). Ваўчок узгадваецца ў Бібліі ў прамове Бога да Адама ў момант выгнання з раю. У хрысціянскай іканаграфіі дадзеная расліна ператварылася ў эмблему справядлівай кары за правіны, а таксама пакутніцтва. Новаадкрытыя элементы кампазіцыі даюць падставу меркаваць, што прадстаўлены сюжэт з’яўляецца адлюстраваннем гарадскога падання звязанага з гісторыяй паўстання храма.

У крыніцах ХІХ стагоддзя, адносячыхся да гісторыі Магілёва, а менавіта ў “Памятнай кніжцы магілёўскай губерніі” [2], а таксама ў “Археаграфічным слоўніку дакументаў адносячыхся да гісторыі Паўночназаходняй Русі” [3] мы знаходзім звесткі пра гісторыю пабудовы кармелітанскага касцёла у якой апавядаецца пра тое, як праваслаўныя гараджане забілі каталіцкага памешчыка Зянкевіча ў драўлянай капліцы айцоў кармелітаў, а пасля цягнулі ягонае цела праз горад і, засунуўшы у мех, скінулі ў Днепр. У якасці пакарання за ўчыненае забойства гараджанам было прыказана пабудаваць на месцы злачынства мураваны касцёл, разабраўшы дзеля гэтага свае дамы [3, с. 28]. Дадзеная гісторыя ўпершыню сустракаецца ў друку ў 1867 годзе, дзе ў падрабязнасцях апісваецца сама падзея, вынік, а таксама даецца апісанне апошняга дня жыцця памешчыка і знакі-засцярогі, што даваліся яму звыш напярэдадні [3, с. 29]. За дату падзеяў падаецца 1692 год. У “Памятнай кніжцы Магілёўскай губерніі” 1692 год падаецца як год пабудовы касцёла. Чарговы раз гісторыя забойства памешчыка Зянковіча сустракаецца ў кнізе кс. Юзэфа Жыскара “*Nasze Kościoły*” дзе называецца іншая дата падзеяў – 1687 год, а таксама падаецца крыху іншы пункт гледжання [4, с. 89]. Аднак усе вышэйазначаныя выданні сыходзіліся ў адным – пабудова мураванага касцёла кармелітаў у Магілёве была звязаная з забойствам каталіцкага памешчыка, а фундатарамі будовы сталі гараджане праваслаўнага паходжання ў якасці каралеўскага пакарання за ўчыненае злачынства.

Ня гледзячы на тое, што гісторыя мае вялікую колькасць падрабязнасцяў, апісанняў мясцінаў, а таксама адлюстраваная ў роспісах магілёўскага касцёла, існуе шэраг фактаў, які дае

падставу падвяргаць сумніву яе праўдзівасць: па-першае, інфармацыя адносна забойства ў кармелітанскіх дакументах не сустракаецца, адзначана, аднак, што будова вялася *viribus unitis* – агульнымі намаганнямі і фундатарамі былі не толькі жыхары Магілёва і ваколіц, а і жыхары Смаленска [5, с. 317]; па-другое, узгадкі дадзенай падзеі пачынаюцца з 1867 года і паўтараюць адна адну ў дэталях, што можа сведчыць пра тое што звесткі паходзяць з адной крыніцы; па-трэцяе, даследванні кладкі муроў касцёла паказала, што уся цэгла старой часткі касцёла мае аднолькавы калібр і памер, што абвяргае факт пабудовы святыні з разабраных гараджанамі комінаў. Акрамя таго, час паходжання падання выдае ўзгадка крыжа, што быццам быў пастаўлены на скрыню ў форме труны на знак памяці аб забітым і знаходзіцца паміж вежамі касцёла над уваходам у святыню. На самой справе, апісаны крыж з’явіўся на святыні толькі пасля перабудовы касцёла на прыканцы XVIII стагоддзя, з чаго вынікае што гісторыя прадстаўленая ў літаратурных крыніцах паўстала не раней за гэты час. Гісторыя пабудовы магілёўскай святыні “на крыві” Зянковіча можа лічыцца гарадскім паданнем, якое, верагодна мае пад сабой пэўную рэальную падзею (на што ўказваюць роспісы датаваныя 1767 годам) але пазней абрасла разнастайнымі інтэрпрэтацыямі і мастацкімі фікцыямі і таму не можа безумоўна прымацца за гістарычны факт.

На сёняшні дзень, пасля праведзеных у 90-х гадах XX стагоддзя рэстаўрацыйных прац, роспіс прадстае ў сваім першапачатковым выглядзе. Задні план кампазіцыі прадстаўляе выцягнутую панараму горада Магілёва на якой адлюстраваныя пераважна святыні. На фоне панарамы разгортваюцца асноўныя падзеі сцэны. Цэнтрам кампазіцыі з’яўляюцца вылучаныя па тоне, памеры і ступені прапрацаванасці тры фігуры: вяльможны Пан, у асобе якога некаторыя даследчыкі пазнаюць караля Сьгізмунда і два манахі кармеліты, якія намаляваныя ў паўсхіленых позах. За спінамі манахаў стаяць узброеныя ваяры на фоне паходных шатроў. Пан трымае ў руцэ світак і ўказвае рукой на даліну, уверсе якой ледзь бачныя абрысы драўлянай каплічкі. У кампазіцыі вельмі ярка прасочваецца падзел на дзве тэматычныя зоны. Левая палова выдзелена рэльефам, колерам і тонам. Яна прадстаўляе сабой цёмнае паглыбленне, вытрыманае ў зялёна-карычневых колерах. Верагодна тэматычны падзел сымбалізуе сабой учынак і наступствы. Цёмная і меланхалічная часка кампазіцыі адлюстроўвае падзеі, звязаныя з учыненым гараджанамі забойстве памешчыка, а светлая – увасабляе справядлівасць.

У дадзеным выпадку сэнсава-зместавая ўзаемасувязь прадстаўлена наступным чынам: *падзея* → *выява* → *адаптацыя* → *фальклор*, дзе рэальная падзея адлюстраваная ў мастацкім творы была паддана народнай інтэрпрэтацыі і набыла рысы гарадскога падання. Аднак існуе і іншы механізм дзеянняў, які таксама прыводзіць да міфалагізацыі. Гэты парадак можна разгледзець на прыкладзе іншага роспісу касцёла святога Станіслава ў Магілёве – “Юзаф сын Ізраэля”, які доўгі час было прынята называць “Падарожжа ў карэце”. У дадзеным выпадку схема будзе выглядаць такім чынам: *выява* → *падзея* → *адаптацыя* → *фальклор*. Гэта значыць што першапачатковы сюжэт кампазіцыі набыў новы сэнс праз атаясамленне яго з гістарычнай падзеяй.

Роспіс з’яўляецца часткай жывапіснага цыклу бочнай навывы касцёла святога Станіслава і прадстаўляе старазапаветны сюжэт, прысвечаны праведнаму Юзафу, сыну Якуба (якому пазней Бог надасць імя Ізраэль). Гісторыя Юзафа палягае на тым, як ягоныя старэйшыя браты праз зайздасць прадалі юнака ў рабства. Юзаф трапіў у Егіпет, дзе ў хуткім часе, дзякуючы мудрасці і разважлівасці стаў “другім пасля Фараона” (Быт.40,41). На роспісу размяшчаецца шматфігурная кампазіцыя. У цэнтры кампазіцыі адлюстравана калясніца запражаная дзвюма конямі у якой рамізік вязе вяльможнага чалавека. На высокае паходжанне пасажыра указвае жазло ў ягонай правай руцэ – егіпецкі сымбаль улады, а жанпадобныя рысы твару паказваюць на юны ўзрост чалавека і ягоную чыстую прыгажосць. У левай руцэ вяльможны юнак трымае сцяг, на якім напісаны тры словы “ITE AD JOSEPH”, што ў перакладзе з латыні гучыць – “прыйдзіце да Юзафа”. Вакол калясніцы змешчаны іншыя знакі апісаныя ў старазапаветнай гісторыі. У ніжнім правым куце мы бачым дванаццаць снапоў жыта што стаяць колам, адзін сноп стаіць роўна, а астатнія нахіленыя быццам у паклоне. У версе кампазіцыі намаляваныя сонца, месяц і дванаццаць зорак. Абедзве гэтыя прадметныя групы маюць сымбалічнае значэнне і распавя-

даюць аб прароцкіх снах, што прысніліся Юзафу ў дні яго жыцця ў бацькоўскім доме. На першым плане кампазіцыю абрамляюць групы людзей, што глядзяць на калясніцу, указваюць на яе і абмяркоўваюць між сабой. Цікавым з’яўляецца тое, што азначаныя групы маюць выразныя адрозненні. Чатыры мужы ў нізе кампазіцыі, апранутыя ў шаты і плашчы на старажытнагабрэйскі манер, глядзяць на Юзафа са здзіўленнем і разгубленнасцю. Адзін з іх указвае на дванаццаць снапоў, што сымбалізуюць сабой Юзафа і братоў. Верагодна што ў ніжняй групе адлюстраваны старэйшыя браты праведніка. Другая група людзей, што стаіць з правага боку, выглядае зусім інакш, іхная вопратка больш нагадвае вопратку гараджанаў, кароткія шаты, на галаве аднаго з іх капялюш. Верагодна што ў другой групе, паводле сюжэта, адлюстраваны жыхары Егіпта, якія назіраюць за дзіўнымі падзеямі. Аднак, трэба адзначыць, што ў біблейнай традыцыі Егіпет нярэдка атаясамляецца з зямным жыццём [6, с. 45], на гэта ўказвае ў сваіх даследваннях бібліст і культуролог Д.Шчадравіцкі. Такім чынам, пад жыхарамі Егіпта могуць мецца на ўвазе звычайныя гараджане, суайчыннікі і сучаснікі аўтара, што тлумачыць іхныя строі, а таксама надае роспісу дадатковую актуальнасць.

Па манеры напісання фрэска вызначаецца густатой мазка, стрыманай колеравай гамай, для малюнка характэрным з’яўляецца лінейны абрыс сілуэтаў. Прасторавасць дасягаецца разбіццём кампазіцыі на планы. У якасці пярэдняга плану выкарыстоўваецца ракальная рама, што абмяжоўвае роспіс і адначасова з’яўляецца кулісай. Аб’ёмнасць аўтар перадае даволі простым прыёмам – высвяленнем бяліламі і тонавым зацямненнем. Кампазіцыя вытрымана у охрыстаружовых колерах.

Адносна гісторыі узнікнення роспісу і ягонага сюжэту ў даследчыкаў існуюць розныя погляды і меркаванні. Гэтак у сваёй працы “Старажытна-беларускі манументальны жывапіс XI-XVIII стст.” В.В. Церашчатава называе роспіс “Падарожжам ў карэце” [1, с. 142], дэлікатна указваючы на падабенства галоўнага персанажа да Кацярыны II. Аднак Ю. В. Хадыка выказвае меркаванне аб адпаведнасці сцэны старазапаветнай гісторыі мудрага Юзафа сына Ізраэля. Дадзеныя меркаванні будаваліся вакол роспісу ў ягоным дарэстаўрацыйным стане. Паводле пакінутых В.В. Церашчатавай апісанняў кампазіцыі [1, с. 141], відавочным становіцца, што роспіс па сваіх мастацкіх і сюжэтных характарыстыках меў значныя адрозненні ад таго стану, які можна назіраць на сённяшні дзень. У больш позніх даследваннях прысвечаных роспісам магілёўскага катэдральнага касцёла даследчык О. Гаршкавоз выказвае меркаванне што роспіс прадстаўляе сустрэчу імператрыцы Кацярыны II і аўстрыйскага імператара Юзафа, што адбылася ў Магілёве ў 1780 г. [7, с. 98]. Дадзенае меркаванне адлюстроўвае распаўсюджаную сярод жыхароў Магілёва трактоўку сюжэта.

Паводле праведзенага даследвання, час паўстання дадзенага роспісу вызначаецца прамежкам часу ад 1760 да 1767 г. (задакументаваны год завяршэння прац па аздабленню касцёла). З гістарычных крыніц вядома, што візыт аўстрыйскага імператара Юзафа сапраўды меў месца і адбыўся ў 1780 годзе. У падрабязным апісанні дадзенага візыта [8, с.152] узгадваецца наведванне імператарам (каталіком па веравызнанні) магілёўскіх касцёлаў: езуіцкага і кармелітанскага, а таксама залажэнне ім разам з Кацярынай II каменя пад будову праваслаўнага храма пад тытулам святога Юзафа абручніка. Верагодна ў візыце магутнага імператара каталіка, які быў вядомы як змагар за свабоду веравызнання і роўнасць паміж канфесыямі людзі ўбачылі пэўныя аналогіі з біблейскім добрым уладаром, памылкова патрактаваўшы надпіс “ITE AD JOSEPH” як прамое апісанне сцэны. Узятая разам сымбалі дванаццаці снапоў, месяца, сонца і дванаццаці зорак у небе, а таксама надпіс на сцягу у руцэ падарожніка, што перакладаюцца як “Прыйдзіце да Юзафа” указваюць на тое, што кампазіцыя прысвечана менавіта старазапаветнаму сюжэту. Прамыя доказаў таго што роспіс прадстаўляе гістарычную падзею не існуе, а прыпісанне дадзенай кампазіцыі зместу звязанага з гісторыяй горада носіць характар вузкалакалізаванага гарадскога фальклору. У дадзеным выпадку першапачатковая выява набыла новыя сэнсы праз народную адаптацыю сюжэта.

На прыкладзе разгледжаных роспісаў магілёўскага касцёла святога Станіслава можна прасачыць механізмы народнай інтэрпрэтацыі і міфалагізацыі рэлігійных вобразаў. Гэтая з’ява сведчыць аб глыбокім узаемапранікненні паміж агульнарэлігійнай і вузкалакалізаванай культу-

рамі і дае падставу разглядаць манументальны жывапіс як адлюстраванне духоўнай парадыгмы насельніцтва канкрэтнага рэгіёна.

Літаратура

1. Церашчатава, В. В. Старажытнабеларускі манументальны жывапіс: XI–XVIII стст. / В. В. Церашчатава. – Мінск : Навука і тэхніка, 1986. – 183с.
2. Памятная книжка моголевской губернии. – Могилёв : Типография губернского правления, 1862.
3. Археографический словарь документов относящихся к истории Северозападной Руси. – Вильня : Печатня губернского правления, 1867.
4. Żyskar, J. Nasze kościoły. Opis wszystkich kościołów i parafii znajdujących się na obszarach dawnej Polski i ziemiach przyległych / ks. J. Żyskar, ks. D. Bącykowski // Archidiecezja Mohylowska. – Warszawa-Peterburg. 1913.
5. Giżycki, J. M. A. Z przeszłości karmelitów na Litwie i na Rusi / J. M. A. Giżycki. – Kraków, 1918.
6. Щедровицкий, Д. В. Введение в Ветхий Завет. Книга Бытия [Электронный ресурс] / Д. В. Щедровицкий. – Режим доступа: shchedrovitskiy.ru/theology.php. – Дата доступа: 09.11.2016.
7. Gorszkowoz, O. Wystroj malarski kosciola pokarmelitanskiego sw. Stanislawo w Mohylewie / O. Gorszkowoz // Sztuka pograniczy Rzeczpospolitej, red. A. J. Baranowski. – Warszawa, 1998.
8. Могилёвская хроника Т. Р. Сурты и Ю. Трубницкого // Полное собрание русских летописей ; Академия Наук СССР. – М. : Наука, 1980. – 306 с.

Швед И.А.

(Республика Беларусь, г. Брест)

О МОТИВАХ ПРОИСХОЖДЕНИЯ ПТИЦ ОТ ЛЮДЕЙ В СОВРЕМЕННЫХ ФОЛЬКЛОРНЫХ МАТЕРИАЛАХ БРЕСТЧИНЫ¹

Согласно довольно многочисленным современным записям фольклора, бытующего на Брестчине по сей день, такие птицы, как кукушка, аист, ласточка, соловей и др. произошли от людей. При этом часто важное значение мифопоэтическое сознание придает социальному статусу, свойствам превращенного в птицу человека, его внешнему облику, одежде и др. В связи с прагматикой рассматриваемых мотивов “человеческого” происхождения птиц следует подчеркнуть, что посредством их актуализации, со ссылкой на авторитет традиции, нередко аргументируется запрет убивать таких птиц, разрушать их гнезда («...А шчэ гіршы́й гріх – забыты бусня. То тое ж самэ, шо забыты чулувіка, бо він сам... уд чулувіка» (ФЭАБ; Кустын Брестского р-на). Отметим также, что птицы в таких контекстах часто выступают существами, по отношению к которым человек совершил проступок, «обиженными» персонажами и субъектами ответного возмездия в адрес спровоцировавшего конфликт человека (между тем они не являются адресантами самих правил). Наказание при этом может постигнуть человека и без непосредственного участия «божьей птушки»: «Если разбурить гнездо бусла, что на доме, то дом спалит перун» (ФЭАБ; Селец Ивацевичского р-на).

С целью подтверждения запрета на причинение вреда птице часто приводятся сюжетные повествования типа: «– А буськів, знаіш, іх нильзязабываты, бо гэто ж чоловік. Він став буськом, бо колысь, ек много всякіх гадыв було на зымлі, Бог собрав іх у горшэчок і прыніс, отдав чоловіковы, шоб заніс іх і кынув в болото. Сказав, шоб ны открывав, бо накажэ ёго. Чоловік послушав, лёг спаты, а ў ёго була жінка, і вэльмэ ж любопытна. Вона подпільновала ек він заснув і рышыла заглянуты, одкрыла, а воны ек попруть оттуда, вона ек закрычыть... Мужык вскочыв, а божэ ж мій, давай іх собыраты, а воны расповзаюця. Бог побачыв і кажэ: “– Я ж тобі казав ны открываты. А за тое, шо ны послушав, ты і твоя жінка будытэ іх собыраты, пока усі ны позбыраетэ”. Так і пырыкынув іх у бусльв. А шочоловік був у білому споднёму і чорный світы, шо накынув, так і зробывся: грудына біла, а спына чорна» (ФЭАБ; Трилиски Ивановского р-

¹ Исследование, проведенное в рамках ГПНИ «Экономика и гуманитарное развитие белорусского общества» (задание «Зоологический код белорусской традиционной духовной культуры (по записям XIX – нач. XXI вв.)», № госрегистрации 20160897 от 13.04.2016.

на). Еще и сегодня бытуют легенды об апостоле Иоанне, который должен был бросить в море либо болото мешок с гадами, не заглядывая в него, но апостол нарушил запрет Бога, вследствие чего гады расплозились по земле. «І Вын [Бог] ёго в бусня прэвратіў: “Ты будэш вот это всё собэраты всю жызнь, і твоі дыты!» (ФЭАБ; Леплевка Брестского р-на).

Подчеркнем, что метаморфоза человека в птицу обычно является формой его наказания за личный грех, невыполнение определенных правил и предписаний, либо превращенный в птицу человек трактуется как жертва обстоятельств, колдовства, злых людей. Ярким примером сказанному может быть комплекс легенд и поверий, связанных с кукушкой. Характерно, что многие из них дожили до наших дней, это, среди прочего, объяснимо представлениями о необычной биологии птицы – не делает гнезда, не высиживает яиц, не кормит птенцов, предпочитает одиночество, хотя держится скрытно, но громко и вместе с тем жалостно кукует, в полете напоминает ястреба и т.д. Все эти особенности традиционное сознание возводило к необычному происхождению птицы. В этиологических легендах обычно раскрывается женская природа кукушки, происхождение которой связывается с матерью, женой, сестрой, дочерью и трактуется как результат нарушения семейных отношений [1, с. 420–421].

Довольно многочисленны записи легенд с мотивом превращения в кукушку матери непослушных детей. Так, рассказывают о трех сыновьях, тяжело больная мать которых просила принести воды. Но мальчики были заняты игрой в футбол. «Лэжала вона, лэжала, ждала нэ дождалася. Открыла вокэнэчко, вылэтiла сывэнькою зозулькою. І польтiла, і лэтiла над йiмы... бульш до iх нэ прылытiла». В варианте легенды возникает мотив, объясняющий особенности внешнего вида кукушки, в частности форму хвоста – перед тем, как улететь кукушкой от непослушных, не подавших воды детей, женщина привязала «да сябе доску, як хвосцьiк» [1, с. 422–423]. Согласно другим легендам, также довольно широко представленным в белорусской традиции, кукушка – это девушка, парня которой не влюбились ее братья и превратили в ужа, а потом и вовсе убили его: «Хадзiў хлопец до дзеўчыны. Любiлiся онi, а брацi не хотелi, каб онi жанiлiся і прэправiлi ёго у вужа. А она пашла купацца... этая значыць дзеўчына. Ну раздзелася і положила плацце там. Усё на беразе. А он прыпоўз і лёг на яе адзежу. Як ужо яна прыiшла, а он на адзежы лежа. А она боялася і не могла забраць свое плацце. А он гавора, каб яна не баялася яго. Он назваў як яго зваць, хто ён. І сказаў, каб она прыходзiла да яго сюды і казала: “Ку-ку-купiн”, і он прыдзе да ее. Ну і так онi ходзiлi. Але брацi празналi пра iх, падсераглi і яго убiлi. Значыць. Еслi б онi яго не убiлi, то цераз некалькi лет он бы прэўрацiўся як быў. Як яго убiлi, она стала зязюляю. То значыць з тых пор і кукуе зязюля: “Ку-ку-купiн”. Гавораць, з тых лет і пайшла зязюля» (ФЭАБ; Лыщицы Брестского р-на). В вариантах этой легенды повествуется о молодой, которой довелось стать женой ужа и жить с ним счастливо до тех пор, пока вместе со своими детьми не погостила в отчем доме. Мать выдала тайну счастья дочери, рассказала об этом сыновьям, и те (либо сама мать) обманом вызвали из водоема ужа – мужа молодой и убили его. При виде «крови и мяса пасечана» овдовевшая жена восклицает: 2I на сына: – Ты едь соловейком шчэбэтацi, а ты лецi плiсочкою шчэбэтацi, – на дзеўчыну, – а я поеду зозулькою ковацi». Такие сюжеты о нарушении семейно-родственных связей, разбитом семейном счастье женщины ее родственниками, осиротившими ее детей, часто объясняют поведение кукушки, не высиживающей, а подкидывающей другим своих детей: «...А вона сама зозулю летае і кукае, і кукае... Вона сама не выводзiць дзецей, а подкiдае». Кукование часто трактуется как жалобный зов убитого мужа: «А зозуля всё врэм’я куе, шукае свойго мужыка» [1, с. 425]. В связи с образом мужа-ужа, представленного в этиологических сюжетах о кукушке, интересно поверье жителей Брестчины, что уж весной «играет» с кукушкой, и это, среди прочего, указывает на связь кукушки с хтоническим миром, «гадами».

В легендах на любовно-брачную тематику кукушкой может стать дочь, мать которой не влюбила ее мужа (в отличие от предыдущих легенд, здесь отсутствует мотив заколдованного мужа-ужа): «Жэншчына была зазуля, да... Быв у ее мужык, называвса Якуб. Ну і знаеш, поссорыліса, ну і матi ейная зарубiла того мужыка... А як ужэ матi ёго справiла с сьвету, так вона зрабiласа зозулькою. І это летае по свете і гаворыць: “Якубку, Якубку...” Вона нэ куе “ку-ку”, але “Якубку, Якубку”. І вжэ з свое хаты як вылетела, то в ее зарэ нэма гнэздэчка... большын-

ство вона нэсэцца в солов'інэ гнэздэчко. І вжэ соловэйко ее выседжае, і всё...». Данная запись интересна тем, что прямо указывает на связь поведения кукушки, подкидывающей свои яйца в чужие гнезда, с тем, что женщина, превратившаяся в птицу, покинула свой дом. Мотив насильственной смерти супруга «кукушки-вдовы» в подобных контекстах может заменяться тем, что он утонул либо поехал на заработки и пропал, а «зозуля – удова, вона плачэ весь век» [1, с. 424, 426]. Кукование, таким образом, интерпретируется народным сознанием как безутешный плач, причитание по утраченному близкому человеку.

Другая группа этиологических легенд о кукушке обыгрывает идею виновности самой женщины, которая в наказание за какой-либо проступок, грех превращается в птицу, обрекается на одиночество, бездетность и скитания. Это могут быть предательство (кукушка не имеет мужа, поскольку «своего человека продала. Ды зозуля беспарна»), нежелание высиживать птенцов («Вона свое яйцы повыкідала із гнэзда. І вот ее Бог наказав, шо вона едынственная без детэй, і всё летае і кукуе»), часто из-за лени («Усе яйца падкідвала вродзе бы з-за гультайства. Яна не хацела выводзіць сваіх дзяцей. Дык ад яе гэты Якуб ужо, кажучь, адказаўся»), безответственности, стремления к развлечениям, праздности: «Маты от дэтэй ховалася. І сховалася. І кукушка дэтэй не мае. Яйца знэсэ, а сама полтыла, бо йій нэма колы... Ну, вона от дйтэй втыкала, хотіла гуляты...» [1, с. 42].

Женщина, превращенная в кукушку, могла не только не выполнять свой материнский долг, но и быть жадной, злой, отправившей мужа на тот свет женой или виновной в смерти брата сестрой. Например, рассказывают, что богатая сестра праздновала именины либо новоселье, а ее брат-нищий пришел просить подаяния. «Свірны ж там у яе багатыя стаяць, етак як с каморкі носіць ужэ ўсяго, і яна не бачыць. Гэты брат стаяў пры вушачку. А далей лёг на лаве й умер. Умер. І вот ета сястра як ужэ рано угледзела, дак яе пераўтварылі ў зязюлю. Яна лятае і кукуе. Ото шукае брата» [1, с. 424]. В вариантах легенды бедный брат проклинает богатую, не желающую ему помогать сестру за потерю ключей от амбара, либо в кукушку превращается сестра, убившая брата за то, что он потерял ключи. В таких легендах крик кукушки трактуется как сообщение, что «ключи нашлись». Это сообщение на человеческом языке исходит от превращенной в птицу женщины и адресовано умершему брату.

Мотив нарушения семейных отношений, норм традиционной морали, издевательств над родными людьми в таких контекстах может контаминироваться с мотивами поругания, пугания Бога, святых (Петра и Павла), подшучивания над ними, часто путем кукования из укрытия, например: «Яна вельмі свого мужыка біла, есьці не давала... А ён пошов, пожаліўса Богу, шчо ну, жонка збыткуе з мэне. А Бог рэшыў: пойду Я на ее накрычу... А яна вгледзела, шчо ідзе Бог, [і думае]: “Дай я захаваяса, каб Ён не бачыў, бо будзе на мэне крычаць, ругацца...” А Бог жа ж бачыць, шчо яна захавалася, бо то ж Бог! А пройшов, будто б Ён яе не бачыв... а яна: “Куку!” А Ён яе зробіў зозулю, каб яна летала і куковала» [1, с. 424–425]. Согласно «народной Библии», кукушка была лишена гнезда за то, что своим кукованием выдала преследователям Богородицу с Младенцем. Одиночество, бездомность, бездетность кукушки могут возводиться к проклятию Богом за нарушение запрета работать в праздник, но, согласно современным записям, наказывается уже не женщина, а птица, т.е. отсутствует мотив метаморфозы: «Жолысь на Благовішчэнне вона нэ послухала, звыла гныздо собі, а Господь нагнавався на йіі і сказаў: – Кілько ты будэш буты, то нэ будэш своіх дэток маты, ны гнызда выты» (Полевые записи. Кашкарыйнская область Шахрисабзский район. 2010 г.); ср. актуализацию мотива бездеятельности как людей, так и птиц в этот праздник в паремиях.

Отметим также, что в текстах неказочной прозы мифологические существа типа ведьмы, смерти могут принимать облик птицы в результате оборотничества. В сказках птицы происходят от человека в результате колдовства.

Літэратура

1. Традыцыйная мастацкая культура беларусаў: у 6 т., т. 4: Брэсцкае Палессе: у 2 кн., кн. 2. / А.М. Боганева [і інш.]. – Мінск : Вышэйш. шк., 2009. – 863 с.

Сокращения: ФЭАБ – Фольклорно-этногафический архив фольклорно-краеведческой лаборатории Брестского государственного университета имени А.С. Пушкина.

ЭВОЛЮЦИЯ ТРАДИЦИЙ ПАЛОМНИЧЕСТВА В ПРАВОСЛАВНЫЕ МОНАСТЫРИ У БЕЛОРУСОВ (1950–1980-Е ГГ.)

В современной Беларуси роль христианских традиций паломничества к святым местам в развитии комплекса духовной культуры белорусского этноса заметна. Между тем известно, что функционирование этих традиций в условиях советской командно-административной системы было весьма затруднено, более того, само существование паломничества как явления было поставлено под угрозу. В рамках настоящей статьи мы рассмотрим, как на протяжении 1950-х – 1980-х гг. православными белорусами осуществлялись паломничества в крупные сакральные центры – монастыри.

К началу 1950-х гг. вследствие проводимой властями на протяжении нескольких десятилетий антирелигиозной кампании в БССР численность православных монастырей сошла практически на нет, продолжали функционировать лишь 3 – в Гродно, Полоцке и Жировичах. Из них наиболее значимым для православных белорусов местом паломничества являлся Жировичский Свято-Успенский мужской монастырь в Слонимском районе. Согласно отчетам и докладным запискам уполномоченных Совета по делам русской православной церкви (с 1965 г. Совета по делам религий) при Совете Министров (прежде СНК) СССР по БССР в конце 1940-х гг. в монастырь значительное количество паломников прибывало на праздник в честь явления чудотворной иконы Жировичской Божьей Матери 20 мая. В 1949 г. к началу вечерней службы 19 мая в Жировичах насчитывалось около 15 тысяч верующих преимущественно из западных областей БССР. Примечательно, что лишь часть верующих добиралась в монастырь по железной дороге. В основном паломники приходили пешком, преодолевая десятки и сотни километров [8, л. 219]. Примерно такое же количество верующих из Брестской, Гродненской, Молодечненской, Барановичской, Минской и других областей присутствовало в Жировичах на празднике 20 мая 1950 г. [3, л. 278].

В последующие годы, хотя власти открыто не запрещали традицию ежегодного празднования дня Жировичской Божией Матери, вследствие активизации борьбы с религией в СССР количество паломников уменьшилось в разы. В 1953 г. в монастырь прибыло к 20 мая около 4 тысяч человек, в 1968 г. – примерно 2 300, в 1970 г. – более 2 500, в 1973 г. – более 4 тысяч [14, л. 154; 7, л. 86; 5, л. 192; 6, л. 104]. В 1967 г. старший инспектор Уполномоченного Совета по делам религий при СМ СССР по БССР А. И. Пономарев указал в справке о своей командировке в Слонимский район: «В последние годы в результате проведенной некоторой работы поток паломников резко сократился, сократились и денежные доходы монастыря» [17, л. 4].

В обители строго следовали уставу и традициям монастырской жизни. Также неизменным из года в год оставался порядок проведения праздника в честь иконы Божьей Матери Жировичской. Вечером 19 и утром 20 мая богослужения совершали представители высшего духовенства республики при участии паломников. Многие верующие в эти дни исповедовались, причащались, подавали списки на поминание умерших родственников и близких. 20 мая после литургии всегда совершался крестный ход с чудотворной иконой к Явленской церкви. Верующие стремились пройти под иконой, дотронуться до нее рукой. Паломники набирали воды из святого источника, покупали в монастыре крестики, иконки, свечи. В праздничные дни получали прибыль и советские торговые организации, отправлявшие в Жировичи машины с товаром. Каждый год в командировку из Минска в Жировичи направлялся чиновник Совета по делам религий, осуществлявший контроль и составлявший подробный отчет о ходе праздника, количестве верующих, действиях властей.

Согласно архивным данным, паломники в большинстве своем были представлены женщинами (от 85 до 95%). Менее всего в паломничестве участвовали дети и молодые люди. Однако такая половозрастная структура паломников характерна для 1960-х – 1980-х годов, когда органами власти в рамках советского законодательства преследовалось приобщение детей к церковным традициям. В 1950-е гг. молодежь принимала в паломничестве активное участие.

Например, в 1957 г. из 6 тысяч паломников, прибывших в Жировичи, молодые люди составляли примерно 50 %, причем большинство – девушки [4, л. 14].

В сознании православных верующих монастырь являлся тем сакральным местом, в котором в трудное послевоенное время можно было найти утешение в скорби, набраться духовных сил и укрепиться в вере. Люди приходили в обитель с надеждой на помощь Небесной Заступницы, чей чудотворный образ, как и прежде, являлся главной монастырской святыней. Шли в Жировичи и за благословением в случае радостного, торжественного для верующего или его семьи события. Как вспоминала прихожанка Свято-Анненской церкви в г. Столбцы С. А. Петкевич, на венчание (таинство происходило в столбцовском храме 29 мая 1950 г.) мать благословила ее иконой Божьей Матери Жировичской, купленной в монастыре. За этой иконой мама Софьи Андреевны шла в Жировичи пешком от самых Столбцов. С тех пор в домашнем иконостасе семьи Петкевичей образ из святой обители более полувека занимает почетное место [9, с. 14-15].

В 1950-е гг. сакральным местом для православных белорусов был Полоцкий Спасо-Евфросиниевский женский монастырь. Скопление верующих в монастыре наблюдалось 4 и 5 июня, когда отмечался праздник – день памяти преподобной Евфросинии Полоцкой. Например, 5 июня 1953 г. в монастыре собрались 2 500 паломников, в том числе из Витебска, Лепеля, Великолукской области, Невеля, Смоленска и других мест [14, л. 156]. Власти были обеспокоены активной деятельностью монастыря и его влиянием на верующих. Последовательно и целенаправленно проводилась кампания по дискредитации обители. Публиковались «злбодневные» статьи о спекуляции игуменьей церковным имуществом, звучали обвинения в том, что монахини отправляли на лечение больных детей в Загорск к источнику преподобного Сергия Радонежского. В конечном итоге, формальным поводом для снятия Спасо-Евфросиниевского монастыря с регистрации послужило обвинение в его антисанитарном состоянии [10, с. 268-269].

Настоящая кампания против традиций поклонения святыням развернулась после выхода постановления ЦК КПСС от 28 ноября 1958 г. «О мерах по прекращению паломничества к так называемым “святым местам”». Перед Уполномоченными Совета по делам религиозных культов при облисполкомах была поставлена задача по выявлению святых мест и разработке практических мер по их закрытию [2, л. 124]. В этом контексте особое значение придавалось закрытию монастырей, считавшихся «рассадниками религиозного мракобесия». После закрытия в 1960-61 гг. православных женских монастырей в Гродно и Полоцке Жировичский оставался единственным действующим на территории БССР. Примечательно, что в Жировичи были переведены насельницы из полоцкой и гродненской обителей. В 1960-е гг. власти пытались разными мерами минимизировать паломничество верующих в монастырь. В частности, был закрыт Жировичский источник под алтарем Успенского собора, где паломники совершали моления [1, с. 83].

На протяжении 1950-х – 1980-х гг. белорусы православного вероисповедания совершали паломнические поездки в немногие уцелевшие на территории СССР монастыри. Одним из таких мест была Почаевская лавра в Тернопольской области УССР [15, лл. 19-20]. Верующие по возможности жертвовали лавре и оказывали помощь братии: привозили кагор и лампадное масло, отправляли посылки и денежные переводы. Например, в 1975 г. жителями Минской области и г. Минска на адрес лавры были отправлены посылки общим весом 103,4 кг и денежных переводов на сумму 60 руб. [15, л. 22; 16, л. 24].

Характерно, что по фактам паломничества верующих из Белорусской ССР в ту же Почаевскую лавру властями проводилась соответствующая проверка и принимались определенные меры. Как правило, верующих вызывал на беседу участковый инспектор, секретарь райисполкома или чиновник Совета по делам религий. В ходе беседы выяснялось, с какой целью посещался монастырь, носило ли паломничество организованный характер, самостоятельно ли принимал человек решение оказать монастырской братии помощь деньгами, продуктами или имел место сговор. В документах обязательно фиксировались пол, возраст, семейное положение, место работы, социальный статус верующего. В основном это были женщины среднего или по-

жилого возраста, занятые мало- или неквалифицированным трудом и не имевшие большого достатка, регулярно посещавшие церковь, твердо осознающие свою принадлежность к православию. И если в сельской местности, где во многих деревнях население (особенно в западных областях БССР) в той или иной степени по-прежнему объединялось, пусть даже только по праздникам, вокруг храма, общественное мнение не осуждало паломниц, то в городах вне храмовой среды такие верующие зачастую подвергались психологическому давлению властей и социального окружения.

В 1980-е гг. наблюдается в сравнении с 1960–1970-ми гг. определенный рост численности паломников на празднике явления иконы Жировичской Божией Матери: в 1982 г. – более 6 тысяч, в 1984 г. – около 7 тысяч, в 1986 г. – около 6 тысяч человек [18, л. 117; 13, л. 106; 12, л. 75]. С конца 1970-х гг. более активным становится участие молодежи в паломническом движении. На празднике Жировичской иконы Божьей Матери 19 и 20 мая 1979 г. молодыми паломниками было раскуплено свыше тысячи крестиков. Этот факт советскими чиновниками расценивался как распространение среди молодежи «моды» на ношение нательных крестов [19, л. 44].

То обстоятельство, что значительная часть белорусского общества в ходе социологических опросов только формально подтверждала о своем безразличии или отрицательном отношении к религии со всей очевидностью проявилось во второй половине 1980-х гг. Курс на перестройку общественной жизни, провозглашенный в марте 1985 г. Генеральным секретарем ЦК КПСС М. С. Горбачевым, поворот к гласности и демократизации верующими понимался как пересмотр государственной политики в отношении христианских конфессий, в т.ч. и православной. С этого времени наблюдается все возрастающая активность православных общин. Торжества по случаю 1000-летия крещения Руси, прошедшие в СССР в 1988 г., признание на официальном уровне христианизации восточнославянских объединений как особо значимого для развития страны и общества события лишь укрепили эту тенденцию. В конце 1980-х гг. в Советском Союзе, в частности, в БССР начинается процесс возрождения сакральных центров – монастырей. Так, в июле 1989 г. Священным Синодом РПЦ было принято решение о возрождении Спасо-Евфросиниевской женской обители. В 1989-1990 гг. на территории монастырского комплекса в Полоцке проводятся ремонтно-реставрационные работы в Спасо-Евфросиниевском храме и Кресто-Воздвиженском соборе. 3 июля 1990 г. в обитель прибыли из Жировичского монастыря первые насельницы [11].

Таким образом, можно сделать вывод, что в течение 1950-х – 1980-х гг. в БССР, несмотря на предпринимаемые советскими и партийными органами усилия по искоренению паломнических традиций, ликвидации сакральных для верующих центров – монастырей, полностью исключить практику паломничества белорусов, относящих себя к православной конфессии, в немногие уцелевшие обители не удалось. С 1961 г. и вплоть до конца 1980-х гг. единственным крупным центром православного паломничества в БССР был Жировичский Свято-Успенский монастырь. Вместе с тем белорусами осуществлялись поездки с целью паломничества за пределы БССР, в действующие на территории других советских республик православные обители. Хотя и весьма ограниченно, но традиции паломничества в православные монастыри в белорусском обществе того времени функционировали и транслировались в среде верующих от поколения к поколению.

Литература

1. Глухова, Г. История Жировичского Свято-Успенского монастыря по письменным источникам, преданиям и свидетельствам современников / Г. Глухова. – М. : Идел-Пресс, 2006. – 168 с.
2. Докладная записка о мерах по выявлению так называемых «святых мест» в БССР и прекращению к ним паломничества // Национальный архив Республики Беларусь (НАРБ). – Фонд 952. – Оп. 4. – Д. 21. – Л. 124–126.
3. Докладная записка о празднике в честь явления чудотворной иконы Божьей Матери в Жировичском монастыре 20 мая 1950 г. // Национальный архив Республики Беларусь (НАРБ). – Фонд 4. – Оп. 62. – Д. 162. – Л. 278.
4. Докладная записка о празднике в честь явления чудотворной иконы Божьей Матери в Жировичском монастыре 20 мая 1957 г. // Государственный архив Гродненской области (ГАГО). – Фонд 478. – Оп. 1. – Д. 69. – Л. 14–15.
5. Докладная записка о результатах выезда в Жировичский монастырь с 19 по 21 мая 1970 г. // Национальный архив Республики Беларусь (НАРБ). – Фонд 136. – Оп. 1. – Д. 19. – Л. 191–193.

6. Докладная записка о результатах выезда в Жировичский монастырь Слонимского района Гродненской области // Национальный архив Республики Беларусь (НАРБ). – Фонд 136. – Оп. 1. – Д. 31. – Л. 103–105.
7. Докладная записка по результатам выезда в Слонимский и Зельвенский р-ны Гродненской обл. с 17 по 24 мая 1968 г. // Национальный архив Республики Беларусь (НАРБ). – Фонд 136. – Оп. 1. – Д. 13. – Л. 84–86.
8. Докладная записка Уполномоченного по делам русской православной церкви по БССР // Национальный архив Республики Беларусь (НАРБ). – Фонд 4. – Оп. 62. – Д. 68. – Л. 219–220.
9. Жыбуль, С. Святы Хлябец / С. Жыбуль // Царкоўнае слова. – 2006. – № 9. – С. 14–15.
10. Канфесіі на Беларусі (канец XVIII–XX ст.) / В. В. Грыгор’ева [і інш.]; навук. рэд. У.І. Навіцкі. – Мінск : ВП “Экаперспектыва”, 1998. – 340 с.
11. Летопись Полоцкого Спасо-Евфросиниевского монастыря // Сайт Полоцкого Спасо-Евфросиниевского монастыря [Электронный ресурс]. – 2016. – Режим доступа: <http://spas-monastery.by/history/history.php>. – Дата доступа: 20.09.2016.
12. О празднике явления Жировичской иконы Божьей Матери 20 мая 1986 г. // Государственный архив Гродненской области (ГАГО). – Фонд 475. – Оп. 1. – Д. 181. – Л. 74–75.
13. О прохождении праздника Жировичской иконы Божьей Матери 20 мая 1984 г. // Государственный архив Гродненской области (ГАГО). – Фонд 475. – Оп. 1. – Д. 169. – Л. 106–107.
14. Отчетно-информационный доклад Уполномоченного Совета по делам русской православной церкви при Совете Министров СССР по Белорусской ССР за II квартал 1953 г. // Национальный архив Республики Беларусь (НАРБ). – Фонд 4. – Оп. 62. – Д. 348. – Л. 129–166.
15. Переписка уполномоченного Совета по делам религий при СМ СССР по Тернопольской области УССР с уполномоченным Советом по Минской области БССР // Государственный архив Минской области (ГАМО). – Фонд 812. – Оп. 1. – Д. 54. – Л. 19–22.
16. Справка о беседе 3 июня 1976 г. в опорном пункте Фрунзенского РОВД г. Минска с Леоновой Е.Н. // Государственный архив Минской области (ГАМО). – Фонд 812. – Оп. 1. – Д. 54. – Л. 24–25.
17. Справка о выезде в Слонимский р-н Гродненской обл. с 23 по 28 ноября 1967 г. // Государственный архив Гродненской области (ГАГО). – Фонд 475. – Оп. 1. – Д. 22. – Л. 2–4.
18. Справка о религиозной обстановке в Гродненской области // Государственный архив Гродненской области (ГАГО). – Фонд 475. – Оп. 1. – Д. 175. – Л. 115–118.
19. Справка Уполномоченного Совета по делам религий по Гродненской обл. о работе комиссий содействия по контролю за соблюдением законодательства о культах в области // Государственный архив Гродненской области (ГАГО). – Фонд 475. – Оп. 1. – Д. 135. – Л. 43–44.

ЧАСТКА 4

ПРОБЛЕМЫ ЗАХВАТКИ И ПОПУЛЯРИЗАЦИИ КУЛЬТУРНОЙ СПАДЧИНЫ

*Абдрахманова Г.С.
(Республика Казахстан, г. Астана)*

ИСТОРИЧЕСКОЕ И КУЛЬТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ ВЕЛИКОГО ШЕЛКОВОГО ПУТИ

Издревле люди, жившие в разных уголках нашей планеты, торговали между собой. Первоначально шел обычный обмен, а затем началась купля и продажа на деньги, появилась торговля, а вместе с ней возникли торжища – базары, ярмарки, торговые пути, которые соединяли страны, города и народы. Отдельные отрезки путей сливались, дороги удлинялись на запад и восток, север и юг, захватывая все новые и новые территории.

Более двух тысяч лет назад через наш край пролегал Великий Шелковый путь, соединявший страны Востока и Запада. На всем обширном пространстве Великого Шелкового пути, на протяжении всей истории его существования активно шла торговля, взаимное обогащение различных культур, что сыграло огромную роль в экономическом и культурном развитии многих стран и целых народов, в развитии общечеловеческой цивилизации [4].

Для успешного функционирования Великого Шелкового пути была необходима политическая стабильность на всем его протяжении. Этого можно было добиться двояко – либо созданием огромной империи, контролирующей все важнейшие евразийские караванные пути, либо «разделом мира» между крупными державами, способными обеспечить безопасность торговли. В истории Великого Шелкового пути были три кратковременных периода, когда он почти полностью контролировался одним государством: Тюркским каганатом в конце VI в., империей Чингисхана в конце XIII в. и империей Тимура (Тамерлана) в конце XIV в. [5].

В древнетюркских каганатах решение многих хозяйственных проблем зависело от торговли. Ни набеги, ни войны, ни добыча от них, а постоянная меновая торговля служила источником благосостояния кочевников. В период империи тюрки стали хозяевами большей части Великого шелкового пути. Доверенными лицами тюркских ханов в этом деле стали согдийские купцы, сосредоточившие в своих руках огромное количество шелковых тканей собственного и китайского производства. Через степи Казахстана проходили пути, связывавшие Сибирь и Поволжье со Средней Азией. Одним из самых древних путей сообщения был меридианальный путь между Туркестаном и Сибирью, через степи Казахстана [1].

В результате функционирования Великого Шелкового пути проявилась тенденция к сближению культур в процессе интенсивных и регулярных мирохозяйственных связей. И в наши дни историю Великого шелкового пути можно рассматривать как актуальный опыт взаимовыгодной торговли и мирного культурного общения разных стран и народов.

Великий Шелковый путь представляет уникальную культурную ценность для человечества. Поэтому ЮНЕСКО уделяет особое внимание не только изучению, но и сохранению огромного наследия огромного наследия, оставленного древними народами нынешним поколениям.

Сегодня разработаны и действуют сотни маршрутов на всех континентах. Однако один из самых привлекательных и самый длинный в мире, имеющий протяженность 12 800 км, – Великий Шелковый путь. Эта дорога, которая тысячи лет связывала Восток и Запад как двухсторонняя река цивилизации. К экспедициям торговцев, миссионеров и географов прошлых веков сегодня присоединились и туристы. Во многом благодаря организации маршрутов по Великому Шелковому Пути большая часть человечества ныне получила прямой доступ к глобальному наследию, не ограничиваясь географическими пределами.

В 1998 г. ЮНЕСКО объявила о начале десятилетнего проекта, названного «Интегральное изучение Шелкового пути – пути диалога». Он предусматривает широкое и всеобъемлющее изучение истории цивилизаций, установление тесных культурных контактов между Востоком и Западом, улучшение взаимоотношений между многочисленными народами, населяющими Евразийский континент. Возрождение Великого Шелкового Пути – это возобновление тысячелетнего диалога цивилизаций. Уникальный проект, являющийся частью Декады мирового культурного развития ЮНЕСКО, стимулировал интерес к Шелковому пути во всем мире [7].

Находясь в центре евразийского субрегиона, на стыке нескольких цивилизаций, восприняв и впитав многообразие культур и мировоззрений, Казахстан имеет необходимые предпосылки для того, чтобы стать крепким мостом дружбы и сотрудничества между странами, которые входят в регион Великого Шелкового пути.

В свете этой концепции возрождение традиций Великого Шелкового пути имеет важное значение не только для Казахстана, но и для всего мира. Интерес и внимание к восстановлению Великого Шелкового пути стал еще более возрастать после обретения Казахстаном независимости. Ибо Казахстан в прошлом считался и поныне остается сердцем этого древнего караванного пути. И поэтому наше государство является главным инициатором международных мероприятий по восстановлению древнего пути. Казахстан придает огромное значение участию в реализации проектов по возрождению Великого Шелкового пути, и предпринимает практические шаги в осуществлении этого.

Функционирование трансконтинентальных магистралей, которые совпадают с направлением Великого Шелкового пути, обеспечит благоприятные возможности для осуществления внешнеэкономических связей Узбекистана и стран Центральной Азии, расширения транзитных перевозок из стран Азиатско-Тихоокеанского региона, Индии и Китая в страны Ближней Азии, Турцию, а также в Европу, и установление регулярных культурных и туристических отношений со многими странами мира. Создание современного транспортного коридора Европа – Кавказ – Азия открывает новые перспективы для развития экономического, научно-технического, культурного и духовного сотрудничества между многими странами и народами Евразии. Открывает исключительную возможность альтернативного, более устойчивого доступа стран к трансевропейским и трансзиатским транспортным сетям. Осуществление этого проекта будет способствовать укреплению взаимопонимания и взаимного доверия между людьми, принадлежащим к разным национальностям и конфессиям, что служит гарантом мира и безопасности в нашем общем доме – на планете Земля [8].

Не случайно, что со времени обретения независимости Казахстана глава государства Нурсултан Абишевич Назарбаев уделяет особое внимание развитию данного проекта. В 1997 году был принят Указ Президента «О реализации декларации Глав тюркоязычных государств, проекта ЮНЕСКО и ВТО по развитию инфраструктуры туризма на Великом шёлковом пути в Республике Казахстан». Инициирована Государственная программа «Возрождение исторических центров Шелкового пути, сохранение и преемственное развитие культурного наследия тюркоязычных государств, создание инфраструктуры туризма», создана Национальная компания «Шелковый путь – Казахстан». За довольно короткие сроки ей удалось отреставрировать значительную часть уникальных архитектурных комплексов, сохранивших на века номадийские традиции тюркоязычных народов. При участии ЮНВТО в 1999 году в г. Алматы проведён первый международный семинар для туроператоров по Шёлковому пути.

Для Казахстана международный проект «Великий Шелковый путь» – это не только трасса торговых связей, это полнокровный диалог между культурами Запада и Востока. С ним самым непосредственным образом связан ренессанс искусства, культуры и науки тюркского мира. Это основная причина неиссякаемого интереса и привлекательности туристского продукта, подкреплённая обилием культурных, исторических объектов, артефактов и памятников истории на древней караванной трассе. Мировая культура обогащена такими ценными историческими находками казахстанских учёных, как Золотой человек и наскальные рисунки в

урочище Тамгалы, царскими захоронениями в Береле и местом поклонения всех тюркоязычных народов – мавзолеем Хаджа Ахмеда Яссави.

Сегодня формирование туристской индустрии определено Правительством Казахстана в качестве одного из приоритетных секторов экономики в числе семи кластерных инициатив. В государственных и отраслевых программах развитие культурно-познавательного туризма на Великом шёлковом пути является её важнейшей составляющей.

В этих целях в Казахстане, при поддержке ЮНВТО проведены исследования туристского потенциала страны – культурного наследия исторических и культурных объектов казахстанского участка Великого шёлкового пути. В 2003 году мавзолей Хаджи Ахмеда Яссави в городе Туркестане в Южно-Казахстанской области, а в 2004 году петроглифы археологического ландшафта Тамгалы в Урочище Тамгалы (которые находятся в 170 км к северу-западу от г. Алматы и расположены в юго-восточной части Чу-Илийских гор) Алматинской области включены в список объектов Всемирного наследия ЮНЕСКО в странах Великого шелкового пути.

Городище Бозок – единственный объект из номинантов, который находится на Сарыаркинском отрезке Шелкового пути. В Мангышлакский или Урало-Прикаспийский отрезок вошли городища Кызылкала, Жайык и Сарайшык.

Последнюю категорию памятников-номинантов на включение в список ЮНЕСКО представляют некрополи Боралдай, Иссык и Бесшатыр. Всего в предварительный список объектов Всемирного наследия ЮНЕСКО были включены восемь памятников истории и культуры. Среди них городище Ясы-Туркестан, святилище тюрков Мерке, мегалитические памятники Бегазы-Дандыбаевской культуры. Центр Всемирного наследия также включил в предварительный список курганы с каменными грядами Тасмолинской культуры, петроглифы Ешки-Ольмес и Арпа-Узень, палеолитический и геоморфологический комплекс Каратау, памятники Отрарского оазиса и историко-культурный ландшафт Улытау.

Ученые ставят данные памятники в один ряд с лучшими образцами мировой культуры. Эти памятники легендарного Шелкового пути входят в систему казахстанских и международных туристских маршрутов, становятся широко доступными и узнаваемыми. Сегодня архитектурное наследие древних городищ Отрар, Сауран, Туркестан привлекают в страну множество исследователей: ученых, археологов и туристов со всех концов земного шара.

Великий Шелковый путь также сыграл неocenимую историческую роль в интеграции культур многих стран. В этом процессе участвовали народы, издревле жившие на территории Казахстана. Они внесли свою большую лепту в сокровищницу мировой цивилизации. Это уникальная культура жилища (юрта), искусство древних мастеров, создавших красочные ковры и украшения из драгоценных металлов, сочинявших музыку, сказания и легенды. Они стали знаковыми как для Казахстана, так и для всей цивилизации [2].

Начиная с 2000 года Национальная туристская администрация Казахстана активизировала свое сотрудничество с Всемирной туристской организацией по формированию позитивного туристского имиджа страны, развитию международных туристских связей, проведению совместных мероприятий и продвижению отечественного туристского продукта «Шёлковый путь – Казахстан». В период со 2 по 4 сентября 2008 года в г. Алматы проведен III форум мэров городов «Шелковый путь» на тему «Новый Шелковый путь: От великой традиции к современным стандартам туризма и сотрудничества», в котором приняли участие мэры городов, представители государственных органов и бизнес-сообществ из 27 стран, а также руководители международных организаций. Целью проведения форума явилось дальнейшее развитие интеграции между городами, продвижение инновационных способов финансирования программ по устойчивому развитию туризма стран Шелкового пути, улучшение взаимопонимания между людьми и гармоничное развитие данных регионов.

В октябре 2009 года в новой столице Казахстана г. Астане была успешно проведена XVIII сессия Генеральной ассамблеи Всемирной туристской организации. Одним из ключевых вопросов, рассматриваемых на ассамблее, стали «новые инициативы Казахстана по

возрождению туризма на Великом шёлковом пути» и принята Астанинская декларация, имеющая важное стратегическое значение не только для Казахстана, но и для мирового туристского сообщества. Благодаря миру, толерантности, межнациональному согласию и политической стабильности в стране, зарубежные гости и туристы могут беспрепятственно приезжать к нам на отдых, знакомиться с замечательным народом, его традициями, богатой самобытной культурой, великолепными достопримечательностями: объектами истории, архитектуры и уникальными природными памятниками.

Сегодня у нас немало предложений для увлекательных туристских путешествий по древней караванной дороге. Для примера можно назвать маршрут из южной столицы – г. Алматы на космодром Байконур (через Шымкент – городище Отрар – мавзолей Арыстанбаб – г. Туркестан с посещением мавзолея Ходжа Ахмеда Яссави – городища-крепости Сауран до г. Кызылорда – посещения мемориала «Коркыт Ата» – г. Байконура и экскурсией на первую космическую гавань земли космодром Байконур).

В настоящее время необходимо развивать потенциал привлекательности Шелкового пути, который включает: реставрацию культурных объектов и исторических памятников на древнем караванном пути; развитие искусств и ремесел с целью сохранения богатого культурного наследия стран Шелкового пути; разработку, реализацию и продвижение совместных стратегий, программ и маркетинга по успешному продвижению проекта; формирование и повышение туристского имиджа стран Центральноазиатского региона по развитию культурно-познавательного туризма на Великом шёлковом пути.

Достижения культуры распространялись благодаря контактам между народами. История доказывает, что только тесное сотрудничество и взаимообогащение культур являются основой мира и прогресса для всего человечества [6].

Одним из неперемennых условий развития общества является активный обмен информацией между народами и цивилизациями.

Возрождение Великого Шелкового пути, безусловно, даст возможность поднять на новый уровень развитие экономики государств региона, увеличить благосостояние народов, использовать плоды прогресса.

Литература

1. Артыкбаев, Ж. О. История Казахстана / Ж. О. Артыкбаев. – Астана : Кітап, 2004. – 159 с.
2. Абдыкаримова, О. Великий шелковый путь – стратегическая дорога межконтинентального значения [Электронный ресурс] / О. Абдыкаримова. – Режим доступа: <http://www.mirp.kz/>.
3. К новым стандартам в развитии общественных наук в Центральной Азии // Материалы международной научной конференции. – Алматы : Дайк-Пресс, 2006. – 336 с.
4. Литвинский, Б. А. Исторические судьбы Восточного Туркестана и Средней Азии / Б. А. Литвинский. – М. : Наука, 1984. – С. 4–22.
5. Тарих [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.tarih-begalinka.kz>.
6. Никитинский, Е. Туристский потенциал Великого Шелкового Пути. Перспективы и приоритеты [Электронный ресурс] / Е. Никитинский. – 2012. – Режим доступа: <http://www.mirp.kz/>.
7. Никитенко, И. Н. Великий Шелковый Путь [Электронный ресурс] / И. Н. Никитенко // Культурное наследие. – Режим доступа: <http://www.advantour.com>.
8. Послание народу «Казахстан-2030» Президента Республики Казахстан Н. А. Назарбаева.

Агеева Л.Е.

(Республика Беларусь, г. Минск)

СИМВОЛИКА ПРОСТОЙ И СЛОЖНОЙ СЕТКИ В НАРОДНОМ ОРНАМЕНТЕ

Белорусский народный орнамент богат всевозможными элементами, которые, хотя и воспринимаются как декоративные, но часто связаны с древними культами, что отмечалось уже исследователями, в том числе и белорусскими, например, М. С. Кацером [7]. В данной статье рассматриваются *сетчатый ромб* или *решетка* – наиболее популярные орнаментальные мотивы.

вы, которые встречаются как на белорусских рушниках, так и на одежде. Нами проведен сравнительный анализ названий разных вариаций сетчатых ромбов в регионах его распространения и выявлены архаичные культы, связанные с этим мотивом.

В народном орнаменте мотив сетки или сетчатого ромба (рис. 1–7) изображается как самостоятельный элемент, так и в сопровождении каких-либо других орнаментальных единиц, а также на фоне другого сетчатого мотива (сетка в сетке) (рис. 6). О сакральности этого мотива может свидетельствовать и тот факт, что он обнаруживается даже в археологическом материале, например, на золотых древнерусских височных подвесках, которые трактуются Б. А. Рыбаковым как «земля» [13, с. 573, рис. 98] (рис. 3), а также и другом амулете VI–VIII веков, выявленном в могильнике Крапивны недалеко от Чудского озера (рис. 4) [14, с. 179]. Исследователем архангельских орнаментов Г. С. Масловой мотив, состоящий из двух продольных и двух поперечных линий (2x2) называется «гнездецко» (*гнездышко*) (рис. 1) [11, с. 153]. Для удобства описания назовем его *простой сеткой*. В орнаментах Коми, описанных Г.Н.Климовой, этот знак имеет очень много названий: *ошейник, рогатый круг, нательный крестик, круг в 13 петель, цедилка, узор пальцами, барашек, олений рог* [8, с. 50]. Собранные названия на белорусском Полесье, как и на Урале, имеют также множество названий с размытой семантикой: *кветкамi, глушкі, верабей сляпы, вядзьмедзкі, глухоўкі, лапа вялікая* [1, с. 77, 100, 111, 126, 151]. К данному списку можно добавить украинские названия, собранные М. Р. Селивачевым: сложной сетки – *хусточка*, варианты сетки – *паучки* [15, с. 327, 195], на пасхальных яйцах с названием *летающие паучки* [15, с. 301]. В Зауралье мотив сложной сетки, образованный более чем 2 продольными и 2 поперечными линиями (2x2), т.е. 3x3, 4x4, 5x5 и более, известен как *репей* [6, с. 442].

У белорусов варианты простой (2x2) и сложной сетки (3x3, 4x4, 5x5) называются М. С. Кацером *узором и мотивом Солнца* [7, с. 115, 190], а также “*абярэг ад хвароб і нячыстай сілы*”; мотив сетки 5x5 – «яднанне сонца і зямлі», а ее вариант входит с набор знаков с названием: «символы предков» [7, с. 189, 190, 206], что говорит о культовой значимости данного орнаментального мотива.

В целом складывается впечатление, что количество продольных и поперечных линий *сетчатого ромба* или *простой и сложной решетки* не имеет значения. Например, в работе Г. Н. Климовой приведенные названия относятся как к *простой сетке*, так и *сложной* [8, с. 50]. То же обнаруживается и в работе М. С. Кацера. Если, например, рисовать схематично солнце, то количество лучей может быть произвольным – как минимальным, так и максимальным. Судя по амулетам и их названиям носителями культуры в разных источниках, можно сделать вывод, что часть названий, имеет ассоциативное происхождение, имеющие отношение к технологии ткачества или внешнему сходству с каким либо объектом. К таким названиям, по-нашему мнению, можно отнести значение «Солнце». Самые странные названия простой решетки зафиксированы в Украине. Хотя этот элемент имеет 8 отростков (рис.2), он почему-то называется «*семириг*» и «*сёмик*» [15, с. 318]. Если принять во внимание, что Сёмик или Сёмуха – народные названия праздника Троицы (7 недель после Пасхи), то можно сделать предположение, что этот знак имеет отношение к празднику с этой календарной отметкой.

Б. А. Рыбаковым опубликована подвеска для амулетов с изображением двух оленей, рога которых соединяются, образуя орнаментальный мотив решетки [13, с. 541, рис. 91] (рис.5). Это значит, что названия «*рогатый круг*», «*узор пальцами*», «*олений рог*», “*вядзьмедзкі*”, “*лапа вялікая*” указывают нам на культ оленя, который имеет отношение и к мотиву решетки, и к медведькам, и к Сёмухе. Такие пересечения имеют отношение к народному празднику *масленицы*, карнавал в честь которой по сообщению Б. А. Рыбакова, у южных славян происходил в начале марта, а у западных – около *Троицына дня* [13, с. 538].

В спартанском и македонском календарях месяц март назывался *артемисий* [17, с. 551]. Артемида, зооморфным символом которой был олень, имела также эпитет «медвежья» и была первоначально покровительницей охотников. Об ее культе на территории Восточной Европы упоминается в «Слове Иоанна Златоуста»: «... а инии в Сварожича веруют и в Артемиду, им же невегласи человекчи молятся...» [13, с. 712]. Но если обратиться к древнегреческим эпитафи-

ям, то хорошо видно, что функции Артемиды были значительно шире, чем просто охота. Например, люди просят ее избавить от болезней [4, с. 133]; женщины просят от мук родовых спасти [4, с. 60, 175]; Тисида называет ее берегущей детей [4, с. 61]; девушка Гиппа кудри ей свои посвятила, так как близка была *свадьбы пора* [4, с. 207]; а девушке Гягелохии она явилась за ткацким станком, как зарево огня [4, с. 120]. Из эпитафий видно, что Артемида покровительствовала и свадьбам, и ткачихам. Она была одним из наиболее чтимых греками божеств: по числу посвященных ей храмов (около 80) она занимала первое место [18, с. 398].

Покровительницей ткачества была также и Афина, хоть и считалась *богиней мудрости и военной мощи*. В одной греческой эпиграмме сообщается, что девушка посвятила ей челнок, веретено, нити, корзину, клубки, называя ее *девой, владычицей пряж* [4, с. 191], а в другой ее называют *владычицей женицин* [4, с. 207]. В ее храм несли пожертвования в виде ткацкого станка и кудели [4, с. 204, 313]. Существование двух или более божеств с одинаковыми функциями в одной религиозной системе может свидетельствовать о заимствовании мифологических идей других народов, которые могли сменить еще более древнее божество. Например, Афина заменила Арахну (греч. *паук*). С. А. Токарев, в мифе об Арахне отмечал морально-религиозную тенденцию – осуждение самонадеянности человека перед богами [18, с. 406].

Почему паук мог стать покровителем ткачества, понятно без объяснений. О существовании в древности культа паука у предков белорусов может свидетельствовать сохранившийся архаичный ритуал. Например, при выборе места для дома: паука клали в горшок и оставляли на ночь. Если к утру в горшке не было паутины, это место считалось плохим для строительства дома [2, с. 350]. На Коляды изготавливалось соломенное украшение с названием «*паук*», который участвовал также и в свадебных ритуалах (подвешивался над головой жениха и невесты). Он до сих пор популярен в народном творчестве. Схематическое изображение «паука» совпадает с орнаментальным мотивом сложного *сетчатого ромба* (стилизация паутины), например, на рушнике из Могилевской обл. (рис.7) [19, с. 187] и ее изображения на амулете VI–VIII веков, найденного в районе Чудского озера [14, с. 179] (рис.4). Паутина имеет сходство с сетью, которая использовалась в свадебных ритуалах Восточной Европы. По сведению Н. И. Толстого, в Орловской губернии существовал русский свадебный обряд обвязывания сеткой, с которым, вероятно, и связано выражение «узлы брака». В 1901 году орловские крестьяне объясняли его так: «Когда едешь жениться, то нужно подвязаться рыболовной сеткой как поясом. Тогда езжай себе с Богом, никто тебя не сглазит, и ведьмак не подступится. Только тогда враг сможет навредить тебе, когда развяжет все узлы на сетке». Сетка с ее узлами упоминается также в северорусских заговорах от порчи: «Как от сетки узла никто не может развязать, ни распустить – ни еретик, ни наговорщик, ни завистник, так же раба божьего (имя) никто не может изурочить» (испортить) [16, т. 3, с. 237]. О. А. Ганцкая сообщает об использовании рыболовной сети во время масленицы в Польше [3, с. 207]. Культ паутины-сети достаточно древен, например, «божественная сеть» упоминалась в древнеегипетских поговорках и магических заклинаниях [20, с. 182], а в библейских текстах с рыболовной сетью сравнивается небесное царство [20, с. 183]. В белорусских загадках паутина отождествляется также с ситом: «Сіта не рукамі звіта» [5, с. 181], а в эстонской песне поётся, что сито – это знак невестки [12, с. 159]. Это говорит о том, что мотив сети является архетипом, поскольку встречается в разных культурах.

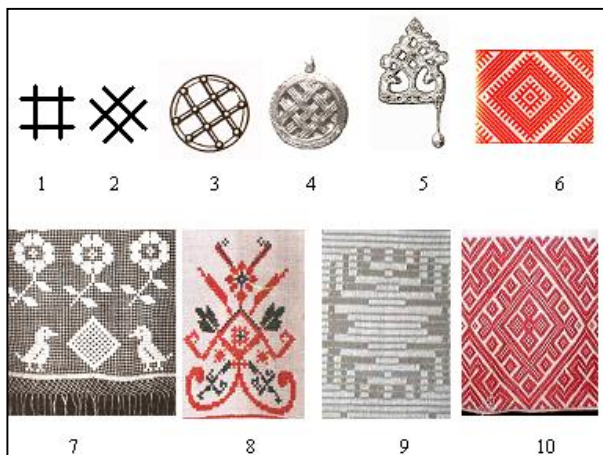
Среди большого разнообразия названий мотива сетки привлекает к себе внимание название «*репей*», зафиксированное в Зауралье [6, с. 442]. На первый взгляд, репей не имеет к паутине никакого отношения, однако он, как и паутина, имеет свойство прилипать к одежде, что считалось магическим и могло использоваться в любовной магии. А желание усилить свойства притяжения, привело к появлению мотива «*сетка в сетке*» (рис. 6).

Конечно, обращает на себя внимание большой временной разброс, связанный с Масленицей, Колядами и Троицей. В действительности, в разные периоды начало нового года праздновалось в разное время: весной – начало сева, поэтому среди обращений к Артемиде встречаются такие: «Эту священную рощу одень, Артемида, цветами» [4, с. 290]. Судя по древнерусским летописям, когда-то счет времени велся *летами* (легоисчисление). В Египте Новый год отмечался в период летнего солнцестояния. В это время происходит разлив Нила. А современный

Новый год связан с зимним солнцестоянием, Коляды – Новый год по лунному календарю. Однако в колядном фольклоре, упоминается не паук или олень, а коза, чему также можно найти объяснение. В словаре В. И. Даля отмечается, что в древности *козой* называли малорослый вид оленей (косули). Такое же название отмечено нами в настоящее время в Гродненской области. Оно соответствует осетинскому названию лани – *куаз*.

К рассматриваемой нами простой и сложной сетке относится еще один предмет, который имеет отношение и к сетке, и к весне, и к свадьбам – *борона*. Она также имеет форму сетки, зубья ее укреплялись узлами, использовалась в свадебных обрядах и на масленицу. Существовал запрет на изготовление борон на Троицкой неделе [16, т. 1, с. 235]. Катания на бороне или на *зеленых троицких ветках* имели место в свадебных обрядах [16, т. 1, с. 237]. А на Полесье на Благовещение и к свадьбе пекли *хлебец в форме бороны* [16, т. 1, с. 237].

В итоге можно сделать вывод, что сетчатый ромб и его разновидности в виде простой или сложной решетки (сетки) связаны с древним культом паука и представляют собой стилизацию паутины, сетки, а также бороны. Паук в древности считался божеством, что видно из полесского выражения: «Паук свет сновал» [16, т. 3, с. 648] и названия соломенного колядного паука – «паучьи кросны» (ткацкий станок) [16, т. 3, с. 648]. Изображение стилизованного паука обнаружено нами на белорусском рушнике из Вилейского района Минской области (рис. 9) [9, с. 270]. Примером стилизации паука, по-нашему мнению, может служить изображение на рушнике из Ветковского р-на Гомельской обл. (рис. 8). На груди этого существа изображена простая сетка [9, с. 284], а рядом – антропоморфные изображения оленей. По разным историческим причинам культ паука слился с культом оленя, поэтому среди народных названий мотива сетки встречаются и *паучки*, и *оленьи рога*, и *медведьки* (эпитет Артемиды). Этот орнаментальный мотив имеет отношение к Масленице (древнему Новому году) – периоду массовых свадеб и началу земледельческих работ, Калядам и Троице. Изображение простой, сложной сетки или сетчатого ромба могло считаться в древности оберегом, «ловушкой любви и удачи». У белорусов этот мотив отмечен особой культовой значимостью, так как фигурирует у носителей культуры под названием «Знаки предков».



ПОДПИСИ К РИСУНКАМ

1, 2 – орнаментальный мотив простой сетки; 3 – простая сетка на золотом височном кольце [13, с.573, рис. 98]; 4 – амулет из могильника Крапивны, район Чудского озера, VI-VIII вв. [14, с.179]; 5 – подвеска для амулетов с мотивом оленей и сетки [13, с.541]; 6 – орнаментальный мотив «сетка в сетке» на белорусской одежде [10, с.240]; 7 – мотив «сетчатого ромба» (стилилизация паутины) на рушнике, Могилевская обл. Беларусь [19, с.187]; 8 – простая сетка в стилизованном пауке, фрагмент рушника из Ветковского р-на Гомельской обл. [9, с.284]; 9 – стилизованный паук, фрагмент рушника, Вилейский р-н Минской обл. [9, с.270]; 10 – мотив крестообразной розетки (знак оленя) в сетке, фрагмент женской намитки (головного убора) [10, с.240].

Литература

1. Арнаменты Падняпроўя / пад рэд. Г. Р. Нечаевой. – Мінск : Беларуская навука, 2004.
2. Беларуская міфалогія. Энцыклапедычны слоўнік. – Мінск : Беларусь, 2004.
3. Ганцкая, О. А. Поляки / О. А. Ганцкая // Календарныя обычаі і абрады в странах зарубешнай Еўропы. Весенніе празднікі. – М. : Наука, 1977. – С. 202–220.
4. Греческая эпіграмма. – СПб. : Наука, 1993.
5. Загадкі. – Мінск : Навука і тэхніка, 1991.
6. Иванов, С. В. Орнамент народов Сибири как исторический источник / С. В. Иванов. – М.-Л. : АН СССР, 1963.
7. Кацар, М. С. Беларускі арнамент / М. С. Кацар. – Мінск : Бел.Энцыклапедыя, 1996.
8. Климова, Г. Н. Текстильный орнамент Коми / Г. Н. Климова. – Коми-Пермяцкое книжное издательство, 1994.
9. Лабачэўская, В. А. Повазь часоў. Беларускі ручнік / В. А. Лабачэўская. – Мінск : Беларусь, 2009.

10. Лобачевская, О.А. Белорусский народный костюм. Крой, вышивка, декоративные швы / О. А. Лобачевская, З. И. Зимица. – Минск : Беларуская навука, 2013.
11. Маслова, Г. С. Орнамент русской народной вышивки как историко-этнографический источник / Г. С. Маслова. – М. : Наука, 1978.
12. Прюллер, П. К. Эстонская народная астрономия / П. К. Прюллер // Историко-астрономические исследования. – Вып. 9. – М., 1966. – С. 145–169.
13. Рыбаков, Б. А. Язычество Древней Руси / Б. А. Рыбаков. – М. : Наука, 1988.
14. Седов, В. В. Восточные славяне в VI–XIII вв. / В. В. Седов. – М. : Наука, 1982.
15. Селівачов, М. Лексикон української орнаментики / М. Селівачов. – Вип. XV. – Київ : Редакція вісника «АНТ», 2005.
16. Славянские древности / под ред. Н. И. Толстого. В 5 т. – М. : Междунар. отношения, 2004–2010.
17. Справочник личных имен народов РСФСР. – М. : Русск. язык, 1987.
18. Токарев, С. А. Религия в истории народов мира / С. А. Токарев. – М. : Политическая литература, 1986.
19. Фадзеева, В. Я. Беларускі ручнік / В. Я. Фадзеева. – Мінск : Польша, 1994.
20. Церен, Э. Лунный бог / Э. Церен. – М. : Наука, 1976.

Адула Т.І.

(Рэспубліка Беларусь, г. Мінск)

НАЦЫЯНАЛЬНАЯ ФІЛАСОФІЯ ЯК АБ'ЕКТ ДАСЛЕДАВАННЯ БЕЛАРУСКІХ ВУЧОНЫХ (2-Я ПАЛОВА ХХ СТ.)

Нацыянальная філасофія Беларусі прайшла шматвяковы шлях свайго развіцця, аднак аб'ектам сістэмнага тэарэтычнага даследавання навукоўцаў стала толькі ў другой палове ХХ стагоддзя. Гэтую вялікую і адказную справу вырашалі ў 1950–1960-я гады перш за ўсё навуковыя супрацоўнікі Інстытута філасофіі НАН БССР – вядомыя беларускія навукоўцы і арганізатары філасофскіх даследаванняў І. М. Лушчыцкі, В. А. Сербента, І. М. Ільошын, І. С. Чымбург і інш. Менавіта ў той гістарычны перыяд склаўся навуковы калектыў аднадумцаў, сфармаваліся асноўныя падыходы да даследавання гісторыі філасофіі Беларусі. Па-першае, была пастаўлена задача яе *сістэмнага* вывучэння. Гэта была не такая ўжо простая задача, як можа здацца зараз, паколькі спачатку неабходна было абгрунтаваць наяўнасць самабытнай філасофскай думкі Беларусі як адной з формаў самасвядомасці беларускага этнасу, і толькі затым прыступаць да выяўлення крыніц і іх скурпулёзнага аналізу. Вырашэнню гэтай праблемы ў немалой ступені спрыяла навуковая сесія АН БССР, што адбылася ў маі 1948 года, на якой былі абмеркаваны пытанні метадалагічнага плана, што тычацца гісторыі філасофскай і грамадскай думкі Беларусі, г.зн. таго падмурка, на якім у далейшым меркавалася раскрыць логіку фарміравання і развіцця нацыянальнай філасофскай культуры, вызначыць яе рэальнае месца ў духоўным жыцці беларускага грамадства ў канкрэтныя гістарычныя перыяды.

Даследаванне гісторыі нацыянальнай філасофіі было пачата са Скарыны. У 1940-я гады адным з першых паспрабаваў асэнсаваць светапогляд і месца першадрукара ў беларускай культуры вядомы беларускі гісторык У. М. Перцаў [1]. Праўда, нельга не сказаць пра тое, што і да гэтай публікацыі Скарына не быў пазбаўлены ўвагі беларускіх і расійскіх даследчыкаў. Яшчэ ў канцы XIX стагоддзя прафесар У. П. Уладзіміраў апублікаваў буйную працу, прысвечаную друкаваным выданням беларускага мыслара [2]. Пра жыццёвы шлях Скарыны распавядалася ў публікацыях 1920-х гадоў [3]. Звесткі пра беларускага першадрукара ўтрымліваліся ў навуковых працах гісторыкаў, ўключаліся ў падручнікі. І ўсё ж у тую гістарычную эпоху даследаванні не набылі сістэмнасці, не склаліся ў адмысловую вобласць гуманітарнай навукі, не сталі «скарынінай». І, акрамя таго, не хапала, на наш погляд, уласна філасофскага асэнсавання і самой гістарычнай эпохі, у якую жыў Скарына, і яго гістарычнай місіі. Скажам, у брашуры беларускага філосафа М. І. Шапавалава “Ф. Скарына, яго дні ды друк на Беларусі” адзначалася: “Галоўная задача, якую я меў на мэце і спрабаваў, паводле сваіх сіл, вырашыць, – гэта пазнаёміць масавіка-чытача з узнікненнем друку, яго роляй у культурным і гаспадарчым будаўніцтве

нашае рэспублікі ды ў развіцці яе вытворчых сіл” [4, с. 5]. Публікацыя У. М. Перцава прыцягнула вялікую ўвагу грамадскасці і вучоных таму, што ў ёй Скарына прадстаўлены ў кантэксце гістарычнага працэсу станаўлення і развіцця беларускага этнасу, а таксама ў якасці фігуры, што спрыяла фарміраванню нацыянальнай свядомасці. “З-за ўсяго гэтага, – адзначаў вучоны, – мы маем права высока ставіць Скарыну ў шэрагу дзеячаў беларускай культуры. Яго заслугі як змагагара беларускай адукаванасці, хоць бы і абмежаванай рамкамі Бібліі, як друкара, што садзейнічаў вытворчасці і распаўсюджванню такога вялікай сілы сродка, як друкаваная кніга, як беларускага патрыёта, які гарача любіў свой народ, як аднаго з дзеячоў у галіне фарміравання беларускай мовы надзвычай вялікія” [1, с. 100]. Менавіта таму публікацыя У. М. Перцава паслужыла магутным імпульсам для далейшых навуковых пошукаў у гэтым кірунку, у тым ліку ў плане раскрыцця філасофскага светапогляду беларускага мысляра.

Так, на працягу многіх гадоў тэарэтычную спадчыну Ф. Скарыны з філасофскіх пазіцый даследаваў старшы навуковы супрацоўнік сектара гісторыі філасофіі Інстытута філасофіі М. А. Алексютовіч. У працы “Скарына, яго дзейнасць і светапогляд” [5] ім ахарактарызавана гістарычная эпоха, у якую жыў беларускі мысляр, яго выдавецкая і асветніцкая дзейнасць. На падставе вывучаных крыніц беларускі вучоны прыйшоў да такой высновы: “Нязначныя, выпадкова ўцалелыя матэрыялы аб Скарыне, а таксама дайшоўшыя ды нас яго выданні не даюць канкрэтнага ўяўлення аб яго прыродазнаўча-навуковых паглядах. Але нават і тое нямногае, што нам вядома аб ім, дае поўную падставу сцвярджаць, што гэты быў выдатны для свайго часу чалавек, які ўнёс вялікі ўклад у развіццё перадавой культуры беларускага народа” [5, с. 100].

У далейшым жыццёвы і творчы шлях Ф. Скарыны атрымаў асвятленне ў працах Я. І. Парэцкага, С. А. Падокшына, Г. Я. Галенчанкі, У. У. Агіевіча і іншых навукоўцаў [6; 7; 8; 9]. Праведзеныя маштабныя даследаванні дазволілі стварыць абагульняющую працу – у 1988 годзе выйшаў з друкарні энцыклапедычны даведнік “Францыск Скарына і яго час” [10]. У ім больш глыбока раскрыты жыццёвы і творчы шлях мысляра, больш рэльефна адлюстраваны яго ўклад у развіццё беларускай культуры. Адаючы даніну прызнання беларускаму першадрукару, С. В. Кузьмін – адзін з кіраўнікоў творчага калектыву – адзначаў: “Нам вельмі хацелася зрабіць аб Ф. Скарыне такую кнігу, якая б па свайму мастацкая-паліграфічнаму выкананню была б сёння на ўзроўні выданняў самога першадрукара” [11, с. 68–69].

Засваенне філасофскай і грамадска-палітычнай думкі Беларусі не абмежавалася вывучэннем толькі тэарэтычнай спадчыны Ф. Скарыны. У полі зроку навукоўцаў апынуліся і іншыя маштабныя фігуры філасофскай думкі ў Беларусі, найважнейшыя гістарычныя этапы яе станаўлення і развіцця. Паступова назіраўся велізарны, цікавы матэрыял, які сапраўды даказвае наяўнасць самабытнай нацыянальнай філасофіі. У далейшым беларускія навукоўцы імкнуліся як мага паўней узнавіць агульную карціну яе развіцця ад вытокаў да сучасных дзён.

Асабліва трэба сказаць пра кнігу «З гісторыі філасофскай і грамадска-палітычнай думкі Беларусі. Выбраныя творы XVI – пачатку XIX ст.», выдадзеную пад агульнай рэдакцыяй акадэміка В. А. Сербенты, кандыдатаў філасофскіх навук В. М. Пузікава і П. Д. Пузікава [12]. Яна ўяўляла сабой своеасаблівую справаздачу аб шматгадовай працы ў галіне гісторыка-філасофскіх даследаванняў і своеасаблівы арыенцір для далейшай навуковай дзейнасці ў гэтай сферы. В. А. Сербента адзначаў, што “гісторыя філасофскай і грамадска-палітычнай думкі Беларусі эпохі феадалізму да цяперашняга часу не мае ні аднаго колькі-небудзь значнага даследавання” [12, с. 5]. І ў той жа час “прыводзімья ў дадзенай кнізе дакументы і фрагменты з твораў мысляроў Беларусі сведчаць аб жывым руху грамадска-палітычнай і філасофскай думкі з старажытных часоў, што адбываўся ў нас, як і ў іншых краінах Захаду і Усходу” [12, с. 6]. У кнізе прадстаўлены асноўныя этапы яе развіцця, дадзены навуковыя каментарыі уключаных у кнігу твораў, прапанаваны метадалагічныя прынцыпы даследавання першакрыніц. І гэты паслужыла асновай для далейшага больш глыбокага іх вывучэння. Аўтарамі выдання з’яўляліся навуковыя супрацоўнікі сектара гісторыі філасофіі – М. А. Алексютовіч, Э. К. Дарашэвіч, М. С. Купчын, Е. С. Пракошына і інш. Асноўныя раздзелы кнігі, прысвечаныя аналізу філасофскай спадчыны

Францыска Скарыны, Сымона Буднага, Васіля Цяпінскага, Арцемія, Феадосія Касога, Стэфана Зізанія, Лаўрэнція Зізанія і Казіміра Лышчынскага, выкананы М. А. Алексютовічам.

Не менш значная ў навуковым плане калектыўная праца “Помнікі філасофскай думкі Беларусі XVII – першай паловы XVIII ст.” [13]. У яе ўключаны тэксты А. Волана, А. Мужылоўскага, Х. Філалета, Л. Сапегі, І. Капіевіча і іншых беларускіх мысляроў, прычым многія тэксты ўпершыню перакладзены Л. А. Чарнышовай з лацінскай мовы на рускую мову.

Актыўна вывучалася ідэйная спадчына XIX стагоддзя. Тут прыярытэт, безумоўна, належыць І. М. Лушчыцкаму. Менавіта ён ажыццявіў першае буйное даследаванне ў галіне гісторыі нацыянальнай філасофіі гэтага перыяду. Яно прысвечана сацыяльна-філасофскай спадчыне К. Каліноўскага, Ф. Багушэвіча і іншых беларускіх мысляроў [14]. Ён жа ў 1952 годзе паспяхова абараніў першую доктарскую дысертацыю па беларускай філасофіі на тэму «Перадавая грамадска-палітычная і філасофская думка ў Беларусі другой паловы XIX стагоддзя».

Поруч з І. М. Лушчыцкім і М. А. Алексютовічам даследаваннем гісторыі філасофіі Беларусі займаліся Э. К. Дарашэвіч, У. В. Дуброўскі, В. А. Яфрэмава, М. С. Купчын, Н. М. Махнач, Е. С. Пракошына, А. Я. Цукерман і іншыя навуковыя супрацоўнікі сектара гісторыі філасофіі. Паступова фармаваліся асноўныя напрамкі даследаванняў, адбываўся падзел працы, што дазволіла ў хуткім часе ахапіць увесь гістарычны перыяд развіцця філасофскай думкі ў Беларусі, пачынаючы з эпохі Кіеўскай Русі і заканчваючы савецкім перыядам. Такім чынам, у перыяд 1950–1960-х гадоў у Інстытуце філасофіі былі закладзеныя трывалыя асновы нацыянальнай гісторыка-філасофскай навукі, якія дазволілі неўзабаве далучыцца да яе новаму пакаленню даследчыкаў і працягнуць яе далейшае развіццё.

Нельга не сказаць аб тым вялікім пазітыўным уплыве, які аказаў на станаўленне і развіццё беларускай гісторыка-філасофскай навукі і філасофіі ў цэлым акадэмік АН СССР Г. Ф. Аляксандраў, што воляю лёсу апынуўся ў Інстытуце філасофіі і які адпрацаваў тут з 1955 па 1961 год. Вывучэннем гісторыі філасофіі Беларусі ён не займаўся, але ж ім былі рэалізаваны іншыя сур'ёзныя праекты – выдадзена першае ў СССР манаграфічнае даследаванне, прысвечанае “Філасофскім сшыткам” У. І. Леніна, у напісанні якога удзельнічалі толькі беларускія вучоныя [15], падрыхтаваны і апублікаваны фундаментальныя даследаванні па гісторыі сацыяльных ідэй у Старажытнай Індыі [16; 17]. Сваімі апублікаванымі фундаментальнымі працамі Г. Ф. Аляксандраў заклаў трывалую метадалагічную аснову гісторыка-філасофскім даследаванням, якія паспяхова выкарыстоўваліся і пры вывучэнні гісторыі філасофскай і грамадска-палітычнай думкі Беларусі. Да таго ж ён быў навуковым кіраўніком аспірантаў, якія спецыялізаваліся ў галіне гісторыі філасофіі. Адзін з яго аспірантаў – дацэнт А. А. Бірала.

Нараўне з супрацоўнікамі сектара гісторыі філасофіі Інстытута філасофіі вывучэннем нацыянальнай філасофскай думкі актыўна займаліся выкладчыкі і аспіранты кафедры гісторыі філасофіі, логікі і навуковага атэізму Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта, якую з 1953 года ўзначальваў І. М. Лушчыцкі. У 1972 годзе была выдадзена калектыўная манаграфія “Нарысы гісторыі філасофскай і сацыялагічнай думкі Беларусі (да 1917 г.)” [18], якая была падрыхтавана да друку навукоўцамі Інстытута філасофіі і права АН БССР і Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта. У ёй ўпершыню ў сістэмным выглядзе прадстаўлены працэс развіцця філасофскай думкі Беларусі з моманту яе зараджэння ў эпоху Кіеўскай Русі да пачатку XX стагоддзя. Ёсць падстава гаварыць аб свайго роду падзеле працы паміж беларускімі даследчыкамі гісторыі айчыннай філасофіі. Акадэмічныя навукоўцы аналізавалі працэс развіцця прыродазнаўчай (Э. К. Дарашэвіч, У. В. Дуброўскі, А. Я. Цукерман), сацыяльнай (С. А. Падокшын), прававой (С. Ф. Сокал), этычнай (А. С. Майхровіч), эстэтычнай (У. М. Конан) і рэлігійнай (Т. П. Кароткая, Е. С. Пракошына) думкі. Значная ўвага надавалася вывучэнню развіцця філасофскай думкі ў XIX стагоддзі (М. С. Купчын, Н. М. Махнач) і ў пачатку XX стагоддзя (В. І. Яфрэмава). Важна адзначыць і тое, што акадэмічныя навукоўцы адшуквалі ў архівах і перакладалі з лацінскай мовы на рускую мову невядомыя раней рукапісы, выбудоўвалі саму канцэпцыю развіцця айчыннай філасофскай культуры. Па гісторыі філасофскай і грамадска-палітычнай думкі Беларусі былі абаронены доктарскія дысертацыі Э. К. Дарашэвічам, У. М. Конанам, А. С. Майхровічам, С. А. Подокшиным, С. Ф. Сокалам.

Універсітэцкія навукоўцы – А. А. Бірала, М. Р. Галенка, М. І. Юська, І. А. Каралёў, В. Ф. Шалькевіч, В. Я. Яцук і інш. – у сваіх працах раскрывалі працэс развіцця філасофіі ў перыяд Кіеўскай Русі, эпоху Рэфармацыі і контррэфармацыі. Трэба вылучыць манаграфічныя даследаванні А. А. Біралы, у якіх раскрыты працэс развіцця філасофскай думкі ў Беларусі і Літве ў канцы XVII – сярэдзіне XVIII стагоддзя [19; 20]. Ім адлюстраваны няпросты працэс распаўсюджвання ў Беларусі ідэй М. Каперніка і іншых заходнееўрапейскіх даследчыкаў прыроды. Свае навуковыя распрацоўкі А. А. Бірала выносіў на абмеркаванне ў Кракаўскім універсітэце, неаднаразова ўдзельнічаў у навуковых канферэнцыях, прысвечаных 500-годдзю М. Каперніка. Універсітэцкімі навукоўцамі ўпершыню была даследавана філасофія і сацыялогія беларускіх народнікаў – М. К. Судзілоўскага і інш. Але асабліва шмат увагі было імі нададзена вывучэнню станаўлення і развіцця філасофіі ў Беларусі ў XX стагоддзі. У дысертацыях і апублікаваных працах пераканаўча паказана, што, нягледзячы на пэўныя выдаткі, філасофія як навуковая дысцыпліна здабыла жыццё ў Беларусі. У ВДУ былі сфармаваныя філасофскія кафедры, у Акадэміі навук створаны Інстытут філасофіі, падрыхтаваны нацыянальныя кадры. Гэтаму спрыяла адкрыццё ў Беларусі дзяржаўным універсітэце спачатку аддзялення філасофіі, а пасля факультэта філасофскіх і сацыяльных навук. Філасофія набыла інстытуцыяналізаваны характар. Вялікую ролю ў падрыхтоўцы нацыянальных кадраў у галіне філасофіі адыгралі філасофскі факультэт МДУ імя М. В. Ламаносава, а таксама філасофскі факультэт Ленінградскага дзяржаўнага ўніверсітэта, дзе праходзілі навучанне выхадцы з Беларусі.

У працэсе даследавання гісторыі філасофскай думкі Беларусі навукоўцы актыўна супрацоўнічалі са сваімі калегамі па цэху з Украіны, Літвы, Польшчы. Гэта зразумела, паколькі духоўнае жыццё беларусаў, украінцаў, літоўцаў, палякаў на працягу многіх стагоддзяў было ўзаемазлучаным. Гаворка ідзе аб так званых памежных культурах. Нашы навукоўцы не змаглі б раскрыць працэс развіцця нацыянальнай філасофскай думкі, не выкарыстоўваючы тэарэтычныя напрацоўкі сваіх калег, не правёўшы параўнальны аналіз публікацый, не атрымаўшы доступу да архіўных матэрыялаў у Варшаве, Кракаве, Вільнюсе, Кіеве, Львове. Шмат карыснага давалі непасрэдныя зносіны з навукоўцамі, асабліва на навуковых канферэнцыях. Найбольш значымі з іх былі: канферэнцыя “Праблемы ўзаемасувязі і ўзаемаўплыву філасофскай і грамадскай думкі славянскіх народаў” (праходзіла ў Кракаве 3–4 снежня 1976 г. і ў Мінску 2–3 чэрвеня 1977 г., была арганізавана Беларускім дзяржаўным універсітэтам сумесна з Ягелонскім універсітэтам); «Рэспубліканская канферэнцыя па філасофскіх навук, прысвечаная 400-годдзю Вільнюскага ўніверсітэта», г. Вільнюс, 26–28 верасня 1978 г.; “Усесаюзная навуковая канферэнцыя «Гістарычныя традыцыі духоўнай культуры народаў СССР і сучасная ідэалагічная барацьба» (Да 1500-годдзя г. Кіева)”, г. Кіеў, – 5 снежня 1981 г. У рабоце названых канферэнцый прынялі ўдзел практычна ўсе вядомыя гісторыкі філасофіі з Беларусі, Украіны, Польшчы і Літвы.

У цэлым у другой палове XX стагоддзя быў сабраны і абагульнены велізарны тэарэтычны матэрыял, які характарызуе працэс развіцця філасофіі ў Беларусі, што дало магчымасць у далейшым, ужо ў пачатку XXI стагоддзя, прыступіць да выдання шматтомнага даследавання, прысвечанага гэтай тэме.

Літаратура

1. Перцев, В. Н. Общественная деятельность и мировоззрение Георгия Скорины / В. Н. Перцев // Известия Академии наук БССР. – 1948. – № 6. – С. 21–33.
2. Владимиров, В. П. Доктор Франциск Скорина : его переводы, печатные издания и язык / В. П. Владимиров. – СПб. : Типография Императорской Академии Наук, 1888. – [10], XXVI, [2], 351 с.
3. Каўка, А. К. Беларускае скарыназнаўства ў 20-я гады XX ст. / А. К. Каўка // Кніжная культура Беларусі. Да 500-годдзя з дня нараджэння Ф. Скарыны. – Мінск, 1991. – С. 45–84.
4. Шапавалаў, М. Скарына, яго дні ды друк на Беларусі / М. Шапавалаў. – Менск: выданьне Наркамасъветы БССР, 1925. – 59 с.
5. Алексютовіч, М. А. Скарына, яго дзейнасць і светапогляд / М. А. Алексютовч. – Мінск : Выд-ва АН БССР, 1958. – 146 с.
6. Парэцкі, Я. І. Сымон Будны / Я. І. Парэцкі. – Мінск : Беларускае дзяржаўнае ўніверсітэт, 1975. – 166 с.
7. Подокшин, С. А. Франциск Скорина / С. А. Подокшин. – М. : Мысль, 1981. – 215 с.
8. Галенчанка, Г. Я. Францыск Скарына – беларускі і ўсходнеславянскі першадрукар / Г. Я. Галенчанка. – Мінск : Навука і тэхніка, 1993. – 280 с.

9. Агіевіч, У. У. Імя і справы Скарыны: У чьіх руках спадчына / У. У. Агіевіч. – Мінск : Беларус. навука, 2002. – 319 с.
10. Францыск Скарына і яго час : энцыклапедычны даведнік. – Мінск : Беларус. Савецкая Энцыклапедыя, 1988. – 607 с.
11. Кузьмін, С. В. Як стваралася скарынiнская энцыклапедыя / С. В. Кузьмін // Кніжная культура Беларусі. Да 500-годдзя з дня нараджэння Ф. Скарыны. – Мінск, 1991. – С. 64–70.
12. Из истории философской и общественно-политической мысли Белоруссии: Избранные произведения XVI – начала XIX в. – Минск : Изд-во Академии наук БССР, 1962. – 524 с.
13. Памятники философской мысли Белоруссии XVII – первой половины XVIII в. – Минск : Навука і тэхніка, 1991. – 319 с.
14. Лушчыцкі, І. М. Нарысы по гісторыі грамадска-палітычнай і філасофскай думкі Беларусі ў другой палавіне XIX веку / І. М. Лушчыцкі ; М-ва адукацыі СССР, Беларус. дзярж. ун-т імя У. І. Леніна. – Мінск : Выд-ва Беларус. ун-та, 1958. – 367 с.
15. О «Философских тетрадах» В. И. Ленина / АН СССР, Ин-т философии, Беларус. гос. ун-т им. В. И. Ленина. – М. : Соцэкгиз, 1959. – 448 с.
16. Александров, Г. Ф. История социологических учений. Древний Восток / Г. Ф. Александров. – М. : Изд-во Акад. наук СССР, 1959. – 598 с.
17. Александров, Г. Ф. Очерк истории социальных идей в древней Индии / Г. Ф. Александров. – Минск : Изд-во Акад. наук БССР, 1959. – 301 с.
18. Очерки истории философской и социологической мысли Белоруссии (до 1917 г.). – Минск : Наука и техника, 1973. – 557 с.
19. Бирало, А. А. Философская и общественная мысль в Белоруссии и Литве в конце XVII – середине XVIII в. / А. А. Бирало. – Минск : Изд-во БГУ, 1971. – 180 с.
20. Бирало, А. А. Философские проблемы в науке эпохи Просвещения в Белоруссии и Литве / А. А. Бирало. – Минск : Изд-во БГУ, 1979. – 160 с.

Азарова Ю. О.
(Украина, г. Харьков)

ФИЛОСОФИЯ ИСКУССТВА М. ВЕЙЦА

Подобно тому, как невозможно постичь сущность искусства, собирая признаки произведений искусства, также невозможно постичь сущность искусства, выводя ее из общих понятий. Это выведение сущности искусства уже включает в себя такие определения, которые должны быть достаточны для того, чтобы всё то, что мы заранее считаем произведениями искусства, представить нам в качестве таковых. А выбирать произведения из всего наличного или же выводить их из общих принципов здесь в равной степени немислимо и неприемлемо: поступая так, занимаютса самообманом

М. Хайдеггер, «Исток художественного творения» [2, с. 52].

Американский философ и теоретик искусства Моррис Вейц (1916–1981) является одним из крупнейших представителей современной эстетики. Используя идеи и методы исследования, разработанные в аналитической философии (Л. Витгенштейн, Р. Карнап, Н. Гудмен), он предложил новую концепцию искусства.

В своих книгах «Философия искусства» (1950) [6], «Проблемы эстетики» (1960) [7], «Философия в литературе: Шекспир, Вольтер, Толстой, Пруст» (1963) [5], «Гамлет и философия литературной критики» (1964) [4], Вейц подверг критике парадигму эссенциализма и заложил фундамент анти-эссенциализма.

В 1956 г. Вейц опубликовал статью «Роль теории в эстетике» [8], которая получила широкий резонанс. Тезис Вейца о том, что «искусство не имеет сущностных признаков» и «не подлежит дефинитивному определению» стал предметом острой полемики. Одни ученые (Поль Зифф, Вильям Кенник) поддержали Вейца, другие специалисты (Стефен Дэвис, Льюис Зерби), напротив, выразили протест.

Как известно, главная задача эстетической теории состоит в том, чтобы определить сущность искусства и сформулировать его научную дефиницию. Соответственно, теория стремится

дать набор признаков или необходимых и достаточных свойств (*aset of sign sor necessary and sufficient properties*), которые характеризуют произведение искусства.

Однако, по мнению Вейца, такой подход не релевантен действительности. Поскольку теория не дает *универсального* набора признаков и свойств искусства, который стал бы *нормой* или *эталоном*, то определить «произведение искусства» также нельзя. Полная дефиниция понятия «искусство» логически невозможна.

Сегодня, пишет Вейц, основные эстетические теории, например, формализм (К. Белл, Р. Фрай), эмотивизм (Л. Толстой, К. Д. Дюкасс), интуитивизм (Б. Кроче), органицизм (А. С. Брэдли) и волюнтаризм (Д. У. Паркер) предлагают свои критерии дефинитивных свойств искусства.

Каждая из них утверждает, что именно «она истинна, т. к. дает исчерпывающий набор базовых качеств или свойств искусства, а другие теории – ложны, ибо они упускают то, что она считает необходимым» [8, с. 27]. Причем, те параметры искусства, которые важны для одной теории, совсем не имеют значения для другой.

Таким образом, даже если мы «допустим, что искусство обладает общим набором характерных признаков, пока ни одна из теорий, не представила нам универсального перечня атрибутов произведения искусства, который удовлетворил бы всех исследователей» [8, с. 30]. В чем же тогда причина неудачи эстетических теорий?

Главная причина ошибки всех эстетических теорий, отмечает Вейц, состоит в том, что они неверно понимают искусство. «Искусство, – как об этом свидетельствует логика самого понятия, – не располагает набором необходимых и достаточных свойств. Следовательно, общая теория искусства априори невозможна, а не просто логически трудна» [8, с. 27].

Эстетическая теория, подчеркивает Вейц, изначально заблуждается, полагая, что «понятие “искусство” поддается дефиниции» [8, с. 27]. На самом деле, искусство не подлежит определению. Соответственно, создать формулу шедевра или построить единую теорию искусства также невозможно.

«Попытка обнаружить необходимые и достаточные свойства искусства логически несостоятельны по той простой причине, что набор таких качеств и, следовательно, их формула никогда не будут найдены» [8, с. 27]. «Эстетическая теория пытается определить то, что изначально не определимо» [8, с. 27].

Это означает, продолжает Вейц, что нам необходимо отказаться от классического вопроса «что есть искусство?», – т. е. вопроса о сущности искусства, который поставил эссенциализм. «Первое, с чего мы должны начать анализ, – это не старый вопрос “что есть искусство?”, а новый вопрос “понятием какого рода является искусство?”» [8, с. 29].

Изучая способ применения понятия «искусство», его функции и корреляты, Вейц находит, что общие понятия, например, «игра», «искусство», «язык», «число», не определимы, т. к. не существует единых и универсальных признаков, позволяющих точно установить *объем* таких понятий.

Для иллюстрации своей позиции, Вейц апеллирует к аналитической философии. Опираясь на детальный разбор понятия «игра», который проводил Л. Витгенштейн в работе «Философские исследования» [1, с. 100–112], Вейц показывает аналогию между «игрой» и «искусством».

На вопрос «что есть игра?» мы обычно даем ответ в терминах набора свойств, общих для всех игр. Но, отмечает Витгенштейн, давайте внимательно посмотрим на различные игры: игры на столе, игры в карты, игры в мяч и т. д. Если мы понаблюдаем за ними, то не увидим чего-либо общего для всех, а лишь сходства, родственные отношения» [1, с. 100].

Действительно, «не все игры развлекают, не все являются состязанием, не все заканчиваются победой или поражением. Одни игры просто похожи на другие в каких-то отношениях. Что мы находим здесь – это не общие признаки или свойства, а лишь сложная сеть сходств» [1, с. 111].

Итак, для того, «чтобы сказать, что такое игра, мы собираем образцы игр, описываем их и добавляем: это и подобное ему, называют “играми”. Аналогично происходит с искусством. Ес-

ли мы присмотримся к тому, что называют “искусством”, мы также не найдем общих свойств, а только нити сходств» [8, с. 31].

Далее Вейц утверждает, что понятия «игра» и «искусство» обладают «открытой структурой». «Понятие является *открытым*, если можно представить конкретный пример или факт, позволяющий расширить понятие для включения в него данного факта» [8, с. 31]. Если же – нет, тогда понятие будет *закрытым*.

Открытую структуру понятия «искусство» Вейц демонстрирует следующим образом: «Давайте рассмотрим вопрос типа: “являются ли романом «*Поминки по Финнегану*» Джойса?”» [8, с. 31]. Традиционно, такой вопрос понимается как вопрос, на который отвечают «да» или «нет». Но, *instrictosensu*, на него нужно отвечать не так.

«Когда ставится данный вопрос, – а именно так происходило на протяжении всей истории развития романа от Ричардсона до Джойса, – то здесь важен не фактический анализ необходимых и достаточных свойств, а решение о том, сходно ли искомое произведение с другими произведениями, которые называют “романами”» [8, с. 32].

Допустим, «новое произведение является повествовательным, беллетристическим, содержит описание характера и диалог, но, скажем, не имеет хронологического порядка в сюжете или перемежается подлинными газетными сообщениями» [8, с. 32]. «Оно напоминает романы А, В, С в одних отношениях, но непохоже на них – в других» [8, с. 32].

«А поскольку новое произведение подобно А, В, С в одних отношениях, но также имеет одно дополнительное свойство (N+1), то понятие “романа” расширяется, включая в себя конкретный случай» [8, с. 32]. Более того, расширение исходных рамок «романа» приводит к новому этапу развития литературы.

Таким образом, резюмирует Вейц, «вопрос о том “являются ли романом «*Поминки по Финнегану*» Джойса?” – это вопрос не *фактический*, а скорее *тактический*, когда решение связано с тем, расширяем ли мы исходный набор условий применения понятия “роман” или – нет» [8, с. 32].

Аналогично можно сказать о любом «произведении искусства», а также о самом понятии «искусства» *parexcellence*. Поскольку искусство постоянно развивается, то каждое новое произведение «будет требовать решения критики о том, должно ли быть расширено понятие “искусство” в конкретном случае или нет» [8, с. 32].

Аргументируя свою точку зрения, Вейц обращается к истории искусства. Хотя эстетика, как любая наука, стремится к универсальности, на самом деле поиск общих правил здесь вряд ли оправдан. Подлинное произведение искусства ценится за его оригинальность и неповторимость.

Например, картины импрессионистов мы ценим по совершенно иным критериям, чем холсты Рембрандта. Соответственно, задача эстетики состоит не в том, чтобы создавать общие правила творчества, а в том, чтобы показать уникальность произведения и объяснить, в чем заключается его ценность.

Подвергая критике эстетическую теорию, Вейц желает очистить ее от метафизических претензий на постижение сущности искусства. Однако он не призывает отбросить теорию как морально устаревшее, культурно отжившее или интеллектуально исчерпавшее себя предприятие.

Вейц полагает, что эстетической теории нужен принципиально новый путь: вместо поиска дефиниции искусства и выработки универсального художественного языка, она должна помочь реципиенту понять и оценить произведение, раскрыть его историческое значение.

Идея Вейца, конечно, не оставила исследователей равнодушными. Ряд ученых считают его позицию прекрасно обоснованной, другие, напротив, малоубедительной. Например, Стефен Дэвис и Льюис Зерби утверждают, что Вейц чрезмерно «логизирует» эстетическую проблематику.

Так, Дэвис серьезно оспаривает тезис Вейца, что концепт «искусство» является антитетическим по отношению к дефиниции. Дэвис полагает, что «адекватная, сущностная дефиниция

концепта способна обозначить границы области или территории, где применение термина будет сомнительным (*equivocal*)» [3, с. 20].

Главный аргумент Вейца, пишет Дэвис, заключается в том, что «мы вполне можем идентифицировать отсылки (*references*) к искусству, несмотря на нехватку знания о его определяющей сущности (*definingessence*), так, что искусство – это концепт, который остается неопределимым (*artisa concept which remains indefinable*)» [3, с. 19].

Однако, замечает Дэвис, такая неопределимость создает ряд сложностей. Во-первых, когда мы пытаемся обозначить границы концепта, то возникает эпистемическая проблема в описании искусства. Во-вторых, способ бытия концепта в мире, т. е. способ его использования и применения, не есть простое отражение (*reflection*) нашего знания о мире» [3, с. 19].

Отсюда Дэвис критикует «открытый концепт» Вейца, хотя признает, что приложение «открытого концепта» к искусству Вейц делает вполне правомерно и обоснованно. Подлинное расхождение между Дэвисом и Вейцем состоит лишь в формальном понимании искусства как концепта, а не как артефакта.

Аналогичное замечание высказал Зерби. Когда Вейц предлагает вместо вопроса “*что есть искусство?*” поставить вопрос “*понятием какого рода является искусство?*”, то «вместо дефиниции он дает логическое описание актуального применения концепта (*logical description of the actual employment of the concept*)» [9, с. 253].

Вейц работает с понятием «искусство» как, например, Карнап работает с понятием «вероятность» [9, с. 253]. Если мы вместо вопроса “*что есть вероятность?*” поставим вопрос “*понятием какого рода является вероятность?*”, то Карнап бы ответил: «вероятность – это не слово и не концепт, но мы можем отсылать к вероятности, подразумевая ее» [9, с. 253].

Соответственно, когда Вейц дает логическое описание актуального применения концепта “искусство”, но не называет это “дефиницией”, понимая ее как “аристотелевские реальные дефиниции»» [9, с. 253], то он, утверждает Зерби, по-другому проблематизирует дефиницию, а не отрицает ее вообще.

В целом, подвергая ревизии эстетическую теорию, Вейц инициировал дискуссию не только о статусе, предмете, методе и задачах теории, но также вопрос о роли дефиниции искусства. Вейц, с одной стороны, выявил ограничение дефиниции искусства, а с другой стороны, предложил ей достойную альтернативу.

Литература

1. Витгенштейн, Л. Философские исследования // Л. Витгенштейн. – В 2 ч. – Ч. 1. – М. : Гнозис, 1994. – С. 75–320.
2. Хайдеггер, М. Исток художественного творения // М. Хайдеггер. – М. : Гнозис, 1993. – С. 48–116.
3. Davis, S. Weitz's Anti-Essentialism / S. Davis // In: “Definitions of Arts”. – Ithaca : Cornell University Press, 1991. – P. 4–21.
4. Weitz, M. Hamlet and Philosophy of Literary Criticism / M. Weitz. – Chicago : University of Chicago Press, 1964. – XVI, 335 p.
5. Weitz, M. Philosophy in Literature: Shakespeare, Voltaire, Tolstoy & Proust / M. Weitz. – Detroit : Wayne State University Press, 1963. – 116 p.
6. Weitz, M. Philosophy of Arts / M. Weitz. – Cambridge Harvard University Press, 1950. – 239 p.
7. Weitz, M. Problems in Aesthetics / M. Weitz. – New York: McMillan, 1960. – 697 p.
8. Weitz, M. Role of Theory in Aesthetic / M. Weitz // Journal of Aesthetics and Art Criticism. – 1957. – Vol. 15. – № 1. – P. 27–35.
9. Zerby, L. Reconsideration of the Role of Theory in Aesthetic: A Reply to Morris Weitz / L. Zerby // Journal of Aesthetics and Art Criticism. – 1957. – Vol. 16. – № 2. – P. 253–255.

К ВОПРОСУ ИННОВАЦИОННЫХ ИССЛЕДОВАНИЙ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВА

В современной культуре, можно выделить «три более-менее отчетливых этапа: предметный, предметно-композиционный, электронный. В последнем случае в качестве главных элементов для создания Art-объектов используются уже не сами реальные предметы цивилизации, но их аудиовизуальные симулякры – кино-, видео-, компьютерные образы в бесчисленных комбинациях с принципиально новыми электронными видео-, аудио- образованиями. На первый план выходят видео-инсталляции и компьютерные объекты, хотя в сочетании с ними еще часто используются и реальные предметы, и их элементы. Большую роль играют виртуальные объекты и активные киберпространства, создаваемые особенно в сети Internet; активно осваиваются приемы моделирования многообразных, многоуровневых виртуальных реальностей, в которых реципиент может выступать в качестве активного действующего персонажа.

Достаточно новый этап в развитии отношений науки и искусства, который наиболее активно развивается в европейском пространстве – это *science art*. *Science art* – это перекресток множества интересов. С одной стороны, в «*science art*» ученые заинтересованы в прикладной визуализации своих теоретических разработок. С другой, представители научных фондов и университетов хотели бы видеть эдакий художественный оформленный научпоп. Коммерческие фирмы – рекламу произведений или техники и технологий и т. д. Здесь решение вопроса начинает зависеть от позиции конкретного художника, от его таланта, установок внутренних убеждений. В данном случае важно, что говорит художник на языке технологий, и что может сказать и сделать только искусство.

В своих артефактах искусство может обратить внимание на множество неочевидностей по применению новых технических возможностей. Это свойство *science-art* особенно ценно сегодня на ранней стадии развития целого ряда высокотехнологичных трендов, когда неопределённости и непредсказуемости больше всего и требуется поощрять как разные точки зрения, без которых существование, как науки, так и искусства, попросту невозможно. Другими словами, в своих лучших произведениях художник должен быть не только равен учёному по уровню используемых медиа, но и видеть чуть дальше прикладного взгляда исследователя или технолога. При этом дискуссионным остается вопрос: *science-art* – это искусство? и это продолжение традиционного искусства?

Некоторые исследователи эту область креативного творчества относят в область каких-то узкоспециальных технических, эстетических или этических экспериментов. С точки зрения автора – это естественное развитие искусства, представители которого используют новейшие технологии, исследовательские методики и концептуальные основания для создания художественных произведений [1, с. 59]. Ещё одна черта представителей *sci-art* заключается в том, что они сфокусированы на конструировании новых медиальных явлений. В своё время к таким феноменам можно было отнести появление фотографии, кино, видео, компьютерных и сетевых технологий. Сегодня речь идёт уже о новой, техно-биологической форме носителей художественной информации за счёт использования новейших технологий в искусстве. Хорошо известны био- и генно-инженерные технологии в современном искусстве, когда модификация организма, внешнего вида живых организмов или растений рассматривается как «художественное действие» при свободных манипуляциях с базовыми кодами, определяющими развитие всего живого на Земле.

Современное техноориентированное искусство исходит из предпосылки, что новое медиальное явление конструируется художником принципиально как новообразование, то есть предполагается, что в результате его деятельности возникает реальность с усложнённой структурой пространства решений (противоречий, связей и отношений) художественной системы благодаря использованию внешних по отношению к этой системе ресурсов. Это и есть понятие инновации [1, с. 59]. Самые актуальные разработки в этой области сводятся к приданию физическому носителю информации метаболических свойств. Это означает, например, что про-

изведение искусства должно обладать свойствами роста, изменчивости, автосохранения и репродуктивности. Сегодня, по мере появления класса «полуживых» произведений искусства, на наших глазах происходит кардинальное изменение в репрезентативных положениях искусства последних ста лет. Реальность представления (мир произведения) замещается представлением реальности (произведение мира), «схлопывая» тем самым различие между изначально виртуально-искусственной моделью и реальным миром. С другой стороны, принципы работы художника в обществе остаются неизменны. Общество в данном случае может рассматриваться как некое семантическое пространство, в которое внедряется современный художник [1, с. 59].

Понятие «science-art» очень часто не отождествляется с понятием «искусство» во многих академических кругах. Существует точка зрения, что российское современное искусство будет еще долго отставать по отношению к развитому современному искусству, поскольку традиционное художественное понимание искусства доминирует.

Высокохудожественное творчество всегда ведет к духовному преображению. В процессе этой деятельности мы раскрываемся как явление особого рода и качества – как человечество. Художнику дано увидеть мир как образ. И потому он преображает, меняет мир в своих произведениях, приобщая нас к рационально непостижимым свойствам мироздания, одухотворяя мир живым субъективным переживанием, бесконечным в своей глубине и способах проявления [2, с. 143–144]. Тем не менее, природа и границы художественного всегда определялись с позиции вкуса и в соответствии с эстетическими идеями эпохи. С наступлением нового исторического периода менялись вкусы, и заново возникал вопрос о природе и границах искусства. Это сегодня касается «science-art».

Искусство может брать на себя довольно разные функции. Но все зависит от цели и задачи, которую ставит художник, от смысла, заключенного в его произведении. По-видимому, в художественных произведениях нового класса, которые совмещают в себе свойства живого организма, подчиняясь биологическим законам существования, и одновременно корреспондируют с глубокой технологичностью, сделанностью их внутренней структуры, раскрывается следующая идея: «Мы пытаемся создать сущность, которая со временем будет развиваться, учиться и выражать себя через искусство» [1, с. 60]. Поскольку такие произведения будут в разной степени живыми и разумными, у человечества должны сложиться качественно новые отношения с этими объектами, окружающей средой и жизнью вообще.

Какое место в этой жизни могут занять подобные «полуживые» сущности? Как это повлияет на научные ценности [3], на человеческую систему ценностей применительно к живым организмам, включая его собственные тела и представления о самих себе? Вот принципиальные вопросы, требующие ответов. Хотя уже сегодня биотехнологии в искусстве привнесли ощутимые элементы дегуманизации.

Сегодня искусство надо понимать как сложную, самоорганизующуюся, нелинейную, неравновесную систему, как динамический процесс художественного творчества в самом широком его значении, отражающий социокультурные изменения современного мира, его ценности. Этот креативный процесс идет в соответствии с метаморфозами менталитета человечества, выявляет особенности глобальной эволюции человека как субъекта культуры, а вместе с тем и самой культуры [4, с. 277].

Предпосылками формирования и актуализации *science-art* в постиндустриальной культуре явился качественный скачок в сознании и материи; стремительный процесс снятия одного и становления *иного*, нового общечеловеческого унифицированного менталитета, новой мыслительной пластики, иного бытия в социуме, иного арт-мышления, иных форм выражения, иной пространственности и иной образующей ее телесности и т. д. [5, с. 382–383].

Космологические проблемы, проблемы эволюции, взаимовлияние постнеклассической науки и искусства, науки и религии, например, вопрос о спасении (воскрешении) и тесно переплетаемый с ним вопрос о клонировании человека и др. – это те проблемы, которые отражают вес и значение науки как факторе развития современной культуры, способной, обеспечить высокую адаптивность существования настоящего и будущего человечества [6, с. 110–141].

Здесь следует вспомнить слова Гегеля о предназначении искусства постигать абсолютное (истину). Можно привести много примеров, когда идеи художников прошлых поколений могут быть объяснены с научной точки зрения в современном мире. Многомерность, фрактальность, современные саморазвивающиеся объекты можно увидеть в аналитическом искусстве П. Филонова («Рыбачья шхуна», «Германская война» и др.). Космологический «Абсолют» присутствует в «Черном квадрате» К. Малевича. В рамках методологического синергетического подхода «Черный квадрат» — конструктивный Хаос (все цвета и формы латентно содержатся в нем), и из него рождается Все (Порядок, Цвет, Форма) [7, с. 174].

Как видим, важные открытия в науке в XX веке находили свое отражение в искусстве. Это вопросы и энергоинформационного обмена, которыми усиленно занимается наука, и находят отражение в science art. Некоторые художники поп-искусства также пытаются установить в своих работах энергоинформационную связь со Вселенной. Й. Бойс (1921-1986) пытался сконцентрировать витальную энергию (природную энергию жизни) в своих проектах. В инсталляциях и перформансах он использовал как предметы, материалы технической цивилизации, так и продукты и порождения природы, например твердый жир и фетр. Возможно, это своеобразное представление художником «биосферы-ноосферы» на образном языке, где связаны в единое целое артефакты (следствие трудовой деятельности человека, направляемой его разумом) и живое и неживое в природе [7, с. 167].

В XX в. изменяется геометрия пространственных построений. Историческое развитие геометрических изобразительных средств идет по пути постепенного усложнения применявшихся систем. Б. В. Раушенбах показал, что переход от одной геометрической системы к другой «связан не с углублением и развитием пространственных представлений, а с сознательным отсечением ряда каналов поступления в человеческое сознание пространственной информации, с коренным изменением установки», что диктуется сменой культурно-исторических парадигм с учетом общей исторической логики культурного развития человечества [4, с. 172].

Возвращаясь к science-art мы можем утверждать, что существуют разные примеры взаимодействия художников и учёных. В случае положительной обратной связи мы получаем возможность создания некоего «двухтактного» механизма – института, в котором одна часть отвечает за развитие производящих технологий, а другая – за работу с субъектными смыслами. На уровне сложных систем это выглядит как объединение научной лаборатории и художественного центра – явление, которое представлено в современном искусстве на самом солидном уровне (Центр искусства и медиатехнологий в Карлсруэ, *ICC-NTT* Музей интеркоммуникаций в Токио, система специализированных галерей в международных университетах). На более простом уровне мы «имеем идею «пар», творческих тандемов и групп, в которых наравне со связкой «наука-искусство» также отрабатывается связь «традиция-инновация» (австрийский фестиваль *Ars Electronica*, испанская *Telefonica*, международные фестивали *ISEA*, *DEAF*, *SIGGRAPH*, *ARTEC*, *EMAF* и т. д.). В принципе не важно, кто именно (художник или учёный) в такой системе отвечает за инновации, а кто – за связь с традицией. Важно, что, если в результате своей деятельности эта пара способствует вызреванию в нас представлений о том, что мир когда-то был иным и в принципе мог бы стать совершенно другим, то она начинает движение, сопровождаемое вписыванием инноваций в общество... Но, вероятнее всего, стать мейнстримом science-art не сможет по простой причине – в его стратегии производства нового, равно как и порождаемые в этой области смыслы, всегда будут отличаться от тех, что востребованы в мейнстриме [1, с. 59, 61].

Развитие science-art в современном мире актуализируется, несмотря на многие отрицательные гуманистические моменты. Предпосылками этого явления являются глобальные изменения в менталитете человечества, социуме, культуре. Тем не менее, поиск инновационных решений в области соотношения науки искусства продолжается. По-видимому, что рано или поздно science-art будет поставлен в экономический оборот художественной системы, то есть будет служить стереотипом появляющимся произведениям, обретет свою институциональность и т.д.

Литература

1. Булатов, Д. Последнее табу в современном искусстве / Д. Булатов // Искусство – № 4–5 – 2009. – С. 54–61.
2. Шехтер, Т. Е. Искусство как образ мира: Избранные работы по теории истории искусства / Т. Е. Шехтер. – СПб. : СПбГУП, 2012. – 392 с. : ил.
3. Бабицкая, О. П. Ценностные аспекты науки / О. П. Бабицкая, Н. К. Анохина // Вестник СибГИУ. – 2016. – № 1(15). – С. 51–55.
4. Анохина, Н. К. О трансформации ценностного и смыслового пространства в современном искусстве О трансформации ценностного и смыслового пространства в современном искусстве / Н. К. Анохина, О. П. Бабицкая // Диалог культур: ценности, смыслы, коммуникации : XIII междунар. Лихачевские науч. чтения, 16–17 мая 2013 г. – СПб. : СПбГУП, 2013. – С. 275–277.
5. Бычков, В. В. К историософии современного искусства: (Дескриптивно-лексикографический срез) / В. В. Бычков // Пространства жизни: К 85-летию Б. В. Раушенбаха / сост. Т. Б. Князевская, Э. В. Сайко. – М. : Наука, 1999. – С. 353–383.
6. Анохина, Н. К. Научно-культурная демаркация: проблема и предпосылки ее решения: монография: / Н. К. Анохина. – Новокузнецк : Изд. Центр СибГИУ, 2010. – 156 с.
7. Анохина, Н. К. Наука в интерьере культуры / Н. К. Анохина. – Новокузнецк : Изд. центр СибГИУ, 2015. – 191 с.

Белько О.А.

(Украина, г. Полтава)

ЭКОНОМИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ПОДДЕРЖКИ ГОНЧАРНОГО ПРОМЫСЛА ПОЛТАВСКИМ ГУБЕРНСКИМ ЗЕМСТВОМ (1878-1919)

Отмена в 1861 году крепостного права и переход к капиталистическому общественно-политическому строю формально устранили большинство ограничений, которые сдерживали развитие кустарной промышленности в Украине. Однако на протяжении последующих 20 лет пореформенной эпохи оживления в этой области производства почти не было. Сказывалась инерция феодального способа хозяйствования, половинчатый характер реформ, общая слабость экономики. Толчок в кустарном деле стал ощутимым лишь в конце 1870-х годов, когда имперские чиновники, в том числе и на уровне губернии, пытались повлиять на улучшение экономического положения населения административными методами. Развитие кустарных промыслов стало закономерным явлением для эпохи капитализма и было обусловлено экономическим развитием государства.

В период реформ статистические данные фиксировали рост численности кустарей, что было вызвано имущественным расслоением сельского населения. Низкая платежеспособность сельских кустарей заставила руководство государства в 1876 году учредить при Министерстве финансов Комиссию по исследованию кустарной промышленности в Малороссии [6, с. 8].

В Полтавскую губернскую земскую управу обратилась Комиссия по изучению кустарных промыслов в губерниях России (письмо от 6 октября 1877 г.), с просьбой предоставить сведения о собранных материалах по кустарному производству [7, за 1877 г., с. 93-96; 13, с. 130–146]. Комиссия предложила программу и план исследований, включавших, в основном, экономические вопросы. После расформирования Комиссии (март 1888 г.) попечительство кустарной отрасли было возложено на Министерство государственного имущества и Департамент земледелия и сельской промышленности [16, с. 456–457]. На государственном уровне предоставлялась финансовая помощь на проведение в губернии выставок, организацию исследований промыслов, в том числе гончарного. В 1894 году на смену Министерства государственного имущества было создано Министерство земледелия и государственного имущества [2, с. 208], а в 1905 году – Главное управление землеустройства и земледелия. При отделе сельской экономики и сельскохозяйственной статистики названного управления был создан Кустарный комитет как совещательный орган, сформирован штат специалистов по кустарным промыслам, организовано агентство по продаже кустарных изделий, заложена основа деятельности инструкторских школ [16, с. 456–457].

В деятельности Полтавского губернского земства по поддержке гончарного промысла выделяются четыре периода:

I – подготовительный (1878–1893) – характерный изучением реального состояния гончарства в полевых условиях, статистическими исследованиями;

II – эффективных действий (1894–1909) – характерный внедрением в жизнь земских мероприятий по развитию школ, основанием кредитной системы для предоставления займов кустарям, учреждением посреднических организаций по продаже кустарных изделий, развертыванием выставочной деятельности, развитием кустарного черепичного производства;

III – высших достижений (1910–1913) – характерный выходом губернского земства на рынки всероссийского и европейского уровней по продажам кустарных изделий; организацией выставочных мероприятий (губернских, уездных), участием во всероссийских и международных выставках; влиянием на гончарство через учебные заведения гончарного направления; принятием мер по улучшению технологии производства и орудий труда; обеспечением кустарей кредитами; развитием черепичного дела;

IV – постепенного угасания влияния на гончарное производство (1914–1919) – характерный менее интенсивным проведением выставок с заметным перепрофилированием глиняной продукции (преимущественно изделия строительного назначения), организацией сбыта изделий через Кустарный склад Полтавского губернского земства, обеспечением деятельности учебных заведений гончарного направления.

Примером активных действий Полтавского губернского земства в вопросах развития кустарных промыслов является Постановление губернского земского собрания 1899 года, в котором выделены три этапа последовательных действий:

1. Изучение экономической жизни;
2. Разработка мероприятий в соответствии с социально-экономическими потребностями губернии;
3. Воплощение в жизнь определенных приоритетов [8, с. 6].

Первый этап предусматривал продление исследовательской работы по изучению кустарных промыслов, в частности гончарного. Второй – распространение технических знаний среди кустарей через открытие и содержание профессиональных школ, образцовых мастерских [Киевское отделение императорского технического общества. Переписка по вопросу содержания Смелянских технических классов (1872–1885) // ЦДИА. – ф. 730. – Оп. 1. – Спр. 5. – 62 арк, стр. 24], руководство учебно-производственным процессом, организацию доступного для кустарей и ремесленников кредита, включая предоставление займов на развитие кустарного черепичного производства; содействие в организации мероприятий по покрытию крыш огнеупорными материалами, строительство черепичных заводов [9, с. 11]. Третий – оказание непосредственной финансовой и практической помощи кустарничеству, а именно: обеспечение организации посредничества в оформлении заказов на приобретение изделий и сбыт продукции; доставку кустарям лучших образцов продукции; поставки им производственных материалов; проведения выставочных мероприятий и привлечение кустарей к участию в выставках, в том числе, за пределами губернии; открытие торговых складов; приглашение инструкторов [7, за 1906 г., с. 19].

Основными направлениями деятельности Полтавское губернное земство считало:

- развитие школ как формы привнесения современных профессиональных знаний в среду гончаров;
- подготовку и содержание за счет земства штата инструкторов из разных областей кустарного производства, в том числе и гончарства;
- создание посреднических организаций по продаже кустарной продукции на внутренних и внешних рынках;
- основание кредитной системы для финансовой поддержки кустарей, в том числе гончаров;
- популяризация кустарного производства путем привлечения мастеров к выставочной деятельности;

- развитие черепичного производства [11, с. 264].

Анализируя экономическую ситуацию в регионе, губернское земство убеждалось в том, что поддержка гончарного производства должна стать одной из главных забот земства [14, с. 733–735]. Губернская управа рассматривала гончарный промысел с экономической и художественной сторон. В докладе «Об участии земства в развитии сельскохозяйственных промыслов» (1894) был сделан анализ кризисной ситуации в сельском хозяйстве. Губернская управа видела выход из такого положения в развитии перерабатывающей промышленности и повышении спроса на местную продукцию. Произведения местной старины могли бы служить образцами для изготовления из глины изделий в местном традиционном стиле [7, за 1897 г., с. 16]. Губернская управа видела пути решения этого вопроса в организации обучения гончаров.

Пока не функционировали учебные заведения, земство считало устройство специальных выставок единственным путем внедрения новых технических знаний в среду сельского населения. «На выставках проводили опыты по изготовлению изделий, а также объяснения различных способов сушки дерева и рецептов для обработки кожи, применение поливы на гончарных изделиях, а также изготовление полив различных цветов» [1, с. 4].

В практику земства входило открытие учебных заведений – одно из главных направлений деятельности по распространению ремесленных знаний среди населения губернии [7, за 1898 г., с. 21]. Как формы земского содействия гончарному промыслу были открыты в 1894 году Опошнянская образцовая гончарная учебная мастерская, в 1896 году – Миргородская художественно-промышленная школа имени Николая Гоголя, в 1898 году – Поставмуцкая учебно-показательная гончарная мастерская, 1899 года – Глинская гончарная учебная мастерская. Основными факторами, которые способствовали созданию сети учебных заведений, были богатые залежи глины, значительное количество мастеров в гончарных районах, необходимость поддержки гончарного промысла в условиях малоземелья сельского населения [4, с. 11].

Под влиянием земских учебных заведений появились некоторые новшества в технологии обработки глины, приготовлении поливы, разнообразились формы и декор изделий. Для определения рецептов полив губернское земство неоднократно обращалось в лабораторию Санкт-Петербургского технологического института [12, с. 210–232]. В народное искусство активно внедрялись мотивы модерна. Наблюдались некоторые нововведения в технике отделки глиняных изделий. Из двух видов орнаментов – геометрического и растительного, как отмечала исследователь гончарства Опошни Е. М. Дмитриева – чаще всего встречался последний [3, с. 19].

В конце XIX века становилось все большей проблемой сужение социальной сферы использования глиняной посуды [15, с. 20–22]. Поэтому крайне нуждалась в совершенствовании организационная и техническая сторона кустарного производства: предоставление кустарям практической помощи по сбыту продукции, обеспечение мастеров образцами изделий и рисунков, устройство кустарных выставок. Земство возложило решение данной проблемы на посредническую организацию – Кустарный склад. Для успешного его функционирования возник вопрос подбора кадров. Губернская управа считала необходимым поручить руководство специалисту-технологу [17, с. 26]. Предполагалось, что общее руководство торгово-промышленным складом-музеем будет возложено на Комитет, состав которого должен был утверждаться собранием губернского земства. Предлагалось, что в комитет войдут представители губернской управы, заведующие мастерскими губернского и уездных земств, мастера кустарного дела. Этот орган действовал под руководством председателя губернской управы, рассматривал и утверждал план работы Кустарного склада. Совместная деятельность Комитета и администрации склада способствовала улучшению состояния кустарных промыслов в губернии [5, с. 32; 17, с. 27].

С целью развития интенсивности и производительности творческого труда еще в 1897 году губернская управа начала подготовительную работу по созданию кредитной системы для предоставления займов мелким производителям [10, с. 43]. К тому времени в местах, где развивалось гончарное производство, мастера крайне нуждались в финансовой поддержке [13, с. 130–146]. Этому предшествовало обращение Зеньковского уездного земства в Государственный банк с просьбой выделить на развитие кустарных промыслов 50 000 руб. [10, с. 50–52].

Займы были исключительно кустарно-ремесленного направления (под 6% годовых). Ими пользовались преимущественно гончары. Выдавали их на срок от 3-х месяцев до 3-х лет, но наиболее распространенными были от 6-ти месяцев до одного года [7, за 1903 г., с. 19].

Финансовая поддержка со стороны губернского земства сразу стала ощутимой. Без нее невозможно было развитие черепичного, кирпичного предпринимательского дела, характерного для Кобеляцкого, Зеньковского, Хорольского, Миргородского, Лохвицкого и Гадячского уездов.

Программами деятельности губернского земства в течение 1901–1917 годов предусматривалось создание надлежащей материально-технической базы земских черепичных заводов: Мало-Будищанского, Смелянского, Полтавского, Староверовского, использование с этой целью местных глин, формирование их кадрового потенциала. Первые три были в непосредственном подчинении губернской управы; Староверовским занималась Константиноградская уездная управа [7, за 1901 г., с. 109]. Заводы имели различные территориальные особенности, производственные ресурсы, но функционально их объединяло одно задание, поставленное губернской управой – обеспечить жителей, особенно сельской местности, строительными глиняными материалами – черепицей, кирпичом.

Подытоживая вышеизложенное, необходимо отметить, что в течение исследуемого периода (1878–1919) Полтавское губернское земство выступило консолидирующей силой в вопросах развития гончарного промысла; через систему административных и организационных мер пыталось проводить в жизнь государственную социальную политику, и решило множество проблем. Всесторонняя поддержка земством гончарного промысла способствовала увеличению численности гончаров, конкурентоспособности их продукции на внутренних и внешних рынках. И хотя губернское земство не смогло полностью реализовать поставленные задачи, но его инициативы имели существенное значение для гончарного промысла, как сферы духовной жизни народа, повышение художественного уровня.

Литература

1. Василенко, В. И. Кустарный отдел на Опошнянской выставке / В. И. Василенко. – Полтава, 1890. – С. 4.
2. Голицын, Ф. С. Кустарное дело в России. Исторический ход развития кустарного дела в России. Деятельность правительства, земств и частных лиц / Ф. С. Голицын. – СПб. : Типография В. Ф. Киршбаума, 1904. – Том 1. – Часть 1. – 260 с.
3. Дмитрієва, Є. М. Мистецтво Опішні. – Вип. III. – К. : Видавництво Академії архітектури Української РСР, 1952. – 57 с.
4. Журналы Полтавского губернского земского собрания 50 очередного созыва, 1914 года. – Полтава, Электр. Типо-Литография И.Л.Фришберга. – 1915. – 169 с.
5. Журналы Полтавского губернского земского собрания XXXIX очередного созыва. – Полтава, Типография Л.Фришберга. – 1903. – 184 с.
6. Лащук, Ю. Ф. Украинская народная керамика XIX – XX ст. : автореф. дис. ... доктора искусствоведения. – К. : Институт искусствоведения фольклора и этнографии имени М.Ф.Рыльского, 1971. – 46 с.
7. Отчет деятельности Полтавской губернской земской управы за 1903 год. – Полтава : Электрик. Типо-литография Торг. Дома «Фришберг». – 1904. – 108 с. ; за 1877 год. : Типография Н. Пигуренко, 1878. – 297 с. ; за 1897 год. – Вып. 1. : Типо-литография Л. Фришберга, 1898. – 52 с. ; за 1898 год. – Вып. 1. : Типо-литография Л. Фришберга, 1899. – 93 с. ; за 1901 год. – Вып. 1. : Типо-литография Торгового Дома «Л. Фришберг», 1902. – 164 с. ; за 1906 год. – Вып. 1. : Электрик. Типо-Литогр. Торг. Дома Л. Фришберг и С. Зохорович, 1907. – 110 с.
8. Полтавскому губернскому земскому собранию XXXV очередного созыва Полтавской губернской управы доклады. 1899 года. – Полтава : Типо-Литография Л. Фришберга, 1899. – 344 с.
9. Полтавскому губернскому земскому собранию XXXII очередного созыва Полтавской губернской управы доклад № 44. Об организации экономической деятельности Полтавского губернского земства. – Полтава : Типо-Литография М. Л. Старожицкого, 1896. – 19 с.
10. Полтавскому губернскому земскому собранию XXXIII очередного созыва Полтавской губернской управы доклады № 1-10 1897 г. – Полтава : Типо-Литография Л. Фришберга. – 1897 – 370 с.
11. Полтавскому губернскому земскому собранию XXXIX очередного созыва Губернской управы доклады 1903 г. – Вып. 1. – Полтава : Типо-Литография Л. Фришберга. – 1903. – 565 с.
12. Пошивайло, О. Народна технологія гончарного виробництва гончарів містечка Опішне, що на Полтавщині, у другій половині XIX – на початку XX ст. / О. Пошивайло // Українське гончарство : Нац. культурологічний щорічник : За роки 1996–1999. – Опішне : Українське Народознавство, 1999. – Кн. 4. – С. 210–232.
13. Свод журналов Полтавского губернского земского собрания, XIV-го очередного созыва 1878 года. С приложениями к ним и докладами губернской управы. – Полтава : Типография Н. Пигуренко. – 1878. – 283 с.

14. Систематический свод Постановлений и распоряжений Полтавского губернского земства за вторья четыре трехлетия (с 1883 по 1894 г. вкл.). – Вып. II. – Полтава : Типо-Литография Л. Фришберга. – 1901. – 1238 с.
15. Хохлова, Е. Н. Современная керамика и народное гончарство / Е. Н. Хохлова. – К. : Легкая индустрия, 1969. – 152 с.
16. Хроника // Хуторянин. Полтава, Пушкинская ул. д. сел.-хоз. общества. – 1913. – № 15–16. – 18 апреля. – С. 456–457.
17. Экономическому совету Полтавского губернского земства. Члена управы, заведующего экономическим отделением доклады 1900 года. – Полтава : Типо-Литография Л. Фришберга. – 1900. – 52 с.

*Богданович Е.Н.; Кашуба К.А.
(Республика Беларусь, г. Минск)*

ОФОРМЛЕНИЕ И ИЛЛЮСТРИРОВАНИЕ ИЗДАНИЙ ДЛЯ ДЕТЕЙ СРЕДНЕГО И СТАРШЕГО ШКОЛЬНОГО ВОЗРАСТА НА ПРИМЕРЕ ОТЕЧЕСТВЕННЫХ ИЗДАНИЙ

Актуальность темы работы обусловлена той важной ролью книги (в том числе, ее художественно-образной составляющей), которую она играет в становлении личности ребенка. Следовательно, существует необходимость в качественной отечественной книге, пользующейся спросом у читателей среднего и старшего школьного возраста. Эта читательская группа нуждается в особом внимании, поскольку именно в этом возрасте у детей можно сформировать устойчивую потребность в чтении как необходимой части жизни человека.

Цель статьи – проанализировать, способствует ли оформление и иллюстрирование реализации функций литературно-художественных изданий для детей среднего и старшего школьного возраста, а также выявить влияние художественно-образной составляющей на интерес к чтению и его результаты.

Цель работы предполагает решение задач: 1) изучить содержание функций литературно-художественных изданий среднего и старшего школьного возраста; 2) проанализировать оформление и иллюстрирование данных книг; 3) выявить проблемы в оформлении и иллюстрировании выбранных изданий.

В ходе работы проанализировано оформление и иллюстрирование сорока отечественных литературно-художественных изданий для детей среднего и старшего школьного возраста. В результате выявлен ряд проблем и предложены пути их решения.

Был проведен опрос читателей среднего и старшего школьного возраста (38 человек) на предмет популярности отечественных литературно-художественных изданий в этой читательской группе. Здесь следует оговорить следующее: на сегодняшний день средний школьный возраст определяется СТБ 7.206–2006 в 11–14 лет, старший – в 15–17 лет [1, с. 3]. Даже такая дифференциация не всегда отражает и учитывает интересы и возможности читателей конкретного возраста, а на практике же издатели и часто объединяют эти возрастные группы, указывая «сдвоенный» читательский адрес. Такой подход к определению читательского адреса, несомненно, дискуссионный, но это тема для отдельного исследования. Поскольку в большинстве проанализированных изданий читательский адрес указан как «для детей среднего и старшего возраста» респондентами опроса стали ребята соответствующего возраста.

Результаты опроса показали, что 64% респондентов не заинтересовано в покупке отечественных литературно-художественных изданий. Затем ребятам было предложено к ознакомлению издание А. Бадака «Адзінокі васьмікласнік хоча пазнаёміцца» (Минск, 2008). После чего им был задан вопрос «Вы приобрели бы эту книгу, увидев ее в книжном магазине?», и 67% опрошиваемых ответило отрицательно. Далее было предложено ознакомиться с фабулой произведения, затем был задан вопрос «При более качественном оформлении и иллюстрировании Вы бы приобрели эту книгу?», 58% респондентов ответило утвердительно.

Помимо этого, по данным маркетинговых исследований издательств известно, что на издания для детей дошкольного и младшего школьного возраста высокий спрос, а при сбыте книг для среднего и старшего школьного возраста возникают определенные трудности.

Для анализа книг рассмотрим содержание наиболее важных функций литературно-художественных изданий для детей в контексте изучения влияния оформления на их реализацию:

Эстетическая функция книги реализуется через восприятие художественного образа, направлена на развитие эстетической сферы личности, знакомя детей с искусством, с понятием прекрасного. Поэтому литературно-художественное издание направлено в первую очередь на развитие духовного начала человека [2, с. 263].

Наиболее удачно эта функция может реализовываться при помощи художественных средств оформления и иллюстрирования, поэтому далее реализация эстетической функции будет рассмотрена на примере выборки изданий с характерными особенностями дизайна.

Познавательная функция реализуется, прежде всего, за счет усвоения содержания книги: в этом плане информационные качества книги становятся ведущими, основное внимание уделяется отбору данных об окружающей действительности с учетом возрастных особенностей детей [2, с. 263].

Эта функция также может быть удачно реализована при помощи правильно подобранного иллюстрационного материала, который может не только показать юному читателю предметы, описанные в тексте, но и добавить детали, ранее не упоминаемые в содержании (часто такой подход встречается в книгах на историческую тематику).

Роль иллюстраций предметно-познавательного характера в книгах для среднего и старшего школьного возраста заметно понижается, и иллюстрации по своей образной системе приближаются к тем, что адресуются взрослому человеку. Количество иллюстраций уменьшается, а сам текст занимает главенствующее положение [3, с. 102].

Управленческая функция включает воспитательные моменты: используя различные способы влияния на личность, книга формирует систему нравственных критериев, создает базу развития мировоззренческих позиций [2, с. 264].

Здесь оформление и особенно иллюстрации могут помочь в осуществлении воспитательных аспектов с помощью эмоционального воздействия на читателя. Так, например, правильно подобранный стиль иллюстрирования, тема и расположение иллюстраций могут значительно усилить эффект управленческой функции, реализованной в содержании.

Рассмотренные функции являются наиболее значимыми при анализе влияния оформления и иллюстрирования на их реализацию. При этом эстетическая, воспитательная и познавательная функции неразрывно связаны, поскольку «только информация, выраженная специфическими средствами искусства, способна формировать душу человека, развивать в нем великую способность сопереживания, сочувствия» [4, с. 136].

Рассмотрим издание А. Бадака «Адзінокі васьмікласнік хоча пазнаёміцца» (Минск, 2008), которое вышло в издательстве «Літаратура і Искусство» и стало главным в одноименном сборнике, его читательский адрес – для детей среднего и старшего возраста. Формат – 60Ч90/16. Он удачно соотносится с объемом (176 с.) и является удобным для сплошного чтения.

Были выявлены недостатки в оформлении издания. Последнее проработано недостаточно: подбор шрифтов сделан таким образом, что удобочитаемость произведения значительно снижена за счет больших участков текста (3 страницы), выделенных курсивным начертанием. Это не соответствует гигиеническим нормам, регламентированным специальным документом «Сан-Пин 2.4.7.16-1-2005 «Гигиенические требования к изданиям книжным и журнальным для детей» [5, с. 13]. Спусковая полоса выделена большим отступом и линейкой, которая резко контрастирует с курсивным начертанием текста и препятствует созданию цельного образа первой страницы.

В издании присутствует три иллюстрации, одна из которых является шмуцтитлом, отделяя повесть от других частей книги. Шмуцтитл усиливает реализацию эстетической функции,

поэтому его можно отнести к достоинствам издания. На иллюстрации изображена немаловажная сквозная художественная деталь (ручки, которые коллекционировал главный герой), тем самым читателю легче ее выделить, проанализировать, подумать, почему именно эта деталь изображена на шмуцтитуле. Таким образом, развивается образное мышление, способность анализировать, что способствует реализации эстетической функции.

С художественной точки зрения эта иллюстрация также выполняет эстетическую функцию, воспитывая в читателе художественный вкус, и имеет преимущества над остальными иллюстрациями издания: шмуцтитул состоит из двух половин, которые делят страницу на две неравные части, однако уравнивает их удачно размещенный текст (название повести и фамилия автора). Такой композиционный прием показывает нестандартный пример воплощения художественного равновесия при помощи разнородных объектов, который юный читатель может далее использовать на практике.

К недостаткам иллюстрирования этой книги можно отнести то, что остальные две иллюстрации показывают ситуации, которые подробно описываются в тексте и не требуют для среднего и старшего школьного возраста дополнительного пояснения (реализация в первоначальной форме познавательной функции). В этом случае необходимо уделять большее внимание реализации эстетической функции. Был выявлен диссонанс в технике иллюстрирования: иллюстрации выполнены в стиле карандашного наброска с прорисованными деталями. Это является противоречивым, т. к. для этого стиля не характерна детализация. Расположены иллюстрации стандартно, на всю полосу с полями. С художественной точки зрения такие иллюстрации не несут ценности, являются непродуманными и носят формальный характер.

Таким образом, можно заключить, что в этом издании оформление и иллюстрирование делают затруднительной реализацию эстетической и познавательной функции.

Итак, еще на первом этапе работы над книгой для детей редактору важно правильно поставить цели перед художником, выбрать материал для иллюстрирования, место расположения иллюстраций, их формат и стиль, чтобы полученный иллюстративный материал в полной мере смог реализовать эстетическую функцию и удовлетворить потребности конкретного читательского адреса. Все это позволит повысить конкурентоспособность издания на книжном рынке.

Более удачным примером оформления и иллюстрирования литературно-художественного издания для среднего и старшего школьного возраста является книга Л. А. Кебич «Дамінанты лёсу», которая была выпущена в издательстве «Беларуская Энцыклапедыя імя Петруся Броўкі» в 2014 году. Формат – 70Ч100/16. Выбор данного формата обусловлен наличием большого количества полосных иллюстраций, которые нецелесообразно помещать в издании маленького формата.

Говоря о недостатках оформления, стоит отметить отсутствие единства оформления переплетной крышки и иллюстраций внутри издания: иллюстрации выполнены художником, а на обложке размещена фотография и название книги, что контрастирует с содержанием повести и ее оформлением. Такой диссонанс затрудняет реализацию эстетической функции с помощью оформления и иллюстрирования, т. к. нарушает гармонию и стилевую целостность.

Большим достоинством издания стало то, что издательство привлекло к работе художника (А. И. Бальш). Иллюстрации выполнены акварелью, изображают сентиментальные сцены из книги (яркие события в семье, общение с друзьями). Техника иллюстрирования подобрана в соответствии с выбранным материалом. Такое удачное сочетание помогает оказывать большое эмоциональное влияние на читателя и, следовательно, через это воздействует на личность еще не сформированного до конца читателя, закладывая в него идеи счастливого взаимодействия в семье, коллективе. Таким образом, реализуется эстетическая и управленческая функции.

Спорным в макетировании стало размещение иллюстраций. Они помещены отдельными вклейками в середине издания, при этом разрывая текст, что важно, т. к. количество полос с иллюстрациями большое (13 страниц). Группировка в одном месте оторвала иллюстрации от содержания и сделала затруднительной реализацию познавательной функции. Однако, поскольку требования, предъявляемые к проектированию книг для подростков, не столь специфичны, как для книг, предназначенных для самых маленьких читателей [3, с. 103], на воплощение этой

функции через иллюстрирование не всегда делается акцент, поэтому такой подход к размещению иллюстраций возможен при определенных обстоятельствах.

Таким образом, проанализировав издания для детей среднего школьного и старшего школьного возраста, выявлены следующие проблемы:

Часто формальная проработка стилевого оформления издания ведет к ухудшению восприятия содержания. Помимо этого, такой подход не позволяет с помощью изобразительных средств и композиционных приемов реализовать важные для среднего и старшего школьного возраста функции – эстетическую и управленческую.

Подбор иллюстраций в большинстве случаев необоснованный: последние не реализуют познавательную функцию, а попытка это сделать часто не соответствует читательской потребности в более «глубоком» иллюстрировании. Помимо этого низкое качество иллюстраций и их стандартное расположение препятствует развитию художественно-образного восприятия действительности, умения познавать окружающий мир при помощи художественного образа.

Отсутствие качественной совместной работы художника-оформителя и редактора. Основной целью редактора в этом случае является правильно поставленная задача перед художником, помощь в выборе темы иллюстрации, определение характера будущих иллюстраций с учетом возрастных особенностей читателя, определение технических характеристик иллюстративного материала с учетом формата и макета проектируемого издания. В случае, если иллюстративный материал подобран правильно и имеет художественную ценность, важно также правильно и нетривиально разместить его на полосе, а также в издании в целом. Такой подход не только обеспечит реализацию эстетической, познавательной и управленческой функции, но и позволит выделиться в массиве других.

Учитывая изложенное, может быть предложено уделить большее внимание оформлению и иллюстрированию художественных изданий для среднего и старшего школьного возраста для более успешной реализации их социальных функций и «закрепления» у подростка любви к чтению и искусству.

Этого можно достичь лишь через тесное сотрудничество издательств с художниками, иллюстраторами. Такой подход давно успешно освоен и практикуется в отношении изданий для дошкольного и младшего школьного возраста. Однако по результатам анализа книг и читательских ожиданий выяснилось, что оформление литературно-художественных изданий для среднего и старшего школьного возраста носит более формальный характер. Считается, что при работе над изданием для детей этого возраста не требуется особый подход при выстраивании книги в целом как художественной (а значит, и духовной) ценности. Однако, такое мнение ошибочно. Эта одна из причин снижения у детей (в этом возрасте) интереса к чтению, в том числе, и белорусской художественной литературы (по результатам маркетинговых исследований издательств и др.). Соответственно, такие издания далеко не всегда конкурентоспособны. Ситуация требует решения. Одно из эффективных средств – качественное оформление и иллюстрирование.

Литература

1. Издания книжные и журнальные для детей. Общие технические условия: СТБ 7.206–2006. – Офиц. изд. – Минск : БелГИСС, 2006. – 18 с.
2. Антонова, С. Г. Редакторская подготовка изданий: учебник / С. Г. Антонова. – М. : МГУП, 2002. – 468 с.
3. Болховитинова, С. М. Композиция изданий: учебное пособие / С. М. Болховитинова. – М. : МГУП, 2000. – 166 с.
4. Карайченцева, С. А. Книговедение: литературно-художественная и детская книга / С. А. Карайченцева. – М. : МГУП, 2004. – 423 с.
5. Гигиенические требования к изданиям книжным и журнальным для детей: Сан-Пин 2.4.7.16-1-2005. – Офиц. изд. – Минск : БелГИСС, 2005. – 25 с.

КНИГА В СТРУКТУРЕ ПОВСЕДНЕВНОСТИ СОВЕТСКОГО ЧЕЛОВЕКА (1980 – 1990-Е ГГ.)

Плодотворным методологическим постулатом, сложившимся в социологии к настоящему времени, является представление об обществе как своеобразной целостности в единстве ее основных подсистем – экономической, политической и социокультурной. При этом подчеркивается, что данные отношения рассматриваются социологами как ключевые с учетом того, что ни одна из этих подсистем не имеет заведомого приоритета, что они равнозначны в производстве общества в качестве целостного социального организма [3, с. 160].

Трансформация социально-экономической, культурной и политической подсистем, образа жизни вообще – является ключевым моментом и исторического процесса, и жизни отдельных народов.

Проблема социальных трансформаций в высшей степени многогранна: она охватывает перестройки социальных структур, практик, возникновение новых или обеспечение функционирования прежних групп, форм взаимодействия и поведения. Однако новое качество общества несводимо к изменению в сфере экономики, политических или каких-либо других структур. В первую очередь это изменение самого человека, его сознания, ценностного мира. Нельзя разобраться в развитии любого общества, игнорируя проблему отдельно взятого человека. А пространство, в котором разворачивается история как общества в целом, так и человека выражается в первую очередь в повседневности, именно в ней возникает надежда на новацию и в то же время обеспечивается преемственность.

История повседневности призвана переориентировать исследования на изучение внутреннего мира человека, доказывая, что люди не одинаково движутся по одной и той же колее. С этой целью внимание исследователя фокусируется на проблемы моделирования повседневной жизни, изучение социальных практик (конфликтных, семейных и т.д.), а также условий их бытования.

Одним из инструментов для изучения динамики общественных отношений является биографический метод: попытка вникнуть в индивидуальный опыт отдельных людей. Такая информация представляет особую значимость в переходные моменты жизни общества, так как именно биография единичного человека может служить типичным проявлением определенных социокультурных процессов.

Социальные преобразования в России периода 1980-х – 1990-х гг. вызвали существенные изменения. Советское общество переживало глубокую трансформацию, что непосредственно отразилось на всех сферах общества. Экстремальные условия кризиса и дефицита, как материального, так и духовного, нашли свой отклик в ценностном мире советского человека эпохи «перестройки».

Масштабность трансформаций периода «перестройки» и начала радикального реформирования российского общества в 1980–1990-е гг., достаточно подробно представлена в научной литературе и публицистике, оценивается в разных политических и научных парадигмах, исследуется на разнообразных исторических источниках. Однако изучение этой проблематики на уровне отдельного человека и его повседневности ограничено, это связано с тем, что исследователь сталкивается с нехваткой источникового материала для анализа на этом уровне.

Нами было проведено исследование с использованием биографического метода (или метода «истории жизни») в форме слабоформализованного, интервью. В его основе был рассказ респондентов, их видение изучаемого «периода перестройки» и значительных событий, которыми это время характеризуется [1].

Результаты проведенного исследования позволили сделать следующие выводы. В структуре советской повседневности одним из наиболее значимых являлся социокультурный фактор, элементами которого выступают книги и литература в целом.

Книги составляли важную часть повседневной жизни советского человека, формировали его имидж. Как правило, репутация человека складывалась из таких понятий как хорошее образование, эрудированность, начитанность, однако в условиях дефицита и идеологического контроля это приобретало достаточно специфические формы. *«Хорошие книги это было то же самое, что достаток с хрусталем. Потому что 90% семей не имели доступа к книгам. Например, брала читать книги у своих знакомых, у одноклассника, там это выдавалось ой-ё-ёй, не дай бог ты это не вернешь»* (жен, 48 л.).

В условиях тотального дефицита и идеологического контроля эти элементы повседневности трансформировались и принимали искаженные формы. Книги ради престижа, важность самого процесса «доставания», а не чтения имели место и были атрибутом советской повседневности исследуемого периода. *«Книжки с точки зрения сегодняшних были белиберда полная – Три мушкетера, Анжелика и Король, такого плана. Сдав 20 кг макулатуры, ты получал талон и с этим талоном приходил в магазин, давал талон и покупал книжку. Это был пропуск в мир дефицитных вещей. Таким образом, стимулировалось отчасти чтение»* (муж, 46 л.).

Как видится автору, в эпоху тотального дефицита советского периода появляется феномен «демонстративного потребления», стремление показать окружающим имеющиеся ценности с целью повышения своего социального статуса. *«Книжки подбирались по этикеткам, они должны были быть с красивыми этикетками, только чтобы их поставить, вот, например, у моей мамы, она много читает, но книжки, которые обычные, она их ставит в шкаф, те, которые на виду у нее специально по этикеточкам до сих пор стоят»* (муж, 44 г.); *«Зайдя в зал сразу можно было понять, что за люди, чем они занимаются»* (муж, 44 г.).

Книги в советское время выступали в качестве запретного плода. «Одни видели в книгах огромную духовную ценность и собирали их с таким ожесточением, что на чтение книг... у них не оставалось времени. Другие хорошо ориентировались в именах авторов, новейших литературных направлениях, названиях издательств, но вовсе не утруждали себя чтением добытых «с кровью» книг, либо откладывая их прочтение «на потом». Были еще и такие, которые не брали книг в руки вообще, но тщательно следили за тем, чтобы все тома были выстроены на красивых полках и в шикарных шкафах строго по номерам, и чтобы переплёты у этих томов были солидными и красивыми. Наличие книг в квартире считалось необходимым признаком хорошего интерьера» [4, с. 51]. *«Опять-таки в книжных магазинах был страшный блат, моя мама, когда я была ученицей, я ж читала, она купила мне по тем временам двухсоттомник художественной всемирной литературы за 3 тысячи рублей, это были страшные деньги, невероятные, но дочке нужно было читать. Я читала, но не все...»* (жен, 35 л.).

Вся литература была скована жесткими идеологическими рамками и была призвана решать поставленную перед ней властью практически единственную задачу – доказывать несомненные преимущества социалистической системы. *«...В библиотеках были выдержанные книги, выдержанные политически...»* (жен, 41 г.). *«Читали, кто-то может мало читал, но такого как сейчас не было. Хотя, может быть, было из одноклассников пару тройку и все-таки какие-то приключения почитывали все равно. Исходя из уровня интеллекта, как сейчас, масса школьников считает, что земля находится на месте, а солнце вокруг неё вертится. Такого не было самый двоечник даже знал»* (муж, 48 л.).

Из проведенного выше анализа интервью видно, что *«Государство стимулировало чтение книг. Человек, имеющий дома эти книги считался продвинутым человеком»* (муж, 46 л.).

Еще одним «развлечением» советского прошлого помимо книг, считались газеты и журналы, которые в «добровольно-принудительном порядке» выписывались практически всеми.

Большой популярностью пользовались журналы – «Юность», «Литературная газета», «Огонек», «Знамя». Практически все респонденты подчеркивали, что через эти журналы до массового читателя доходили новинки литературы, здесь печатались отдельные произведения по идеологическим соображениям не попавшие в массовый тираж. *«При этом в Юности про-скакивали такие вещи как Пикуль, которого еще никто не издавал, за этим журналом все бе-гали, ксерокопий еще не было, были такие старые аппараты, типа могли ксерокопировать, я*

забыла, как они назывались, они были в основном в научно-исследовательских институтах, я работала в, ты договариваешься, что тебе сделают копию журнала Юность» (жен, 52 г.).

«Тогда все в журналах печаталось, вот допустим, я Мастера и Маргариту, даже Библия в журнале печаталась, не помню как назывался журнал Литературная.... Сразу же Библию опубликовал, ее же нигде не возможно было купить. Самыми популярными журналами были Юность, Огонек, Романгазета, наш Современник, Москва, Нева. На них невозможно было подписаться и нельзя было купить. Все толстые журналы стали публиковать то, что было годами запрещено, там был и Мандельштам, и Ахматова, тот же Зощенко, и Доктор Живаго, который получил Нобелевскую премию, но он отказался или пришлось. Даже Платонова я тогда прочитал. Вот в этом и стала проявляться гласность, а потом стали появляться и книги, но сначала все было в журналах. Появилась аудитория вторичных читателей, дай мне почитать, журналы переходили из рук в руки...» (муж, 60 л.).

Стремительное распространение в период реализации политики «гласности» ранее запрещенной литературы имела и обратную сторону. Вместе с действительно серьезными произведениями, религиозной литературой на полки магазинов начинает попадать литература развлекательной, а затем и специфической направленности, что было довольно непривычно для неподготовленных к этому советских читателей. «Появилось книг достаточно много, появилась тогда Книга Гиннеса на русском языке, я еще помню сразу открыл и бросилось в глаза, что самые большие производства в мире Нижнетагильский вагоностроительный завод выпускает столько-то танков в год, завод вагоностроительный, а танки выпускает, и самые награжденные там Брежнев, Кайши и еще кто-то там. Как-то и детективы появились и вот это все, занимательная Библия. Вот кстати религиозные книг, их выскочило очень много. Ну свобода слова – ненормированная лексика поперла сразу везде, я тогда газету «Ещё» купил, так случайно, что-то брал, и мне дали – почитайте – ну давайте, но предложение сексуальных услуг с полным описанием, вот это вот, аж, такое желание было пойти руки вымыть от этой газетенки...» (муж, 48 л.).

В период радикальных социально-экономических реформ ослабляют свое сдерживающее воздействие, либо совсем исчезают культурные рамки, которые определяли своими границами советское общество. Ослабление этих культурных рамок провоцирует «большую трансформацию» традиционной системы ценностей. «Культура в принципе в перестроечный период она и носила советский характер таких значительных отличий советского человека от человека перестроечного периода как таковых не было, основы культуры были заложены ранее и она как бы экстраполировалась в течение всей жизни человека. Начали появляться элементы предпринимательства, самостоятельности, поиска новых возможностей, может, если можно так сказать, снижение дисциплины» (муж, 38 л.).

«В моей семье перестройка никак не повлияла на ценностные категории. Культурная же среда стала более разнообразной в результате снятия многих цензурных и межкультурных ограничений. Период перестройки – это, безусловно, период огромного количества дешевки и «чернухи» (жен, 40 л.).

«Появилось много, я не люблю английские эти слова, но треша, эти фильмы с Кокшеновым, Панкратовым-Черным, когда куча их снималось, дешевок, наверное, они помогли на тот момент актерам выжить, я это понимаю, но много идиотизма появилось» (жен, 40 л.).

«Появляются фильмы и книги, которые говорят, что Ленин не такой уж замечательный был, а Сталин не такой уж плохой, появляются книжки, где это четко видно о проблемах советского строя и многие начинают задумываться что-то. Эти книжки интеллигенты читают запоем, они их перечитывают, происходит трансформация сознания. Люди получили шок нравственный, они увидели, какие проблемы были в обществе» (муж, 44 г.).

Таким образом, книга в СССР была товаром повышенного спроса, наличие книг, в особенности подписных изданий, было признаком социальной успешности человека. Книга, наряду с рядом товаров народного потребления, становится «дефицитом», ее стремятся приобретать не задумываясь о необходимости данного товара в практическом смысле, о методах его приобретения: отстоять длинную очередь, «достать через знакомых». Выстраивается иерархия «де-

фицитных книг», верхнюю ступеньку которой занимала двухсоттомная «Всемирная литература». Вместе с тем, искусственный дефицит книг, стимулировал интерес к чтению, особенно у молодежи, стремящейся найти в книгах ответ на возникающие вопросы общественного развития. Политика гласности, снятие идеологических запретов привели к появлению альтернативной, ранее запрещенной цензурой литературы, что сначала привело к стремительному росту читательских потребностей, а затем к такому же стремительному его падению после заполнения рынка. Вместе с утратой бренда «дефицитного товара» книга утрачивает и свои социальные позиции. В общественной жизни наблюдалось заметное падение общественных вкусов, засилье дешевого продукта с отсутствием всякой цензуры. Ослабление этих культурных рамок, для неподготовленных россиян, привело к «большой трансформации» традиционной системы ценностей. Под эту трансформацию попадает и книга, занимая уже новое, менее статусное место в структуре повседневности постперестроечной эпохи.

Литература

1. Нечаева (Богунова), Е. С. Структуры повседневности советского человека в период перестройки (опыт анализа биографических интервью) [Электронный ресурс] /Е. С. Нечаева // «Теория и практика общественного развития». – 2012. – № 8. – Режим доступа: <http://www.teoria-practica.ru/-8-2012/sociology/nechaeva.pdf>.
2. Выборнова, В. В. Трансформация социальной структуры и изменение ценностных ориентаций в российском обществе / В. В. Выборнова // Знание. Понимание. Умение. – 2012. – № 4. – С. 160–164.
3. Куратов, О. В. Хроники русского быта 1950–1990 гг. / О. В. Куратов // Неофициальная фактография. – 2004.

*Волковичер Т.М.
(Украина, г. Киев)*

«ПОД КРЕСТОМ МОЯ МОГИЛА, НА КРЕСТЕ МОЯ ЛЮБОВЬ...»: МНОГОЗНАЧНОСТЬ ВЫШИТЫХ НАДПИСЕЙ, ИЛИ СЮЖЕТНО-ЭПИГРАФИЧЕСКИЕ РУШНИКИ – НОВАЯ ТРАДИЦИЯ XXI ВЕКА В УСЛОВИЯХ ГЛОБАЛИЗАЦИИ

В первой пол. XX ст. на территории Украины (а также Беларуси, России) массово вышивали рушники с надписями. Об этом явлении упоминается в работах В. Зайченко [2], Т. Кары-Васильевой [4], С. Китовой [5], О. Лобачевской [6], В. Малины [7], Г. Масловой [8] и др. Однако, объектом отдельного научного исследования эпиграфический рушник не был.

Этот факт можно объяснить тем, что сюжеты для подобных рушников были не народного происхождения, а заимствовались из печатных схем для рукоделия, ставших распространёнными со второй пол. XIX в., что привело к «вытеснению традиционной, свойственной каждой местности вышивки» [4, с. 36]. Как признаются некоторые музейные сотрудники в частных беседах, подобные рушники длительное время было даже запрещено собирать, а исследовательский интерес к ним и сегодня не высок, поскольку, в отличие от более давних образцов вышивки, они «буквальны»: мол, на них изображены простые бытовые сцены и пояснительные надписи. Выходит, что учёным и расшифровывать в них нечего?

Между тем, такие рушники способны вызывать настоящие дискуссии. Так, в одной журналистской статье упоминается о том, как на выставочном занятии в музее возник спор по поводу назначения рушника с надписью «Под крестом моя могила, над крестом моя любовь», где одни высказывались о его свадебном назначении (как оберег не-



сте), другие же утверждали, что данный рушник погребальный. В итоге, старейшая научная сотрудница музея И. Борисова пообещала узнать истину в следующих экспедициях [9].

Зададимся и мы вопросами: каково же значение вышитой надписи «Под крестом моя могила, на кресте моя любовь»? И для каких целей изготавливались подобные рушники?

Сразу отметим, что это один из наиболее распространённых вышитых вербальных текстов (нам удалось увидеть и зафиксировать 58 рушников с вариантами данной надписи). Чаше других эта надпись упоминается и в научной литературе, где авторы порой дают ей конкретное объяснение.

К примеру, чётко указывают на использование подобных рушников в похоронных обрядах такие исследователи, как Н. Гангур [1], В. Сушко [11]. Совсем иную трактовку вышитой надписи предлагает О. Зелена, указывая на то, что эта надпись символизирует «вечную любовь»: «... Если жениться, то раз и навсегда» [3, с. 158].



Так какое же истинное назначение таких рушников: свадебное или похоронное? В поисках ответа во время сбора материала мы обращались к музейным сотрудникам, частным коллекционерам, продавцам антикварита на рынках. Ответы были самые разнообразные.

Этнолог Марина Попкова во время проведения экскурсии на выставке «Вышитый рушник – святыня нашей родины» (г. Полтава, 11.10.2015) рассказала о том, что такие рушники изготавливали на смерть: «... Отношение было такое, что смерть – это часть жизни, готовились к смерти без страха и сопровождали вот таким вещами.

Эти рушники с крестов сняли, и они попали таким образом в коллекции. Тут ничего плохого не было, эти рушники мог снять кто угодно» [Аудиозаписи автора (г. Полтава, 11.10.2015)]. При этом, М. Попкова указывала на следы от гвоздей на полотне как доказательство того, что эти рушники были сняты с могильных крестов.

Заведующая сектором научно-исследовательского отдела фондов Полтавского краеведческого музея им. Василия Кричевского, землячка и коллега М. Попковой, Вера Старченко также указывает на следы от гвоздей на рушнике с подобной надписью, но объяснение им даёт несколько иное: «... Мог висеть в хате на стене как память об усопшем. Видимо, женщина вышивала, были чувства к человеку...» [Аудиозаписи автора (г. Полтава, 24.06.2016)]. Согласно этой трактовке, данная надпись тоже имеет отношение к смерти, однако, рушник изготавливался не заранее на смерть для использования в похоронном обряде, а уже после смерти человека как вечная память о нём.

А вот продавец антиквариата из Киева поведал о том, что данный рушник венчальный, объяснив, что слова эти из псалмов, и спев при этом: «Под крестом моя могила, на кресте моя любовь, дэ застыгла моя сила, закипела моя кровь» [Аудиозаписи автора (г. Киев, 28.06.2015)].

Совсем по-другому трактует назначение аналогичного рушника уже из собственной коллекции историк из Донецкой области Петро Яковенко: «Эти рушники на праздник «Христос Воскрес»... Ангелы, видите? Ангелы... Крест такой, смотрите, вышитый с розами. Здесь розы, потому что Иисус Христос больше всего какие цветы любил? Розы, да? И он был распятый на кресте, и смотрите: «Под крестом моя могила, на кресте моя любовь», то есть это любовь к Богу, потому что он был распят на кресте...» [Аудиозаписи автора (Донецкая обл., г. Горловка, 07.04.2014)].

Ещё один продавец рушника с подобным сюжетом объяснил, что на данном вышитом изделии изображён крест, и его назначение – висеть на иконе [Аудиозаписи автора (г. Киев, 04.09.2016)].

Понятно, что наиболее достоверные сведения следует добывать у тех, в чьих семьях вышивались подобные рушники. Сделать это, однако, довольно проблематично, поскольку многие рушники уже хранятся в совершенно иных местах. Нам всё же удалось пообщаться с дочерью женщины, которая вышила два рушника с вариантами данного текста в 1947 и 1950 гг. Ответ был неожиданным: по словам дочери вышивальщицы, такими рушниками могли провожать

на войну, позже (в частности, в 1947 г., 1950 г.) тоже вышивали, «перерисовывая сюжеты, которые нравились» [Аудиозаписи автора (Полтавская обл., с. Великие Сорочинцы, 23.08.2014)].

На странице интернет-форума вышивальщиц [10] есть сведения одной из участниц о том, что такие рушники с надписью «*Во Кресте моя любовь, под Крестом моя могила*» вышивала её прабабушка для церкви...

Как мы убедились, использование вышивок с подобными надписями могло быть различным, и, соответственно, слова «*Под крестом моя могила, на кресте моя любовь...*» в каждом случае приобретали свой смысловой оттенок. А это свидетельствует о том, что такие рушники «буквальными» уже никак нельзя назвать, а исследователям есть над чем поработать в данной области.

Действительно, нельзя не согласиться с тем, что в условиях глобализации сильнейшее влияние на фольклор и народное искусство оказывает массовая культура (в нашем случае, типографские образцы для вышивки крестиком). Тем не менее, собранная нами на протяжении 2013–2016 гг. коллекция фотографий эпиграфических вышивок (в которой на сегодня насчитывается 1 076 единиц) позволяет говорить о творческом переосмыслении готовых схем для рукоделия, а не их слепом копировании. Таким образом, старая традиция частично вытеснялась, но на её месте возникала новая традиция, характерная именно для первой пол. XX века, незаслуженно забытая и достойная глубокого научного анализа.

Литература

1. Гангур, Н. Украинские традиции в орнаментации Кубанского народного текстиля конца 19 – начала 20 века (на материале рушника) / Н. Гангур // Донецкий вісник Наукового товариства ім. Шевченка. – 2006. – Т. 12. – С. 214 – 225.
2. Зайченко, В. Вишивка Чернігівщини / В. Зайченко. – К. : Родовід, 2010. – 208 с.
3. Зелена, О. Сюжетна вишивка на вишитих рушниках Чигиринщини (на основі фондів матеріалів НКЗ «Чигирин» / О. Зелена // Залізничкові читання. Збірник статей учасників Четвертої наукової краєзнавчої конференції «Залізничкові читання» / за ред. Н. Лавріненка. – Черкаси : видавництво Ю. Чабаненко, 2012. – 310 с.
4. Кара-Васильєва, Т. Декоративне мистецтво України ХХ ст. У пошуках «великого стилю» / Т. Кара-Васильєва, З. Чегусова. – К. : Либідь, 2005. – 280 с.
5. Китова, С. Полотняний літопис України. Семантика орнаменту українського рушника / С. Китова. – Черкаси: Брама, 2003. – 224 с.
6. Лобачевская, О. А. Белорусский народный текстиль: художественные основы, взаимосвязи, новации / О. А. Лобачевская. – Минск : Беларус. навука, 2013. – 527 с.
7. Малина, В. Народне мистецтво Півдня України. Кінець ХІХ – початок ХХ ст.: На матеріалах Миколаївської, Одеської, Херсонської областей / В. Малина. – Миколаїв : Артіль «Художній крам», 2007. – 448 с.
8. Маслова, Г.С. Орнамент русской народной вышивки как историко-этнографический источник / Г. С. Маслова. – М. : Наука, 1978. – 207 с.
9. Савченко, А. Из глубины веков [Электронный ресурс] / А. Савченко. – Режим доступа: http://regionorel.ru/news/society/iz_glubiny_vekov/.
10. Спілкування за вишивкою [Електронний ресурс]. – Режим доступа: <http://vyshyvanka.ucoz.ru/forum/18-68-1>.
11. Сушко, В. Українське вишивання на Слобожанщині ХІХ–ХХ ст. / В. Сушко // Народна творчість та етнографія. – 2007. – № 6. – С. 66 – 70.

Горбунов И.В.

(Республика Беларусь, г. Витебск)

МУЗЕЙНЫЕ ЭКСПОЗИЦИИ БЕЛАРУСИ В ПЕРИОД РЕФОРМИРОВАНИЯ И МОДЕРНИЗАЦИИ 2001–2016

Современные методы экспонирования музейных предметов претерпели кардинальные изменения. Появились технологии неизвестные нам ранее такие, например как лазерные инсталляции (Музей истории ВОВ), голограммы, мариорамы, мультимедийный показ, музей-online, аниматроника, диорамы, лазерные – шоу, световые табло и многие другие. Наиболее органичное звено в этой цепи – это музеи с наглядным рядом в виде раритетов прошлых времен

т. е. частные коллекции старейших коллекционеров, которых не коснулись дизайн-технологии XXI века, но которые необходимо обновлять с точки зрения их информативного показа для широкой публики. Начнем обзор с последних достижений и новых музеев открытых летом 2016 года. В Витебске в конце августа был открыт первый в республике Беларусь «Музей частных коллекций», в состав которого вошли частные коллекции Вацлава Федоровича, Ивана Галькевича (нумизматика, ранее экспонировалась в отдельном здании Музей частной коллекции Галькевича по ул. Доватора. Витебск.). Появление этого музея в Витебске ждали очень многие коллекционеры известные нам своими оригинальными собраниями, которые еще ждут своих музеев. Музей это, прежде всего «живой предмет» В этом его сущность. Еще в свое время ведущий идеолог музейного дела академик Ф. И. Шмидт писал: «музей – слово греческое, производное от слова «мусса». Мусы (обычно, но неправильно, мы говорим: музы) первоначально были горными божествами (в древнейшее время слово муса звучало «монтъя», и даже в позднейшие времена местами поклонения Мусам повсюду являются горы и горные источники. Почитание мус в Грецию проникло с севера, из гористой Фракии, из страны поэтов Орфея, Мусея и др. Со временем мусы стали для греков олицетворениями художественного творческого порыва вообще, покровительницами всех искусств, спутницами бога Аполлона-Мусагета» [1, с. 3]. Иными словами то обстоятельство что музейный предмет вернулся к своей изначальной функции в целом отражает устойчивую тенденцию его оздоровления.

В 2014 году в Минске открылся первый в республике музей, здание которого проектирует профессиональный архитектор В.Г. Крамаренко-автор двух крупных архитектурных объектов, таких как Национальная библиотека РБ и здание центрального вокзала г. Минска. На «паритетных» началах для его экспозиции работают ряд организаций г. Минск (фирма «Актер»), студенческое архитектурное бюро БГАИ., «Студия военных художников им. М. Б. Грекова» из Москвы, различные иностранные кампании, предлагавшие нам ранее свои услуги по оформлению музеев из Германии, Польши, Франции. В результате получился своеобразный союз двух устойчивых тенденций имеющих на рынке музейных услуг.

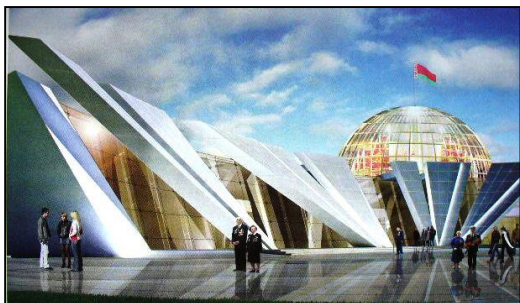


Рис 1. Проект В.Крамаренко Музей истории Великой отечественной войны на проспекте Победителей.

С одной стороны – это привлечение иностранных технологий экспонирования, и использование достижений формирующегося рынка музейных услуг внутри страны. Тандем в таком сложном деле как формирование образа современного музея – это двигатель всей парадигмы музейного движения во всем мире. Мы доказали что можем сами проектировать, создавать, оформлять музеи и не зависеть, целиком и полностью от наших коллег из ближнего зарубежья, например из Санкт-Петербурга, с его огромным запасом новейших музейных технологий и своей сложившейся школой экспозиционного дизайна, где работали ведущие корифеи музейного дела В. Ривин и В. Коротков. Как отмечает ведущий теоретик музейных экспозиций М. Т. Майстровская, «создание экспозиций остается до сих пор предметом дискуссий. Особенно важными в этой связи становятся вопросы, связанные с художественной организацией и интерпретацией экспозиционных замыслов, развивающиеся в неразрывном контексте непосредственно самого музееведения и стратегии музея, и общих тенденций искусства» [2, с. 10].

Особым колоритом сегодня обладает новый музейный предмет созданный мастерами из Беларуси и заслужившим признание во всем мире это музейный новодел (историческая реконструкция) На форуме «Музеи Беларуси 2014» молодые минские художники фирма «Стальное наследие» представили доспехи «Крылатого гусара» Речь Поспалитая XVII в, готические рыцарские перчатки XV в., итальянские полудоспехи XVI в., элементы готических доспехов XVI в, турнирные доспехи «Штехцог» XVI в., парадную латную рукавицу «Манифер» их легендарного гарнитура Радзивилла Черного XVI в. В Мирском замке работы мастеров из Бела-

руси заслужили самую высокую оценку у профессионалов из Франции, Литвы и Великобритании.



Рис. 2. Шлем гарнитуры Радзивилла Черного.

На выставке в Витебском областном музее «Год 1812-славный громкий» автором данного обзора была представлена реконструкция боя под Островно в масштабе 1;72 на общей площади 8 кв. м с живописным задним планом с 600 миниатюрными фигурками раскрашенными в цвета войск наполеоновской эпохи. Проект далеко не детская забава, а сложная масштабная историческая реконструкция для музейно-выставочной экспозиции, где зритель как бы с высоты «птичьего полета» мог наблюдать за происходящими событиями.

Школьные музеи сегодня организуются по месту сосредоточения мемориальных зон, как правило, на местах реальных исторических событий. Автором данного обзора в 2009 году была выполнена экспозиция музея в г.п. Клястицы Россонского района Витебской области. На трех фото-банерах были показаны события освобождения Минска от немецко-фашистских захватчиков в другом зале Битва под Клястицами в Отечественную войну 1812 года, известную нам по картине Питера Гесса (придворного художник императора Николая I) из коллекции Эрмитажа.

В Гродненской области в целом закончен этап модернизации замкового комплекса «Мир» наибольший интерес представляет мемориальная комната князя Святополк-Мирского последнего хозяина замка в XIX веке. Гостей и новых зрителей встречает макет Гродненского замка, выполненный известным белорусским экспозиционером И. В. Куржаловым (Дизайн центр «Академия г. Полоцк, макетный план и миниатюры И. В. Горбунова, Витебск). Своя белорусская уже сложившаяся экспозиционная школа вполне успешно справляется с целым комплексом задач по созданию музеев.



Рис. 3. Мемориальная комната князя Святополк-Мирского.

Наиболее ярким и самобытным музеем на Могилевщине является целый музейный комплекс «Музей Этнографии», где автором данного обзора было выполнено 26 макетов-модулов для музейной экспозиции. «Основной фонд музея (2008) насчитывает 2 400 экспонатов. Площадь экспозиционных помещений 692 кв.м. Музей имеет 2 постоянные экспозиции «Земли родной круговорот» и «Могилев губернский» пл. 84 кв. В них отражены особенности культуры и быта самого многочисленного в конце XIX–XX века сословия – крестьянства, жившего на этой территории, характер расселения, хозяйственные занятия и орудия труда, народную архитектуру, традиционный костюм и ткачество» [3, с. 370]



Рис. 4. Музейный комплекс «Музей Этнографии».

В Минске в октябре 2016 года произведена коренная модернизация и обновление одного из самых ранних мемориальных музеев истоки которого мы находим в дореволюционную эпоху. Это Дом-музей I съезда РСДРП. События той поры и документы того времени свидетельствуют что именно Северо-Западный край был тем самым связующим звеном между начинающейся рабочей партией и представителями мелкобуржуазных фракций.

Именно в Минске произошло именно то что впоследствии послужило причиной октябрьского переворота 1917 года и данная экспозиция и ее обновление произошло за год до 100 летнего юбилея. В экспозиции представлены все сословия Минска а также те кто ревностно служил царской охранке. Это жандармы. Головной частью новой экспозиции являются стенды

по истории железных дорог ведущих в Европу. Затем экспозиция показывает быт основного населения Минщины и фигура фотографа на улицах Минска как бы связывает тему революционного подполья и реальных событий.

Литература

1. Шмит, Ф. И. Музейное дело: вопросы экспозиции / Ф. И. Шмит. – Л., 1929.
2. Майстровская, М. Т. Композиционно-художественные тенденции формообразования музейной экспозиции : автореф. дис. ... д-ра искусствоведения : 17.00.04 / М. Т. Майстровская ; Моск. Худож.-промышл. ин-т им. С. Г. Строганова. – М., 2003. – 53с.
3. Музеи Беларуси. – Минск : Беларуская энцыклапедыя імя П. Броўкі, 2008. – 559 с.

Грушенко Э.Б.

(Российская Федерация, г. Мурманск)

ТУРИЗМ КАК СПОСОБ ВОЗРОЖДЕНИЯ И СОХРАНЕНИЯ ЭТНОКУЛЬТУРНОГО И ПРИРОДНОГО НАСЛЕДИЯ РУССКОГО СЕВЕРА

В России одно из самых выгодных положений с точки зрения развития туризма занимает Европейский Север России, обладающий уникальным сочетанием природно-рекреационных условий и крупнейших объектов культурного наследия. На территории региона расположено 22 исторических города, 9 национальных природных парков, 6 архитектурно-исторических музеев-заповедников мирового уровня, около 19 тысяч объектов культурного наследия. В список Всемирного культурного и природного наследия ЮНЕСКО занесено четыре объекта Европейского Севера: остров Кижи, историко-культурный комплекс Соловецких островов, Ферапонтово, девственные леса Республики Коми. Ещё один объект – Кирилло-Белозерский монастырь занесен в предварительный список ЮНЕСКО. Валаамский архипелаг имеет статус особо ценной историко-культурной и природно-исторической уникальной территории.

Русский Север – памятник мировой культуры, здесь представлены культуры различных народов и этнографических групп: саамов, поморов, старообрядцев, ненцев, коми, карелов, вепсов, финнов, русских, что предопределяет широкие возможности для развития этнографического туризма.

На современном этапе наиболее эффективно и динамично туризм на Европейском Севере развивается в Республике Карелия и Вологодской области. По данным отдела туризма Администрации РК, в 2015г. Карелию посетило 2,3 миллиона человек (из них 720 тыс. чел. – организованные туристы), совокупный доход от всех видов въездного туризма составил 6 миллиардов рублей. В структуре валового регионального продукта доля туризма составляет 5% [6, 7]. Республика Карелия, по данным независимых информационных агентств, занимает третье место в России по рейтингу самых популярных туристических направлений, уступая лишь Санкт-Петербургу и Краснодарскому Краю; и первое место по привлекательности в области активных видов туризма.

По темпам роста туристского потока Вологодская область начинает опережать Карелию. Количество туристов, посетивших Вологодчину в 2015 г., составило 2,7 миллиона человек [2], однако, несмотря на это, прибыль от туристического бизнеса составляет лишь 5% бюджета области, и 4% от валового регионального продукта. Вологодская область является российским лидером по туристскому брендингованию региональных центров туризма. Создание собственных брендов – ключевой фактор привлекательности для туристов. В настоящее время в области развиваются 24 туристских бренда.

Индустрия туризма успешно развивается на наиболее известных и популярных среди туристов уникальных территориях, где создаются новые рабочие места, привлекаются дополнительные инвестиции, пополняется доходная часть местных бюджетов. Разрабатываются новые событийные мероприятия по привлечению туристов. На Кольском полуострове это – семужные

реки и Кировск; в Архангельской области - музей заповедник «Малые Корелы», Каргополь, Архангельск, Соловки и Кенозерский национальный парк. В Вологодской области – национальный парк «Русский Север», Великий Устюг, Кириллов, Белозерск, Вологда, Тотьма, Череповец и село Сизьма. В Республике Карелия – Валаам, Кижы, Сортавала, Петрозаводск, национальные природные парки, горный парк «Рускеала». В Республике Коми – крупнейший в Европе национальный парк «Югыд-ва», Усть-Вымь и одно из 7 чудес России – «Столбы выветривания». Самым посещаемым региональным центром Русского Севера является Вологда (500 тыс. туристов), среди малых исторических городов на первом месте по посещаемости – Кириллов, принимающий более 300 тыс. туристов, в основном в рамках водного круиза по Волго-Балту [2].

Самым успешным реализуемым туристским проектом и брендом Европейского Севера стал инвестиционный проект «Великий Устюг – родина Деда Мороза». Благодаря ему малый исторический северный город стал известен всей России, став одним из наиболее активно развивающихся туристических центров региона. Так, например, поток туристов вырос с 3 тысяч человек в 1998г. (начало работы проекта) до 209 тысяч в 2010г. (увеличение в 70 раз) [3]. Великий Устюг также знаменит своими народными художественными промыслами, уникальным вологодским говором – северным диалектом русского языка, памятниками церковной и гражданской архитектуры мирового уровня («Северный Суздаль»). Все это предопределяет возможное включение Великого Устюга в список Всемирного культурного наследия ЮНЕСКО.

Для краткой туристской характеристики региона в европейском масштабе может быть использован лозунг «Русский Север – это дикая природа и водные просторы Европы». Именно в этом заключен основной капитал для развития природного и этноэкологического туризма – секторов наиболее быстрого роста туризма.

Формируемая на Европейском Севере России самая крупная в Европе сеть национальных парков, природных заповедников и архитектурно-исторических музеев-заповедников может рассматриваться как основа и главный ресурс для устойчивого развития туризма. Для иностранных туристов Русский Север привлекателен, прежде всего, своей самобытной деревянной архитектурой. Например, Каргопольско-Кенозерский туристский район (Архангельская область) известен как территория, где сконцентрировано самое крупное в Европе количество са크ральных памятников деревянного зодчества. Брендом данной территории являются сохранившиеся древние деревянные церкви и часовни с уникальными «росписными небесами», обетные поклонные кресты и святые рощи. Каргопольское село Ошевенск – центр музейной «Ошевенской волости», полностью сохранившее свой этнокультурный ландшафт, признано в 2016 г. самой красивой деревней России.

С точки зрения сохранения коренных народов и живой традиционной культуры Русского Севера намного эффективнее развивать культурный и природный туризм малых форм, что открывает возможности для поиска средств к существованию по всему региону [4]. Для этого не требуется больших инвестиций. Начальным импульсом к реализации новой идеи могло бы стать создание инновационных ядер на основе этнокультурных центров и этноприродных парков в разных уголках Европейского Севера. Музейный этнопарк под открытым небом – объект культурного туризма, интерпретирующий диалоги разных культур через аутентично созданные этнодворы, в которых могут проживать туристы и осваивать технологию изготовления продукции народных художественных промыслов у местных мастеров.

В настоящее время на Европейском Севере действует 4 архитектурно-этнографических музея-заповедника под открытым небом: крупнейший в Европе – Малые Корелы в Архангельской области, Кижы в Карелии, Семеново в Вологодской области, финно-угорский этнопарк в Республике Коми (село Ыб). Планируется организация этноприродного парка в Ловозерском районе Мурманской области в рамках инвестиционного проекта «Туристско-рекреационный кластер «Русская Лапландия», где предполагается построить саамскую деревню и этнографический комплекс «Музей под открытым небом» [5].

Ловозерский горный массив является территорией традиционного природопользования саамской общины «Пирас». Увеличивающийся неорганизованный поток туристов оказывает

негативное воздействие на местный культурно-природный ландшафт. Большинство саами отрицательно относятся к неорганизованному посещению Ловозерского горного массива и особенно Сейдозера. Выход из этой ситуации видится в создании на территории Ловозерского района этноэкологической охраняемой территории, статус которой совмещает решение природоохранных и культурно-этнических задач. Традиционные формы ООПТ, например национальный или природный парк, заповедник, заказник, не подходят из-за того, что саами не смогут принимать участие в управлении этой территорией и большие территории Ловозерских Тундр станут недоступными для традиционного природопользования коренных жителей.

Создание этноэкологического резервата в Ловозерском районе предполагает развитие туризма, если он будет развиваться под контролем саамской общины и не наносить значительный урон природе, а наоборот, будет служить воспитательным и просветительским целям. Организация такой территории в Мурманской области и попытка возрождения традиционной природохозяйственной деятельности саами в ее пределах может послужить «моделью» возможностей интеграции традиционного образа жизни коренного малочисленного народа в современную рыночную экономику [1].

На Кольском полуострове основными центрами этнографического туризма становятся: село Ловозеро (действует саамский национальный культурный центр, саамская деревня «Саамь-Сыйт», проводятся летние и зимние саамские игры), пос. Умба (место проведения международного фольклорного фестиваля стран Баренцрегиона), аутентичная музейная поморская рыбацкая тоня Тетрино на берегу Белого моря, село Лопарское (восстанавливается лопарская деревня). Привлекает туристов также сохранившаяся культура старообрядцев в исторических поселениях Кимжа (Архангельская область) и Усть-Цильма (место проведения фольклорного фестиваля «Усть-Цилемская Горка») в Республике Коми. В деревнях Карелии, Вологодской и Архангельской областей активно развивается агроэкотуризм.

По всей территории республики Карелия от вепсского Шелтозера до Беломорской Карелии идет процесс создания этнокультурных центров. Одним из первых таких центров стал организованный в административном центре Калевальского национального района – пос. Калевала этнокультурный центр «Виенан Карьяла». Основной его задачей, наряду с решением проблем возрождения духовного и культурного наследия и развития малого бизнеса, определялось создание развитой инфраструктуры международного туризма в Беломорской Карелии. Интеграция культурного наследия в локальные зоны этнокультурного центра позволяет наилучшим образом сочетать идею сохранения с идеей возрождения уникальной территории [4]. Комплекс этнокультурного центра, как правило, включает в себя национальный музей, концертный зал, избу ремесел и гостевой дом.

С помощью этнографического сельского туризма могут возродиться такие уникальные деревни Русского Севера, как карельские – Панозеро, Хайкола, Кинерма, Шелтозеро, Шуерецкое; вологодские деревни – Сизьма, Пожарище; поморские села – Кимжа (Архангельская область) и Варзуга (Мурманская область); сохранившие аутентичные памятники народного деревянного зодчества, самобытную культуру местных жителей и традиционную историческую среду обитания в неизменном виде.

Литература

1. Воробьевская, Е. Л. Проблемы создания особо охраняемых природных территорий на Кольском полуострове / Е. Л. Воробьевская, Н. Б. Седова // Туризм и региональное развитие: сборник научных статей. – Вып. 6. – Смоленск: Универсум, 2011. – С. 343–349.
2. Интернет портал отдела туризма Департамента международных, межрегиональных связей и туризма Вологодской области [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://vologdatourinfo.ru>.
3. Итоги реализации проекта «Великий Устюг – родина Деда Мороза» за 1998–2011 гг. Департамент международных, межрегиональных связей и туризма Вологодской области. Вологда. 2012 г. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://europe.unwto.org/sites/all/files/pdf/8_vologda.pdf.
4. Карелия: эпическая туристская программа «Калевала» // сб. докл. и тез. сообщ. Международной науч.-практ. конф., Республика Карелия, г. Петрозаводск, 20–21 ноября 2002 г. – М.: РИБ «Турист», 2002. – С. 59–86.
5. Официальный сайт Министерства экономического развития Мурманской области [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://minec.gov-murman.ru/>.

6. Сайт Государственного комитета Республики Карелия по туризму [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.gov.karelia.ru/Power/Committee/Tourism/index.html>.

7. Сайт отдела развития туризма Министерства по делам молодежи, физической культуре, спорту и туризму Республики Карелия [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.goskomsportrk.ru/>.

Давлатова С.Т.
(Узбекистан, г. Ташкент)

СИМВОЛЫ В УКРАШЕНИЯХ В УЗБЕКСКОМ ТРАДИЦИОННОМ РЕМЕСЛЕННОМ ПРОИЗВОДСТВЕ

Вопрос о семантике форм и украшений, используемых в узбекском традиционном ремесленном производстве, является не только одной из актуальных проблем искусствоведения, но имеет присущее место в изучении некоторых проблем этнологии. В частности, всякое изображение и цвет в ремесленном производстве, т.е. в народном прикладном искусстве, имело определенное значение. Подобно этому, символы, изображения и различные элементы, употреблявшиеся в них, отражали религиозные и духовные воззрения людей. Особенностью украшений, изделий и вышивки является также и то, что по прошествии времени они сохраняют в себе забытые особенности символов о природных событиях. Эти формы и семантические изображения являются воплощением огромной информации, которые со временем следует классифицировать и описать.

Орнаменты, используемые в прикладном искусстве украшения, т.е. занявшие место на различных ремесленных изделиях, являются не просто художественными формами, но считаются также одним из важных этнографических источников. Эти орнаменты непосредственно связаны религиозными представлениями и верованиями народа. Орнаменты по своим особенностям делятся на следующие виды: геометрические, растительные, зооморфные и антропоморфные. В искусстве кочевых народов широко распространены также орнитоморфные сюжеты. Среди них зооморфные орнаменты включают в себя стилизованные изображения реальных и мифических животных (такие орнаменты обычно называются также стилем «ёввойи» – «дикий»). Зооморфные орнаменты можно часто встретить особенно на изделиях области ткачества и вышивки.

В узбекских вышивках иногда можно встретить также антропоморфные узоры, изображения напоминающие мужчину и женщину. Считается, что женщина является символом земли, а мужчина символом неба, и от союза двух этих миров возникает семья. Эти узоры в основном являются символом того, что молодожены будут жить счастливо и дружно, иметь детей¹.

Изображения на коврах и паласах Средней Азии также большей мере основаны на воображении и представлены растительным, зооморфным орнаментом, узорами в виде предметов и родовых тамг: следы тигра и верблюда, цветы яблони, виноградная лоза, скорпион, шея верблюда, щит, целебные и продовольственные растения [7, с. 102–104; с. 140]. Среди них самым распространенным символом были изображения рогов. В культуре кочевых тюркских народов издревле имелась традиция изображать животных. В центре жемчужин в форме круга, нашедших свое отражение на согдийских коврах, тканях и одежде, часто встречаются изображения цветка хлопчатника. Эти узоры, отражающие в себе присущие местные особенности, образовывали сильные геометрические картины. В этих коврах и паласах, имеющих разноцветные изображения, преобладает красный цвет. Вместе с тем, локальной особенностью этих территорий является присущее себе искусное изображение геометрических форм.

В частности, в Узбекистане на коврах ручной работы заняли место различные узоры, зооморфные изображения, которые имели определенное значение. Вода, лошадь, птицы, цветы и

¹ Этот символ был элементом, занимающим важное место в узорах на украшениях народов Центральной Азии, Кавказа и Сибири, который воспринимался в качестве оберега.

геометрические узоры воспринимались в качестве символов счастья, изобилия, светлого будущего, дружбы, достатка [11, с. 67].

Со временем изменялась истинная символическая сущность изображений, которые стали восприниматься в качестве только красивых рисунков. Среди них стоит отметить широко распространенный среди кочевых этносов ромбовидный крестообразный узор, украшенный рогами. Этот стиль затем получил широкое распространение и среди оседло-земледельческих этносов. Ромб, начиная с эпохи энеолита, считается символом «плодородия» и многодетности. Наши предки воспринимали его в качестве символа Матери Природы и праматери Евы [8, с. 67].

Изображение в виде рогов барана часто встречаются на предметах домашней утвари народов Средней Азии. В вышивке в основном один из признаков барана также обозначал его рог. Подобные узоры у местных оседлых и кочевых народов Средней Азии назывались «*кўчқорак/қоққарäk*», у кыргызов Ферганской долины «*қайқалак/қайқалак*», у узбеков-туркменов Нураты «*мўйиз/мойиз* (Полевые записи. Сурхандарьинская область селения Байсунского района. 2011 год)», а у туркмен «*чач бўйиз/чаç boyiz*». Этот узор, представленный в виде двух завернутых спиралей, занимал место в центральной части узорной композиции. Нет сомнения в том, что узор рога барана также использовался исходя из культа барана.

Точно такие же узоры и сегодня используются на коврах и кошмах населения Гузарского и Дехканабадского районов Кашкадарьинской области, занимающегося животноводством. Люди рассматривали животных в качестве покровителя семейства, имеющих божественную силу приносить счастье и изобилие. Лошадь, корова, собака, кабан, бык, верблюд, подобные им животные и даже козел и баран считались священными и воспринимались в качестве существ, связанных с небесными силами [3, с. 16].

Если брать в общем, согласно древним религиозным представлениям, баран считался животным, защищающим от злых духов и дурного глаза [18, с. 315]. В свою очередь, изображение рогов барана выполняло функцию защиты от «злых» сил. В некоторых случаях их изготавливали из дерева и пришивали к головным уборам детей и девушек. Рельефное изображение рогов барана наносилось также на поверхность необожженных тандыров. Как видно из этого, теперь в средство защиты превратилось не само животное, а определенная часть его тела [9, с. 87]. На тюрбетейках, которые шьют ремесленники Байсунского района Сурхандарьинской области и сегодня встречаются изображения рогов барана. Это также воспринимается в качестве магического сильного символа, оберегающего от различных бед и несчастий (Полевые записи. Кашкадарьинская область Гузарский район селение Яргунчи. 2010 год). В Кашкадарье в угол комнаты, в котором сидели новобрачные в первый вечер свадьбы или же комнату молодоженов вешали сюзаны, на которых был вышит узор в виде рогов барана. Это делалось с целью того, чтобы животное-покровитель защищало молодоженов от различных злых духов. Тем более, эта продукция прикладного ремесленного производства, которую вывешивали в доме, выполняла также роль украшения. Эта традиция до сих пор сохранилась среди населения селений Кашкадарьи в качестве символа благополучия.

В общем, среди племен, занимающихся животноводством, божественные силы традиционно понимались в качестве тотемных животных и птиц. Поэтому на их молитвенных ковриках, коврах часто можно встретить изображения рогов барана или когтей птиц. Символические знаки тотемных животных являются указанием на условную передачу веры в их божественную силу [5, с. 15]. Особенно, упомянутые выше традиционные темы в узорах на коврах Кашкадарьи, больше связываются с понятиями мира и счастья. Причиной того, что изображение подобных традиций сохранилось больше среди животноводческих этносов, является указанием на их хорошее знание строения органов, анатомии крупного и мелкого рогатого скота исходя из их хозяйственной деятельности.

Зооморфные мотивы нашли свое отражение и на войлочных коврах кунгратов Сурхандарьи, среди которых особое место занимают узоры «*кўчқор шоҳи*» («рога барана») и «*қурбақгул*» («цветок-лягушка»). Кроме того на войлочных коврах имеются также фигуры треугольников, ромбов, меандров, знаки вихря, изображения небесных тел, различные цветочные

узоры [2, с. 18]. Среди узоров на коврах кунгратов представлены, в частности, геометрические формы, представленные ромбом, темами меандра, W- и S-образными символами, восьмиконечной звездой, треугольником, небесные и мистические символы, крест, а также группа зооморфных орнаментов – изображения птиц, диких и домашних животных. На них в качестве орнамента использованы только определенные части живых существ, как рога, копыта, когти, глаза и т.п. Эти узоры в данном оазисе получили название *кўчқор шоҳи* («рога барана») или *кўчқора* («барашек»), *туя бўйин* («шея верблюда»), *ит изи* («след собаки»), *каклик тўши* («грудка кеклика»), *қурбақагул* («цветок-лягушка»), *ҳўкиз кўзи* («глаз быка») и др. [22, с. 153–155].

Народное ремесленное производство в качестве составной части бытовой жизни каждого народа воплощает в себе национальные особенности, сформировавшиеся в течение веков. В притягательных символах, нашедших свое отражение на ганче и керамике, металлических и золотых изделиях, разноцветных изделиях ткачества и вышивки, монетах и образцах настенного искусства, найденных на исторических памятниках в результате археологических раскопок, изображена вся сфера бытовой жизни (панно, на которых изображены сцены из жизни и обряды, проводимые при участии людей и различных животных).

На изделиях вышивки, являющейся ярким образцом ремесленного производства, нашел свое выражение эстетический мир, а также в них прочное место заняли религиозные и мирские представления. Вышивка в качестве прикладного искусства украшения является формой, на которых заняли место цветы и узоры, искусно выполненные руками девушек при помощи иглы и крючка. На вышивке нашли свое отражение также различные узоры, изображение небесных тел, фруктов и цветов, а также различных животных. По признанию специалистов, вышивание берет свое с древности, когда люди начали шить одежду из шкур животных, и развивалось в результате общественно-исторического прогресса.

Археологические и этнографические находки, происходящие с территории Узбекистана, дают полные сведения о тотемизме, существовавшем в то время. Например, змея считалась символом доброго и злого начала [16, с. 39]. Она считалась также хранителем богатства и сокровищ, защитником рода и семьи. Парные изображения змей сохранились в наскальной живописи, на различных изделиях из камня и металла. Имеются многочисленные находки серебряных скрученных браслетов с изображением змей. Ранние формы браслетов были представлены фигурой обвивающихся, смотрящих друг на друга двух змей. Парное изображение змей, не только имело свой смысл в искусстве, но и являлось указанием на то, что начало человеческой жизни началось от мужчины и женщины. Не исключено, что эти серебряные браслеты являлись средством, защищающим женщин и детей от дурного глаза.

Каждый драгоценный камень, использовавшийся в ювелирном ремесле, имел свой особый смысл. В качестве основы для формы ювелирных изделий и непохожих друг на друга стилей для их украшения: *растительный* и *геометрический*, был взят животный мир.

Использование ювелирами Сурхандарьи для женского нагрудного украшения «*ханамам*» раковин каури, считающихся традиционным символом и наличие среди них раковин, называемых «*жилан бои*» («голова змеи»), связано с традицией почитания в древности народами Средней Азии змей [2, с. 6]. До сих пор в Сурхандарье с целью защиты от сглаза и злых сил на халате детей сзади пришивают изображение змеи (Полевые записи. Кашкадарьинская область махалли города Касан. 2013 год).

В древнем искусстве Узбекистана широко использовались образы быка, газели, горного барана, которые являлись символами природы и космоса. Было широко распространено также изображение льва в качестве символа могущества и мужества. Издревле в этом регионе некоторые птицы почитались в качестве священных. Так, петух, павлин и фазан считались «птицами солнца». Если изображение орла выражало силу и власть, то фазан, павлин, голубь и кеклик, в большинстве случаев, изображались в качестве птицы счастья.

Наличие в образцах прикладного искусства тюркских народов XI века мифической птицы Анка (другое название Хума) также свидетельствует об этом. Она издревле являлась излюбленным символом защиты семьи у тюркских народов, олицетворяя богиню плодородия и изобилия. Птицы издревле почитались в качестве священных нашими предками и, считая их

«существами солнца», рассматривали птиц в качестве символов плодородия. В доисламскую эпоху в Средней Азии женщины прикрепляли к своим украшениям перья и когти птиц. Они воспринимались и рассматривались в качестве средства, дающего возможность связаться с божественными силами. Следует отметить, что заколки и ювелирные изделия, используемые в головных уборах и прическах, также украшались перьями птиц. Пучок перьев считался самым лучшим украшением для головных уборов. Это свидетельствует о наличии у древних людей стремления быть похожим внешне на птиц. Это же самое явление непосредственно связано с древними религиозными верованиями людей [4, с. 284]. То, что мастера ювелиры отражали на предметах украшения изображение птиц, издревле было связано с духовным мировоззрением народа.

«Птица, – по утверждению Л. Ремпеля, – своеобразный предмет и символ осознания человеком природы и бытия. В нем отражается интеллектуальный и духовный мир человека, а также его чувства и мировоззрение. Для каждой эпохи и каждого вида прикладного искусства существует его определенный художественный образ» [15, с. 31]. Согласно верованиям народов, после смерти человека птица возносит на своих крыльях его душу на небо (дорога в гору). Птицы, наряду с тем, что возносят души умерших на небо, приносят с неба на землю души рождающихся детей (путь с горы). Верование о том, что аист приносит людям детей осталось с тех времен и оно непосредственно связано с троичностью «мирового дерева» [3, с. 16]. Т. е., считалось, что «нижний мир» (корни) этого дерева представлен насекомыми, пресмыкающимися, «средняя часть» (ствол) – мир людей и животных, а «верхняя часть» (ветви) связана с жизнью мира птиц. Согласно верованиям кочевых и полукочевых народов, птицы, наряду с защитой от злых сил, приносили добро, изобилие и имели силу устранять несчастья. По этой причине в образе птиц выражались свои различные добрые намерения.

В каракалпакском прикладном искусстве украшения геометрические (космогонические), зооморфные, растительные, предметные, антропоморфные темы, в особенности, зооморфные изображения в орнаментах олицетворяются в качестве «разделенного на части целого» [3, с. 15].

В течение многих веков кочевые и полукочевые народы уделяли особое внимание животным. Тот факт, что в прикладном искусстве животные стали мало изображаться целиком, а больше стали встречаться изображения их отдельных членов, возможно связано с ослаблением их обожествления.

Известно, что дунганские ювелиры изготавливали серебряные нашейные украшения в виде цепочек, на которые вешались знаки и кольца, а на некоторые в качестве символа защиты «амулет» и различные фантастические животные, выражающие различные действия. Кроме этого, мастера с большим мастерством изготавливали серьги в форме петуха, бабочки, кольца в виде лягушек и литые браслеты с тисненым орнаментом [10, с. 20]. По утверждению Л. И. Ремпеля, изображение лягушки издавна употреблялось в прикладном искусстве Центральной Азии в качестве символа вызова дождей, счастья и благополучия [15, с. 37].

Сегодня простые украшения такой формы очень часто можно увидеть на всей территории Узбекистана. Их носят в качестве красивого украшения женщины и девушки всех возрастов. Украшения «хапамат» и «гулбанд», изготавливаемые ювелирами Сурханского оазиса, в основном, надевали замужние женщины. Так как их носили на груди и шее, украшения этих ожерелий охраняли их от злых сил и сглаза. Считалось, что они защищают здоровье для продолжения потомства. Эти украшения образовывали ожерелье, сплетенное из разноцветных шелковых нитей. Термин «хапамат» таджикского происхождения и происходит от двух слов «хафа» - «печальный, грустный» и «банд» - «завязанный, преграждающий», имея значение преграждающий путь печали и грусти [2, с. 7]. Форма «хапамат», а непосредственно связана с техникой его изготовления и имеет геометрический характер. Узор ожерелья представлен формами ромба, треугольника, трапеции, образованными сплетением нитей, на которые нанизаны белые, красные, желтые, синие, черные бусины. В основе этих геометрических форм лежат древние символические значения, отражающие в себе мифологические представления, мировоззрение народа о бытии. Треугольник на предметах украшения связан с именем божественной матери Умай. Со-

гласно верованиям древних тюрков, эта богиня занимала особое место среди духов-покровителей, являясь символом божества жизни, рождения, создания семьи, смерти, покровительства детям и матерям, плодородия. Треугольник, лист, луна, гребень, ножницы и копыя также являлись символом матери Умай. Эти узоры были связаны с дочерью матери-Земли, одним из главных образов в верованиях тенгрианства, древнетюркской богиней-матерью Умай. Умай, у всех тюркских народов, считалась также покровительницей беременных женщин и новорожденных. Само слово Умай означает материнский фактор. Это слово означает утробу матери и даже отрезанную пуповину. Некоторые исследователи отмечают, что рисунок скорпиона на изображениях также связан с образом богини-матери [13, с. 6].

Наличие большого числа растительных изображений на вышивках также связан с изображением Великой богини-матери в качестве покровительницы всего мира, в том числе, растительного мира и природы. На вышивках можно встретить многочисленные традиционные символы, как гребень, лук, копыя, символизирующих богиню.

Одними из самых древних изображений, используемых в ювелирном деле, являются такие органы человека, как рука и голова. Несомненно, в древности люди считали руку человека основой его способности работать. Амулеты в форме руки назывались у христиан «руками Марии», у мусульман «руками Биби Фатимы», у вавилонян «руками Иштар», а у древних египтян «руками Исиды»". По утверждению Д. Фахретдиновой, так как изображение головы, нашедшее свое отражение на предметах украшения, было похоже на бутон, зерно, его можно считать символом начала жизни, процветания природы. А изображения таких небесных тел, занявших место на украшениях, как солнце и звезды, считаются символом сил природы, дарующих людям плоды [21, с. 9].

В Средней Азии, как и в других странах, солнце представлялось в форме шара и круга, которые изображались рядом со звездами и другими небесными телами. Во многих случаях, круг и шар изображались рядом с изображениями ромба или соцветий.

В прошлом в изделиях вышивки кочевых племен одной из основных тем была тема небесных светил, т.е. звезд и солнца, т.к. им требовалось хорошо знать карту звездного неба, дабы находить правильный путь при сезонных перекочевках, ориентируясь по звездам. На вышивках всех народов Средней Азии встречаются символы солнца и звезд, словно указывая на то, что они взяли людей под защиту неба. В тенгрианстве верховное божество отец Небо, вечное и бескрайнее, не представлялось в антропоморфном облике. Поэтому они изображались в форме дериватов небесных тел.

На арабских коврах Кашкадарьи очень много изображаются такие небесные тела, как луна и звезды. Это связано с верой в небесные тела, которая имела у арабов доисламскую эпоху. В ковроткачестве арабов оазиса особое место занимают ковры «қизгилам». Этот ковер хранился в каждой семье в качестве священной реликвии. На этом ковре изображались священные символы, которые должны защищать молодую семью от дурного глаза и злых сил. В частности, на данном ковре изображается стилизованное изображение двух птиц. Под символом двух птиц подразумевается муж и жена, и он имеет значение счастливый брак и продолжение поколений (Полевые записи. Кашкадарьинская область город Шахрисабз. 2007 год).

Уместно отметить, что подобные изображения, в частности, встречаются на каждом атрибуте шамана и имеет присущие себе символические значения. Согласно этому, на бубен шамана наносятся рисунки соответственно «модели мира», т.е. на него наносятся также рисунки духов, являющихся помощниками Неба [17, с. 12]. Т.к., одной из основных целей шаманской практики была направлена на охрану здоровья и лечение больных, а также введения их в состояние транса. В частности, у практикующих шаманство нанайцев небесные божества и духи изображались на материи и бумаге в виде утки, змеи и других обликах.

В вышивках в основном использовался растительный орнамент – ислими, в дополнение которому на них вышивались изображения птиц, луны, солнца, цветов, бутонов, сложные комбинированные узоры, а кроме того, с целью защиты от дурного глаза изображения ножа, меча. По этой причине, хозяйка дома вешали вышивку для охраны семьи от сглаза и, кроме того, эти вышивки играли роль оберега.

В древнем Иране нанесение на головные уборы изображения деревьев и листьев превратилось в традицию. Лист издавна считался символом жизни и пробуждения природы.

Тюльпаны, пара птиц и ветви с распускающимися цветами, изображенные узбекских национальных сюзане, зардеварах (золотошвейное покрывало), также пробуждали присущие себе локальные семантические представления. В частности, такие сюзане вывешивались в комнате молодоженов с хорошими помыслами, т.е. чтобы их жизнь была счастливой, и они всегда ходили парой.

Кроме того, заслуживает внимания, что вышитые «бўғжом» (большой квадратный кусок материи для завёртывания одеяла, одежды и т.п.) кунгратов, в основном, украшены узорами в виде растений, пробуждающие чувство предвещения мира и согласия [12, с. 8].

Цветовой колорит на вышивках Сурхана в основном состоит из ярких желтых, синих, красных, фиолетовых цветов. Вышивальщицы отображали на своих вышивках различные цветы, как «гулихавтранг» (состоящий из семи цветов, подобных радуге – *Авт.*), «гулисавсар», «гултожихўроз», «зомуча гул», «рафида гуллар» [12, с. 82].

Нашедшие отражения на предметах ремесленного производства изображения серпа месяца выражает связь с животным миром, а солнечный круг с растительным и человеческим миром. К тому же, в этих семантических символах, также нашли свое отражение идеология, высокая духовность, многовековые традиции и обычаи, религиозное и мирское мировоззрение, образ жизни, и они основаны на бессмертном наследии предков. В частности, зооморфные изображения на узорах появились в связи верованиями, религиозными представлениями древних народов и отражают в себе символические смыслы.

Хотя уже в начале XX века смысл многих узоров был уже забыт, одна их часть и сейчас используется в качестве символа защиты от злых сил. Кроме того, вышивки Ташкента выделяются красными, темно-красными и светло-красными цветами от местных вышивок других областей, что составляет их локальные особенности [1, с. 33]. В Ташкенте имелось два вида вышивки: «палак» и «гулкўрпа». Слово «палак» заимствовано из арабского языка и является производным от слова “фалак” в значении небо [19, с. 133]. Кроме того, вышивка, называемая в Ташкенте «палак», вышивалась шелковыми или простыми нитями, и их такие разновидности, как «ой палак», «тоғора палак», «юлдуз палак», изображались, обогащаясь небесными телами [20, с. 20]. Если вышивки Бухары выделялись легкими изящными веточками с цветами, кругами, вышитыми на белой материи, то вышивки Нураты своими растительными орнаментами занимали высокие места в Средней Азии. На вышивках Шахрисабза разновидности «ироқи» узорами заполняется вся поверхность, не оставляя пустого места (в форме ковра – *Авт.*), а вышивки Сурхандарьи выделяются кругами темно-красного и желтого цвета последовательно расположенными на сатине, которые со всех сторон украшены веточками, а также своими яркими цветами. Надо обратить внимание на то, использование различных цветов в таких отраслях ремесленного производства Южного Узбекистана, как ткачество (в основном, производство материи), вышивание, гончарное ремесло, ковроткачество и др., являясь своеобразными, имели также определенный символический смысл. В частности, гармония синего, голубого, желтого и красного цветов на вышивках Шахрисабза является выражением процесса пробуждения природы.

На неглазурованных керамических изделиях Кашдарьинского оазиса было широко распространено нанесение выпуклых орнаментов. Самыми распространенными среди них в основном были зооморфные орнаменты, изображения змей, груди женщины, рогов барана и др.

Среди предметов гончарного ремесла, произведенных в Карши в конце XVIII – начале XX века, выделяются хумы, покрытые белой блестящей глазурью, на которых имеются узоры «юлдуз гул» («цветок-звезда»), «бахор новдаси» («ветвь весны»), хлопковая коробочка.

Уместно отметить, что с развитием гончарного ремесла, глазурованная керамика стала украшаться узором в виде отдельных пятнышек. В узорах получили развитие неразделимо геометрические, стилизованные растительные и эпиграфические мотивы [14, с. 15]. В гончарном ремесле оазиса для украшения продукции также использовали в основном геометрический и

растительный орнаменты. Среди них изделия с узорами в виде локонов, множества цветов, очень много встречаются в гончарном ремесле Шахрисабза.

В том числе, если для гончарного ремесла Бухары и Гиждувана характерны узоры «жйи-дагул», «чертак», «бўтагул», «бодомча гули», то на гончарных изделиях Каттакургана широко распространены орнаменты «панжагул», «калам-чиндаста», «шона», «чашмик», «булбул» и др.

Таким образом, узоры на предметах ремесленного производства указывают на наличие связи между духовным миром, характерного для эпох и всех слоев общества. Они останутся вечным источником, раскрывающим домусульманские и исламские традиции, национальный культурно-исторический процесс. Мы можем наблюдать, что такие семантические символы находят свое отражение во всех отраслях узбекского народного ремесленного производства.

Литература

1. Абдуллаев, Т. А. Ремесла Узбекистана XIX – XX вв. Путеводитель / Т. В. Абдуллаев. – Т.: Фан, 1976.
2. Бинафша, Н. Ўзбекистон жанубий худудидаги кўнгирутлар бадийи хунармандчилиги / Н. Бинафша // San'at. – 2013.
3. Богословская, И. Қорақалпоқ нақш санъатида зооморф унсурлар / И. Богословская // San'at. – 2009. – № 2.
4. Борозна, Н. Г. Некоторые материалы об амулетах-украшениях населения Средней Азии / Н. Г. Борозна // Домусульманские верования и обряды в Средней Азии. – М., 1975.
5. Гул, Э. Жойнаомздаги рамзлар / Э. Гул // San'at. – 2001. – № 3.
6. Гул, Э. Лақай кашталари / Э. Гул // San'at. – 2012. – № 3.
7. Дудин, С. М. Ковровые изделия Средней Азии / С. М. Дудин // Сборник Музея антропологии и этнографии. – Т. УИ. – Л., 1928.
8. Есбергенов, Х. Вопросы этнической истории и традиционной культуры каракалпаков / Х. Есбергенов // Этническая история и традиционная культура народов Средней Азии и Казахстана. – Нукус, 1989.
9. История материальной культуры народов Узбекистана. – Ташкент, 1961.
10. Левтеева, Л. Дунган либослари ва тақинчоқлари / Л. Левтеева // San'at. – 2005. – № 3–4.
11. Низомов, А. Гилам жилоси / А. Низомов, М. Низомова // Мозийдан садо. – 2003. – № 3–4.
12. Носирова, З. Бойсун нақшларида баҳор ифори / З. Носирова // Мозийдан садо. – 2008. – № 1.
13. Потапов, Л. П. Умай- божество древних тюрков в свете этнографических данных / Л. П. Потапов // Тюркологический сборник-1972. – М., 1973.
14. Пугаченкова, Г. А. Очик осмон остидаги музей / Г. А. Пугаченкова. – Т., 1981.
15. Ремпель, Л. И. Цепь времен (Вековые образы и бродячие сюжеты в традиционном искусстве Средней Азии) / Л. И. Ремпель. – Ташкент, 1987.
16. Сирожиддинов, Ш. Дин хақида сухбатлар / Ш. Сирожиддинов // Ёшлик. – №1. – 2008.
17. Смоляк, А. В. Шаман: личность, функции, мировоззрение / А. В. Смоляк // Народы Нижнего Амура. – М., 1972.
18. Снесарев, Г. П. Реликты домусульманских верований и обрядов у узбеков Хорезма / Г. П. Снесарев. – М.: Наука, 1969.
19. Сухарева, О. А. Сузани. Среднеазиатская декоративная вышивка / О. А. Сухарева. – М., 2006.
20. Ўзбекистон амалий санъати.
21. Фахретдинова, Д. А. Ювелирное искусство Узбекистана / Д. А. Фахретдинова. – Ташкент, 1988.
22. Хакимов, А. Байсун. Атлас художественных ремесел / А. Хакимов, Э. Гюль. – Ташкент, 2006.

Денисенко Е.П.

(Республика Беларусь, г. Минск)

КНИГА И. И. ЛЕМАНА «ГРАВИЮРА И ЛИТОГРАФИЯ» В БИБЛИОТЕКЕ П. Ф. ГЛЕБКИ: ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ОФОРМЛЕНИЕ, БУМАГА, БЫТОВАНИЕ ЭКЗЕМПЛЯРА

В отделе редких книг и рукописей Центральной научной библиотеки им. Я. Коласа НАН Беларуси хранится книжное собрание белорусского писателя, ученого, общественного и культурного деятеля академика П. Ф. Глебки (1905–1969). Книжное собрание насчитывает 3 867 экземпляров изданий периода 1804–1960 гг. на белорусском, русском, украинском и других языках. Это книги по истории, философии, политике, религии, искусству и др. [1, с. 3–4]. Лич-

ную библиотеку писатель собирал на протяжении всей своей жизни, начиная с 1930-х гг. Еще в 1967 г., во время переезда Фундаментальной библиотеки Академии наук БССР в новое здание, Пётр Фёдорович сообщил о намерении передать свое книжное собрание и рукописный архив на хранение в библиотеку. Часть книг была передана самим Петром Фёдоровичем. После его смерти вдова писателя исполнила волю мужа и передала в августе 1979 г. основной массив книг и часть рукописного архива. Остальные книги и рукописи, а также обстановка рабочего кабинета П. Ф. Глебки поступили в ЦНБ НАН Беларуси в ноябре 1986 г.

Среди книг по искусствоведческой тематике выделяется исследование Лемана Иосифа Иосифовича (1866–?), библиофила, владельца словолитни, казначея Кружка любителей русских изящных изданий, собирателя гравированных и литографированных портретов русских женщин [2, с. 156] «Гравюра и литография» (1913). Издание было отпечатано в типографии акционерного общества Р. Р. Голике и А. И. Вильборга (Санкт-Петербург) тиражом 500 экземпляров и приурочено к десятилетнему юбилею библиофильского Кружка любителей русских изящных изданий (КЛРИИ). В общей сложности за годы своей деятельности (1903–1917) Кружок любителей русских изящных изданий выпустил в свет более ста изданий, в том числе книжные (литературно-художественные, искусствоведческие и др.) и листовые (листочки, открытки, плакаты и т.п.). Почти все они по совокупности признаков относятся к библиофильским изданиям: имеют ограниченный тираж (от 65 до 750 экземпляров), часть которого (или весь тираж) – именная, нумерованная или со специальными вкладками, отличающими их от остальной части тиража; напечатаны на высокосортной бумаге: верже, мелованной, веленовой, японской, ватманской, рисовой; иллюстрации воспроизведены в технике гравюры на меди или литографии, а также фотомеханическими способами (фототипия, автотипия, гелиогравюра и др.). У книжных изданий края блока чаще всего не обрезались (это является непременным атрибутом настоящего библиофильского издания). Книги выходили только в обложках, что предполагало их замену индивидуальным владельческим переплетом. Иллюстрации для литературно-художественных изданий заказывались лучшим русским художникам, а их типографские формы (доски) затем уничтожались [3].

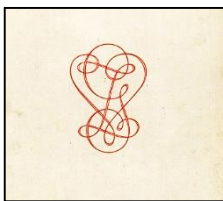
Книга «Гравюра и литография» была посвящена памяти первого секретаря Кружка



И. В. Ратькова-Рожнова, коллекционера, обладателя уникального собрания французских иллюстрированных изданий XVIII в., коллекции манускриптов XIII–XV вв. и инкунабул; одного из основателей КЛРИИ. Скоропостижно скончался после тяжелой болезни в возрасте 25 лет (1908 г.). После его смерти братья И. В. Ратькова-Рожнова были одними из спонсоров выхода издания «Гравюра и литография» [11, с. 355–356].

Несмотря на высокую цену (35 руб.), издание было раскуплено в течение трех недель. О его огромной популярности свидетельствует письмо одного начинающего библиофила издателю П. П. Вейнеру (Вейнер П. П. (1879–1931) – издатель, коллекционер, секретарь Кружка любителей русских изящных изданий. Подвергся репрессиям со стороны большевиков: по ложному обвинению в контрреволюционной деятельности был арестован и расстрелян [11, с. 352].), где сообщалось «о невозможности приобрести книгу Лемана, которая продавалась букинистами по «мародерским ценам» – 400–450 руб.» [10, с. 117].

Книга предназначалась коллекционерам, как руководство для собирателей произведений графического искусства. Сегодня этот капитальный труд по граверному и литографическому искусству сохраняет свою научную и библиофильскую ценность.

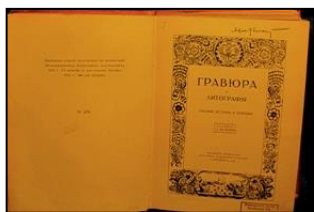


Издание заинвентаризировано под № 1971 (шифр «КГ/1971») в инвентарной книге отдела редких книг и рукописей ЦНБ НАН Беларуси в 1987 г. Книга во владельческом переплете. Размер листа по переплету – 310 x 230 мм. Экземпляр нумерованный (№ 429) – на обороте авантитула информация: «Настоящее издание отпечатано в количестве 500 нумерованных экземпляров, из которых №№ 1–LX именные и для членов Кружка, №№ 1–440 – для продажи» [4].

В книге 186 иллюстраций (115 – в тексте, 71 – вне текста), исполненных фототипией (способ получения оттиска печатной формы, образованной при помощи светочувствительного слоя. Фототипия появилась в полиграфии примерно в середине XIX века) и фотогравюрой (репродукция картины или фотоснимка, произведённая путём печати с металлической доски, изготовленной фотохимическим способом). Лишь одна из гравюр – «Лукреция» В. Дикинсона (гравюра на меди) – отпечатана в красках. Всего в издании воспроизведено 54 ксилографии, 109 гравюр на меди, 23 литографии.



Иллюстрации вне текста (71) отпечатаны на листах из плотной бумаги желтоватого оттенка (предположительно, веленовой, т. е. бумагой высшего качества с повышенной плотностью и гладкостью), либо вклеены (в виде репродукций) на листы бумаги верже (во второй половине XIX – начале XX века бумага верже вырабатывалась из чистой целлюлозы, без древесины, что обусловило ее высокие потребительские свойства, и считалась высокосортной, использовалась преимущественно для изготовления малотиражных и подарочных изданий [5]) желтоватого или густого серого цвета.



Из этого количества вклеенных иллюстраций на бумаге желтоватого оттенка – 5: 2 литографии, 2 гравюры (одна в красках), 1 акватинта (вид гравюры, основанный на протравливании кислотой металлич. доски сквозь прилипшую к ней асфальтовую или канифольную пыль [8, с. 21]); на бумаге густого серого цвета – 19, из них: гравюры резцом «по крепкой водке» (разновидность гравюры на металле. Возникла в

начале XVI в. Доску (медную, стальную или цинковую) покрывали лаком (из смеси смол и гуммиарабика), стойким к действию кислоты. На лак наносили рисунок, который процарапывали иглой. Затем рисунок подвергался травлению: доску погружали в крепкую водку, т.е. в азотную кислоту. Кислота действовала на доску только в местах, свободных от лака. После травления лак смывали горячей водой, набивали тампоном краску и производили печатание на станке [6, с. 476]) – 16, офорта – 3. На отдельных листах со вклеенными репродукциями (их количество 6–5 гравюр, 1 акватинта) обнаружены водяные знаки (филиграни), зримые на просвет.

Все иллюстрации проложены калькой (средней плотности).

Обнаруженные филиграни состоят из двух частей – сюжетно-эмблематической и литературной. Литерная часть филиграни является основной, поскольку она дает сведения о фамилии (тителе) владельца бумажного предприятия, что позволяет установить хронологические рамки выпуска бумаги.

Проведенное исследование¹ позволило установить владельца всемирно известной голландской фабрики по выпуску бумаги – «Van Gelder Zonen». Предположительно, это Ван Гельдер (Van Gelder) – владелец фирмы. На просвет были также обнаружены его инициалы – «VANG» (на двух листах литеры изображены в виде вензеля).

Сюжетная часть филиграни отчетливо определяется в виде родового герба владельца фабрики, где была изготовлена бумага. Она представляет корону с двумя крестами и лилией в середине; по краям изображены бычьи рога; под короной щит. На некоторых листах под щитом определяется вензель «JGZ».

В 1912 г. компания «Van Gelder Zonen», которая сохраняла имя владельца на протяжении 150 лет (1784–1934), основала «Голландское общество по торговле лесом» с закупочной конторой в Санкт-Петербурге, что позволило установить прямой контакт с российским рынком древесины и перейти к закупке лесных массивов. Это «Голландское общество по торговле лесом» снабжало компанию «Van Gelder Zonen» древесиной для целлюлозных заводов. Компания просуществовала до своего банкротства в 1981 году [1].

На других иллюстрациях, приклеенных на листы бумаги верже (их количество 18), водяные знаки на просвет не просматриваются. Они представлены 7 гравюрами резцом «по крепкой водке» и сухой иглой, 3 литографиями и 8 офортами.

¹ При раскрытии литературной части филиграни автор статьи руководствовалась пособием С.А. Клепикова «Филиграни и штемпели» [7].

115 текстовых рисунков используются как наглядные иллюстрации описываемой техники и как книжные украшения (заставки, концовки, виньетки).

Оформление экземпляра имеет свои художественные особенности. Книга в цельнокожаном владельческом переплете (предположительно, из телячьей кожи, имеющей гладкую поверхность). На верхней и нижней крышках декорированные рамки, выполненные плоскоуглубленным бескрасочным тиснением, проходящие по краям. Форзацы – желтоватая бумага средней плотности под цвет веленовой бумаги авантюла и титульного листов.

На корешке золототисненный узор с геометрическим и цветочным орнаментами. По корешку вставка из кожи, окрашенная в пунцовый цвет, на ней золотым тиснением имя автора и заглавие книги – «I. Леманъ / Гравюра / и / Литографія». Трехсторонний обрез книжного блока с узором, окрашенным вручную коричневой краской.

Наличие в книге провенций (или книжных знаков – суперэклибрисов, эклибрисов, дарственных надписей, владельческих записей, маргиналий, проставленных на страницах изданий) раскрывает бытование экземпляра. Обнаруженный на авантитуле штамп «ENSV. Riiklik Kunstmuuseum Raamatu-Kogu inv. Nr 1461.» (В переводе с эстонского: «ЭССР. Национальный художественный музей книги. № 1461»). Номер проставлен от руки черными чернилами) свидетельствует о том, что до Великой Отечественной войны книга хранилась в Национальном художественном музее книги в г. Таллинне (Эстония). Во время войны, когда проходила тотальная конфискация и отправление в Германию Третьим рейхом культурных и научных ценностей, в числе вывезенных документов оказалась книга И. И. Лемана «Гравюра и литография». Об этом свидетельствует штамп «Sichergestellt durch Einsatzstab RR» на титульном листе.

Владельческая запись белорусского писателя Михася Лынькова (1899–1975) на титульном листе сверху справа свидетельствует о том, что сначала книга хранилась в библиотеке Михася Лынькова, затем в библиотеке П.Ф. Глебки (можно предположить, что книга была получена Петром Федоровичем в дар от М.Т. Лынькова). На форзаце экземпляра приклеивной эклибрис «Кнігазбор Пятра Глебкі». Автор эклибриса – белорусский художник Микола Купова. Эклибрис выполнен приблизительно в 1980 г. «Знак, выкананы ў тэхніцы цынкаграфіі, спалучае цэлы шэраг вобразаў з выразным беларускім гучаннем. Карціна ў прамавугольнай рамцы – раскідзісты дуб, зжатая збажына ў снапах у полі... Па адзін бок ад рамкі – выдавецкі знак Францыска Скарыны (месяц-маладзік і сонца з чалавечымі тварамі), па другі – герб Мінска з выявай Ушэсця Маці Божай. Рамка ўпісана ў акружнасць, якую спавівае вянок з каласоў і лугавых кветак. Бусел, шырока раскінуўшы крылы, аглядае з вышыні гэтую Беларусь у мініяцюры. А крыху ніжэй – разгорнутая кніга» [9, с. 12].

Сегодня книга И. И. Лемана «Гравюра и литография» в составе книжного собрания П. Ф. Глебки хранится в ЦНБ НАН Беларуси (штамп «Библиотека АН БССР» проставлен на авантитуле и 17-й странице).

Литература

1. Бібліятэка акадэміка П. Ф. Глебкі (1905–1969) : каталог выданняў : з фонду аддзела рэдкіх кніг і рукапісаў Цэнтральнай навуковай бібліятэкі імя Якуба Коласа Нацыянальнай акадэміі навук Беларусі / Нацыянальная акадэмія навук Беларусі, Цэнтральная навуковая бібліятэка імя Якуба Коласа ; [складальнікі: А. В. Сцефановіч (адказны складальнік) і інш. ; рэдактары бібліяграфічных запісаў: І. Л. Мурашова, А. У. Трашчякова ; рэдакцыйная калегія: А. І. Груша (галоўны рэдактар) і інш. ; прадмова: І. Л. Мурашова, В. А. Губанова]. – Мінск : Беларуская навука, 2015. – С. 3–4.
2. Верещагин, В. А. Кружок любителей изящных изданий. СПб. 1903–1916 / В. А. Верещагин // Книга. Исследования. Материалы : Сб. 59. – М., 1989. – С. 156.
3. Сеславинский, М. В. Гравюра в отечественных библиофильских изданиях первой трети XX века [Электронный ресурс] / М. В. Сеславинский. – Режим доступа: <http://www.seslavinsky.ru/.../gravюра-v-otechestvennykh-bibliofilskikh-izdaniyakh>.
4. Леман, И. И. Гравюра и литография: Очерки истории и техники / И. И. Леман. – СПб. : Кружок любителей русских изящных изданий, 1913. – 291 с.
5. Антикварная книга – дистанционное образование МГУП [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.hi-edu.ru/e-books/AK/3-2-09.htm>.
6. Энциклопедический словарь : [в 86 т.] / Ф. А. Брокгауз, И. А. Ефрон. – Т. 9 (17): Гоа–Гравер. – СПб., 1893. – С. 476.

7. Клепиков, С. А. Филигранные и штамповые печати на бумаге русского и иностранного производства XVII-XX века : [справочное пособие] / С. А. Клепиков; Всесоюз. книжная палата. – М. : Изд-во Всесоюз. книжной палаты, 1959. – 306 с.
8. Популярная художественная энциклопедия : Архитектура. Живопись. Скульптура. Графика. Декор. искусство. – М. : Сов. энциклопедия, 1986. – [Кн. 1]: А–М. – М. : Сов. энциклопедия, 1986. – С. 21.
9. Overzicht history Van Gelder Zonen [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.papiergeschiedenis.nl/geschiedenis_fotos_vangelder_fabrieken.htm.
10. Бархатова, Е. В. Из истории Кружка любителей русских изящных изданий / Е. В. Бархатова // Книжное дело в России во второй половине XIX - начале XX века / Гос. публ. б-ка им. М. Е. Салтыкова-Щедрина. Ленинград : ГПБ, 1983-1986. Вып. 2: Из истории научной и демократической книги. – Ленинград : [б. и.], 1986. – С. 117.
11. Николенко, А. В. Кружок любителей русских изящных изданий (1903–1917). К 100-летию со дня основания / А. В. Николенко // Книга. Исследования. Материалы : Сб. 82. – М., 2004. – С. 355–356.

*Дидух А.С.
(Украина, г. Луцк)*

ОДЕЖДА С АППЛИКАЦИЕЙ 20-90-Х ГОДОВ XX ВЕКА

В XX в. мода на одежду менялась кардинально каждое десятилетие, для которого характерны свои особенности использования аппликации.

К Октябрьским событиям на Украине (1917–1918 годов) не было развитой швейной промышленности, существовали кустарные мастерские, основанные главным образом на ручном труде.

В начале XX века крестьяне носили традиционную одежду, которая мало видоизменялась. Праздничный и свадебный наряд был обильно украшен аппликацией, его же оставляли и на погребение. В период революции и гражданской войны на Украине гражданская одежда в городах имела полувоенный вид, её не украшали аппликацией, поэтому мы этот период не рассматриваем.

До 30-х годов XX века женщины и молодежь носили юбки из кашемира, сатина или молескина, овечьи полушубки, суконные пальто, кожаные куртки, преимущественно темных тонов. Одежда народа отмечалась предельной простотой, строгостью форм, строгой цветовой гаммой. Сельский наряд характеризовался наличием аппликации, где сохранялись народные традиции и который изготавливался в домашнем хозяйстве, а промышленная одежда с аппликацией в сельскую местность попадала редко. Наряду с этим в начале XX в. развивается и промышленное производство одежды. В период, когда Украина входила в состав СССР, промышленное производство в начале XX в. было сосредоточено в центре страны, а дальше развивалось в других крупных городах.

В Москве в начале 20-х годов XX в. разработкой одежды занималось ателье мод «Московшвея». В коллективе его работали известные художники Н. П. Ламанова, В. И. Мухина, И. Прибыльская и др. Н. П. Ламанова впервые в мировой практике создания костюма обратилась к народным традициям, в которых использовалась аппликация и вышивка. Она тщательно изучала особенности народного костюма, отыскивала в них простоту и целесообразность, которые могут быть использованы в современном костюме. Заимствуя народные принципы ornamentации одежды, художники вводили аппликацию в продиктованную конструкцию: в области груди, плечей, по низу рукавов, по низу платья. Ритм декоративного аппликационного оформления соответствовал общему силуэту и характеру покроя.

На Украине в этот период такие творческие коллективы еще не сложились. Сохранению традиций национальной одежды и их дальнейшему развитию способствовали художественно-промышленные артели. В них силами народных мастеров из сел Дегтярь Черниговской области, Воронежа на Полтавщине, Богуслава Киевской и других создавались вышитые рубашки, юбки и т. д. В 20-х годах XX в. был распространен ручной пошив одежды, характерный для

крестьянства: козухи, чумарки, свиты, которые изготавливались кустарями и малыми артелями «Комборбеза» в городах.

Однако традиционная одежда, несмотря на её неоспоримые эстетические и утилитарные качества, не могла оставаться неизменной. Развитие промышленности и социалистические преобразования быта способствовали её трансформации. Но именно народные костюмы стали источником творческих исканий новых форм одежды модельерами. В середине 1920-х годов среди городского населения появился новый силуэт женской одежды. Это было платье с прямым просторным лифом, покатыми плечами, заниженной талией и укороченной до колен юбкой. Тот же силуэт и пропорции стали использовать для пальто и костюмов. Одежда упрощалась, приближаясь к натуральным пропорциям человеческой фигуры.

В конце 1920-х годов повысилось благосостояние народа. Люди начали интересоваться модными фасонами одежды. Новая мода начала свой путь на Украину через журналы «Коммунарка Украины» и «Пальто, манто, костюм, юбки, платья», которые издавались в Харькове и Киеве. Но создавать модели даже по готовым рисункам было трудно, тем более, что мастера, как правило, не имели соответствующей подготовки, поэтому аппликация в этот период была в виде простых лент.

На Украине моделирование одежды было положено на организованную в 1930 г. В Харькове Всеукраинскую центральную исследовательскую лабораторию швейной промышленности, в которой работали Л. Ф. Саратов, Н. А. Лазовский, Ю. В. Маев, Г. И. Рубцов и другие. В 1931 при этой лаборатории был создан совет из представителей заинтересованных организаций, художников и общественности, которая изучала формы одежды и занималась внедрением в массовое производство новых фасонов. Аппликация на одежде встречается в редких образцах разработок.

Первая половина 30-х годов на Украине знаменательна открытием швейных фабрик. Расширился ассортимент хлопчатобумажных, льняных тканей и искусственного шелка. Но цвет, орнаментация и качество не всегда устраивали портных, поэтому с нехваткой интересных тканей, начали использовать аппликацию для того, чтобы наряд был более интересным и красивым.

С развитием легкой промышленности выросла возможность разработки новых моделей и совершенствование их конструкции. В середине 30-х годов в Москве был создан научно-исследовательский институт швейной промышленности, в 1935 г. Открылся первый в стране СССР Московский Дом моделей одежды. Началась подготовка художников-модельеров в Московском текстильном институте.

Модельеры начали искать возможность представить женский наряд более утонченным. Прямой силуэт верхней одежды варьировался большим разнообразием фасонов. Аппликация стала доминирующим видом декора на разных нарядах. Акцент модели сосредоточен на спине, рукавах, воротнике в виде рельефов, лент.

1930-е г. XX в. – время расцвета национальных культур. Появляется интерес к народному декоративному искусству. Небольшие моделирующие лаборатории стали основой создания Московского Дома моды, объединившего лучших художников-модельеров. В нём разрабатывают модели костюмов с национальными мотивами одежды из гладкожюккрашенных тканей. Их однообразную поверхность модельеры украшали отделочными тканями в виде аппликации.

Вторая Мировая война наложила свой отпечаток на внешность женщины, на ее костюм. Образ женской красоты не строится больше на застывшей экстравагантности. Об этом говорит и ее костюм: расширенные, жесткие, как у мундира плечи, широкий пояс, который охватывал плотно подогнанные к фигуре платье и пальто, напоминающие шинель.

В 1939 после исторического воссоединения украинских земель, оригинальные и самобытные костюмы Гуцульщины повлияли на творчество многих художников-модельеров. Аппликация с гуцульскими мотивами широко использовалась в основном для отделки верхней одежды. В связи с началом второй мировой войны в 40-х годах одежда не была украшена – это единственное десятилетие в истории страны. Швейные фабрики продолжали работать и выпускали преимущественно военную форму.

Несмотря на войну, еще за год до её окончания – в апреле 1944-го, в Москве начал свою работу Дом моды, а уже в 1945-м возобновил свою деятельность и Ленинградский Дом моделей. Предчувствуя скорое окончание войны, правительство поручило этим предприятиям разработать для швейных фабрик новые модели одежды для послевоенного времени, которые распространялись на весь Советский Союз и формировали моду в Украине.

После освобождения Украины от гитлеровских оккупантов сразу же стала возрождаться швейная промышленность. Учебные заведения начали подготовку специалистов-швейников. В 1944 г. В Киеве был организован первый в республике и второй в СССР (после московского) Дом моделей одежды. Коллектив его состоял из конструкторов и художников, которые имели практический опыт работы в швейной промышленности и мастерских индивидуального пошива одежды. К ведущим специалистам относились Н. А. Лазовский, К. И. Флидермауз, Т. С. Трудюлюбова, А. С. Мартыненко, З. М. Коноплю, А. А. Гиро, М. П. Котлярский, А. Гладковская и др. Г. Мепен славился как модельер и конструктор, в костюмах которого чувствовалось творческое подражание работ французских художников – А. Куррежа, П. Кардена и Ив Сен-Лорана.

Легкая одежда украшалась аппликацией и имела яркий колорит с многоцветными узорами. Одежда, создаваемая Домом моды, представляла собой различные варианты фасонов в пределах силуэта с высокими плечами, существовавшего в 1940-х годах. В частности, в платье талия подчеркивалась поясом. Пальто были цельнокроенные с поясом или без него. Особой популярностью пользовались штапельное полотно, легкие хлопчатобумажные ткани, искусственный шелк.

В послевоенные годы с помощью аппликации подчеркивались акценты на одежде. Появляется тенденция к смягчению и разнообразию силуэтов одежды.

В 1949 перед художниками-модельерами поставили ответственную и достаточно сложную задачу – создать производственную одежду для тружеников городов и сёл. В этих моделях присутствовала не только простая аппликация, но и сюжетная. В связи с этим Министерство легкой промышленности Украины приняло решение проводить выставки и демонстрации одежды непосредственно в селах и на крупных предприятиях. Первая такая выездная выставка Киевского Дома моды была организована в июле 1949 в с. Броварах Киевской области. На ней были показаны различные виды одежды, а также нарядное платье. Всего было продемонстрировано более 500 новых моделей для взрослых и детей. Такие выставки стали традицией. Они практиковались всеми домами моделей страны и способствовали ликвидации разницы между городом и деревней в культуре одежды.

Всесоюзный дом моды выпускает коллекцию одежды с разнообразной отделкой, среди которой чаще стала встречаться аппликация. Обычная советская женщина 1950-х гг. выглядела практически так же, как и в 1940-е. В образе советской женщины очень медленно появляются черты элегантности, которые были присущи образу западной женщины в середине 50-х годов. Возникает практика показов моделей в клубах и домах культуры.

В начале 1950-х годов началась активная работа над созданием отечественных модных коллекций с использованием аппликации. В это время было мало хороших тканей, и чтобы они не имели простоватый вид, разработчики сочетали различные цвета и фактуры. Появлялось все больше и больше ярких и талантливых модельеров. Среди них: Вера Аралова, Татьяна Осмеркина, Галина Гагарина, Александр Игманд, Света Кочарава, Тамара Мокеева, Ирина Крутикова, Елена Иванова, Елена Стерлигова и Елена Телегина. Это лучшие художники-модельеры, уникальные специалисты, которые использовали аппликацию на одежде.

В 1950-х годах Киевский Дом моды пополнился молодыми способными художниками-модельерами (А. А. Гладковская, Н. М. Калашникова, О. В. Серова, Е. Я. Шейнбаум, Л. А. Болдырева и др.). В 1953 г. он впервые принял участие в международном конкурсе на лучшую модель верхней одежды, который состоялся в Праге. Из 54 моделей, представленных СССР, 10 были выполнены Киевским Домом моделей. Четыре из них были удостоены награды.

Украшением одежды часто служила ручная и машинная вышивка, но в большинстве случаев использовали аппликацию, потому что это был быстрый вид украшения одежды. Отлич-

тельной особенностью женской одежды этого времени является большое разнообразие фасонов с использованием купонных набивных тканей - крепдешина, хлопкового маркизета и других. В оформлении тканей наиболее распространенными были стилизованные растительные орнаменты и узоры по народным мотивам. Орнаментальные полосы располагались по низу платья, вокруг горловины, украшали пояса и рукава. Иногда чрезмерное увлечение такими приемами придавало одежде этнографичности и грешило избытком орнамента, но в основном использование народных традиций помогало модельерам в разработке кроя и декорирования одежды.

Использовалась аппликация и в начале 50-х годов. в моделировании одежды по народным мотивам. В творчестве художников нашли отражение крой, форма, силуэт народной верхней одежды. Наиболее часто использовались такие ее виды, как свита, кафтан, полушубок и черкеска. В связи с этим важным моментом в проектировании моделей одежды становятся свойства тканей, их пластические и декоративные возможности в виде аппликации. Чаще всего ее располагали по отлету воротника или краю горловины, рукава и на подоле. Меняется подача формы народного в современное.

Аппликация в виде тесьмы, плетеного или вязаного кружева использовалась в образцах с новым видом поверхности тканей, ритмом цветных полос, широко применялась для изготовления народной одежды. Простая фактура льна издавна уживалась с такой же простой отделкой. Национальный костюм подсказал мотивы новых решений для тканей изо льна. Стали производиться одежные льняные ткани, как однотонной расцветки, так и многоцветные.

В 1954 во Львове был открыт второй в Украине Дом моделей. В 1959 г.. Во Львовском государственном институте прикладного и декоративного искусства при кафедре художественного текстиля был организован специальный отдел моделирования одежды, который начал готовить художников-модельеров, имевших большой практический опыт. Это, прежде всего Л. П. Скремета, А. М. Пирожок, Л. И. Казимирский, Т. Б. Дероган, И. В. Елизарова, Н. М. Жук, М. В. Балла. В конце 1950-х годов к ним присоединились способные художники Н. Я. Билас, М. И. Панова, Т. А. Егреша и другие. За сравнительно короткое время Львовский Дом моделей нашел свое творческое лицо и стал обеспечивать новыми моделями одежды швейные фабрики Украины. Начиная с 1956 г., Львовские художники успешно участвуют в международных конгрессах мод, выставках, конкурсах.

Приветствовалась в предлагаемых моделях дешевизна тканей, незамысловатость и ограниченное количество деталей кроя, которые выделялись и подчеркивались аппликацией. Стремилась к рентабельности и удобству в эксплуатации. Во всем необходимо было строго придерживаться ГОСТов. Цветовая гамма аппликации отличалась сочетанием спокойных тонов с яркими (например, серого с розовым), а также монохромом: с красным, синим, зеленым и желтым. Предпочтение давалось дорогим натуральным тканям: шелку, атласу, крепдешину и бархату.

В 1960 г. на Украине открылось еще четыре дома моделей одежды в Харькове, Донецке, Днепропетровске и Одессе. Их работа направлена на создание одежды разного назначения; для повседневной носки, отдыха, труда, праздников, туризма, спорта и т. п. При этом основное внимание сосредотачивается на одежде, предназначенной для пошива на промышленных предприятиях. Коллективы Домов моды укомплектованы квалифицированными конструкторами, специалистами-швейниками, способными художниками (Л. Н. Павлова, Г. А. Федосеева, Г. А. Благодатная, В. А. Мязина, Н. Е. Житникова, В. И. Варакина, С. М. Аунапу, В. Т. Кравченко, Н. Н. Мартыненко, А. Ф. Момот, В. М. Ржевский, Л. Т. Шеина и другие).

В 1960-е годы на крупных швейных фабриках были укомплектованы экспериментальные цеха, в штат которых вошли художники-модельеры.

В моделировании и конструировании одежды появляются значительные изменения. Классификация одежды массового производства по размерам и росту уже не могла удовлетворить запросы покупателей. С целью обеспечить потребителей хорошо подогнанной к фигуре одеждой, были введены шкалы типоразмеров. В конструкции изделий стали учитывать полноту человека и строение его тела. Форма одежды стала более четкой благодаря аппликаци-

ям. Уменьшаются пропорции ее общего объема. Каждый силуэт имеет много вариаций внутренних линий.

Журналы мод начала 1970-х продолжают демонстрировать элегантный стиль эпохи: изображают рисованные модели, на которых используется аппликация в творческих работах. Простые линии и А-образные силуэты все еще очень характерны для одежды нового десятилетия.

Переход с 1960-х годов до 1970-м был ознаменован введением длины миди и макси. Но большинство женщин продолжало носить мини или привычную классическую длину до колена. Модницы, соединя любимое мини и модное макси, носили юбки с огромными разрезами на пуговицах, на них использовали сложную и простую аппликацию. Наверх надевали длинное пальто, которое украшали тканью, кожей и мехом. Входят в 1970-х в моду джинсы в стиле хиппи, украшенные вышивкой и аппликациями. Длинные платья и юбки, романтические блузы, этнические и цветочные рисунки на тканях, украшения из разнофактурной ткани и с различными интересными формами, добавили «новое звучание» одежды середины 1970-х.

Интерес к народному стилю привёл к тому, что стало очень модно носить одежду направления «лоу-тек», то есть сделанную своими руками, или самостоятельно дополненную аппликациями, вышивкой, расшитую бисером и т. д. В шокирующем образе лидеров «глэм-рока» больше используют кожаную аппликацию.

В 1970-1980-х гг. продуктивно работает Дом моды «Крещатик» – школа мастерства для многих известных дизайнеров трикотажных изделий, среди которых А. Лиса, А. Журба, О. Ткаченко и др.

В кон. 1970 – август 1980 выпускают модную повседневную одежду, в ассортимент которой вошли спортивные куртки, лыжные костюмы, обильно украшенные аппликацией других цветов, но в основном из такой же ткани.

После 1985-го года были журналы мод с выкройками, в которых художники-модельеры размещали разработки нарядов с аппликационной отделкой и крой к ним, чтобы портнихи ориентировались в тенденциях и украшениях.

В начале 1990-х гг. Украинская мода начинает «выходить в свет» и заявлять о себе. В напряженной и противоречивой жизни активизируется творчество художников-модельеров. Специальный крой и силуэт, подобранные ткани позволяют модельеру решать определенные задачи, благодаря чему одежда приобретает смысл и концептуальность. Универсальный стиль 90-х годов - это скорее не стиль, а новый подход к одежде, новый принцип создания костюма и образа.

И только в коллекциях 1999 возвращается большое количество декора, культ уникальных дизайнерских вещей и ценность ручной работы. Яркие цвета вместо любимого минимализмом серого в коллекциях стали сигналом поворота массовой моды к роскоши и экстравагантности.

Крах коммунистической идеологии, «Советских ценностей», норм поведения, уничтожения информационной границы и массовый поток информации, переход на рыночные отношения, определили мировоззренческие трансформации конца XX – начало XXI в.

*Диченская Е.А.
(Республика Беларусь, г. Брест)*

АКТУАЛЬНЫЕ ТЕНДЕНЦИИ В СОВРЕМЕННОМ ХУДОЖЕСТВЕННО-ПЕДАГОГИЧЕСКОМ ОБРАЗОВАНИИ

Современное отечественное и мировое культурное пространство представляет собой пеструю и нередко бессистемную картину. Классические виды искусства с традиционным жанровым делением уживаются, взаимодействуют и сосуществуют с новыми формами творчества. Всемирное информационное пространство и компьютерные технологии создают благодатную

базу для появления не просто новых, но разнообразных и быстро меняющихся способов самовыражения художников. В сложившихся условиях профессиональная подготовка педагога-художника подразумевает своевременное реагирование на ключевые изменения в культурном поле, учет новых подходов и актуальных тенденций в изобразительном искусстве с целью освоения и внедрения их в собственную художественно-педагогическую практику. В связи с этим поднимается проблема формирования новых дидактических ориентиров в обучении квалифицированного востребованного специалиста, а также создания гибких методик, отражающих актуальные художественные и образовательные тенденции.

В основе подготовки педагога-художника лежит традиционная академическая модель обучения с принципами мимесиса, берущая начало в Болонской академии братьев Карраччи и окончательно сложившаяся к XVIII столетию. Как показало анкетирование, формирование компетентности и профессиональное становление представляется будущим специалистам как приобретение комплекса изобразительных умений и художественных приемов на фоне сложения общих размытых эстетических познаний. Нередко студенты не в состоянии переносить багаж знаний, умений, навыков с одного вида деятельности на другой, т.е. актуализировать свой художественно-творческий потенциал, выявлять и конструировать новые формы творчества. То, что в специфику художественно-педагогической деятельности входит не только обязательная компетентность во всех традиционных видах и формах визуально-пространственных искусств, но и знание способов их создания, а также выведения новых форм творческой деятельности – единодушно отмечалось в исследованиях ученых в области педагогики искусства (Б. М. Неменский, Л. Г. Савенкова, Л. В. Школяр и др.). При таком подходе освоение технической и технологической стороны художественной деятельности отступает на второй план, а формирование будущего специалиста строится вокруг понимания самого «механизма» творчества, знания способов стимулирования воображения, развития креативности.

Таким образом, наблюдается тенденция в современном художественно-педагогическом образовании при которой парадигма академического обучения изобразительной грамоте уступает место креативной парадигме художественного образования. Под креативной парадигмой художественно-педагогического образования понимается концептуальная модель постановки и решения образовательных проблем с ориентацией на обучение искусству через раскрытие творческого потенциала, формирование и развитие креативных способностей личности. В этой связи становится возможным сориентировать художественную подготовку на отступление от классических миметических принципов, от отработки практики выразительных приемов и техник в сторону решения задач творческой интерпретации изобразительного мотива. Такой подход подразумевает активное использование ассоциативного арсенала при построении художественного образа, акцентирование эстетической выразительности объекта изображения, интенсивное применение непрямого заимствования и отсылок, интерпретирования и репликации, построение коллажей и поиск контекстных смыслов, создание художественного произведения открытого типа – одним словом, использование творческих методов и приемов, характерных для эпохи постмодернизма.

Преодоление стереотипов, свежий взгляд и нетрадиционный ракурс, смелость и неожиданность выдумок, интерактивность и неординарность решений – все это характеризует творческую деятельность. Под творчеством в широком смысле понимают оригинальный ход мысли, новую идею, красивый замысел. При этом речь идет об актуальном способе деятельности в любой сфере, поскольку большинство объектов и ситуаций имеют значительное (или хотя бы ограниченное) число степеней свободы, вариантов решений и, следовательно, поддаются интерпретации. В виде метода творческих проектов, «открытых» заданий и тестов, пр. эта тенденция активно проявляется и набирает силу в современном образовании вообще и в художественном образовании в частности. Поскольку творческая изобразительная деятельность является способом проявления особого креативного мышления, то можно провести аналогию с эвристическим мышлением, характерным для инженерной деятельности. Но если эвристика имеет дело, главным образом, с глобальными открытиями, техническими изобретениями, созданием принципиально новаторских объектов и ситуаций, то креативное мышление – с перекомпо-

новкой, интерпретацией, улучшением, нахождением новых связей между явлениями/объектами и внутри них, связей ранее не обнаруженных, но подразумеваемых и уже заложенных в них самих. Поэтому приемы, методы и практики эвристического, креативного мышления вполне допустимо адаптировать к процессу обучения изобразительной деятельности.

Творческое, креативное мышление в принципе познаваемо и, несомненно, имеет свои закономерности, правила, методы, способы организации и стимулирования. Механизм его может быть сведен к некоторой последовательности или иерархии операций. Оно опирается на уже существующие элементы действительности и часто строится на основе логики и художественного вкуса/эстетического чутья. В отличие от стихийности открытий и изобретений, креативная творческая деятельность, как правило, имеет направленность. Примеры проявления креативного мышления, характерного для многих областей человеческой деятельности – нахождение новых связей и скрытых возможностей, перекомпоновка, замена и интерпретация элементов в кажущихся неразрешимыми ситуациях, нетрадиционный взгляд на проблему. Креативное мышление имеет все возможности для повсеместного распространения и внедрения в любые области человеческой деятельности, а развитие креативности выступает необходимым условием дальнейшего развития любой личности.

Многочисленные интеллектуальные приемы и техники генерирования идей («мозговой штурм» Алекса Осборна, «шесть шляп» Эдварда де Боно, ментальные карты Тони Бьюзена, синектика Уильяма Гордона, метод фокальных объектов Чарльза Вайтинга, морфологический анализ Фрица Цвикки и др.) уже стали классикой. Набирают популярность новейшие методики стимуляции творческого воображения (авторы Тим Браун, Остин Клеон, Дмитрий Чернышев, Яна Франк, Бетти Эдвардс, Джулия Кемерон и др.), которые предстают как в виде целостных авторских систем, так и разрозненных упражнений. Причем некоторые из них представляют собой современную интерпретацию исторически известных приемов. К примеру, еще Леонардо да Винчи предлагал рассматривать облака и пятна лишайника на скалах с целью поиска оригинального образа – что вполне перекликается с толкованием чернильных пятен в известном тесте Роршаха. Незаконченная картинка, требующая дорисовки или домысливания – друдл авторства Роджера Пирса продолжает идею коллективных рисунков сюрреалистов. Медитативное рисование мандал в буддизме сродни современному иррациональному стилю рисования дудлинг – каракули из линий, точек и кружков или рисованию зентангл – заполнение квадратного сегмента абстрактными графическими элементами. Использование проверенных традиционных методик и активная разработка новых, большая часть которых базируется на изобразительной деятельности, говорит о том, что креативность можно развивать, ее принципы можно освоить, а методы и алгоритмы выстроить и корректировать в соответствии с возрастом. При этом оптимальной деятельностью для формирования и развития креативности в любом возрасте выступает изобразительная творческая деятельность.

Разработка системы заданий и упражнений по развитию креативного мышления средствами изобразительной деятельности и в процессе освоения изобразительной грамоты на основе перечисленных методик и адаптация их к содержанию профессиональных компетенций специалиста представляется перспективным подходом в процессе оптимизации художественно-педагогического образования. Особенностью таких заданий является кратковременный характер, акцентирование различных видов творческой деятельности, применение разнообразных выразительных техник и материалов, игнорирование уровня владения изобразительной грамотой – что существенно раскрепощает ученика и снимает ряд вопросов психолого-педагогического характера. Следует отметить довольно большую гибкость, как в содержании, так и в длительности заданий – что актуально для разных возрастов, уровней способностей и степеней обученности учащихся.

Апробация указанного подхода и внедрение комплекса заданий наиболее уместна в рамках учебного курса «Теория и методика обучения изобразительному искусству». Именно здесь студент учится реализовывать и преобразовывать свою художественную подготовку в педагогическую деятельность средствами дидактики искусства и методики его преподавания. В свою очередь будущий педагог-художник получает возможность применить актуальные методики по

развитию креативности учащегося во время прохождения производственной педагогической практики, а также в дальнейшей профессиональной деятельности. Стоит отметить, что применение методик актуально в различных условиях – от классно-урочных до системы дополнительного образования и на различных возрастных уровнях – от начальной школы до профессионального образования взрослых.

Довгань А.В.
(Украина, г. Киев)

ВИЗУАЛИЗАЦИЯ СМЫСЛА В КОНТЕКСТЕ КУЛЬТУРЫ

Вопрос смысла, как нам кажется, представляется одной из наиболее сложных проблем, когда-либо стоявших перед человечеством в целом и перед наукой – в частности. В первую очередь, это связано с его междисциплинарной природой, что, естественно, создает сложности в постижении последнего на уровне эмпирического воплощения, то есть непосредственно во время самого исследования. При этом, крайне важно, на наш взгляд, то, что сама природа смысла, не смотря на обширные массивы исследований в разных науках, так и не нашла единого толкования у череды величайших умов планеты. А значит – очень часто можно наблюдать лишь попытку осмысления (простите за тавтологию), преломления этого феномена в призме отдельной науки и, очень редко, – в контексте нескольких.

Понятно, что вышеупомянутая ситуация приводит к фрагментированности, автономности и прочему исследований отдельных отраслей науки в этой сфере. Как следствие – исследования проблемы пестрит лакунами (пробелами), являющимися следствием недостаточной кооперированности, слаженности научных «действий». Приведем пример: *сверточные нейронные сети* – продукт новой эпохи, прорыв в области обработки данных, широко применяемые международными корпорациями: такими известными брендами как Google, Prisma, Vinci и другими [3], фактически, предпоследняя ступень, за которой лежит создание искусственного интеллекта. Однако для представителей гуманитарной сферы (философов, литературоведов, лингвистов, культурологов, искусствоведов и прочих) это тайна за семью печатями, то есть они, если и слышали это понятие, то вряд ли каким-то образом связывают его с исследованиями смысла, которыми озабочены их умы. И это при том, что само существование нейронных сетей, проблема их обучения, особенностей функционирования и тому подобного является не чем иным, как прямой и «жирной» отсылкой к проблеме смысла. Так, понимание смысла, фактически, представляется нам ключом к проблеме искусственного интеллекта, поскольку вопрос не в том, на каких ресурсах создавать упомянутую Сеть, а в том, чему ее обучать, в какой последовательности и прочее. При этом, естественно, машине невозможно передать непосредственное ощущение жизни, внутренние чувства художника-созерцателя-воссоздателя (ритм, движение, метафоры) – все то, в результате чего его работы воплощаются образами, наделенными свойствами (баланс цвета/света, композиционные соединения и созвучие с Духом времени) [8]. То есть *визуализацию смысла*, воспринимаемую индивидуумами «по умолчанию» невозможно реконструировать, внедрив в электрические схемы. Однако же возможно создать алгоритм обучения, позволив Сети самой эволюционировать в этом направлении, постигая смысл в качестве базиса человеческой культуры ступень за ступенью.

С этой точки зрения, по мнению автора, язык в его идеальном воплощении, так же как и культуру, можно представить в качестве особого рода *визуализации смысла* (частично мы упоминали об этом выше). Так, показательно, что на современном этапе развития культуры, в отличие от предыдущих периодов, доминирует визуальное, это общепризнанный факт [10]. На наш взгляд, это связано с тем, что язык сам по себе явление идеальное, а то, что мы привыкли под ним подразумевать – его графическое воплощение, то есть *визуализация языка*, происходящая посредством определенных культурных символов – *букв*. В таком контексте культуру сле-

дует рассматривать как продукт сосредоточения смыслов, упорядочивающихся в определенные структуры социальной жизни индивидуумов, стратифицируемые согласно принятых канонов социальности.

Поскольку анализируемая проблема имеет междисциплинарное значение и характер, то мы считаем стержневыми работы следующих ученых, для удобства сгруппированных нами по интересующим нас, в контексте этого исследования, направлениям, в частности: Д. Бьюдженталь [1] (социология смысла); А. Леонтьев [4], Т. Олейник [5] и др. (психология смысла); Г. Крейдлин [2], Н. Уфимцева [7], А. Яковлева [10] и др. (психология языка); В. Лемпицкий [3], Б. Орехов [6] и др. (компьютерная лингвистика); А. Ханов [8], А. Шмелев [9] (культурология смысла) и другие.

Формулирование целей статьи (постановка задания). *Целью* статьи является рассмотрение особенностей места и роли визуализации смысла в контексте культуры. *Предметом* – специфика визуализации и природа этого феномена.

Изложение основного материала. Л. Тейлор в книге «Ступени человеческой жизни» пишет, что чувство прикосновения – наиболее значительное в нашем теле. Оно дает нам знание о глубине или толщине предмета, его форме. Мы чувствуем, любим и ненавидим, прикасаясь к другим и ощущая прикосновения других [2, с. 410]. Иными словами, *прикосновение*, в контексте вышеупомянутого, можно рассматривать в качестве *обратного процесса визуализации*. То есть его следует рассматривать как некое *материальное воплощение вещи*, позволяющее нам ее идентифицировать посредством физического контакта. В то время как визуализация смысла, в нашем понимании, имеет сродную природу, поскольку ее результатом является «физическая» (ментальная) *осязаемость* некоего смысла, представленного материальной структурой в сознании индивидуума. Таким образом, в случае визуализации имеет место стремление человеческой психики к *воплощению смысла*, опредмечивании его с целью ментального «прикосновения», что должно претворить идеальное в неидеальном (смысл чего-либо в чем-то).

У Л. Выготского есть тезис, согласно которому речь является коррелятом сознания, а не мышления. Эта идея получает свое продолжение только в том случае, если выше было обозначено сознание как *смысловое образование* [4, с. 325]. Таким образом, следуя за ученым, следует упомянуть идею *языковой картины мира*, согласующейся с вышеобозначенным тезисом. Однако же при этом необходимо учитывать такую особенность психики живого как *ориентированность на конкретное*, в противовес абстрактному: так, психиатрам и психоаналитикам давно известна такая особенность человеческого мозга как болезненное восприятие абстрактного (как вследствие такой практики возникает тревожность и прочее, поскольку человек начинает оперировать не визуализированными фрагментами смысловых звеньев, а неопредмеченными). Фактически, это подводит нас к извечному вопросу формы и содержания: формой, в данном случае, выступает язык в общем и речь – в частности, а содержанием – смысл, положенный в основу.

В этой связи принципиально важно, что, с самого начала, ребенок, взаимодействуя с миром вещей, через овладение действиями с разнообразными предметами, усваивает общественные значения (то есть смыслы), положенные в них, сформировав тем самым собственную психику [7, с. 100]. Таким образом, можно говорить о том, что смыслораспознавание и опредмечивание (в данном контексте можно рассматривать как визуализацию, хотя эти понятия не тождественны между собой) смысла идут «рука об руку», вызывая естественное осознание того или иного смысла через «прикосновение» к предмету, обозначаемому им.

Именно в последнем очень часто скрывается основная проблема такого процесса: поскольку человеческая психика, не смотря на кажущуюся типичность, весьма *вариативна*, вследствие последнего мы получаем *разрыв* между названием, то есть именем, и смыслом, поскольку он представляется более *многослойным* в сложившихся обстоятельствах. В этом контексте поименованное представляется не просто продуктом культуры, ее репрезентантом, но ею самою, потому как названия (имена) создаются в контексте последней, согласно функционирующих внутри нее канонов и так далее.

Осязание как инструмент познания во все полноте свойственен исключительно человеку; недаром английское выражение *human touch*, помимо буквального – «человеческое прикосновение», означает также «человеческое измерение» [2, с. 410] «меру». Упомянутое «измерение» неразрывно связано с *субъективностью* человеческой особи, последнее провоцирует появление такого феномена как *сложные (смысловые) объекты* (термин М. Новиковой-Грунд), для которых характерна *корреляция* (необходимость соотнесения) *смысла*. Так, для того, чтобы актуализировать такие объекты, необходимо *декодировать их смысл*, с помощью сопоставления (тут полезными будут нейронные сверточные сети, о которых мы упоминали ранее).

Таким образом, смысл представляется положенным содержанием, которое визуализируется вследствие особой природы человеческой психики. При этом визуализация – это всегда *дисперсия* (мера отклонения) смыслов, смысловых сетей; последнее связано с тем, что форма, то есть материальная, физическая представленность смысла в окружающем мире (сознании индивидуума) неизбежно искривляет его первичную природу через особенности взаимодействия человеческих существ – социальную стратификацию и, как следствие, следует говорить о его вариативности.

В этом контексте визуализация смысла выступает не просто процессом его *опредмечивания*, как это происходит в сознании ребенка, но, прежде всего, *культурным феноменом*. Отметим, что обозначенный феномен не является частным явлением, нося характер парадигмы, что позволяет говорить о нем в качестве едва ли не основного компонента культуры, то есть неотъемлемой части последней.

Перспективой этого исследования является комплексное изучение проблемы смысла на междисциплинарном уровне с экстраполяцией в культурологию, что позволит более глубоко подойти к решению обозначенной проблемы, продуцируя совершенно новый подход в изучении ее основных вопросов; диаметрально модифицировать научную методологию этой науки и тому подобное.

Литература

1. Бьюдженталь, Д. Наука быть живым : Диалоги между терапевтом и пациентами в гуманистической терапии / Д. Бьюдженталь. – М. : Независимая фирма «Класс», 1998. – 336 с.
2. Крейдлин, Г. Е. Невербальная семиотика : Язык тела и естественный язык / Г. Е. Крейдлин. – М. : Новое литературное обозрение, 2002. – 592 с.
3. Лемпицкий, В. Сверточные нейросети [Электронный ресурс] / В. Лемпицкий // ПостНаука. – Режим доступа: <https://postnauka.ru/video/66872>. – Название с экрана.
4. Леонтьев, А. А. Деятельный ум (Деятельность, Знак, Личность) / А. А. Леонтьев. – М. : Смысл, 2001. – 392 с.
5. Олейник, Т. 8 самых увлекательных душевных расстройств в истории психиатрии [Электронный ресурс] / Т. Олейник // ПолонСил: жить в полную силу. – Режим доступа: <http://polonsil.ru/blog/43011952096/8-samyih-uvlekatelnyih-dushevnyih-rasstroystv-v-istorii-psihiatr>.
6. Орехов, Б. Компьютерная лингвистика [Электронный ресурс] / Б. Орехов // ПостНаука. – Режим доступа: <https://postnauka.ru/video/66255>.
7. Уфимцева, Н. В. Языковое сознание: динамика и вариативность / Н. В. Уфимцева. – М. : Ин-т языкознания РАН, 2011. – 252 с.
8. Ханов, А. Искусство и визуальная культура – противоположны [Электронный ресурс] / А. Ханов // Syg.ma. – Режим доступа: <http://syg.ma/@andrei-khanov/iskusstvo-i-vizualnaia-kultura-protivopozhny>.
9. Шмелев, А. Языковой анализ как средство понимания культуры [Электронный ресурс] / А. Шмелев // ПостНаука. – Режим доступа: <https://postnauka.ru/lectures/27647>.
10. Яковлева, А. М. Клиповое мышление: текст как изображение-симулякр [Электронный ресурс] / А. М. Яковлева // РОСИНФОРМКУЛЬТУРА: Российская система научно-информационного обеспечения культурной деятельности. – Режим доступа: http://infoculture.rsl.ru/NIKLib/althome/news/KVM_archive/articles/2014/02/2014-02_r_kvms7.pdf.

ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ НАЦИОНАЛЬНЫХ ОБЩЕСТВЕННЫХ ОБЪЕДИНЕНИЙ ГРОДНЕНСКОЙ ОБЛАСТИ ПО СОХРАНЕНИЮ И ПОПУЛЯРИЗАЦИИ КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ

Создание законодательно-правовой базы и государственных гарантий в 1990-е годы, соблюдение норм международного права делали возможным реализацию культурных потребностей этнических общностей в Беларуси. Согласно законодательству легитимной формой институализации этнических групп являются национальные общественные объединения. Основной целью общественных объединений и организаций этнических групп выступают сохранение и развитие национального языка, культуры, традиций, формирование национального самосознания, распространение национального языка, культуры, традиций в рамках своей компетенции и возможностей.

Если в 2010 г. в Гродненской области действовали 23 общественных объединения 11 этнонациональных общностей, то в 2015 г. в области осуществляли уставную деятельность 24 национальных общественных объединения 13 этнонациональных общностей, в том числе 3 польских, 6 литовских, 4 еврейских, 2 украинских, а также по одному объединению русских, татаро-башкир, татар, грузин, чувашей, цыган, армян и азербайджанцев. В августе 2015 г. главным управлением юстиции Гродненского облисполкома было поставлено на учет областное отделение международного общественного объединения «Ата-мекен» (казахское). Действуют 6 Домов поляков и Литовский центр культуры, образования и информации.

Деятельность органов государственного управления области в сфере национальных отношений направлена на сохранение межнациональной стабильности в регионах, недопущение фактов этнического экстремизма и расовой вражды и строится в соответствии с республиканской программой, областными, городскими и районными мероприятиями развития конфессиональной сферы, национальных отношений и сотрудничества с соотечественниками за рубежом.

Областным исполнительным комитетом, горрайисполкомами в 2015 г. использовались различные формы поддержки уставной деятельности объединений. Им предоставлялись на льготных условиях и безвозмездно помещения для проведения уставной деятельности, реализации культурных, образовательных, спортивных и других проектов. Оказывалась организационная и методическая помощь в проведении собраний, организации культурно-массовых, образовательных и спортивных мероприятий.

В соответствии со ст. 8 Закона Республики Беларусь «О национальных меньшинствах в Республике Беларусь» для реализации программ и мероприятий культурно-просветительного, образовательного и спортивного содержания в 2015 г. облисполкомом выделялись из областного бюджета финансовые средства национальным общественным объединениям «Союз поляков на Беларуси», «Польский Народный ансамбль песни и танца «Лехити», Гродненскому общественному объединению литовцев «Гевине», Гродненскому городскому отделению «Дуслык» Международного общественного объединения татаро-башкирского культурного наследия «Чишма», Гродненскому общественному объединению грузин. Всего на поддержку уставной деятельности национальных общественных объединений из областного бюджета за указанный выше период выделено 172,559 млн. руб.

При поддержке и с участием органов исполнительной власти национальные общественные объединения Гродненской области осуществляют культурно-просветительные, образовательные, спортивные и благотворительные программы.

Так, общественным объединением «Союз поляков на Беларуси» и его организационными структурами ежегодно организуются Дни польской культуры, конкурсы чтецов и вечера польской поэзии, смотры коллективов художественной самодеятельности, литературно-поэтические встречи, спортивные соревнования. Большой популярностью у жителей Гродненщины пользуется организуемый ОО «СПБ» и Гродненским райисполкомом праздник «Августовский канал в культуре трех народов». Традиционным стало проведение белорусско-польских фестивалей

«Артистические встречи Белосток-Гродно». В 2010–2012 гг. были проведены в г. Гродно традиционная ярмарка народных умельцев «Казюки», в г. Мосты - литературно-поэтическая встреча, посвященная памяти Э.Ожешко, в Слонимском районе - фестиваль «Полонез», в Новогрудском районе – праздник «Песня объединяет народы», в г. Волковыске и г.п. Порозово Свислочского района – дни польской культуры, в г. Лида – торжественное мероприятие, посвященное 20-летию создания танцевального коллектива «Крэсовы забавы» (2012 г.), в Ошмянском районе – спортивные соревнования, посвященные памяти З. Каминского. В 2012 г. Эйсмонтовским сельским отделом ОО «СПБ» Берестовицкого района был проведен первый районный фестиваль польской культуры и быта «Эйсмантаўскі фэст», а Островецким районным отделом ОО «СПБ» - творческий отчетный концерт ансамбля «Польское эхо Островца».

Значительную работу по сохранению и развитию культуры, традиций, истории проводят общественные объединения литовцев, действующие на территории области. Гродненским общественным объединением литовцев «Тевине» совместно с Гродненским горисполкомом в 2010 г. было организовано празднование 600-летия Грюндвальской битвы. В 2012 г. были проведены традиционный шахматный турнир, посвященный памяти Ю. Дабкуса, а также День солидарности литовцев мира, праздник Коронации короля Миндовга в д. Крево Сморгонского района.

Международная общественная организация «Клуб Гервечай» и общественная организация «Гервятская община литовцев» при содействии Островецкого райисполкома провели в д. Рымдюны 8-ой чемпионат Европы среди литовских общин по баскетболу (2010 г.), фестиваль народной песни «Песні памежжа» (2012 г.).

Лидское общественное объединение литовцев «Рута» организовало торжественное мероприятие, посвященное 10-летию функционирования воскресной школы. Пелясское общественное объединение литовцев «Гимтине» наряду с традиционным празднованием Дня Святого Линаса явилось одним из организаторов мероприятий, посвященных открытию памятника Великому князю Литовскому Витовту на территории Пелясской частной средней школы с литовским языком обучения, 20-летие открытия которой отмечалось в 2012 г.

Усилия еврейских национальных общественных объединений направлены как на возрождение и сохранение национальной самобытности еврейского народа, так и на оказание материальной и иной помощи социально незащищенным и малообеспеченным гражданам. Так, региональным мемориально-культурным общественным объединением (г. Лида) был получен грант и реализован проект «Возраст и опыт – в радость», целью которого является поддержка людей пожилого возраста в решении социальных, культурных, психологических задач в тесном партнерстве с детьми, молодежью и людьми среднего поколения. Работает также проект «Еврейское образование». На базе объединения созданы два ансамбля еврейской музыки «Шалом» (один из них детский), а также хоровой коллектив, которые постоянно принимают участие в различных мероприятиях.

Общественное объединение «Гродненский еврейский общинный дом «Менора» осуществляет программы «Праздники и даты», «Лекции», «Видеосалон» «Литературный салон», «Я помню...» (посвящена проблемам Холокоста), детская – «МазлТов» (желаем счастья) и др.

Деятельность общественного объединения Гродненский еврейский благотворительный фонд «Нохум» носит социально-культурный характер. В объединении работают программы «Уход на дому», «Медицинская программа», «Продукты на дом», «Отопление», «Прокат реабилитационного оборудования», а также программы для детей «Реальная помощь», «Детский фонд экстренной помощи», «Помощь к школе», «Здравствуй школа» и др.

Гродненское культурно-просветительное общественное объединение украинцев «Барвинок» в 2010 г. организовало проведение фольклорного праздника «Традиции моего народа» с участием национальных общественных объединений, действующих на территории г. Гродно, представителей клубов «Ветеран», «Прамень», в ходе которого были представлены традиции празднования Рождества Христова и Нового года. Состоялись также литературно-поэтический вечер двух культур (украинской и литовской) «Мы одна семья» и литературный вечер, посвященный белорусско-украинским связям «Мастера единения и братства». Среди мероприятий

2012 г. были Рождественские праздники родного края, праздничная программа «Заходи, дверь открыта», посвященная 15-летию образования объединения, литературно-музыкальный вечер «Шевченковская дорога в Беларуси», исторический час «Обереги нашей памяти».

Гродненское городское общественное объединение чувашей «Атал» проводит работу по увековечению памяти уроженца Чувашии Н. А. Волкова – руководителя первой подпольной группы, действовавшей в г. Гродно в период фашистской оккупации в 1941–1942 гг. (участие в установке мемориальной доски). В 2012 г. была организована поездка в г. Почеры (Польша) по местам боевых действий участника партизанского движения в годы Второй мировой войны, уроженца Чувашии Я. Н. Николаева.

Мероприятия Гродненского городского отделения республиканского общественного объединения «Русское общество» традиционно посвящены дню рождения А. С. Пушкина, Дню России, организации участия в олимпиаде по русскому языку, участию в белорусской конференции соотечественников в Минске.

В 2015 г. совместными усилиями органов исполнительной власти и общественных объединений проведен ряд мероприятий, направленных на дальнейшую консолидацию общества. Среди них: праздник «Августовский канал в культуре трех народов» (ОО «СПБ» и Гродненский райисполком), фестиваль «Полонез» (ОО «СПБ» и Слонимский райисполком), XV международный шахматный турнир памяти А. Дабкуса, праздник «Цепелины», мероприятие, посвященное 20-летию общественного объединения «Тевине» (ОО литовцев «Тевине» и Гродненский горисполком), праздник «Сабантуй» (Гродненское городское отделение «Дуслык» Международного общественного объединения «Татаро-башкирское культурное наследие «Чишма» и Ивьевский РИК), ярмарка народных умельцев «Казюки» (ОО «СПБ» и Гродненский горисполком), международный турнир по мини-футболу среди ветеранов-футболистов на кубок Гродненского городского отдела ОО «СПБ» (Гродненский городской отдел ОО «СПБ» и Гродненский ГИК), городской турнир по нардам (Гродненский ГИК и Гродненское общественное объединение грузин) и др.

В области функционируют две школы с польским языком обучения – СШ № 36 в г. Гродно и СШ № 8 в г. Волковыске, в которых в 2015–2016 учебном году обучались 787 учащихся. Кроме того, в указанном учебном году польский язык изучался в 68 учреждениях школьного образования. Для удовлетворения потребностей литовской национальной общности функционируют 2 школы с литовским языком обучения – Пелясская средняя школа с обучением на литовском языке в Вороновском районе и Рымдюнская средняя школа с литовским языком обучения в Островецком районе, в которых в 2015–2016 учебном году обучался 141 учащийся. В Рымдюнском детском саду ведется воспитание детей на литовском языке.

На базе национальных общественных объединений созданы и функционируют 10 школ выходного дня (общественных школ), в которых свой родной язык, историю, традиции изучают более тысячи представителей национальных общностей (поляки, литовцы, евреи).

При объединениях и в Домах культуры действуют 34 творческих коллектива национальных общностей, которые являются постоянными участниками городских и районных мероприятий, праздничных концертов, фестивалей.

В области издаются на польском языке газета «Глос знад Немна», журнал «Слово ойчистэ». Телерадиокомпания «Гродно» продолжает осуществлять выпуск радио-и телепередач на польском языке. На Лидском радио выходит в эфир получасовая передача о национальных общественных объединениях, зарегистрированных в регионе. Гродненское телевидение и областное радио регулярно освещают сюжеты о межнациональных мероприятиях, фестивалях национальных культур и др. В областной газете «Гродзенская праўда», в районных средствах массовой информации для освещения межнациональных отношений функционируют тематические странички или рубрики.

Самым значимым событием в национально-культурной жизни и деятельности национальных общественных объединений Гродненской области стали подготовительные и заключительные мероприятия XI Республиканского фестиваля национальных культур, который прошел в г. Гродно 3-4 июня 2016 г.

ТРАНСФОРМАЦИЯ ПРОЦЕССА САМОИДЕНТИФИКАЦИИ БЕЛОРУСОВ В КОНТЕКСТЕ СОВРЕМЕННОГО СОЦИОКУЛЬТУРНОГО ПРОСТРАНСТВА

Актуализация проблемы идентичности на современном этапе обусловлена целым рядом противоречивых внутренних и внешних факторов, определяющих современное социокультурное пространство, закономерности и тенденции мирового развития.

На рубеже XX–XXI ст. человечество столкнулось с вызовами, связанными с последствиями НТР, глобализацией, информатизацией и др. процессами.

В предисловии к русскому изданию изумительной книги «Информационная эпоха» автор Мануэль Кастельс пишет: «Мои наблюдения показывают, что существует сложное взаимодействие между технологией, обществом, экономикой, культурой и политикой, которое преобразует мир, но необязательно к лучшему. Это целиком и полностью будет зависеть от нас, от того, как мы, люди, используем эти технологии и приспособливаем их к нашим нуждам, нашим мечтам, нашим проектам в конкретных жизненных условиях, в каждом обществе и для каждого человека» [2, с. 22].

Процессы, идущие в современной глобализирующейся культуре, оказывают неоднозначное воздействие на формирование идентичности современного человека. С одной стороны глобализация привлекательна для него, поскольку апеллирует к универсальным принципам гуманизма, плюрализма, субъективной активности человека, ментально освобождает его от пространственных ограничений, накладываемых на него фактом проживания в данной стране. Появление глобальных форм коммуникации (спутниковое телевидение, Интернет) даёт возможность принадлежать к группам и культурам, в которые он физически не погружен, т.е. даёт этим группам культурно существовать в жизни отдельных общностей и обществ. Возникают сообщества, в которых чувство идентичности индивида вырастает из связи с другими (часто пространственно отдалёнными) людьми не в результате общего воспитания и совместного проживания, но вследствие общих интересов, общих идеалов, или как минимум совпадения мнений. С другой стороны, множественность систем ценностей, подходов, типов культурного поведения, расширяя сферу социально и культурно одобряемого, порождает у человека экзистенциальное напряжение, связанное с необходимостью делать выбор в условиях неопределённости и даже распадом существующих форм социальной жизни. Процессы, постоянно происходящие между этими полюсами, обуславливают необходимость анализа усложнения формирования идентичности современного человека и вызывающего у него чувства затерянности в многозначности мира, а также процессов, которые идут в самой культуре [5, с. 279–280].

Становление информационного общества оказывает влияние на все его структурообразующие компоненты. До сих пор любые новые образования достаточно гармонично вписывались в систему культуры, постепенно адаптируясь к ней. Сегодня мы скорее наблюдаем процесс необходимой адаптации всей системы культуры к становящемуся глобальному информационному пространству. Активность информационных процессов столь велика, что заставляет подчинять себе традиционные элементы культуры и прежде всего изменяет традиционную систему культурной коммуникации. В результате начинается разрушение локального характера культуры. Происходит становление некоего общего коммуникационного пространства, которое как бы пронизывает все культуры, навязывая им общепринятые стереотипы коммуникации [3, с. 35–36].

Современная глобализационная культура в значительной мере охвачена процессом стандартизации, которой подчинены все сферы: экономика, политика, наука, образование, искусство. Своеобразной стандартизации подверглось и общество. В этих условиях неясных социальных и культурных границ функцию первичной социальной идентификации берет на себя массовая культура. Именно она активно навязывает определенные стандарты жизни, поведения, сознания. Созданная массовой культурой индустрия сознания, индустрия тела, индустрия

моды, индустрия досуга формирует «одномерного человека». Массовая культура задает индивиду определенную «программу действий».

К проблемам глобализации и информатизации превратившимися коммуникационное пространство в мощный фактор трансформации (часто в негативном плане) современной культуры, добавились проблемы, связанные с разрушением некогда могучего единого государства. Разрушение десятилетиями складывавшихся хозяйственно-экономических, политических, духовно-культурных связей привело к тяжелому экономическому кризису, усиливавшемуся деструктивными явлениями в духовно-культурной сфере. Одним из негативных проявлений этого процесса стало размывание национальной и культурной идентичности. Господствовавшая ранее идентичность большинством людей была изменена на новую, проявляющуюся в соотношении себя с определенной страной постсоветского геополитического пространства, с изменением ценностных ориентаций и пр. Конечно, процессы, которые происходят в мире под воздействием глобализации актуализировали проблему идентичности не только для новых суверенных государств на постсоветском, постсоциалистическом пространстве, но и для «старых» государств с устойчивыми институтами и традициями демократии.

Ушли в прошлое времена, когда идентичность человека была четко определена и регламентирована. Современная культура «вымывает» человека из привычных форм идентификаций, значительным изменениям подвергаются традиционные факторы, определяющие самоидентификацию личности.

Системная трансформация постсоветского мира, сопровождающаяся модернизационными реформами непременно ведет к изменениям базовых ценностей всех социальных групп населения. Причем, как показывают исследования, изменения ценностей происходит в различных группах разными темпами. В молодежной среде они проходят быстрее, чем в других группах населения, и носят более радикальный характер. Учитывая, что молодежь является наиболее активной и восприимчивой к изменяющимся условиям жизнедеятельности группы населения, что за ней будущее, подчеркнем, что система ценностей является важнейшей детерминантой социального поведения молодежи, и идентификации себя с другими слоями общества.

Сегодня, одновременно с процессами интеграции в мировое экономическое и культурное пространство, Беларусь, в числе других суверенных государств, возникших на постсоветском пространстве, постоянно сталкивается с необходимостью выработки государственных идейно-культурных установок, способных сохранить культурное разнообразие и самобытность, национальный суверенитет и историко-культурные традиции, которые позволяют в процессе интеграции достаточно плодотворно использовать процессы глобализации на благо своих народов и культур, одновременно защитить историко-культурное наследие и менталитет своих народов от разрушительного влияния глобальной духовной стандартизации.

Идентичность – представление человека о своём «Я», характеризующееся субъективным чувством своей индивидуальной самоидентичности и целостности; отождествление человеком самого себя с теми или иными типологическими категориями (социальным статусом, полом, возрастом, ролью, образом, нормой, группой, культурой, и т.д.). Различаются социальная идентичность (отождествление себя с социальной позицией или статусом), культурная идентичность – отождествление себя с культурной традицией, этническая идентичность – отождествление себя с определённой этнической группой, групповая идентичность – отождествление себя с той или иной общностью, или групповой.

Процесс формирования идентичности обозначается категорией идентификации. В результате процесса идентификации возникает определенная идентичность, то есть соотнесенность индивида с теми социальными группами и общностями, которые он воспринимает и оценивает в качестве «своих» (семья, этнос, профессия, поселенческая общность, культура, религия и т.п.). Именно в процессе идентификации индивид признает те или иные конститутивные признаки и свойства своими собственными индивидуальными характеристиками, отождествляясь в том или ином отношении с данной группой. Групповая идентичность поддерживается наличием тех или иных институтов, объективно существующих показателей и т.д., в то же время она

имеет существенное значение и как фактор индивидуальной идентичности, или самоидентичности [1, с. 75].

Становление и развитие идентичности заключается в синтезе идентификаций, которые интегрируются в систему ценностной идентичности. Идентификация может осуществляться в различных формах, отличающихся социокультурным механизмом, характером усваиваемых видов деятельности, ролей, норм и ценностей, степенью эффективности этого усвоения.

В качестве важных эмпирических индикаторов белорусской идентичности выделяют чувство принадлежности, приверженности и общности с группами, презентующими каждую из базовых составляющих идентичности, таких как этническая (белорусы и др.), территориальная (жители Беларуси), гражданская (граждане Беларуси), культурная (представители белорусской культуры). Каждое из этих чувств представляет разную степень коллективной субъективности, а также потенциал перехода идентичности с индивидуального к групповому (коллективному) уровню, от осознания принадлежности к группе (идентификация с ней), через общность (единение) с нею к преданности (приверженности) ей [4, с. 179].

Для белорусского общества проблема формирования национальной идентичности приобрела особую значимость в контексте выработки идеологии белорусского государства. Очевидно, что идеология государства не может эффективно функционировать в обществе и актуализироваться на уровне массового сознания, если она не опирается на ментальность народа, его традиции, его обыденное представление о своём этническом и государственном прошлом, настоящем и будущем. Поэтому, проблема белорусской национальной идентификации связана, прежде всего, с поиском (формированием) объединяющей национальной идеи. Без национальной идентификации невозможно выйти на определение национальных интересов, а, следовательно, целей и задач внутренней и внешней политики страны, найти правильное место Беларуси в современном мире.

В условиях трансформационных процессов, происходящих в белорусском обществе, особую роль в духовном развитии общества, сохранении и развитии его культуры, формировании зрелой личности и ее дальнейшем постоянном самосовершенствовании играет уровень национально-государственного сознания. Белорусские исследователи выделяют ряд закономерностей развития национальной белорусской идентичности, которые помогают сконструировать возможные изменения в соотношении тех или иных типов идентичности. Среди них – диалектическая взаимосвязь и взаимовлияние внутреннего и внешнего факторов в процессе формирования и поддержания на соответствующем уровне развития национальной идентичности; рост гражданской идентичности как приоритетного (но не единственного) паттерна. Важнейшей предпосылкой, обусловившей проявление данной закономерности, выступает устойчивость социально-экономического развития Республики Беларусь на современном этапе; замедление (вплоть до резкого снижения) уровня самоопределения, по европейскому критерию и др. [6, с. 167–168]. Особую роль в национальной идентичности играет формирование представлений о суверенной государственности как важнейшей ценности. Государственное самосознание является важнейшим фактором, влияющим на национальную идентичность, на самосознание нации в целом.

Являясь полиэтническим (на территории Республики кроме титульного этноса проживают представители этнонациональных групп, представляющих более 16% населения страны) и поликонфессиональным, белорусское общество являет собой уникальный пример позитивного развития межнациональных и межконфессиональных отношений, что не может не влиять на идентификационные процессы.

На процессы идентификации значительное влияние оказывает отношение к достижениям традиционной культуры. В наши дни наблюдается возрождение традиционной культуры, признание ее базовым элементом, основой организации духовной жизни общества, без которого невозможно формирование национального самосознания и проявление культурной идентичности. Не случайно вопросы сохранения и развития традиционной культуры находят поддержку не только деятелей науки и искусства, но и представителей политической элиты, государственной власти национальных государств, авторитетных международных организаций, таких как ЮНЕСКО и др. Традиционная культура по своей сути является естественной, динамичной си-

стемой, вбирающей в себя наиболее значимые достижения народа, отсеивающей уже утратившие свою актуальность. Духовные традиции, аккумулируя опыт прошлого, выполняют роль своеобразных эстафет, проносящих сквозь время жизненно важные общественные явления – представления о добре и зле, о прекрасном и безобразном, о социальной значимости разных форм хозяйственной деятельности, способов коммуникации и регулирования социальными процессами, вопреки переменчивому времени и всему исторически проходящему.

Различные слои белорусского общества все чаще обращаются к своим истокам. Идет осознание места и роли своего народа в истории, усиливается интерес к прошлому, к созданным предшествующими поколениями ценностям. Особое внимание уделяется сохранению и приумножению ценностей национальной культуры.

Среди фундаментальных традиционных ценностей белорусского народа несомненной приоритетностью обладает ценность Родины. Именно вследствие этого поэтизация «Айчыны, свайго краю» представляет собой сквозную тему и устойчивую идейно-патриотическую традицию, как белорусского народного фольклора, так и всей национальной культуры и искусства. Значительными для белорусов сегодня становятся такие ценности как государственность, культура, язык, ценности собственной истории, национальных традиций и обычаев, общечеловеческих идеалов добра, правды, справедливости, соблюдение прав человека. Под влиянием социокультурных трансформаций современного белорусского общества формируются такие новые черты как рост социальной активности и мобильности, предприимчивости, желания добиться материального благополучия, формирования гражданской правовой культуры.

Уникальная история, особая жизненная среда, характер труда и отдыха, взаимодействие на протяжении многих столетий с представителями иных этнонациональных и конфессиональных сообществ, собственные нормы морали, особый взгляд на проблему ценностей явились основополагающими факторами, сформировавшими менталитет, культуру белорусского народа, являющиеся основой современного процесса идентификации личности.

Глубинные истоки белорусского менталитета, его основополагающие черты начали формироваться еще в древности, в период господства многочисленных оригинальных культов, обычаев, обрядов. В дохристианский период нашим предкам был характерен политеизм. Они придерживались языческих верований, поклонялись разным богам, воздавали почести природным стихиям, небесным светилам, священным деревьям, камням, холмам, источникам и т.д. Ментальность тогдашних жителей на белорусских землях определялась обожествлением, одухотворением сил природы, подсознательным ощущением тесной взаимосвязи между человеком и землей, всей окружающей средой и космосом.

Принятие христианства означало смену религиозной модели, что не могло не повлиять на менталитет, идентификацию народа. В ментальное поле белорусов постепенно входили гуманность, милосердие, спокойная уравновешенность, миролюбие, поэтичность души, мягкосердечие. С православием на белорусской земле широкое распространение получила идея соборности, под которой обычно понимается коллективное жизнеустройство и согласие как антитеза индивидуализму. Здоровый практицизм, умение жить настоящим, рассудительность во многом являются следствием воздействия католицизма. Превалирование христианского мировосприятия не означало исчезновения язычества, оно плавно, незаметно вплеталось в контекст белорусской культуры. Постепенно сложилось компромиссное равноправие христианских и языческих элементов.

Как своеобразный и неповторимый способ мышления, чувствования, мировосприятия и эмоционально-интеллектуального реагирования менталитет ярче всего воплощается в таких системах национальной культуры, как язык, фольклор, народная музыка и пение, танец, стиль труда и культурных обрядов, на основании чего формируется все строение национальной культуры. Менталитет выступает основой глубинной структуры традиционности, ее общим фундаментом, на котором происходит развитие культуры. Он выражает базовые, малоизменяемые в течение длительного времени свойства традиции в ее отношении к этнической специфике, проявляющиеся в духовном и поведенческом своеобразии народа, различных формах мироощущения, мировосприятия, мирозерцания.

Одной из характерных черт современной белорусской культуры является диалогизм, имеющий глубокие исторические корни, проявляющийся в толерантном сосуществовании этносов, языков, конфессий. Эта диалогическая основа, диалогический принцип белорусской культуры является залогом вхождения ее в мировое культурное пространство. Находясь в центре славянского мира, она может быть использована как один из коммуникативных посредников и трансформаторов культур Евразии, Средней и Западной Европы.

Динамичные трансформации в развитии идентичности граждан современного белорусского общества связаны не только с глубокими изменениями социально-экономических, политических и социокультурных условий жизнедеятельности различных социальных групп и отдельных индивидов, но и со все большим включением Беларуси в глобальную систему взаимосвязей.

Литература

1. Бабосов, Е. М. Идентичность как фактор консолидации / Е. М. Бабосов // Беларуская думка. – 2013. – №3. – С. 74–79.
2. Кастельс, М. Информационная эпоха: экономика, общество и культура / М. Кастельс. – М. : ГУВШЭ, 2000. – 608 с.
3. Миронов, В. В. Коммуникационное пространство как фактор трансформации современной культуры и философии / В. В. Миронов // Вопросы философии. – 2006 – №2 – С.27–43.
4. Науменко, Л. И. Белорусская идентичность. Концептуализация понятия / Л. И. Науменко // Социологический альманах. – Вып. 1. – 2010. – С. 171–180.
5. Русецкая, В. И. Трансформация процесса идентичности в современном социокультурном пространстве / В. И. Русецкая // Социологический альманах. – Вып. 2. – 2011 – С. 279–284.
6. Титаренко, Л. Г. Формирование новой модели развития белорусской идентичности в условиях многовекторного воздействия глобальных и национальных факторов / Л. Г. Титаренко // Социологический альманах. – Вып. 1. – 2010. – С. 162–170.

Ионесов В.И.

(Российская Федерация, г. Самара)

ПАРАДИГМЫ ИЗМЕНЕНИЙ И ИМПЕРАТИВЫ ИДЕНТИФИКАЦИИ В КУЛЬТУРНОМ ПРОЦЕССЕ

Каждая эпоха (культура) всегда содержит в себе нечто вневременное, уникальное и единичное для человечества в силу своей исключительной неповторяемости в потоке исторических трансформаций и культурных переходов. Все эпохи и культуры уникальны по-своему. У каждой – свои манеры, стиль, идеи, опыт, традиции. Вечная (вневременная) значимость исторической эпохи с её самобытным культурным наследием состоит в том, что каждая из них раскрывает, реализовывает и воплощает какую-либо свою неповторимую культурную доминанту в обустройстве человеческого рода. Каждая эпоха выражает человека по-своему, со своего исторического ракурса видения. Выражает единожды и потому неповторимо, уникально.

Можно заметить, что в историческом процессе осуществляется «собрание человека» (Г. Померанц). Если внимательно всмотреться в историю и смену эпох, то можно увидеть в многолинейном движении времён и культур своего рода «большие строительные площадки» по решению жизненно важных и, в целом, доступных для конкретного исторического периода задач в достраивании человека и упорядочивании среды его жизнедеятельности.

Первобытность выражает доминанту *природы* – здесь всё подчиненно освоению того, что непосредственно дано человеку окружающим его миром. Эта эпоха формирования человека как особого рода сущего – становление необходимых для выживания первичных человеческих качеств – способности мыслить, творить, объединяться, защищаться и пр. Первобытность обеспечила человека необходимыми физическими данными, на основе которых был запущен механизм культуротворчества. Самая ранняя эпоха в развитии культуры позволила человеку

сформировать свою соматическую систему и включить её в окружающий его мир. В это время выпрямляются конечности, изменяется строение черепа, увеличивается объём мозга, появляется речь и пр. На этом этапе человек как бы опредмечивает самого себя, освобождаясь от всего того, что мешает ему мыслить и творить, т.е. выживать – переходит к прямохождению, изобретает орудия, осваивает огонь, выстраивает социальные отношения, т.е. упорядочивает среду своего обитания.

Если первобытность прошла под знаком доминанты природы, то *античность* выдвигает на первый план доминанту *тела (формы)*. Именно в это время возникают условия для появления первых цивилизаций и ранних государственных образований. Культура всё более формализуется. Усложняется социальная структура, растёт имущественная поляризация, происходит институционализация власти и управления, возникают классы, углубляется разделение труда, развиваются внешние связи между культурами. В этих условиях цивилизация больше всего нуждается в наведении порядка – в новых принципах и институтах управления. Наступает эпоха выстраивания границ, форм, регламентаций во всех сферах жизнедеятельности общества. Государство – это воплощение узаконенного порядка в системе общественной жизни, и ему необходимы строго формализованные институты управления. Появляется письменность, оформляются законы. Эпоха античности – это торжество формы и прочерченного её образа, время наступления телесной культуры и развития правовых институтов. Никогда ещё культура не знала такой документальной точности и предельной пунктуальности в художественном отображении действительности, как это было заявлено античностью. Сила, красота и порядок там, где есть форма и границы. Созидательную силу человека обеспечивает (пусть и по воле богов), прежде всего, его тело. Всё, что имеет совершенное тело, прекрасно и величаво. Человек – венец творения. Но самое могущественное тело у тех, кто сотворил мир и его защищает – у богов и героев. Вот почему так важно было в античности развивать тело и преумножать телесную культуру. Совсем неслучайно, именно в античной Греции зародились Олимпийские игры. В здоровом теле – здоровый дух.

С наступлением эпохи великого переселения народов и распространения мировых религий в культуре закрепляется доминанта *духа*. *Средневековье* как исторический тип культуры продолжил так называемое *дотраивание* человека, но, не отбросив все прежние доминанты – природы и тела, а лишь надстроил над ними новую парадигму жизни. В условиях усилившейся миграции народов, усложнения этнокультурного состава населения и смешения различных традиций именно ориентация на дух обладала созидательной силой примирения и объединения, различных по своим жизненным укладам, культур в их стремлении обрести спокойствие и порядок. В силу своей символической природы дух не лимитировал себя границами одного народа, а простирался на всё освоенное культурой пространство. По этой причине в доминанте духа каждый народ (независимо от своей этнической и географической принадлежности) мог найти для себя утешение и поддержку. Эта особенность духа выгодно отличала его от доминанты тела (формы). В отличие от «тела» (формы), предельно локализованного и этнокультурно-ориентированного или как бы «запертого» в границах культуры конкретного народа, доминанта *духа* не имела предметных ограничений. Дух был предельно символической манифестацией разума, идеальным шаблоном, высшим знаком и потому позволял каждому народу видеть в нём то, что он хотел. В эпоху средневековья был осуществлён переход от реализма тела (формы) к символизму духа. В социальной жизни всячески поощряется аскетизм, воздержанность, пуританство и, следовательно, так или иначе, преследуется и подавляется всё чувственно-телесное, праздное и раскрепощённое. Монополия новой духовной установки распространялась на всю культуру и нашла отражение в архитектуре (готика), в образовании (монастырские школы), в науке (наука – служанка богословия), в изобразительном искусстве (иконопись) и пр. Так, эпоха средневековья восполнила культуру тем, что ей, в известном смысле, не доставало. Природная самость человека и его «тело» обрели «управляющий» ими дух. И именно эта связка позволила культуре перейти к следующей исторической ступени дотраивания человека.

Эпоха *Возрождения*, будучи по своей сути переходным периодом, выводящим культуру к Новому времени, ознаменовала смену доминанты духа доминантой *индивидуальности*. Этому способствовали различные исторические преобразования и, прежде всего, великие географические открытия и первоначальное накопление капитала, открывшие дорогу для новых идей и социальных проектов. Образно говоря, культурная реальность уже не вмещалась в границы духа, который уже не мог обойтись без того, что когда-то с презрением отвергнул и всячески притеснял, т. е. без возвращения к природной самости человека, его физической плоти и телесной силе. Доминанта индивидуальности стала возможной только благодаря тому, что она объединила в себе все предшествующие эпохальные установки – доминанты природы, тела и духа, и обрела тем самым своё новое качество – живое, одухотворённое тело, способное отвечать на вызовы исторических перемен и инновационные преобразования. Этот процесс повлек за собой распространение философии рационализма и прагматизма в культуре. Расчёт, индивидуальное предпринимательство и конкуренция стали направляющей силой новой рыночной капиталистической системы. Человек всё активнее начинает полагаться на силу своего разума и своей предприимчивости. Самоанализ и самоконтроль становятся важными инструментами достижения успеха и социальных свершений. Но ставка на индивидуальность не только позволяла решать насущные задачи своего времени, но и провоцировала культуру новыми вызовами, связанными с растущей бездуховностью, властью чистогана, нарастающей поляризацией и социальным отчуждением.

На определенном этапе наступает момент, когда индивидуалистическая доминанта уже не способна адекватно разрешать проблемы меняющего общества. Становится всё более очевидным, что сама по себе индивидуальность слишком ограничена в своих возможностях и нуждается в объединении с другими индивидуальностями для создания адекватных новому историческому времени условий жизни. Так, в культуре выдвигается эпохальная доминанта, знаменующая собой переход от индивидуальности одного человека к индивидуализированному обществу, т. е. обществу, состоящему из индивидуальностей, или, во всяком случае, формально предоставляющему возможность каждому раскрыть свой индивидуальный потенциал для личного и социального благоустройства. Осознание этого перехода произошло ещё в период концептуализации марксизма, который рассматривал переход к новому (коммунистическому) обществу, где развитие каждого будет условием развития всех. В современном мире доминанта социальности (общества) всё больше приобретает трансконтинентальный масштаб и актуализирована различными интегративными движениями, направленными в сторону создания межгосударственных коалиций, альянсов, содружеств и пр. Самым ярким примером является Европейский союз как единое, но многосоставное политическое и экономическое пространство различных независимых государств (обществ). Но этот процесс, как и всякий эпохальный сдвиг, сопровождается повышенной социальной напряжённостью и острым драматизмом.

Однако в эпоху глобализации всё очевиднее становится факт необходимости расширения объединительных процессов и перехода от региональных союзов к континентальным и трансконтинентальным интеграционным образованиям. Глобальный мир ставит перед человечеством планетарные задачи, решение которых может быть осуществлено лишь на основе общемировой коалиции государств и культур. Как отмечает К. Леви-Строс: «Мировая цивилизация может быть только коалицией, в мировом масштабе, культур, каждая из которых сохраняет свою самобытность» [2, с.353]. Уже сегодня всё чаще звучат идеи о планетарном мышлении, планетарном сознании, общечеловеческих ценностях, мировом правительстве и пр. Очевидно, назревает понимание того, что необходим глобальный переход к новому типу управления. Это управление должно быть основано на дифференциальной интеграции и структурной вовлеченности максимально возможного количества культурных образований. Осуществление этого перехода может стать началом утверждения в культуре новой эпохальной доминанты – доминанты *Человечества* как особой планетарной сущности. Только тогда, вероятно, мировая цивилизация обретёт свою высшую ценность в Человеке, и культура вступит в эру гуманизма. При всей сегодняшней утопичности этого перехода следует признать, что у человечества нет другой альтернативы, если оно хочет не только достроить себя до истинно человеческого существова-

ния, но и просто выжить. Выживание человечества, это, по существу, вопрос преодоления своего родового раскола и переход к «единораздельной целостности» (В. С. Соловьёв, А. Ф. Лосев), или, иными словами, «органической солидарности» (Э. Дюркгейм) на основе «функционального разнообразия» (Д. Галлахер) и «коалиции культур» (К. Леви-Строс).

Таким образом, исторический путь культуры можно схематично уподобить движению в сторону *очеловечивания (собирания)* человека, «развитию недоразвитого», достраиванию того, чего человечество оказалось лишённым – это движение в сторону культурного насыщения бытия и родовой самоидентификации человечества. Эпоха первобытности обеспечила человека его биосоматической системой и необходимыми природными материалами, преобразованными культурой (упорядочивание природы). Античность сделала культуру «видимой», оформленной и «пронумерованной» – культура обрела тело, порядок, художественную форму (упорядочивание тела / формы). Средневековье превратило дух в созидательную силу и сформировало культуру ума, души и всеединства (упорядочивание духа). Эпоха Возрождения объединила дух с телом и тело с природой, и создало так называемое «живое одухотворённое тело» или индивидуальность (упорядочивание индивидуальности / личности). Итогом развития культуры Нового времени стало открытие гражданского общества как высшей формы объединения людей на основе их индивидуальных свобод (упорядочивание общества). Современная эпоха все активнее провозглашает парадигму мультикультурной интеграции, миро-культуры и всемирного гражданства (упорядочивание человечества).

Мультикультурные трансформации часто сопровождаются кризисом усложнённости и нередко приводят к структурным деформациям и драматичным межкультурным противостояниям (примерами могут служить отчаянные дискуссии о крахе мультикультурализма и захлестнувшая современную Европу волна беженцев). Однако как справедливо замечает Ю. Хабермас: «Культуры могут уцелеть, лишь черпая силы к самотрансформации из критики и сессии» [3, с. 361].

История мировой культуры есть, по существу, большой трансформационный процесс становления человечества как особого рода сущего, развёрнутый на обширных географических и исторических осях пространства и времени, и понять его можно лишь совокупив все составляющие этого сложного и порою разнонаправленного культурного движения. В этом процессе осуществляется, в известном смысле, собирание человечества от состояния разбросанного, разобщённого и отчуждённого существования к миро-культурной коалиции и общеродовой целостности.

Каждая эпоха, замкнутая на себя и отделённая от других, выражает лишь один фокус бытия (эпохальный сюжет), определяемый конкретными историческими возможностями своей культурной самоидентификации. По этой причине трудно познать смысл и назначение истории, опираясь лишь на данные только одной эпохи или культуры. Но соединяя исторические эпохи вместе, сопоставляя их парадигмы и культурные сюжеты, мы начинаем замечать в многогранной, многосоставной и многоцветной картине универсальный трансформационный процесс общеродовой самоидентификации человечества [1, с.389]. Универсальный не значит одномерный, одинаковый и однородный, но общемировой, разветвленный, конфигуративный и направленный процесс, причём как по форме, так и содержанию. Историческая эпоха – это не только выражение и актуализация тех или иных сторон предназначения человека в его поиске самого себя, но и своего рода «инструмент» сцепления или связующий компонент в сложном и драматичном собирании культур и народов.

Литература

1. Ионесов, В. И. Культура на переходе: императивы трансформации и возможности развития: монография / В. И. Ионесов ; М-во культуры РФ ФГБОУ ВПО «СГАКИ» ; Самарское культурологическое о-во «Артефакт – культурное разнообразие» ; под ред. Э. А. Куруленко. – Самара : ООО «Изд-во ВЕК # 21», 2011. – 537 с.
2. Леви-Строс, К. Путь масок / К. Леви-Строс. – М. : Республика, 2000. – 399 с.
3. Хабермас, Ю. Вовлечение другого: очерки политической теории / Ю. Хабермас. – СПб. : Наука, 2001. – 417 с.

ЗБЕРАЖЭННЕ ГІСТОРЫКА-КУЛЬТУРНАЙ СПАДЧЫНЫ БРЭСТЧЫНЫ Ў ПЕСЕННАЙ ТВОРЧАСЦІ СРОДКАМІ І МЕТАДАМІ НАРОДНАЙ ПЕДАГОГІКІ

У артыкулевызначаны змест, сродкі і метады народнай педагогікі ў песеннай творчасці Берасцейшчыны для зберажэнне гісторыка-культурнай спадчыны рэгіёна. Прыведзены назвы аб'ектаў, якія маюць культурную каштоўнасць, і ўключаны ў спіс Сусветнай спадчыны ЮНЭСКА. Адметная роля ў зберажэнні гісторыка-культурнай спадчыны рэгіёна надаецца музычнаму мастацтву.

Рэспубліка Беларусь мае багатую духоўную спадчыну. Яна фарміравалася на працягу стагоддзяў і перадавалася з пакалення ў пакаленне. Нягледзячы на разбуральныя войны, стыхійныя бедствы, грамадства прымнажала дасягненні продкаў, развівала навуку, літаратуру, мастацтва, павышала свой культурна-адукацыйны, прафесійны ўзровень.

Асаблівасцю цяперашняга этапу развіцця духоўнай культуры Рэспублікі Беларусь з'яўляецца тое, што ў сучасных умовах застаецца важнай задачай фарміравання нацыянальна-дзяржаўнай самасвядомасці. Неабходна захоўваць культурна-гістарычную спадчыну, гістарычную памяць народа, спрыяць развіццю беларускай мовы.

Гісторыка-культурная спадчына народа Беларусі з'яўляецца здабыткам беларускага народа і неад'емнай часткай дасягненняў сусветнай цывілізацыі. Яна ўяўляе сабой найважнейшую крыніцу творчых сіл народа. Яе захаванне – эфектыўны сродак нацыянальнага развіцця, стварэння паўнаважных умоў удасканалення асобы.

З ліку аб'ектаў, якія маюць культурную каштоўнасць, у спіс Сусветнай спадчыны ЮНЭСКА ўключаны Белавежская пушча (1979), комплекс Мірскага замка (2000), архітэктурны, жылы і культурны комплекс роду Радзівілаў у Нясвіжы (2005) і шэсць пунктаў геадэзічнай дугі Струве (2005). У перспектыве чакаецца папаўненне гэтага спісу за кошт такіх аб'ектаў як Барысаглебская (Каложская) царква ў Гародні, палацава-паркавы ансамбль у Гомелі, Спаса-Праабражэнская царква ў Гомелі, Жнівеньскі канал, Сынковіцкая царква, Камянецкая вежа, Траецкае прадмесце ў Мінску.

На тэрыторыі Брэсцкай вобласці налічаецца 760 помнікаў, уключаных у Дзяржаўны спіс гісторыка-культурных каштоўнасцяў Рэспублікі Беларусь. З 4 гісторыка-культурных каштоўнасцяў Рэспублікі Беларусь, занесеных у Спіс Сусветнай спадчыны ЮНЭСКА – два: Белавежская Пушча і Дуга Струве, размешчаны на тэрыторыі Брэсцкай вобласці. Вядзецца праца па падрыхтоўцы дасье на ўключэнне ў спіс ЮНЭСКА сумесна з калегамі з Польшчы і Украіны аб'ектаў драўлянага дойлідства Палесся.

Адметную ролю ў выхаванні асобы дзіцяці на Беларусі ўвогуле і на Берасцейшчыне ў прыватнасці народ надае музычнаму мастацтву. Музычная дзейнасць спрыяе маральнаму становленню чалавека, фарміраванню яго як асобы. Адгэтуль яго велізарнае значэнне ў развіцці свядомасці і самасвядомасці, у выхаванні маральнага пачуцця і фарміраванні светапогляду. “Музычнае выхаванне – гэтае не выхаванне музыканта, а, найперш, выхаванне чалавека” – гэтыя знакамітыя словы выдатнага педагога В.А. Сухамлінскага сёння як ніколі актуальныя [1].

Значны ўклад у даследаванне музычнай культуры Беларусі ўнеслі такія беларускія навукоўцы як А. І. Мальдзіс, Г. І. Барышаў, У. П. Пракопцава, А. Л. Капілаў і мн. інш.

Выбар тэмы даследавання абумоўлены тым, што ў айчыннай навуцы адсутнічаюць спецыяльныя навуковыя даследаванні, прысвечаныя праблемам выкарыстання і зберажэння зместу, сродкаў і метадаў народнай педагогікі ў песеннай творчасці Берасцейшчыны.

Мэта даследавання: вызначыць змест, сродкі і метады народнай педагогікі ў песеннай творчасці Берасцейшчыны для зберажэнне гісторыка-культурнай спадчыны рэгіёна.

Змест народнай педагогікі ў песеннай творчасці Берасцейшчыны

У песеннай творчасці адлюстраваны *клопаты беларускага народа аб здароўі* маладога пакалення. На вяселлі маладых благаслаўляюць: “Дару бытам добрым, векам доўгім ды моцным здароўем” (ФЭАБ; в. Крыўляны Жабінкоўскага раёна). Але фізічная сіла знаходзіць вартасць у

вачах людзей, калі яна мае высокамаральны кірунак. Гэта адна з галоўных педагагічных ідэй народа. Казачныя героі-асілки дужыя не толькі фізічна, але і маральна. Яны змагаюцца з ворагам, са злом і гвалтам і перамагаюць. На Берасцейшчыне ў песні-пажаданні спяваюць: “Каб былі ўсе здаровы, // Каб іх Бог усіх бярог, // Каб няўзгоды і хваробы // Абміналі ваш па-рог” (ФЭАБ; Вялікія Якавічы Пружанскага раёна).

Клопаты народа аб працоўным выхаванні

Аснова шчасця – у працы. “Праца не паганіць, а корміць, поіць і вучыць”, “Як дбаеш, той павагу маеш”. Аб гэтым сведчыць песня, запісаная на Берасцейшчыне: “Вжэ літо наступае, // Маты сынка пробуджае: // – Вставай, сынку, хопыць спаты // Пора коз на пашу выгоняты. // Чужы козы напаслыся, // А нашы ў хльві настаялыся” (ФЭАБ; в. Астрамечава Брэсцкага раёна).

Маральнае выхаванне адна з вядучых ідэй беларускай народнай педагагікі. Аб маральнасці народная мудрасць рэкамендуе клапаціцца змоладу: “Шануйся з малада – не напаткае бяда”, “Шануй сябе, той людзі шанавець будучь”, “Хто сам сябе сцеражэ, таго й бог беражэ”. У песні “Ох, сонцэ ж нызэнько”, дзяўчына, запрашаючы казака ў хату, ставіць умовы: “Колі жонку маеш, // То ступай додому, // Аколi нэ маеш, // То ночуй зо мною. // – Ох, я жонку маю, // Да й дачок трое, // Одно ж нэ прыстае, // Сумленечко мое” (ФЭАБ; в. Глінная Івацэвіцкага раёна).

Метады і сродкі народнага выхавання

Выхаванне ў беларускіх сем’ях адрознівалася строгасцю і патрабавальнасцю да дзяцей. Большасць прытрымвалася меркавання, што дзяцей нельга “распускаць”, “патакаць ім”. “З пестуна нічога не выйдзе”. “Малому не панукай, а што трэба дай”. Разам з тым, народная мудрасць перасцерагала ад празмернай строгасці і жорсткасці ў выхаванні дзяцей. “Не біце дубцамі – павучайце слаўцамі”. “Сілай адабраць можна, а даць – не”. “Не біце вяроўкамі, а навучайце гаворкамі”. Дачка просіць ойчанька ў пакоры, // Каб сабраў золатка па моры. // Той адказвае: – Ой, яшчэ, дзіцятка, не стара, // Пабярэш золатка і сама” (ФЭАБ; в. Вольна Баранавіцкага раёна).

Важнешым і сродкам, і метадам у народнай педагагіцы з’яўляецца *праца*. Падчас працоўнай дзейнасці старэйшае пакаленне перадае малодшаму свой вопыт, майстэрства, звычку працаваць. Нараджаюцца добрыя працоўныя традыцыі, фарміруецца падмурак маральнасці: працавітасць, патрыятызм, дысцыплінаванасць, калектывізм, ашчаднасць, стараннасць, цяга да ведаў і інш. Агульная праца збліжае, умацоўвае сямейныя адносіны. У гэтым яго вялікі выхавальны патэнцыял. Працоўную дзейнасць суправаджала песня, часцей лірычная, задушэўная: “Ой, пайду я, выйду, // Выйду ў чыста поле, // Выйду ў чыста поле, // Дзе краса-дзяўчына // Лён кудравы поле, // Лён кудравы поле. // Голасна спявае, // Голасна спявае, // Песню чароўнай // Сэрца закронае” (ФЭАБ; в. Соргавічы Баранавіцкага раёна).

Метад навучання дапамагае выхоўваць непрымірымасць да такіх маральных заган як лягота, няўменне: “Працу словам не заменіш”, “Лягота жуе чалавека як іржа жалеза”, “Словы не кідай на вецер”. Дзяўчына-сірата ў песні “Салавейка рабенькі” звяртаецца да памерлай маці: “Устань, мамка, не ляжы, // Мне работаньку кажы”. А маці адказвае: “Ох, было ж тады рабіць, // Як я цябе вучыла. // А цяпер я не магу, // Белых ручак не ўзніму, // Сініх вочак не змаргну” (ФЭАБ; в. Кавярдзякі Брэсцкага раёна).

У в. Пачапава Баранавіцкага раёна раяць хлопцу: “Калі каліна не цвіла, // То не ламай каліну. // Калі ты ў арміі не быў, // То не кахай дзяўчыну... // Калі каліна адцвіла, // Тады ламай каліну. // Калі ты армію адбыў, // Тады кахай дзяўчыну”. Фалькларысты падкрэліваюць, што “высокая, лістом шырокая, каліна, якая расце ў лузе пры крыніцы, пры халоднай вадзіцы; красуе на волі і спеліць ягаду, мае значэнне дзяўчыны да замужжа. Ссечаная каліна – гэта звенчаная дзяўчына” [2, с. 100]. У славянскай традыцыі каліна ўвасабляла прыгажосць дзяўчыны, яе пяшчоту і сямейнае шчасце. Гэта “вясельнае дрэва” яшчэ здаўна з’яўлялася “сімвалам цнатлівасці з-за ярка-чырвоных ягад, асацыіруецца з крывёю; у некаторых традыцыях лічыцца нешчаслівым дрэвам, у іншых, наадварот, адносіцца да святых” [3, с. 446]. Галінкамі з сакавітымі ягадамі ўпрыгожвалі дзявочыя вянкi, сталы, караваі на вяселлях.

Метад заахвочвання – каштоўны народна-педагагічны метада. Ён выкарыстоўваецца ў народзе вельмі часта. Бацькі пры людзях дзяцей хваляць, а не асуджаюць. Народныя педагогі так выхоўвалі ў дзецях пачуццё ўласнай годнасці і гонару, павагу да людзей, паслухмянасць, стараннасць, назіральнасць. Заахвочванне ўжывалася ў самых розных формах. Прыклад: “За горою е долына, // На долыны е вэрбына, // Под вэрбыною крынычка, // Ля крынычанькі лісічка // Нэ простая, золотая. // Ходыць, бродыць, байкі бае, // Клычэ діток-малолеток // І дае ім булку з маком // Ідае ім шмат прысмакаў” (в. Івахнавічы Брэсцкага раёна). Вярба ў славян сімвалізуе “хуткі рост, здароўе, жыццёвую сілу, урадлівасць” [4, с. 333]

Асуджэнне. Адхіленні ад народнай маралі, маральных нормаў народ асуджае. Народ асуджае і высмейвае лялоту, няўмельства: “Вецер вее, сонца грэе, // Жыто палавее. // Маладая дзяўчынка, працаваць не ўмее. // А не прасці, а не ткаці, // Жыта не зачаці, // Як зачуя музыкантаў, // Не можа ўстаяці (ФЭАБ; г. Іванава Брэсцкай вобласці); карае за здраду: “Чэя там пшанэця // Доўгэ загонэ? // Чэ нэ того хлопця // Шо чорнэ бровэ? Чорнэе конэкэ // По полю ходэлэ // Молодого хлопця // Трэ діўкэ любэлэ. // Пэршая любэла // Хусточку рубэла. // Друга любэла // Кошульку пошэла. // Трэтя любэла // Ясеньку ўтопэла. // То тобі, Ясенько, // За здраду заплаата. // Трэ доскэ сосновэ // І тісная хата” (ФЭАБ; в. Закозель Драгічынскага раёна).

Грамадская думка – і сродак, і метада выхавання. З аднаго боку, яна – сродак уздзеяння на паводзіны чалавека, з іншага – службыць рэгулятарам паводзін. Плануючы амаральны ўчынак, баючыся людскога вока, дзяўчына спявае: “Ой, кэну, кэну дай малу дэтэну // Дай поїду з казаком на Ўкраїну. // Там на Ўкраїне мэнэ нэ знатэмуць // Там на Ўкраїне мэнэ дывкэю зватэмуць. // Ой, одэн нэ знаў – дыўкэю назваў // А другэ познаў – молодэцію назваў. // – Ой, хватэтэ, хватэтэ молодэцэ гулятэ // Поезжай додому, дэтэну годоватэ” (ФЭАБ; в. Закозель Драгічынскага раёна).

Народ шырока выкарыстаў *метада кантролю*: “Дзяцей гадаваць – волі не даваць”. У песні “Ой, у вішнёвелькім саду” дзеванька просіцца ў мілага дадому: “Ой, мілы мой, а я твая, // Пусці мяне, узышла зара. // Прачнеца мамачка мая, // Будзе пытаць, дзе я была”. І маці пытаецца: “Дзе ты гуляла цэлу ноч. // Чаму расплецена каса // На вачах бруіць сляза?” І дачка ў адказ: “Каса мая расплецена, // Яе сяброўка распляла. // А на вачах бруіць сляза, // Была любоў – цяпер няма” (ФЭАБ; в. Емельянавічы Баранавіцкага раёна).

Важнае месца ў народным выхаванні займаюць *дзіцячыя песні* як праява клопату народа аб духоўным станаўленні дзяцей. Калыханкі былі аднымі з першых твораў фальклору, з якім сустракалася дзіця і які існаваў у кожнай сям’і. На Брэстчыне, закалыхваючы дзіця, жадаюць: “Ой шчооб спало – шчасця мало, // Да шчооб росло – нэ боліло, // На сэрдэнько нэ скорбіло. // Ой рісточку ў кісточку, // Здрав’ячко на сэрдэчко, // Розум добрый в голівоньку, // Сонкы-дрімкы ў вічэнькы” (ФЭАБ; в. Кавярдыкі Брэсцкага раёна).

Народны фальклор – калыханкі, пятушкі, пацешкі, прымаўкі, казкі, песні – гэта ўваходжанне ў вопыт папярэдніх пакаленняў з яго глыбокім разуменнем псіхалогіі і фізіялогіі дзіцячага ўзросту, прыродных патрэб дзіцяці, умоў яго развіцця.

Правераная і выпрабаваная часам, адшліпаная ў вуснах і сэрцаў мільёнаў людзей, славянская народная песня і сёння службыць і будзе службыць людзям у іх імкненні да міру і шчасця на зямлі. Таму наш педагагічны клопат і наш абавязак, каб і надалей яна несла ў свет высакародныя і прыгожыя думы, мары і пачуцці таленавітага, працавітага і гераічнага народа.

Вялікую ролю ў зборы, фіксацыі, сістэматызацыі на навуковай аснове вызначальных з’яў традыцыйнай духоўнай культуры Берасцейшчыны адыгрывае *вучэбная фальклорна-краязнаўчая лабараторыя* пры кафедры беларускага літаратуразнаўства Брэсцкага дзяржаўнага ўніверсітэта імя А. С. Пушкіна (навуковы кіраўнік прафесар І. А. Швед).

Асноўнымі кірункамі дзейнасці вучэбнай фальклорна-краязнаўчай лабараторыі з’яўляюцца:

- збор і ўкараненне ў вучэбны і выхаваўчы працэс багатай фальклорна-краязнаўчай спадчыны Берасцейшчыны, распрацоўка вучэбна-метадычнага забеспячэння выкладання фалькларыстыкі, беларускай вуснай народнай творчасці, пэўных раздзелаў гісторыі беларускай літаратуры і іншых дысцыплін;

- ажыццяўленне студэнцкіх навукова-даследчых праектаў па праблематыцы лабараторыі;
- стварэнне экспазіцыі “Культура і побыт нашых продкаў” для выкарыстання ў якасці ілюстрацыйнага матэрыялу пры выкладанні курсаў “Фалькларыстыка”, “Вусная народная творчасць”, “Беларуская міфалогія”, “Славянская міфалогія”, “Агульнае краязнаўства”, “Культура Беларусі”; арганізацыі экскурсій для школьнікаў горада па тэмах: “Сімволіка беларускай культуры”; “Народная культура нашых землякоў” і інш.

- супрацоўніцтва з фальклорнымі лабараторыямі, музеямі, установамі культуры і адукацыі горада Брэста, СМІ, падтрымка фальклорна-этнаграфічных і літаратурна-краязнаўчых асяродкаў па вывучэнні і даследаванні культурнай спадчыны у раённых цэнтрах;

- фарміраванне ў студэнтаў нацыянальнай самасвядомасці, пачуцця глыбокай павагі да беларускай культурнай спадчыны (традыцый, звычаяў, мастацтва, рэлігіі).

У рамках праекта па папулярызацыі гісторыка-культурнай і духоўнай спадчыны беларускага народа сумесна з цэнтрам “Прафарыенцір” (кіраўнік дацэнт М. С. Кавалевіч) праведзена студэнцкая гасцёўня “Восеньскія святы” з удзелам студэнтаў філалагічнага і сацыяльна-педагагічнага факультэтаў. На мерапрыемстве прадстаўлены такія беларускія народныя святы, як “Дажынкi”, “Узвіжанне”, “Багач”, “Пакровы”. У рамках Фестывалю замежных студэнтаў праведзена фальклорнае свята “Зіма з вясною сустракаюцца”. Сумесна з цэнтрам “Прафарыенцір” арганізавана і праведзена педагагічная майстэрня “Народныя рамёствы Беларусі”.

Цяжка сказаць, як у будучым сфарміруецца перадача народных традыцый маладому пакаленню. Усе факты, аднак, паказваюць на тое, што ў бліжэйшым будучым утворыцца зусім іншая культурная мадэль, у якой ранейшыя каштоўнасці згубяць сваё значэнне і не будуць тлумачыцца так фундаментальна, як гэта адбываецца цяпер.

Літаратура

1. Сухомлинский, В. А. Сердце отдаю детям / В. А. Сухомлинский. – Минск : Народная асвета, 1982. – 407 с.
2. Швед, І. А. Раслінныя сімвалы беларускага фальклору / І. А. Швед. – Брэст : Выд-ва БрДУ, 2000. – 159 с.
3. Славянские древности: Этнолингвистический словарь: в 5 т. / под общ. ред. Н. И. Толстого. – М. : Институт славяноведения РАН, 1995–2012. – Т. 2. : История. Разное. – 1999. – 680 с.
4. Славянские древности: Этнолингвистический словарь: в 5 т. / под общ. ред. Н. И. Толстого. – М. : Изд-во: Институт славяноведения РАН, 1995–2012. – Т. 1. : Вампир. – 1995. – 488 с.

Капаев М.А.

(Российская Федерация, г. Саранск)

ХАРАКТЕРИСТИКА И ОЦЕНКА ФАКТОРОВ ФОРМИРОВАНИЯ ИСТОРИЧЕСКОГО СОЗНАНИЯ СОВРЕМЕННОЙ РОССИЙСКОЙ УЧАЩЕЙСЯ МОЛОДЁЖИ

Самосознание любого сообщества наступает с истории. Её символически важные действия сформировывают смысловую базу национальной и гражданской идентичности. В то же время историческое сознание подвержено незаметному действию ежедневных перемен. Меняется жизнь, и вслед за ней постепенно меняется и историческое сознание [1, с. 195].

В ходе изучения истории формируется историческое сознание. Историческое сознание – это сложное, многофункциональное, специфическое образование в духовной жизни общественного субъекта, являющееся составной частью общественного сознания, совокупностью форм, отражающих его историю и служащую для удовлетворения общественных потребностей, сформировавшееся в процессе исторической эволюции общества [3, с. 8]. Это воссоздание в сознании людей исторических событий, логики исторического процесса, выступающая в качестве компонента их самопознания и играющая роль регулятора социальных отношений.

Особое значение приобретает формирование исторического сознания в переломные эпохи, подобные той, которые переживает наша страна, когда происходит переоценка ценностей

прошлого, когда, то, что недавно казалось неоспоримым, ставится под вопрос, а то, что в бытность вызывало сомнение, воспринимается как абсолютом, не подлежащей критической оценке [3, с. 1].

Историческое сознание не является величиной раз и навсегда предоставленной, постоянной по собственному содержанию. Напротив, оно само исторично, изменяясь, тотчас очень значительно, совместно с изменением сообщества. В зависимости от глубины и широты познаний, наличия тех или других представлений у публичного субъекта можно отметить, по последней мере, три уровня, на которых проистекает встреча человека с историей и какие соответствуют определенным ступеням (уровням) сформированности исторического сознания.

На первом уровне происходит непосредственная встреча с историей, неизбежная, хотя и не всегда осознанная. Это элементарная форма исторического сознания, которая присуща каждому человеку независимо от его образования и воспитания [2, с. 8]. Она выражается в расплывчатых, эмоционально окрашенных воспоминаниях о прошедшем, приобретенных благодаря соприкосновению с историческими памятниками и символами, художественной литературой, кинематографом и театром, радио- и телепередачами, творениями музыкального искусства, живописью, а также личному жизненному эксперименту.

Вторую ступень исторического сознания составляют собственно исторические знания, образующие в своей совокупности известную систему представлений о прошлом [2, с. 8]. Оценки, какие предоставляются индивидами тем или другим историческим событиям и деятелям, основываются не столько на данных науки, насколько на собственном эксперименте и здравом значении, которым всегда отдается предпочтение в проблемной ситуации.

И лишь на третьей, высшей ступени сформированности исторического сознания происходит всестороннее теоретическое осмысление прошлого [3, с. 111]. Исторический опыт перерабатывается в научное целостное понятие о природе истории и движущих силах развития человеческого сообщества, его главных этапах и закономерностях.

На всех уровнях историческое сознание основывается на определенном круге исторических знаний и представлений, добываемых исторической наукой. В особенности велико значение исторической науки в выработке научного исторического сознания. На первой его ступени - это наиболее общие и неясные представления об отдельных исторических событиях, почерпнутые из художественных творений, фильмов и остальных подобных источников. На 2-ой ступени - это отчасти систематизированные познания, некоторый симбиоз научных и ежедневных представлений об истории и исторических закономерностях развития сообществ. На третьей ступени - это комплекс научных исторических познаний, позволяющий субъекту выносить обоснованные суждения об исторических событиях, видеть ведущие тенденции и закономерности публичного развития.

В силу «деисторизации» сознания молодежи, ее замыкания в узком горизонте жизненных интересов, понятие духовности, высокие идеалы, любовь к отечеству, социальный альтруизм являются достоянием уже прошедшего. «Государственность, державничество и выдающиеся исторические лидеры» не являются предметом актуального интереса молодежи. Молодежь не разделяет восхищения мощью и другими государственными категориями, поэтому для молодежи в большей степени характерна социально личностная оценка, и в меньшей степени рефлексия, размышление по поводу смысла и движущих сил российской истории [6, с. 32].

Историческое сознание российской молодежи включает три уровня - рефлексивное знание, историческое чувство и повседневные исторические настроения в молодежной среде.

Рефлексивное познание, приобретенное из учебников в системе образования или из интереса к истории, - алогично, фрагментарно, то есть система исторического образования не способна образовать системное историческое рассудок молодежи, не складывается система познаний, достаточная, чтоб быть когнитивным ориентиром будничной жизни, что соединено с недостающим качеством преподавания исторических дисциплин в российской школе, вузах и неизменным переписыванием истории. Молодежь не очень сведуща и заинтересована в разборе, в анализе разных точек зрения, чтоб на уровне массового сознания владеть исторической компетентностью.

В 90-х гг., когда была нарушена система идеологизированного исторического образования, созданы внешние, похожие на западные схемы, исторические модули, но это не привело к рационализации исторического восприятия и достижению негласного общественного консенсуса по поводу истории [6, с. 32].

Не работают механизмы исторической рефлексии, а вместо содержательной дискуссии об исторических проблемах мы получили историю как политику, опрокинутую в прошедшее. Причина состояла и в том, что исторический дискурс официально оказался не интегрированным в систему общественной интеграции, а воздействие истории на "общественную жизнь" определялось чрез ее конъюнктурное чтение. У молодежи в связи с этим происходит утрата энтузиазма к официальному дискурсу и, к сожалению, к историческому знанию как таковому. Официальный дискурс, по мнению молодежи, включающий постоянное переписывание истории, подвигает либо к историческому нигилизму, или к тому, чтоб видеть в современности наилучший из миров. Конъюнктурность исторических оценок, внедрение потребительского дела к истории и прагматизация жизненных ценностей воздействуют на парадоксальность исторического сознания молодежи, которое содержится в дистанцировании от официального исторического дискурса и идентификации с идеализируемыми историческими образцами и видами.

В определенной степени историческое сознание юных россиян является деформированным. Имея перед собой разноречивые и нередко противоположные исторические интерпретации, молодежь руководствуется, с одной стороны, опытом старших поколений, тех, от кого она принимает рассказы об истории. С иной стороны, признает «близкие» заслуги, какие характеризуются определенными личностными параметрами, что ближе и понятнее молодежи, чем дискуссии об абстрактных исторических закономерностях.

Смена типа социальной системы, возникновение другой, базирующейся на иных, прямо противоположных основаниях, поднимающей на щит иные, прямо противоположные ценности, сегодня сопровождается отрицанием всего предыдущего исторического опыта, критикой идеологии и практики социалистического общества, отрицанием всего того, что было достигнуто на предыдущем этапе развития. Сегодня структуры исторического сознания, стремительно насыщаются мифами, легендами, недостоверными сведениями [5, с. 12]. Научный элемент равномерно вымывается из структур исторического сознания публичных субъектов, замещаясь обыденными познаниями и неправильными суждениями.

Разрушительные процессы происходившие (и происходящие) в экономике дублируются в сфере культуры. Коммерциализация духовной жизни, внедрение рыночных отношений в деятельность различных институтов культуры привела не только к резкому снижению статуса работников культуры, но и негативно сказалось на той духовной атмосфере, которая сложилась в российском обществе в постперестроечный период [3, с. 20].

Историческое чувство соединено с социальными чувствами и оценками, фиксирующими отношение молодежи к настоящему, но имеющее результат общественного согласия или социального негативизма, в связи с осознанием прошедшего по оценочной шкале "хороший, плохой". Если советский период ассоциируется с неперенными достижениями в духовной и образовательной сферах, присутствие идеалов, дисциплины и распорядка, престижа в мире, успехов в науке и технике, то в дореволюционном периоде почтение имеет место быть только к православной церкви. В современной жизни встречается недостаточно обстоятельств для удовлетворенности. На основании этого прошедшее становится тем полем желаемого, которое невозможно отыскать в современности.

Молодежь как наиболее образованная часть гордится достижениями космонавтики и космической техники (53,1%), восстановлением страны после Великой Отечественной войны (59,3%), но гораздо ниже оценивают авторитет России в мире (в среднем 39,2%) [6, с. 32]. Историческое сознание молодежи связывается с доминированием прагматической, а не ценностной модели истории, иными словами, гордость за большие заслуги не отменяет надобность собственного успеха. Формирование исторического сознания молодежи характеризуется воздействием имитационных моментов, связанных либо с подражанием «исторической моде»

(резкий рост энтузиазма к историческим событиям или периодам, получившим популярность благодаря сериалам или историческим бестселлерам), или с соответствием тому, что согласуется с представлениями молодежи о передовом и прогрессивном.

Для молодежи не типично сравнение с тем или другим историческим временем как вполне комфортным. Складывающиеся противоречивые оценки свидетельствуют, что в каждом из отмеченных периодов: дореволюционном, советском, постсоветском - молодежь отыскивает достоинства, плюсы и минусы с целью: определить как молодежи живется, каково их социальное настроение, отыскать доказательство позитивным или негативным когнитациям. Историческое сознание молодежи лишено нормативности и не соотносится с определенным историческим временем как более абсолютным с точки зрения и в контексте интересов и потребностей молодежи.

Так как в среде молодежи есть и патерналистские и достиженческие, индивидуалистские позиции, то представители молодежи из разных социальных и культурных страт сходятся только в брежневском периоде. Вообще, брежневский период смотрится в позициях молодежи как самый-самый положительный, несмотря на мировоззрение экспертного общества, расценивающего его «как период начавшегося упадка страны». Это свидетельствует о том, что российская молодежь избегает идеологии и руководствуется прагматическими суждениями. Для молодежи конкретно, брежневский период является моделью большей стабильности и процветания: личный энтузиазм получил достойное представление и ослабло воздействие идеологических правовых уз; более гуманный период, когда ослабели механизмы репрессий и угнетения; высочайшие возможности профессионального роста молодежи. Умеренный недостаток брежневского периода является в большей степени альтернативой существующему избыточному социальному неравенству в современной России [6, с. 33].

Перевод истории на степень обыденности или включение в индивидуальный эксперимент определяет создание исторического сознания как осознания приоритета житейских целей. Суть исторических оценок содержится в стремлении отметить из истории и выстроить на данной базе собственный исторический образ, доводы легитимации личных притязаний. В критериях отсутствия консолидированной исторической позиции, ревизии исторического наследия и конфликтности, противоречивости исторических интерпретаций, молодежь в целом более доверяет на свой опыт, опыт старших поколений; отсюда притягательность брежневского периода и расположение не полагаться официальному дискурсу. Сама критика юными россиянами истории исходит не из значимости такого или другого действия для развития страны или сообщества, а жаждет к ценностно нейтральной позиции или определяется личной значимостью. Само восприятие истории не является стремлением к получению, приобретению нравственных или идейных ориентиров. Напротив, для молодых россиян история мыслится, как метод отыскивания жизненных вариантов и тех путей, по которым не стоит повторять ошибки.

Таким образом, историческое знание как элемент публичного сознания, составляющего духовную сторону исторического процесса, необходимо принимать системно, во всех его ступенях и уровнях, так как без системного подхода понятие об историческом сознании будет недостаточным

Значение формирования исторического сознания у молодежи, хранения исторической памяти в современных критериях чрезвычайно велико. Прежде только, оно гарантирует понимание определенной общностью людей такого факта, что они составляют единый народ, объединяемый общностью исторической судьбы, обычаев, культуры, языка, общностью психологических дьявол.

Литература

1. Горшков, М. К. Историческое сознание молодежи / М. К. Горшков, Ф. Э. Шереги // Вестник РАН. – 2010. – Т. 80 (№3). – С. 195–203.
2. История России: учеб. пособие /под ред. Н. А. Душковой. – Воронеж : ФГБОУВПО «Воронежский государственный технический университет», 2011. – 284 с.
3. Могильников, Б. Г. Введение в методологию истории / Б. Г. Могильников. – М. : Высшая школа, 1989. – 175 с.

4. Путятин, Т. П. Формирование исторического сознания школьной молодежи в условиях трансформации российского общества : автореф. дис. ... канд. соц. наук : 22.00.06 / Т. П. Путятин ; Московский гуманитарный университет. – М., 2007. – 26 с.

5. Рыбаков, С. Ю. Стержневая структура сознания в аспекте развития системы образования России / С. Ю. Рыбаков // Вестник Рязанского государственного университета им. С. А. Есенина. – 2014. – №4. – С. 7–15.

6. Столяренко, Л. Д. Историческое сознание российской молодежи: особенности и противоречия / Л. Д. Столяренко, В. Е. Столяренко // Теория и практика общественного развития. – 2013. – №3. – С. 31–35.

*Карэлін У.Р., Мельнікаў М.П.
(Республика Беларусь, г. Минск)*

ІЗВОДЫ ЦУДАЗЕЙНЫХ АБРАЗОЎ МАЦІ БОЖАЙ У КАЛЕКЦЫІ МУЗЕЯ СТАРАЖЫТНАБЕЛАРУСКАЙ КУЛЬТУРЫ

У шэрагу абразоў, што знаходзяцца ў храмах, вылучаецца катэгорыя найбольш шануемых, ці цудадзейных, якія праславіліся шматлікімі цудамі сцалення ці атрымання паратунку ад войнаў, пажараў і эпідэмій. Сярод іх найбольшая частка адносіцца да абразоў Маці Божай, якія звычайна атрымоўвалі сваю назву па іх месцазнаходжанні: Маці Божая Бялыніцкая, Жыровіцкая, Мінская, Віленская і мноства іншых. Не ўсе першаўзоры, ці пратографы гэтых абразоў дайшлі да нашага часу. Вялікая іх частка загінула па прычыне шматлікіх войнаў і ліхалеццяў. Іканаграфію такіх святых можна ўявіць толькі па гравюрах і копіях, што рабіліся з цудадзейных абразоў падчас іх існавання.

У дадзеным паведамленні зроблены агляд часткі ізводаў цудадзейных абразоў Маці Божай, што захоўваюцца ў Музеі старажытнабеларускай культуры Цэнтра даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі (МСБК).

Цудадзейны абраз Маці Божай Балыкінскай, які знаходзіцца ў с. Балыкіна Бранскай вобл. (раней Чарнігаўскай губерні), праславіўся ў 1709 г., падчас Паўночнай вайны. Згодна падання, яго прывезлі ў XVII ст. праваслаўныя бежанцы з Галіцыі. Абраз (90x66 см) выкананы на палатне, наклеены на дошку, і закрыты металічным абкладам (мал. 1) [1].



Багародзіца прадстаўлена з малітоўна складзенымі каля грудзей рукамі і крыху схіленай галавой да Немаўляці-Хрыста, які ляжыць на яе каленях. На галаве Маці Божай знаходзіцца ўпрыгожанне накшталт дыядэмы, вакол німба – 7 шасціканцовых зорак. Немаўля-Хрыстос трымае ў руках яблык, яго цельца прыкрыта вакол пояса белай тканінай, левая ножка падагнутая. Расійскі даследчык-мастацтвазнаўца В. Пуцко ў сваім артыкуле [2] паказвае, што іканаграфія гэтага абраза з’яўляецца мадыфікацыяй італьянскага жывапісу XV ст, такіх сюжэтаў як «Нараджэнне Хрыста» і «Пакланенне вешчуноў», дзе даволі часта Маці Божая падаецца ўкленчанай і з прыціснутымі да грудзей рукамі

Абраз Маці Божай Балыкінскай, што знаходзіцца ў МСБК (XVIII ст., дошка, тэмпера, алей, 78,5x48, Ж-453) паступіў у 1979 г. з Дзяржаўнага гістарычнага музея г. Масквы. Як бачна, ён уяўляе даволі дакладную копію з арыгінала і, што найбольш верагодна, паходзіць з паўднёва-усходняга рэгіёну Беларусі, ці, магчыма, з Чарнігаўшчыны.



Багародзіца з ляжачым на каленях Немаўляці-Хрыстом знаходзіцца пад чырвоным балдахінам. Вакол яе німба змешчаны 10 зорак. У ніжняй частцы абраза – надпіс: «Изображение. Пресвятыя. Бцы Баликинской».

Шырока вядомы цудадзейны абраз Маці Божай Бялыніцкай бесслядоўна знік падчас Вялікай Айчыннай вайны з Магілёўскага абласнога музея, куды ён быў перададзены ў 30-я гады мінулага стагоддзя пасля закрыцця храма ў Бялынічах. Згодна адной з версій, абраз у кармеліцкім Бялыніцкім кляштары быў намаляваны анёлам. Аднак

большасць гісторыкаў лічыць, што цудадзейны абраз быў напісаны ў 1634-1635 гг. невядомым мастаком. Вядома 8 гравюр з гэтага абраза, найбольш старэйшая з якіх, сярэдзіны XVIII ст., (мал. 2) належыць І. Лабінгеру (Львоў). Таксама існуе шмат жывапісных копій, якія захоўваюцца ў храмах і музеях Беларусі. Извод Маці Божай Бялыніцкай належыць да тыпу Адзігітрыі з Дзіцем на левай руцэ. Характэрная іканаграфічная рыса – становішча правай рукі са скіпетрам, апушчанай уніз да самага краю. Твар на тры чвэрткі звернуты да Дзіцяці, але позірк скіраваны на гледача. Галава Езуса злёгка адхілена назад, у левай руцэ – дзяржава, правая прыўзнята ў благаслаўленні і выразна паказвае на Маці. Над галавой Марыі – залатая карона, якую падтрымоўваюць два анёлы.

З двух абразоў, што захоўваюцца ў МСБК, адзін, які паходзіць з Нясвіжскага раёна (сярэдзіна XVII ст., палатно, алей, 133x88, Ж-249), з'яўляецца найбольш раннім спіскам з Бялыніцкай святыні і, верагодна, мог быць выкананы падчас знаходжання цудадзейнага абраза ў Ляхавічах, куды той быў дастаўлены ў 1655 г. Згодна падання, іменна абраз дапамог устаяць Ляхавіцкай крэпасці пры яе асадзе царскімі войскамі [3]. Другі абраз (першая чвэртка XIX ст., палатно, алей, 105x80, КП-5201, Ж-392) паступіў з г. Докшыцы Віцебскай вобл.

Барунскі цудадзейны вобраз Маці Божай знаходзіцца ў касцёле Барунскага Петрапаўлаўскага манастыра. Ён вядомы з XVII ст. і ў пачатку XIX ст. з'яўляўся адным з самых шануемых на Віленшчыне, а зараз такім жа чынам шануецца на Беларусі. Першапачаткова абраз належаў полацкаму манаху-базыльяніну Іязафату Бражысу. Перад смерцю той аддаў святыню сваяку Мікалаю Песляку, які ў 1692 г. заснаваў на месцы сучаснай в. Баруны манастыр базыльян і перадаў туды абраз. У 1702 г., падчас нашэсця шведаў, абраз, дзеля захавання, вандраваў разам з войскам Вялікага Княства Літоўскага пад пачатам гетмана Міхала Вішнявецкага ад Валожына да Брэста. Ён праславіўся многімі цудамі і быў вернуты ў Баруны ў 1709 г. Па некаторых звестках, зараз у касцёле знаходзіцца копія, а сам абраз згінуў у часы 2-й сусветнай вайны. Іканаграфія абраза адносіцца да тыпу Маці Божай Адзігітрыі. Дзіця-Хрыстос у белым хітоне знаходзіцца на левай руцэ Марыі, якая падтрымоўвае яго за ножкі правай рукой. Марыя апранута ў вішнёвы хітон і сіне-зялёны мафорый. Фон абраза цёмна-карычневы [4].

З двух абразоў Маці Божай Барунскай, што захоўваюцца ў калекцыі МСБК, адзін, які паходзіць з в. Прылуці Брэсцкага раёна (другая палова XVIII ст., дошка, павалака, тэмпера, 99x66; Ж-54), выкананы ў тэхніцы жывапісна-рэльефных абразоў, характэрнай для Брэсцка-Кобрынскага рэгіёна [5]. Як бачна з малюнка, жывапіс выкарыстоўваецца толькі для напісання адкрытых частак цела (твараў і рук). Постаці персанажаў выкананы ў тэхніцы рэльефнай разьбы па тоўстаму слою ляўкаса з далейшай расфарбоўкай каляровым лакам. Для лепшага счаплення грунту з асновай, на ўсю плошчу асновы наклеівалася палатно буйнога перапляцення (павалака), што добра бачна на месцах са страчаным ляўкасам. Фон абраза перапісаны. Другі абраз (канец XVIII ст., палатно, алей, 80x64, Ж-351) паступіў з г. Бяроза Брэсцкай вобл. Іканаграфія абодвух абразоў абсалютна ідэнтычная і адрозніваецца ад пратографа палажэннем правай рукі Марыі і адсутнасцю благаслаўляючага жэста Хрыста – яго ручка проста працягнута ўперад. Гэта наводзіць на думку, што яны напісаны з нейкага першаўзора (абраза, ці гравюры), што бытаваў на Брэстчыне.

Будслаўскі цудадзейны абраз Маці Божай – адзін з найбольш шануемых абразоў на Беларусі, знаходзіцца ў касцёле в. Будслаў Мінскай вобл. Паводле касцёльнай гісторыі, падараваны ў 1598 г. папам Кліментам VIII мінскаму ваяводзе Яну Пацу. Пасле смерці ваяводы абраз быў перададзены яго капелянам бернардзінскаму кляштару ў Будславе. Абраз намалюваны алеем на палатне (72x65) і іканаграфічна належыць да тыпу Адзігітрыі. Паясная выява Маці Божай прадстаўлена ў чырвонай сукенцы, белым галаўным уборам і цёмна-зялёным мафорый. Дзіця ў светлым хітоне і цёмна-жоўтым плашчы знаходзіцца на яе левай руцэ. Правай рукой Езус благаслаўляе, а левай нібы падае Маці плод граната – сімвал вечнага жыцця. Ножкі дзіцяці скрыжаваныя, як на абразе Багародзіцы Ціхвінскай [6].

У музеі захоўваецца копія абраза Маці Божай Будслаўскай з г. Глыбокае Віцебскай вобл. (1738 г., палатно на дошцы, алей, 50x41; Ж-198), якая дакладна перадае іканаграфію пратографа, толькі Хрыстос замест граната трымае ў сваёй ручцы яблык. Гэта тлумачыцца тым, што падчас напісання копіі Будслаўскі абраз быў закрыты срэбным абкладам, на якім гранат успрымаецца як яблык. Вакол фігур намалюваны 12 срэбных 8-канцовых зорак, а ў ніжняй частцы ў два радкі змешчаны надпіс: «S. MARIAMATERDEI Anno 1738».

Жыровіцкі абраз Маці Божай знаходзіцца ў Жыровіцкім Свята-Успенскім мужчынскім манастыры і ўшаноўваецца як цудадзейны праваслаўнай, уніяцкай і каталіцкай цэрквамі. Па паданні, ён з'явіўся пастушкам ў 1479 г., на дзікай грушцы, паблізу маёнтка Жыровічы. Гэта адна з галоўных святынь і гістарычных рэліквій Беларусі. Абраз уяўляе авал з яшмы памерам 5,7×4,1×0,8 см (мал. 3), на адным баку якога выразана рэльефная выява Маці Божай тыпу



Замілаванне з дзіцем на правай руцэ. Хрыстос у кароткім хітоне прытуліўся да маці, яго галоўка адкінута назад і сутыкаецца са схіленай галавой Марыі. Як бачна на гравюры Л. Тарасевіча, выкананай ў 1682 г. па малюнку П.Бацэвіча, Жыровіцкі абраз раней быў устаўлены ў металічную акантоўку з надпісам: «Честнейшую Херувим и славнейшую без сравнения Серафим, без истления Бога Слова рождшую» [7].

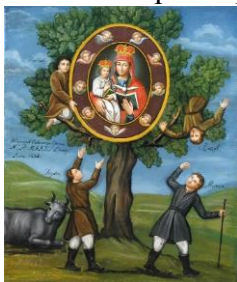
Гэты надпіс прысутнічае на большасці копіяў Жыровіцкай святыні, як і на адной з тых двух, што захоўваюцца ў МСБК, і якая паходзіць з в. Чарнякава Бярозаўскага раёна Брэсцкай вобл. (XIX ст., палатно на дошцы, алей, 115x76, Ж-172).

Выява Маці Божай з дзіцем знаходзіцца ў авале з кананічным надпісам, па вуглах абраз дэкараваны кветкавымі бутонамі. Другі абраз (Томаш Міхальскі, 1754 г., дошка, тэмпера, 80x53, Ж-236), што паходзіць з в. Дзівін Кобрынскага раёна Брэсцкай вобл., выкананы ў тэхніцы жывапісна-рэльефнага абраза, якая разглядалася вышэй. На зваротным баку лацінкай прыведзена прозвішча вядомага іканапісца Томаша Міхальскага, а знізу ліцавога боку знаходзіцца надпіс з датай стварэння абраза: «Сей образ справіл Васіл ... Р.Б. 1754». Кампазіцыя прамакутная, авальны контур з надпісам адсутнічаюць. Адзенне персанажаў упрыгожана расліннымі пабегамі, выкананымі граф'ёй, фон дэкараваны арнамантам у выглядзе стылізаванага аканта і кветкавых бутонаў, выкананым ў тэхніцы разьбы па ляўкасу. У адрозненне ад пратографа, на абодвух абразах галоўка дзіцяці у меншай ступені адхілена назад, а ножкі зведзены разам.



Цудадзейны абраз Маці Божай Леснянскай, па паданні, як і Жыровіцкая святыня, з'явіўся пастушкам на грушавым дрэве ў 1683 г. Да рэвалюцыі ён знаходзіўся ў Леснянскай жаночай абіцелі Вельскага ўезда Гродзенскай губерні (сучасная Польшча). Падчас грамадзянскай вайны абраз быў вывезены спачатку ў Сербію, а потым у Францыю і зараз захоўваецца ў праваслаўным жаночым Леснянскім манастыры недалёка ад Парыжа. Леснянскі абраз, таксама як і Жыровіцкі, выразаны на авальным камяні цёмна-чырвонага колеру (мал. 4) аднак значна большага памеру – 40 см (9 вяршкоў) па даўжыні [8]. Ён аздоблены срэбнай пазалочанай рызай з каштоўнымі камянямі і ўстаўлены ў падвойную раму. Іканаграфія абраза адносіцца да тыпу Маці Божай Адзігітрыі з дзіцем на правай руцэ.

На творы з Брэсцкай вобл., што знаходзіцца ў МСБК і выкананы ў інсітным стылі (мал. 5; 1852 г., палатно, алей, 68x58, Ж-37), прадстаўлены непасрэдны момант з'яўлення Леснянскай святыні пастушкам. У цэнтры кампазіцыі, на дубовым дрэве, у авальнай раме з выявамі херувімаў, знаходзіцца абраз Маці Божай з дзіцем на правай руцэ. У левай руцэ Марыя трымае адкрытую кнігу, над якой лунае св. Дух у выглядзе галуба. Дзіця-Хрыстос благаслаўляе правай рукой, а ў левай трымае закрытую кнігу. Абраз падтрымоўвае юнак, які сядзіць злева на суку. Над ім, на фоне неба, бачны надпіс «Zablocki». Верагодна, мастак намалюваў самога сябе. З супрацьлеглага бо-



ку такі ж юнак валіца з дрэва ўніз галавой. Пад ім надпіс «Bazył». Відаць, гэта імя мастака, якога Маці Божая пакарала за такі дзёрзкі ўчынак. Пад дрэвам стаяць два здзіўленых пастушкі – «Jzydor» і «Marcin». З левага боку, пад кронай дрэва, прыведзены надпіс: «WizerunekCudownegoObrazuN.P. MARYJLesneyRoku 1852».

Літаратура

1. Картины церковной жизни Черниговской епархии из IX вековой ея истории. Киев, 1911 г.
2. Пуцко, В. Г. Об иконографическом прототипе иконы Богоматери Умиление-Ростовская / В. Г. Пуцко // История и культура Ростовской земли. – Ростов, 2003. – С.244–251.
3. Ярошевич, А. А. Бельничская икона Божией матери. Православная энциклопедия / А. А. Ярошевич. – Т.4. – М., 2002. – С. 574–575.
4. Калевіч, Г. Цудоўная Маці з бору / Г. Калевіч // Наша Вера. – № 1(7). – 1999.
5. Вецер, Э. І. Рэльефныя абразы як прыклад адлюстравання народных густаў у культавым іастваце / Э. І. Вецер // Помнікі старажытнабеларускай культуры: Новыя адкрыцці. – Мінск, 1984. – С. 37–43.
6. Ярашэвіч, А. Абраз Маці Божай Будслаўскай / А. Ярашэвіч. – Мінск, 2004.
7. Прот. Соколов Г., Евтушик С.Ф., Пискун Ю.А. Жировицкая икона Божией Матери // Православная энциклопедия. – Т.19. – М., 2008. – С. 258–263.
8. Поселянин, Е. Богоматерь. Описание Её земной жизни и чудотворных икон / Е. Поселянин. – Книга II. – М., 2002. – 349 с.

Подпісы да малюнкаў

- Мал. 1. Абраз Маці Божай Балыкінскай; XVII ст., в. Балыкіна Бранскай вобл.
- Мал. 2. Абраз Маці Божай Балыкінскай; XVIII ст., паўднёва-усходняя Беларусь.
- Мал. 3. Абраз Маці Божай Жыровіцкай; Т.Міхальскі, 1754 г., в. Дзівін Кобрынскага р-на Брэсцкай вобл.
- Мал. 4. Абраз Маці Божай Леснянскай; XVII ст., м. Правемон (Францыя).
- Мал. 5. З'яўленне абразы Маці Божай Леснянскай; Б.Заблоцкі, 1852 г., Брэсцкая вобл.

Кенігсберг Е.Я.

(Республика Беларусь, г. Минск)

СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО – АКТУАЛЬНОЕ ИСКУССТВО – CONTEMPORARY ART

Современное искусство – интересное и вызывающее, понятное и сложное, противоречивое и постоянно развивающееся явление. Современное искусство не возникло само по себе, оно имеет корни, предтеч, предшественников. Принято считать, что современное искусство появилось во второй половине XX века как совокупность различных художественных практик. Теоретик современного искусства, профессор Городского университета Нью-Йорка Клэр Бишоп говорит о том, что «определение «современного» является, по сути, подвижным: до конца 1990-х оно казалось синонимом «послевоенного» и обозначало искусство, созданное после 1945 года; около десяти лет назад его начало сдвинули к 1960-м годам; сейчас 60-е и 70-е обычно считают «высоким модернизмом» (high modernist), и существует мнение, что началом новой эпохи следует считать 1989 год – время падения коммунизма и возникновения мировых рынков. У каждой из этих периодизаций есть свои «за» и «против», но все они обладают существенным недостатком: они исходят из западной точки зрения. В Китае отсчет современного искусства обычно ведут с конца 1970-х (от официального окончания «культурной революции» и начала демократического движения); в Индии — с 1990-х; в Латинской Америке не делят искусство на модернистское и современное, так как это означало бы подчинение западным категориям — на самом деле, основная дискуссия здесь все еще ведется вокруг вопроса о том, была ли вообще реализована идея модернизма. В Африке начало современного искусства датируют по-разному: с окончания эпохи колониализма (конец 1950-х — начало 1960-х в англоязычных и франкоязычных странах, 1970-е в бывших португальских колониях) или даже с 1990-х (окончание апартеида в ЮАР, первые африканские биеннале и основание первого африканского журнала о

современном искусстве Nka: Journal of Contemporary African Art). Вполне очевидно, что попытки периодизации современного искусства бесполезны, так как им не удастся охватить всего мирового разнообразия» [2].

Впервые термин «contemporary art» по отношению к искусству употребила крупнейший художественный критик и теоретик из США Розалинд Краусс в 1971 г. В своей диссертационной работе она ввела понятие «современное искусство», определив таким образом работы скульптора Дэвида Смита [11].

Известный российский и немецкий искусствовед, куратор и философ Борис Гройс считает, что «сегодня термин «современное искусство» (contemporary art) не просто обозначает искусство, создаваемое в наше время. Скорее, сегодняшнее современное искусство демонстрирует способ, которым современность представляет свою сущность, – акт презентации настоящего» [5].

В профессиональной лексике искусствоведов, кураторов, художников чаще всего используется англоязычный термин «contemporary art», который в русской версии может звучать и как «современное искусство», и как «актуальное искусство».

Иными словами, contemporary art можно определить либо как поиск новых направлений, инновационных концепций, стратегий, технологий, работу с идеями, либо как обозначение художественных практик, возникших во второй половине прошлого столетия в виде альтернативы модернизму (инсталляция, перформанс, хеппенинг и т.д.). В русском языке в первом случае чаще всего используется понятие «актуальное искусство», во втором – «современное искусство», однако столь же часто эти понятия не разделяют, определяя весь вышеназванный спектр как современное искусство.

Граница, отделяющая актуальное / современное и традиционное искусство, сегодня достаточно расплывчата и непостоянна. Произведения одного и того же автора могут толковаться по-разному, одна и та же работа, помещенная в различный выставочный контекст, может приобретать разные смыслы. Наличие множественных значений и множественных смыслов – важные характеристики современного искусства.

По мнению Олега Аронсона, российского искусствоведа и философа, «история искусств постоянно пытается вписать всякое новое явление, именуемое искусством или современным искусством, в общую историю искусств, но то, что называется искусством сегодня (contemporary art), порой активно сопротивляется такого рода историческим генерализациям» [1].

К.Бишоп считает, что «современное становится не столько вопросом периодизации или дискурса, сколько методом или практикой» [2]. Иными словами, современное искусство определяется не хронологическими рамками, но своевременностью.

Произведения современного искусства можно найти в музеях, центрах и галереях соответствующей направленности, в специально созданных выставочных пространствах, на художественных фестивалях, биеннале и триеннале, в частных коллекциях и собраниях. Это, например, музей Hamburger Bahnhof в Берлине (Германия), Музей современного искусства в Нью-Йорке (США), Тейт Модерн в Лондоне (Великобритания), Государственный центр современного искусства (Россия) с филиалами в Нижнем Новгороде, Калининграде, Самаре, Екатеринбурге и других городах, Центр искусств и медиатехнологий в Карлсруэ (Германия), Центр Помпиду в Париже (Франция), фестиваль ars electronica в Линце (Австрия), documenta – крупнейшая выставка современного искусства, проходящая раз в пять лет в Касселе (Германия), Венецианская биеннале (Италия), биеннале в Кванджу (Южная Корея) и Сан-Паулу (Бразилия) и др.

В крупном европейском городе, к примеру, в Берлине или Вене, ежедневно открываются около 30 художественных выставок, выставочных проектов, акций современного искусства, а число экспозиций, доступных для посещения в любой день недели в музеях, галереях современного искусства, выставочных пространствах банков или фондов, поддерживающих искусство, залах и галереях академий искусств и т.д., давно перевалило за сотню. Похожая ситуация наблюдается в Москве и Праге, Париже и Лондоне, Варшаве и Риме. Как считает один из

наиболее известных мировых кураторов Рогер Бюргель, «в Европе совершенно очевидно, что происходит размытие национальных государств. Больше нет яростных требований культурной гомогенности, и это открывает потенциально много возможностей для выставок» [3].

Стремительное развитие коммуникационных технологий и коммуникационных возможностей, в частности, интернета, привело к прогрессирующему интеграции. В поле современного искусства это вызвало рост количества крупных международных выставок, биеннале, триеннале. Вследствие широкого распространения информации художественные институции стали более мобильными и открытыми. На передний план выходит анализ мировых проблем и репрезентация локальных ситуаций.

При исследовании крупных выставочных событий последних десятилетий эта тенденция видна наиболее отчетливо. Так, например, Каспер Кёниг, куратор передвижной Европейской биеннале современного искусства МАНИФЕСТА 10 (С.-Петербург, 2014), в своей концепции указал, что «МАНИФЕСТА 10 анализирует исторические события и их влияние на развитие искусства в локальном и глобальном масштабе» [7]. Куратор Окви Энвезор на documenta 11 (2002) в Касселе изучал проблемы постколониального и постимпериалистического мира [9], а основную тему 56-й Венецианской биеннале (2015) определил как «Все судьбы мира» [12]. Российский искусствовед и куратор, художественный руководитель Всемирной академии искусства в Кёльне (Akademie der Kuenste der Welt) Екатерина Дёготь считает, что актуальное искусство – «это значит реагирующее на современные проблемы, общественные, политические и эстетические» [6].

Рост числа крупных международных выставок современного искусства напрямую связан с ростом мобильности населения. Свобода передвижения вызвала увеличение числа посетителей художественных событий в мире. Всё больше появляется людей, специально планирующих свои маршруты с целью посещения крупнейших событий современного искусства, включающих как художественные выставки, так и образовательные и сопроводительные программы. Происходит смешение сфер искусства, культуры, образования и развлечения.

Одним из лидеров в данной сфере является немецкий город Кассель, место проведения наиболее значимой выставки современного искусства documenta. Кассель позиционирует себя как «documenta Stadt», что примерно можно перевести как «город documenta» или «город, где проходит documenta». Именно так значится на сайте города, и именно documenta является брендом города, в котором родились выдающиеся немецкие писатели братья Гримм. Раз в пять лет, в год проведения выставки, город на 100 дней меняется, привлекая тысячи зрителей не только самой выставкой, но и специально разработанными программами, событиями, экскурсиями на разных языках и т.д. Для посетителей предлагаются бонусы, например, при покупке билета на выставку можно получить скидку на железнодорожный билет; входной билет на выставку дает право бесплатного проезда на специальном documenta-автобусе или теплоходе, курсирующими между выставочными пространствами, нередко расположенными далеко друг от друга; двухдневный билет стоит дешевле однодневного; билет, дающий право входа на экспозиции после 18 часов, будет дешевле однодневного. Разумеется, билеты можно купить онлайн, например, продажа билетов на documenta 14 (10 июня – 17 сентября 2017) начнется в октябре 2016. В годы, когда documenta не проводится, посетителям предлагается специальный тур по городу с осмотром работ, купленных городом Кассель и землей Гессен на предыдущих выставках, и размещенных в музейном и публичном пространстве [8]. Такая закупка началась с documenta 6 (1977); большинство произведений находятся в коллекции Новой галереи и в центральной части города – на улицах, площадях, берегах реки Ауэ, либо, как в случае с акцией Й.Бойса «7000 дубов» (documenta 7, 1982), разбросаны по всему городу. Об успешности стратегий косвенно говорит рост количества посетителей за дни выставки: documenta 11 (2002) – 650000 человек, documenta 12 (2007) – 754301 человек, documenta 13 (2012) – 860000 человек [9; 10].

Минск, как и другие города Беларуси, к сожалению, всё ещё не является узнаваемым местом на карте современного искусства, здесь не проходят крупные международные художественные события, значимые биеннале или триеннале. За последние десятилетия в Минске со-

здавались и прекращали свою деятельность художественные и фотогалереи, выставки современного искусства проводили посольства и культурные центры, для экспозиций использовались приспособленные помещения – кинотеатры, библиотеки, банки, офисы, кафе, рестораны, торговые центры и т.д. Так, например, в Публичной библиотеке им. Янки Купалы долгое время работала галерея визуальных искусств «NOVA», в кинотеатре «Вильнюс» существовала одноименная галерея. С 1992 по 1998 г. в Минске успешно действовала первая галерея современного искусства, или, как указано на некоторых афишах, независимого искусства, «Шестая линия». Довольно длительное время в Минске работал частный музей фототехники, при котором существовала галерея «Мир фото». Отдельно следует упомянуть Народный фотоклуб «Минск», в помещении которого на протяжении более 40 лет регулярно экспонируются выставки фотографии. В кинотеатрах «Победа» и «Центральный» периодически можно увидеть современную белорусскую фотографию; презентацию разного рода выставок современного искусства видят своей целью галереи «ЦЭХ», «Ў». Областная библиотека им. А.С. Пушкина регулярно предоставляет свои помещения для художественных выставок; в Национальной библиотеке Республики Беларусь действует несколько галерей («Панорама», «Лабиринт», мобильная галерея, «Ракурс»), показывающих различного рода белорусские и международные выставки и проекты. Изредка выставки проходят в Президентской библиотеке Республики Беларусь. Выставки современного белорусского искусства проходили в Посольстве Чехии и в офисе ОБСЕ в Минске. Активную выставочную деятельность на своих площадях ведет Посольство Литовской Республики. С 2000 по 2008 гг. в Институте им. Гёте в Минске действовала М-Галерея, экспонировавшая работы преимущественно молодых белорусских художников, чаще всего графиков и фотографов. Выставки проходят в Минском международном образовательном центре имени Йоханнеса Рау, Доме дружбы, Исторической мастерской, Минском еврейском общинном доме, некоторых институтах Национальной академии наук, в МИДе.

Экспозиции современного искусства периодически предлагают Национальный художественный музей Республики Беларусь, Национальный исторический музей Республики Беларусь, выставочные залы ОО «Белорусский союз художников» в областных центрах страны, ряд музеев и галерей Минска, Гродно, Полоцка, Могилева, Витебска, Гомеля, Бреста, музей и галерея «Академия» Белорусской государственной академии искусств.

Искусство, являясь, по определению философа Питера Осборна, «привилегированным культурным носителем современности» [4], в настоящее время все чаще понимается как визитная карточка или даже паспорт той или иной страны. Работая на стыке разных областей науки, современное искусство становится своеобразным инструментом анализа и синтеза инновационных знаний и интеллектуального развития разных поколений.

Литература

1. Аронсон, О. Аффективная экономика искусства [Электронный ресурс] / О. Аронсон // Сигма. – 2015. – Режим доступа: <http://syg.ma/bookssyigma/olieggh-aronson-ob-affiektivnoi-ekonomikie-iskusstva-iz-vtrogho-toma-trudov-ipsi>. – Дата доступа: 29.04.2015.
2. Бишоп, К. Радикальная музеология, или Так ли уж «современны» музеи современного искусства? [Электронный ресурс] / К. Бишоп // АртГид. – 2014. – Режим доступа: <http://artguide.com/posts/552-kler-bishop-radikal-naia-muzieologhiia-ili-tak-li-uzh-sovriemienny-muziei-sovriemiennogho-iskusstva-moskva-ad-marginem-2014>. – Дата доступа: 20.03.2014.
3. Бюргель, Р. Не надо думать о кураторах, как о маньяках [Электронный ресурс] / Р. Бюргель // АртГид. – 2016. – Режим доступа: <http://artguide.com/posts/964>. – Дата доступа: 29.01.2016.
4. Вымысел современного: из книги Питера Осборна «Либо везде, либо никак. Философия современного искусства» [Электронный ресурс] // Сигма. – 2015. – Режим доступа: <http://syg.ma/bookssyigma/vymysiel-sovriemiennogho-iz-knighi-pitiera-osborna-libo-viezdie-libo-nikak-filosofiia-sovriemiennogho-iskusstva>. – Дата доступа: 04.11.2015.
5. Гройс, Б. Топология современного искусства [Электронный ресурс] / Б. Гройс // Художественный журнал. – 2006. – Режим доступа: <http://xz.gif.ru/numbers/61-62/topologiya/>. – Дата доступа: 04.12.2013.
6. Дёготь, Е. Что такое современное искусство и кто идет ему на смену? [Электронный ресурс] / Е. Дёготь // lenta.ru. – 2009. – Режим доступа: <http://lenta.ru/conf/degot/>. – Дата доступа: 09.04.2009.
7. Манифеста-10. Европейская биеннале современного искусства [Электронный ресурс]. – 2014. – Режим доступа: <http://m10.manifesta.org/ru/manifesta-10/exhibition/>. – Дата доступа: 01.10.2014.

8. Arbeiten in Kassel. Documenta [Electronic resource]. – 2012. – Mode of access: http://www.documenta.de/de/works_in_kassel. – Date of access: 17.11.2012.
9. Documenta [Electronic resource]. – 2015. – Mode of access: <http://documenta.de>. – Date of access: 07.01.2015.
10. Geschichte der documenta [Electronic resource] / Stadtportal Kassel. – 2015. – Mode of access: <http://kassel.de/kultur/documenta/geschichte/>. – Date of access: 07.01.2015.
11. Krauss, R. E. Terminal Iron Works: The Sculpture of David Smith / R. E. Krauss // IT Press. – Cambridge, Massachusetts, 1971. – 195 p.
12. La Biennale die Venezia [Electronic resource]. – 2015. – Mode of access: <http://www.labiennale.org/>. – Date of access: 05.02.2015.

*Корнишина Г.А.
(Российская Федерация, г. Саранск)*

МЕСТО МУЗЕЕВ РЕСПУБЛИКИ МОРДОВИЯ В СИСТЕМЕ СОХРАНЕНИЯ И ПОПУЛЯРИЗАЦИИ КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ МОРДОВСКОГО НАРОДА

Музеи Республики Мордовия являются ведущими культурными центрами нашей республики. Одним из важных направлений их деятельности является сохранение и изучение историко-культурных ценностей мордовского народа, а также ознакомление с ними широких слоев населения посредством выставок, лекций и других форм просветительской работы, проводимой их сотрудниками. Данная просветительская деятельность музеев в области национальной культуры имеет особенно большое значение в современных условиях, когда взгляду на исторический путь развития народов нашей страны свойственен интеграционный подход.

Наиболее крупными музеями Мордовии, где ведется большая работа по сбору, исследованию и популяризации историко-культурных ценностей мордовского народа, а также проводятся научные конференции, являются Мордовский республиканский объединенный краеведческий музей им. И. Д. Воронина и Мордовский республиканский музей изобразительных искусств им. С. Д. Эрьзи. Сотрудники этих музеев публикуют много научных работ, ими созданы выставочные каталоги, буклеты и альбомы, а также уделяется много внимания вопросам комплектования и хранения музейных коллекций по истории и культуре мордвы.

Одно из центральных мест в экспозициях музеев занимают образцы мордовского народного костюма, который на протяжении многих веков был одним из основных этнических маркеров. Наши музеи обладают уникальными по объему и разнообразию локальных вариантов собраниями народной одежды мордвы. Так, в фондах Мордовского республиканского объединенного краеведческого музея хранятся редкие костюмы XVIII–XIX вв. Основу этой коллекции положили образцы одежды собранные известным мордовским ученым М. Е. Евсевьевым. Свою деятельность в этом направлении Макар Евсевьевич начал еще в 1890-х гг. Причем он старался собирать не просто отдельные вещи, а костюмные комплексы, где органично сочетаются нательная одежда, обувь, головные уборы и украшения.

Ценным дополнением к собранию народной одежды являются фотографии М. Е. Евсевьева, на которых он запечатлел представителей мордвы различных регионов в традиционных костюмах. Эти фотографии позволяют тщательно рассмотреть и изучить отдельные элементы костюмных комплексов, манеру их ношения, использования во время различных обрядовых церемоний. Особенно тщательно ученым зафиксированы основные моменты мордовской свадьбы, изучением которой он занимался практически всю свою жизнь [1, с. 143].

Опираясь на эти материалы, сотрудники Мордовского республиканского объединенного краеведческого музея создали интересную экспозицию «Мордовская свадьба», на которой представлены участники этого обрядового действия в красочных костюмах. Кроме этого здесь же показаны и ритуальные предметы, используемые в ходе традиционной мордовской свадьбы [3].

Тематический принцип показа национальной одежды соблюдается и сотрудниками Мордовского республиканского музея изобразительных искусств. В зале декоративно-прикладного искусства этого музея долгое время демонстрировалась экспозиция «Народный костюм в обычаях и обрядах мордвы». Именно через костюм сотрудники отдела ДПИ, стремились показать своеобразие мира мордовской семьи конца XIX – первой четверти XX веков.

Мордовские музеи располагают и значительными коллекциями бытовой утвари, которая применялась мордовскими крестьянами в трудовой деятельности, повседневном обиходе и ритуальной сфере. В экспозициях Мордовского республиканского объединенного краеведческого музея все эти экспонаты представлены в макете «курной избы». Здесь посетители могут не только воочию увидеть, как выглядела посуда, мебель, орудия труда, которыми пользовались наши предки, но и наглядно представить их функциональное назначение.

Надо отметить, что большим разнообразием отличаются собрания орудий труда и утвари и в районных музеях. Так в Дубенском филиале Мордовского республиканского объединенного краеведческого музея одной из наиболее значительных является экспозиция, на которой представлены образцы гнутой мебели. Ее в конце XIX – начале XX в. производили кустари ряда сел бывшего Алатырского уезда Симбирской губернии (Кабаево, Турдаки, Сайнино, Чиндяново). Например, по данным подворной переписи 1911 г. в с. Кабаево числилось 125 мебельщиков. Экспонируются здесь и орудия труда, с помощью которых производилась такая мебель, а также приспособления и инструменты, использовавшиеся для изготовления веревок, валенок, кузнечных изделий [2, с. 118].

Подобные экспонаты имеются и в коллекциях Мордовского республиканского музея изобразительных искусств. Интересным на наш взгляд является, например набор инструментов и приспособлений для красильно-набивного промысла, принадлежащего потомственной семье набойщиков Капрановых из села Теньгушево. Данный промысел бытовал в начале XX в. в нескольких русских селениях Теньгушевской волости Темниковского уезда. Сохранившийся набор инструментов показывает, что в работе применялся наиболее простой вид набойки, верховой, при котором узор печатался по белому фону масляной краской в два цвета. Обычно красный цвет в декоре выполненных подобным образом набивных тканей был доминирующим, черный или темно синий – контурным, при этом каждый цвет наносился с отдельной доски.

Резчик при изготовлении набойных досок должен был точно рассчитать местоположение орнаментальных мотивов, чтобы при наложении второй доски контур совпадал с предварительно нанесенным в качестве подмалевки изображением. Соответственно изготовлением досок для набойки занимались обычно специалисты. Тиражировались доски с наиболее популярными в народе узорами [2, с. 151–152].

Занимаясь собирательской, хранительской и научно-исследовательской работой, музеи Мордовии проводят большую просветительскую деятельность. Невозможно себе представить культурную жизнь республики без разнообразных выставок, ежегодно организуемых музеями, без многочисленных экскурсий, лекций, которые читаются их сотрудниками. Все они охватывают большой спектр тем, предназначенных для зрителей разных возрастов, в том числе и посвященных истории и культуре мордовского народа.

В связи с этим надо отметить большую роль, которую играют музеи нашей республики в деле ознакомления и приобщения детей и молодежи к позитивному духовному наследию предшествующих поколений, гуманистический потенциал которого может стать фундаментом их нравственного воспитания, привития устойчивых образцов поведения и культуры толерантного общения. Это особенно важно в современных условиях, когда становится очевидной необходимость создания этнически ориентированных воспитательных систем, близких людям по мировосприятию.

Подобные системы тесно связаны с социально-культурными запросами народов исходящими из задач изучения их этнической истории, эволюции мировоззрения, а также развития национальной науки, культуры и образования. Поэтому необходимо воспитывать у молодого поколения принципы дефиниции исторических корней и внутренних связей с определенными

народами, раскрывать творческие способности детей и молодежи в среде родной культуры, и на этой основе помогать их интегрированию в систему ценностей мирового сообщества. Кроме того, осознание своей национальной принадлежности, приобщение к культуре и традициям своего народа должно помочь представителям молодого поколения реально оценить роль и место каждого этноса в современной России.

Как уже отмечалось выше, музеи Мордовии проводят в этом отношении значительную работу. Данная деятельность проводится ими с детьми, начиная с дошкольного возраста. Так, сотрудниками Мордовского республиканского объединенного краеведческого музея разработана специальная историко-краеведческая программа «Музей и дети». Она предназначена для дошкольников и учеников младших классов. В ней предусмотрено ознакомление детей с историей нашего края, а также с отдельными сферами культуры, как например «Мордовский национальный костюм», «Ярмарка», «Как училась бабушка Алдуня» и др. По тематике этой программы, а также и с другими темами, сотрудники работают не только непосредственно на базе своего музея, но и выезжают в детские сады, школы, а также проводят интерактивные занятия. Причем во время них детям прививаются и определённые практические навыки. Так, во время занятия по теме «Наши первые подружки», детям не только рассказывают о народной кукле, ее особенностях и разновидностях, но также учат изготовлению игрушек. Во время рассказа о мордовской свадьбе, ее ходе, персонажах, ритуальной атрибутике, показывается как происходил процесс одевания невесты.

Центром эстетического воспитания детей и учащейся молодежи республики на основе активного использования историко-культурного наследия мордовского народа является и Мордовский республиканский музей изобразительных искусств. Здесь существует несколько образовательных программ для дошкольников, школьников, учащихся техникумов и студентов вузов: «Сказки для маленьких мастеров», «Духовный мир мордовского крестьянства» и др. Среди образовательных проектов особую популярность получил театрализованный цикл календарных праздников, проводимых на базе Музея мордовской народной культуры: «Лен стелют к бабьему лету», «Покров-засимье», «Шла коляда», «Широкая масленица», «Праздник первой борозды», «Троица-зеленые святки». Задача этого цикла – показать взаимосвязь природы и человека, поскольку весь уклад жизни мордовского крестьянства целиком зависел от нее.

Во время этих праздников дети не только знакомятся с их отдельными элементами: обрядовым фольклором, одеждой, утварью, функциями участников обряда, но и развивают в себе творческое начало. Они являются не пассивными наблюдателями, а с удовольствием включаются в действие: сеют, боронят, наряжаются в национальные костюмы, плетут венки, поют песни, водят хороводы, читают стихи, убирают лен и молотят, мнут, треплют его с помощью старинных орудий труда и т. д. [4]

Такие активные формы работы музея по популяризации различных аспектов культуры мордвы позволяют молодому поколению воспринимать особенности традиционного менталитета, поскольку в народной культуре переплетены архаичные, языческие представления с христианскими и современными моделями поведения. Всё это делает данные мероприятия своеобразными этническими символами, факторами, способствующими не только сохранению определенных народных традиций, но и их обновлению и дальнейшему развитию.

Как свидетельствует все вышеизложенное, деятельность музеев Мордовии в области изучения и популяризации историко-культурных ценностей мордовского народа является многогранной. Она включает в себя работу по их сбору, хранению, обработке, а также научным исследованиям. Большая работа проводится и в области культурно-исторического воспитания населения республики. При этом сотрудники музеев ориентируются на разновозрастные категории населения. Они строят свою работу в тесной связи со многими образовательными учреждениями, с успехом разрабатывая и внедряя различные музейно-педагогические программы.

Эта работа не только дает импульс развития культурной жизни республики, но и способствует налаживанию контактов с другими музеями нашей страны и мира. Оба наших крупнейших музея являются участниками долгосрочного проекта России и Финляндии «Культурное наследие финно-угорских народов в музее» В рамках этого проекта в 2009 г. они приняли уча-

стие в караванной выставке «Прошлое глазами будущего через настоящее». Одной из ее главных задач было доступными средствами, с помощью музейных предметов, применяя интерактивные и мультимедийные программы, показать общность культур финно-угорских народов и таким образом приобщать современное поколение к культуре своего народа. Мордовский раздел выставки назывался «Узоры столетий», где народная одежда мордовского народа была представлена как важный идентификационный фактор, который был создан нашими предками и в определенных формах сохраняется и в современных условиях [5].

Таким образом, сохраняя старые традиции, музеи нашей республики стремятся к новым формам работы, чтобы заинтересовать посетителей. В этом плане заслуживает внимание и тот факт, что изучение и хранение предметов традиционного быта и народных промыслов мордвы работниками музеев сочетается с исследованием современного состояния культурных ценностей мордовского народа, которые являются отражением его самосознания и современных этнических процессов. При этом они рассматриваются в неразрывной связи с историей мордвы, ее социальным и общественно-экономическим развитием. Лишь при соблюдении этих принципов можно получить наиболее адекватное и глубокое представление о культуре родного края, новациях и инновациях, которые вошли в нее на протяжении длительного периода времени.

Литература

1. Корнишина, Г. А. Проблемы религиозно-обрядовых традиций мордвы в трудах М. Е. Евсевьева / Г. А. Корнишина // Международный журнал прикладных и фундаментальных исследований. – 2014. – № 5–1. – С. 142–143.
2. Лузгин, А. С. Жизнь промыслов / А. С. Лузгин. – Саранск : Мордов. кн. изд-во, 2001.
3. Мордовский республиканский объединенный краеведческий музей им. И. Д. Воронина [Электронный ресурс]. – Режим доступа: www.mrkm.ru.
4. Мордовский республиканский музей изобразительных искусств им. С. Д. Эрьзи [Электронный ресурс]. – Режим доступа: www.erzia-museum.ru.
5. Финн-угор тугоко = Финно-угрань триптихсь = Финнэнь-угрань ётриптихесь = Финн-угор кумтусык = Финно-угорский триптих: [кат. выст./ науч. ред. и сост.: Е. П. Шемякина]. – Ижевск : КнигоГрад, 2010. – 96 с.

Королева Е.В.

(Республика Беларусь, г. Минск)

РЕСПУБЛИКАНСКИЙ МЕТОДИЧЕСКИЙ КЛАСТЕР КАК РЕСУРС РАЗВИТИЯ СИСТЕМЫ ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ ДЕТЕЙ И МОЛОДЕЖИ

Обеспечение доступности качества и эффективности дополнительного образования детей и молодежи, как часть государственной политики, становится чрезвычайно актуальной задачей, что нашло отражение в постановлении Совета Министров Республики Беларусь «Об утверждении государственной программы «Образование и молодежная политика» на 2016–2020 годы» (28 марта 2016 г.) [1]. Подчеркивается, что в сфере дополнительного образования детей и молодежи необходимы модернизация научно-методического обеспечения, развитие дистанционной формы получения образования, совершенствование организации образовательного процесса при реализации образовательной программы дополнительного образования детей и молодежи, в том числе на повышенном уровне изучения образовательной области, темы, учебного предмета или учебной дисциплины.

Важными факторами, определяющими успешное решение данных задач, являются:

- использование эффективных форм проектной деятельности и внедрение в работу учреждений дополнительного образования детей и молодежи новых, инновационных проектов, использование инновационных форм работы;
- формирование системы сетевого взаимодействия учреждений дополнительного образования детей и молодежи с целью создания оперативного информационного пространства;

- расширение сферы сотрудничества и взаимодействия с государственными органами управления образованием, общественными организациями, заинтересованными ведомствами по вопросам развития дополнительного образования детей и молодежи, формирование и развитие кластерной политики в регионах [2].

В качестве приоритета Национальный центр художественного творчества детей и молодежи, как ведущий республиканский методический центр, определил достижение стратегической цели – создание многоуровневой и многофункциональной обогащенной образовательной среды, обеспечивающей обновление, совершенствование и развитие дополнительного образования детей и молодежи.

В 2014-2016 годах Национальным центром был реализован республиканский инновационный проект «Формирование инновационно-активной среды учреждений дополнительного образования детей и молодежи как условие повышения качества дополнительного образования детей и молодежи», который осуществлялся на основе партнерских отношений, активного участия в республиканских творческих проектах и мероприятиях научно-методического характера и на основе использования достижений педагогической науки и идей передового педагогического опыта [3].

В ходе реализации инновационного проекта разработаны и апробированы инновационные модели обучения педагогов дополнительного образования (республиканская лаборатория народного творчества, республиканская научно-практическая конференция для педагогов дополнительного образования хореографического направления, открытые межрегиональные мастер-классы, выставка-презентация творческих проектов в области изобразительного и декоративно-прикладного творчества). Созданы единый банк нормативно-правового и методического сопровождения, постоянно обновляющийся на основе исследовательско-продуктивной деятельности, банк методических разработок, программ и моделей семинаров, мастер-классов, интегративных методов работы с детьми и молодежью. Кроме того, важно отметить значительное улучшение достижений и творческого роста учащихся, которые ярко демонстрируются на республиканских фестивалях, конкурсах, выставках.

Успешность и результативность инновационной деятельности обусловила разработку нового инновационного проекта на 2016–2018 годы – «Внедрение модели республиканского методического кластера как ресурса развития дополнительного образования детей и молодежи».

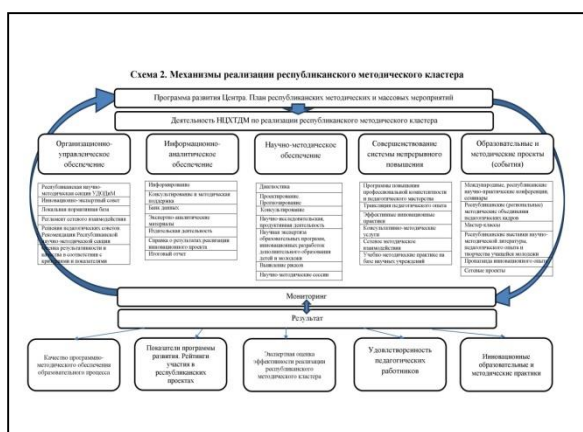


Схема 1. Модель республиканского методического кластера.

Как известно кластерный подход в образовательной системе основывается на партнерстве ее субъектов и применяется как метод стимулирования инновационной деятельности через объединение ресурсов и возможностей для эффективности образовательного процесса, получения доступа к передовым технологиям и опыту.

При разработке концепции кластерной организации научно-методической, организационно-методической, управленческой и информационной деятельности Национальный центр опирался на международную методiku формирования кластера, в соответствии с которой учитывались особенности кластерных образований: наличие кластерного ядра, субъекта управления в сфере инновационного воспроизводства продуктов совместной деятельности; циркуляция вертикально-горизонтальных связей; общие профессиональные интересы; географическая близость месторасположения субъектов; инновационная активность субъектов кластера; регламентация их функций, прав, обязанностей; кооперационные отношения; информационный взаимобмен в создании кластерных продуктов; технологичность кластерного цикла, идентичного инновационному процессу (от целеполагания деятельности до генерирования идеи и технологии создания и тиражирования продукта) [4].

Спроектированы и выстроены качественно новые формы и направления стимулирования инновационной деятельности в системе дополнительного образования детей и молодежи.

Происходит объединение усилий учреждений дополнительного образования детей и молодежи, иных субъектов сферы науки и образования республиканского и регионального уровней (институты развития образования, учреждения высшего образования, научные учреждения, другие) для создания оптимальных условий интеграции науки и образования как ресурса развития в условиях реформирования системы дополнительного образования;

осуществление кооперации учреждений системы дополнительного образования детей и молодежи в эффективном использовании информационно-коммуникационных технологий системной разработки, освоения, хранения, переработки, использования и диссеминации передового опыта, инновационных идей;

обеспечение системного подхода в информационно-технологической трансляции научно-методической деятельности республиканских опорных площадок через информационно-аналитические сессии, научно-методические конференции, семинары-практикумы, круглые столы для педагогов дополнительного образования и методических служб; создание условий для развития профессиональной компетентности педагогических кадров в решении усложняющихся задач образовательной реальности путем кластерной организации научно-образовательной деятельности по созданию учебно-методических продуктов с участием методистов, педагогов, одаренных учащихся, под руководством ведущих ученых, поэтапная реализация которых призвана обеспечить достижение следующих актуальных результатов научно-методической деятельности:

- интеграция учебно-воспитательного, поисково-творческого и исследовательского процессов с целью генерирования новых научных знаний, вооружения ими педагогов для эффективной, профессионально-творческой педагогической деятельности;

- трансформация традиционных функций деятельности педагогов и методистов учреждений дополнительного образования детей и молодежи в полифункциональные: исследователя, тьютора, координатора, аналитика, консультанта;

- расширение исследовательской компоненты индивидуальных маршрутов образовательной деятельности педагогов и учащихся через генеративные формы учебно-методической и образовательной практики на базе научных учреждений; научные и методические публикации, научно-практические мероприятия, методический консалтинг;

- осуществление научной экспертизы образовательных, творческих, социальных программ и проектов, иных инновационных продуктов и др.

Ядром республиканского методического кластера в системе дополнительного образования детей и молодежи стали Национальный центр художественного творчества детей и молодежи, областные многопрофильные учреждения дополнительного образования детей и молодежи.

В управлении кластером предусматриваются два уровня. На республиканском уровне его функционирование как целостности в рамках общих стратегических направлений и целевых ориентиров обеспечивается республиканской научно-методической секцией руководителей методических служб учреждений дополнительного образования детей и молодежи, научно-методическим и экспертным советами Национального центра художественного творчества детей и молодежи. Проектная идея широко транслируется через функционирование республиканских методических объединений. На региональном уровне вопросы управления и координации деятельности решаются советами, созданными в областных учреждениях дополнительного образования детей и молодежи.

Деятельность республиканского методического кластера осуществляется в следующих инновационных областях, представляющих проблемное поле для совместной деятельности, творчества, потока идей и находок в передовой педагогической практике:

Совершенствование методической работы по непрерывному персонифицированному повышению профессионального мастерства педагогических кадров.

Обновление программно-методического обеспечения дополнительного образования детей и молодежи.

Создание действенной системы обобщения и распространения передового педагогического опыта как условие эффективного методического взаимодействия.

Группой учреждений внутри кластера, обеспечивающей для него специализированную информацию, стали опорные методические площадки, реализующие инновационные образовательные проекты. С целью их эффективного функционирования разработано положение об опорной методической площадке, регламентирующее их функции: (Положение об опорной методической в системе дополнительного образования детей и молодежи www.nchtdm.by (методический портал). В поле их инновационной деятельности особенно актуальными являются:

- практико-ориентированные исследования по актуальным проблемам дополнительного образования детей и молодежи;
- мониторинговые исследования, отражающие эффективность реализации программ (проектов) инновационного развития;
- эффективные модели обмена опытом педагогов и распространения лучших инновационных практик;
- консультационно-методическая помощь педагогическим работникам с привлечением научных консультантов и высококвалифицированных специалистов;
- участие в научно-практических конференциях и других организационных формах, позволяющих диссеминировать собственный опыт.

На сегодняшний день функционирует 44 опорные методические площадки, самостоятельно (Перечень и тематика содержания деятельности опорных методических площадок республиканского методического кластера размещены на сайте Национального центра художественного творчества детей и молодежи www.nchtdm.by).

В 2016-2017 учебном году ставится задача – обеспечить новое качество методической работы через совместное проведение методических мероприятий на республиканском и межрегиональных уровнях с участием в них каждой опорной методической площадки.

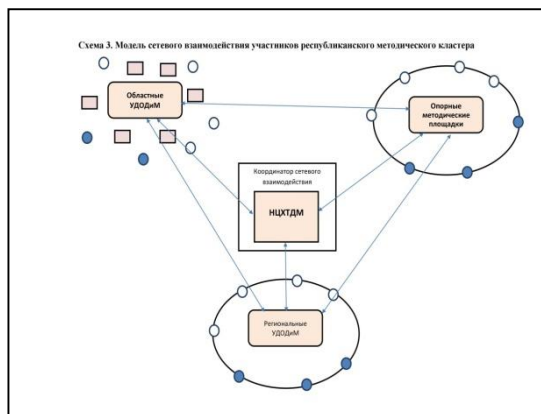
Обязательным условием успешности республиканского методического кластера считаем его организацию на основе реального сетевого взаимодействия – построение конструктивных,

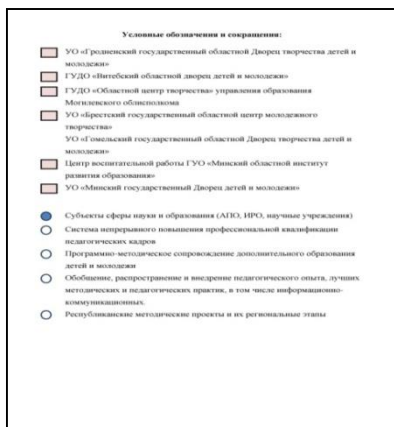
содержательных диалогов в рамках конкретной инновационной области, в ситуации сочетания инициативы, продуктивной содержательной деятельности участников кластера и наличия организационной структуры, обеспечивающей эффективное взаимодействие.

Схема 2. Модель сетевого взаимодействия участников республиканского методического кластера.

Становление пространства сетевого взаимодействия планируется осуществить посредством формирования:

- единой базы данных о деятельности опорных методических площадок, (спектральный каталог методических мероприятий и творческих проектов, предлагаемых ими);
- программы взаимодействия учреждений по реализации кластерных инициатив, учитывающей конкретные формы мероприятий, их тематику, категорию участников и адреса опорных площадок;
- единого виртуального пространства методического взаимодействия «Кластерные инициативы» на сайтах Национального центра художественного творчества детей и молодежи художественного творчества детей и молодежи, областных учреждений и опорных методических площадок;
- сетевых экспериментальных площадок на базе опорных учреждений, которые могут впоследствии перерасти в формат постоянного сотрудничества.





Также предусматривается более эффективное использование уже имеющихся ресурсов: функционирование республиканской дистанционной методической мастерской по проектированию программ объединений по интересам и республиканской дистанционной стажерской площадки методистов.

Мы реализуем республиканский методический кластер как совокупность взаимодействующих, взаимосвязанных, взаимодополняющих, взаимоподдерживающих учреждений дополнительного образования детей и молодежи, объединенных общими интересами и целевыми установками, имеющих собственные смыслы, привлекательные для всех субъектов взаи-

модействия.

Литература

1. Государственная программа «Образование и молодежная политика» на 2016–2020 гг. : утв. постановлением Совета Министров Республики Беларусь от 28 марта 2016 г. № 250 : Национальный реестр правовых актов Республики Беларусь, 5 апреля 2016 г., № 5/41915.
2. О состоянии и повышении эффективности деятельности учреждений дополнительного образования детей и молодежи: приказ Министерства образования Республики Беларусь, 29 мая 2015 г., № 441 // Сборник нормативных документов Министерства образования Республики Беларусь. – № 16(806). – С. 23.
3. Формирование и развитие моделей методического взаимодействия учреждений дополнительного образования детей и молодежи / сост. Е. В. Королева [и др.] – Минск : НЦХТДМ, 2015. – 188 с.
4. Портер, М. Конкуренция : пер. с англ. / М. Портер. – М. : Вильямс, 2005. – 608 с.

Кузнецова Т.П.

(Российская Федерация, г. Саранск)

МУЗЕЙ КАК СРЕДСТВО РАЗВИТИЯ ЭТНОКУЛЬТУРНОЙ КОМПЕТЕНТНОСТИ ШКОЛЬНИКОВ

Современные проблемы глобализации и модернизационной интеграции актуализируют проблему этничности, ее феноменов: этнических ценностей, исторических корней, этнической культуры [1, с. 245].

Полиэтнический и многоконфессиональный состав населения Российской Федерации определяет стратегические цели образовательной политики государства.

В Федеральном государственном образовательном стандарте основного общего образования отмечается о необходимости воспитания и развития качеств личности, отвечающих задачам построения российского гражданского общества на основе принципов толерантности, диалога культур, уважения его многонационального, поликультурного и поликонфессионального состава.

Этнокультурное образование рассматривается как целенаправленный педагогический процесс приобщения учащихся к этнической культуре (или культурам) в учреждениях дошкольного, общего, дополнительного и профессионального образования, на основе взаимодействия с семьей, учреждениями культуры и средствами массовой информации.

На современном этапе повысился общественный интерес к этнокультурной составляющей системы образования. Становление личности ребенка как полноценного гражданина, невозможно представить без определенной культурно-исторической традиции народа [3, с. 72].

Непосредственную роль в формировании исторического сознания играет система исторического образования. В данном случае огромное воздействие имеет материальная среда, благодаря которой мы соприкасаемся с далеким прошлым, находим в нем проявление величия человеческого духа, созвучное сегодняшним дням, размышлений и переживаний. Именно такой

средой являются музеи, хранящие историко-культурное наследие и имеющие огромный образовательный потенциал.

В феврале 1988 года в селе Алово Атяшевского района благодаря неутомимой работе учителя истории А. Г. Арзамкина и помощи коллектива школы был открыт краеведческий музей. Ныне один из лучших музеев района, а в 1990 году ему присвоен статус «школьного музея».

Школьный краеведческий музей играет большую роль в обучении и воспитании учащихся школы. Основной формой работы со школьниками на базе музея являются экскурсии. Они проводятся как на русском, так и на эрзянском (мордовском) языках.

Музей имеет свою структуру. Знакомство посетителей с историей края начинается с раздела археологии, в котором представлены экспонаты, относящиеся к каменному, бронзовому и железному векам.

В следующей части экспозиции расположен макет крестьянской избы XIX века. На его примере показан интерьер избы. Также в экспозиции нашли отражение материалы, касающиеся культуры и быта жителей села.

Большой интерес у школьников вызывает экспозиция, посвященная Великой Отечественной войне. Всего в боях с немецко-фашистскими захватчиками участвовало более 700 уроженцев села Алово, более половины воинов не вернулись домой. Много лет прошло с тех тревожных и тяжелых дней. Но молодому поколению важно осознавать, какой ценой досталась Победа, знать не только для того, чтобы поклониться силе духа и мужеству защитников Родины, но и для того, чтобы принять от них эстафету великой ответственности за судьбу своей Отчизны и следующих поколений [2, с. 45].

Благодаря работе музея уже с младшего школьного возраста происходит знакомство детей с географическими, этнографическими сведениями, с культурой быта своего народа, с его лучшими традициями и обычаями, его нравами, его творчеством (песнями, сказками, танцами), костюмами, предметами быта и т.д.

Музейная работа решает целый комплекс задач, связанных с обеспечением условий эффективности процесса формирования личности, и может рассматриваться как одно из наиболее эффективных средств патриотического воспитания.

Школьный музей выполняет также многообразные социальные функции. Он обладает практически неограниченным потенциалом воспитательного воздействия на умы и души детей и подростков. Участие в поисково-собираательной работе, встречи с интересными людьми, знакомство с историческими фактами помогают учащимся узнать историю и проблемы родного края изнутри, понять, как много сил и души вложили их предки в экономику и культуру края, частью которого является семья и школа. Это воспитывает уважение к памяти прошлых поколений, бережное отношение к культурному и природному наследию, без чего нельзя воспитать патриотизм и любовь к своему Отечеству, к малой Родине.

Именно путешествуя по родному краю, беседуя с участниками и очевидцами изучаемых событий, знакомясь с документальными, изобразительными объектами наследия, в музеях и архивах, учащиеся получают более конкретные и образные представления по истории, культуре и природе своего края, школы научатся понимать, как история малой Родины связана с историей России.

Изучение историко-культурного наследия своего края воспитывает у учащихся чувства самоуважения, национальной гордости, способствует их социализации, пониманию своих исторических корней.

«Между Родиной и родным краем существует неразрывная связь, – писал известный ученый А.С. Барков – Любовь к родному краю питает любовь к Родине. Познать свой край, изучить его – значит полюбить его еще более глубоко».

Литература

1. Беляева, Н. Ф. Этническая культура в процессах этнической идентификации и культурного диалога / Н. Ф. Беляева // Регионоведение. – 2010. – С. 245–256.

2. Марискин, И. С. Село на Трезовке / И. С. Марискин, О. И. Марискин. – Саранск : Типография «Красный Октябрь», 2001. – 336 с.
3. Яқунчев, М. А. Этнокультурное образование в контексте различных научных подходов / М. А. Яқунчев, С. Н. Горшенина // Гуманитарные науки и образование. – 2014. – № 1(17). – С. 71–75.

Куличкова О.О.

(Российская Федерация, г. Владивосток)

ОБ ЭТАПАХ ФОРМИРОВАНИЯ ИНТЕРЕСА К ИЗУЧЕНИЮ КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ У ДЕТЕЙ ЧЕРЕЗ ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО

Неизбежность процесса глобализации с каждым годом становится всё очевидней. Одним из определяющих факторов глобальной интеграции является взаимопроникновение культур разных народов, что неотвратимо ведёт к формированию нового мировоззрения.

Выросло целое поколение, испытавшее на себе воздействие чужеродной культуры. Визуальное пространство заполнено рекламой. На улице, в транспорте, на телевидении звучит музыка, основанная на африканских ритмах.

Такая тенденция ведёт к тому, что славянская мифология, фольклор со временем может стать предметом изучения узкого круга специалистов и, возможно, определённой прослойки энтузиастов-любителей.

Базовые интересы и навыки человека закладываются в детстве в период с 2 до 5 первых лет жизни. Любой интерес человека формируется окружающим информационным полем.

В 2–3-летнем возрасте накопление информации происходит благодаря манипуляции с предметами, личному участию ребенка в различных ситуациях, событиях, наблюдениям ребенка за реальными явлениями. Восприятие ребенка дошкольного возраста носит произвольный характер. Дети не умеют управлять своим восприятием, не могут самостоятельно анализировать тот или иной предмет. В предметах дошкольники замечают не главные признаки, не самое важное и существенное, а то, что ярко выделяет их на фоне других предметов: окраску, величину, форму.

Именно в этот период визуальное пространство ребёнка необходимо наполнить образами народных сказок, предметами декоративно-прикладного искусства и народных промыслов. Звуковое пространство нужно заполнить музыкой своего народа. Музыкальные ритмы народной музыки загрузятся в психику человека и будут сопровождать его на протяжении всей жизни.

В 4 года средством познания становится речь. Развивается умение принимать и правильно понимать информацию, переданную посредством слова. Наступает время, когда ребёнку нужно читать народные сказки. В этом возрасте выделяются 4 основных направления познавательного развития:

- знакомство с предметами и явлениями, находящимися за пределами непосредственного восприятия и опыта детей;
- установление связей и зависимостей между предметами, явлениями и событиями, приводящих к появлению в сознании ребёнка целостной системы представлений;
- удовлетворение первых проявлений избирательных интересов детей. Именно с этого возраста целесообразно организовывать кружковую работу, занятия по интересам;
- формирование положительного отношения к окружающему миру.

Таким образом, сохранение культурного наследия – это в первую очередь создание соответствующего культурно-информационного поля.

Вовлечение детей в создание предметов декоративно-прикладного искусства позволит формировать определённый слой подрастающего поколения, имеющий устойчивый интерес к изучению соответствующего культурного наследия.

УНИВЕРСАЛИИ И САМОБЫТНОСТЬ В МЕНЯЮЩЕМСЯ МИРЕ: ВЫЗОВЫ ГЛОБАЛИЗАЦИИ

Содержанием современной эпохи является соприкосновение и переплетение индивидуалистических и унификаторских тенденций цивилизационного развития, выраженных в модусах культурной трансформации векторами индивидуализации и генерализации [3, с. 356].

Усложнение структурных связей и нагнетание мультикультурной мозаичности радикально меняет ландшафт постиндустриальной цивилизации. В межкультурных отношениях всё активнее проявляет себя синтез, интерференция и диверсификация. Культурная гибридизация является процессом, который становится типичным для большинства современных культур [5; 6].

Глобализация делает всё более очевидным тот факт, что смысл происходящего не может быть достоянием лишь одной культуры, но он есть результат сотворчества различных культурных традиций. «Нам необходимо воссоединить разрозненные фрагменты», – заявляет И. Валлерстайн [1, с. 331]. Вот почему так важно в изучении глобальных трансформаций опираться не на отдельные и разрозненные культуры (единичности), их индивидуальные траектории развития, а на мультикультурную конфигуративную целостность, историческую всеобщность, рассматриваемую как единство в разнообразии.

При этом нельзя забывать, что «каждая отдельно взятая линия развития, типический образ, все фактические данные о единстве различного рода – это упрощение в области истории», – считает К. Ясперс. «Задача состоит в том, чтобы постигнуть всю многогранность этих линий, образов, единств, оставаясь открытыми тому, что находится за пределами всего этого, в чем заключены эти феномены, оставаясь открытыми для человека и всегда существующей целостности человечества, для всеобъемлющего, которое несет в себе то, что при всём своем великолепии есть лишь явление в мире явлений. Всеобщая история стоит перед нами как задача» [4, с. 267].

Вопрос о соотношении части и целого актуализируется в ситуации перехода и структурных пертурбаций. В кризисное время происходит утрата целостности, где человек предоставлен самому себе – всё становится пограничным, переходным, изменчивым. Время как бы распадается на части, пространство сжимается, событийность культуры возрастает. В этих условиях человек как никогда восприимчив к истории, он сопричастен с ней. Он становится её творцом и проектировщиком событий, жаждет понимания того, что и каким образом вокруг него меняется.

Критические (пограничные) ситуации способствуют осознанию того, что человек есть незавершённое существо, его гнетёт онтологическая недостаточность, и эта дефициентность бытия открывается ему в крупном плане именно на переходе, где история как бы заглядывает человеку в лицо. Переход – это способ открытия бытия в культуре. Исторический процесс выражает антропологическую незавершённость человека, его онтологическую обособленность от мира, но, одновременно, именно эти его родовые качества, побуждают индивидуума к коммуникативным связям с другими людьми, развивают стремление к поликультурному объединению. Незавершённость человека – исторический императив, взывающий к культурной идентификации, нормативной упорядоченности и коммуникативной вовлеченности. Ничто не может сравниться со стремлением человека к единению, особенно в периоды социального перелома и трансформации культуры. Быть может, поэтому человек «во всей его разновидности есть движение к единому» [4, с. 254].

Нельзя не заметить, что при всём драматизме и отступлении, история культуры подчинена движению к целому – тому целому, которое сначала называли Провидением, а позже стали мыслить как закон. Следовательно, в понимании исторического движения и конфигуративного многообразия культурного мира необходим целостный подход. Важно видеть «за деревьями лес». Методологическая установка на целостное осмысление, в свою очередь, предполагает

признание того, что в каждой отдельно взятой культурной сущности, части целого, так или иначе, это целое отражается. Необходимо также признать, что целостность системы образуется из согласованного единства разнообразных частей, и именно эти части придают системе качество значащей целостности. По существу, в развитии культуры можно усмотреть определённую направленность, которая складывается из нескольких постулатов: идентификация частей (единичностей), их самораскрытие (обретение своей индивидуальной самобытности и функциональной упорядоченности) и их устремление к интеграции, синтезу и всеединству.

Всякая целостность есть всегда идеальный шаблон, мысленное соединение ряда оптимально согласуемых связей, в непротиворечивый, но односторонний комплекс, абстракт, усиливающий образ реальности до предела. Конечно, целостность по своему определению всегда субъективна и условна. Но без признания целостной картины происходящего, пусть и в гипотетическом виде, без заведомого упрощения действительности нельзя разглядеть её границы, зафиксировать её формы, определить направленность, понять движущие силы и причинно-следственные связи культурного процесса. История никогда не выдаёт себя целиком, она процессуальна и событийна и принуждает исследователя постигать эту целостность через сложное согласование различных форм – изгибов, выступов, разломов, складок, щелей на культурном полотне человечества. Как отмечает К. Ясперс: «Если мы и не располагаем устойчивой, законченной картиной целого, то у нее есть формы, в которых мы видим отражение целого. История рассматривается в рамках ценностной иерархии, в ее истоках, в ее решающих этапах. Остается идея упорядоченности целого, в котором все имеет свое принадлежащее ему место. Это не просто случайное многообразие, но все свойства случайного включены в одно великое основное свойство истории» [4, с. 268].

Поскольку целостность удерживается структурой – поиск этих структур, выявление связей и опосредований элементарных сущностей внутри системы может способствовать её наиболее полному охвату. Структура формирует устойчивость целого в силу того, что структурные сцепления обладает свойством «гравитации», предопределённости и поддерживает необходимое постоянство (гомеостазис) внутренней среды системы. Но там, где есть *удерживаемое*, всегда присутствует то, от чего удерживают, предохраняют, т. е. давящий на систему поток внешних импульсов. Культура как структурированное целое всегда граничит со своим антитипом – стихией окружающего мира и противостоит ей, перманентно ощущая угрозу раскола и вторжение хаоса.

Современный кризис даёт возможность понять, насколько сильно в условиях глобализации люди связаны друг с другом, но одновременно какими незащитными они могут быть перед лицом глобальных трансформаций. Э. Гидденс определил «глобализацию» как уплотнение сети всемирных связей, которое имеет своим следствием взаимовлияние местных и отдаленных событий [5, с. 64]. Мир культуры в ситуации перехода всё более расщепляется, индивидуализируется, оппозиционируется на части, фрагменты, капсулы. Но при этом демократизация и информатизация делают возможным включение каждого индивидуума / культуры в общечеловеческий диалог и взаимообмен. В социальных системах идёт постоянная борьба за построение лучшего общества, непрерывающийся поиск своей идентичности и обретение своей «ниши» в глобальных преобразованиях. В социальных науках предпринимаются попытки обозначить и до-определить быстро меняющуюся культурную реальность, выявить причины современного кризиса и обосновать способы его предотвращения или укрощения в будущем.

Очевидно, что глобализация бросает человечеству фундаментальный вызов, ответ на который определит жизнеспособность постиндустриальной цивилизации и мультикультурной интеграции. При всём современном драматизме конфликтующих культур, нельзя не заметить, что *мир разбросанных и обособленных культур становится всё больше миром одной, но много-составной и иерархически-дифференцированной культуры*. Одним из интеллектуальных проектов, вызванных глобальными трансформациями, сменой жизненных парадигм и стремлением объяснить суть нарастающих изменений, стала концепция миро-культуры или миро-системного анализа. И. Валлерстайн так определяет содержание своей концепции: «Миро-системный анализ настаивал на рассмотрении всех элементов миро-системы в качестве частей

“мира”, который невозможно понять или изучить по отдельности. Характеристики любого общества в некий момент времени T2 рассматривались не как результат каких-то изначальных условий, существовавших в момент T1, а считались результатом процессов, происходивших внутри системы, внутри миро-системы. В этом заключен смысл знаменитой формулы Гюнтера Франка о “развитии недоразвитости”» [1, с. 261].

Человечеству не дано единство изначально в силу того, что человеческий род удерживает в себе онтологическую незавершенность и открытость. Эта нехватка единства коренится не столько в отдельно взятых сущностях, сколько во всей системе антропосферы. Нарушения связей между культурами обусловлены онтологическим *сбоем* общечеловеческой интеграции и потому эти нарушения носят системный характер и их корректировка, до-развитие необходимо осуществлять не столько по частям, сколько в целостном, транскультурном масштабе. Требуется обустроить структурный порядок во взаимоотношениях части и целого. И этот процесс должен происходить при участии всех субъектов (культур) планетарного объединения.

Проблема состоит в том, что глобализация по своей природе слепа и бездуховна, она не различает культуры, а унифицирует их, что порождает межкультурную напряженность и обостряет конфликты. Можно согласиться с тем, что в основе миро-культурной модели человеческого развития лежит принцип так называемой «сущностной рационализации». Как разъясняет И. Валлерстайн: «Концепция сущностной рациональности предполагает, что все принимаемые в обществе решения опосредованы – конфликтами – как между различными ценностями, так и между различными группами, зачастую выступающими защитниками противоположных ценностей. Она предполагает, что не может существовать системы, способной одновременно удовлетворять требованиям каждого из этих наборов ценностей, даже если мы ощущаем, что все они того заслуживают. Сущностная рациональность предполагает выбор оптимального соотношения» [1, с. 118]. В известном смысле «сущностная рационализация» И. Валлерстайна сопоставима с концепциями «органической солидарности» Э. Дюркгейма и «альтруистического эгоизма» Г. Селье.

Таким образом, недостаточность культур и их разнообразие помогают распределить роли и функции в межкультурном диалоге и содействуют осознанию того, что каждая культура в отдельности является носителем лишь ограниченного знания. У каждой культуры свой модус самовыражения, своя конфигурация. Решение насущных задач устойчивого (сбалансированного) развития лежит через диалог культур, интеграцию знаний и стратегий выживания. По существу, у каждой культуры своя наблюдательная площадка, свой жизненный опыт, свои возможности коммуникации, которые все вместе не только в чём-то её (культуру) ограничивают, но и позволяют ей эффективно участвовать в интеграционном процессе. Безусловно, каждой культуре важно настроиться на частоту восприятия других культур, со стороны которых вещает иной голос, простирается иной взгляд, предлагаются иные ценности. Этими коммуникативными сдвигами достигается жизнеспособность и выживание современной цивилизации.

Литература

1. Валлерстайн, И. Конец знакомого мира. Социология XXI века / И. Валлерстайн ; под ред. В. Л. Иноземцева. – М. : Логос, 2004. – 365 с.
2. Гидденс, Э. Ускользящий мир. Как глобализация меняет нашу жизнь / Э. Гидденс. – М. : Весь мир, 2004. – 120 с.
3. Ионесов, В. И. Культура на переходе: императивы трансформации и возможности развития / В. И. Ионесов ; М-во культуры РФ ФГБОУ ВПО «СГАКИ» ; Самарское культурологическое о-во «Артефакт – культурное разнообразие» ; под ред. Э. А. Куруленко. – Самара : ООО «Изд-во ВЕК # 21», 2011. – 537 с.
4. Ясперс, К. Смысл и назначение истории / К. Ясперс. – М. : Политиздат, 1991. – 527 с.
5. Giddens, A. The Consequences of Modernity / A. Giddens. – Stanford, California : Stanford University Press, 1990a. – 184 p.
6. Švob-Đokic, N. Cultural Contexts in Transition Processes / N. Švob-Đokic // Cultural Transitions in Southeastern Europe. Edited by Nada Švob-Đokic. – Culturelink / IMO. – Zagreb: Institute for International Relations, 2004. – P.7–18.

БЕЛАРУСЬ В ПРОСТРАНСТВЕ КРОССКУЛЬТУРНЫХ ВЗАИМОДЕЙСТВИЙ: ЦЕННОСТИ СЛАВЯНСКОЙ ОБЩНОСТИ

Региональные интеграционные процессы усилили приток на территорию Беларуси представителей различных этнических групп, что актуализировало проблему идентичности в аспекте большей представительности традиционных славянских элементов белорусской культуры. Эти элементы связаны с архетипическими образами родной природы, земли, культурно-ландшафтными комплексами, декоративно-прикладным искусством, народной архитектурой, голосовой, хореографической культурой, традициями народных праздников, духовными верованиями.

Техногенной модификацией славянской народной культуры на Беларуси стала фольклорная культура отечественных вокально-инструментальных групп, у истоков которой стояли «Песняры». За относительно короткое время они показали самобытность и яркость славянской основы белорусского народа и сблизили молодежь с традиционной музыкой и голосовой культурой. Хореографическую народную культуру на профессиональную основу поставили в ансамбле «Хорошки».

Славянская культура самобытна и крайне привлекательна для современного туризма через агроусадьбы, лесные комплексы, художественное народное творчество (ткачество, гончарное, кузнечное дело, плетение соломкой). Важную роль в консолидации славянской основы культуры играет белорусская традиция «Дожинок», в рамках которой делается первый пробный сноп, чествуются лучшие комбайнеры и водители, работники сушильных хозяйств, происходит благоустройство столицы фестиваля. Урожай в славянском сознании ассоциируется с традициями «галаки», когда соседи объединяют свои безвозмездные усилия для своевременного выполнения сельскохозяйственных, строительных работ. В техногенной модификации речь идет о помощи агропредприятий северных регионов южным и, наоборот, в выполнении сезонных работ по уборке, перевозке и хранении урожая.

Славянская культура культивирует на Беларуси устойчивые механизмы межэтнических отношений белорусов, русских и украинцев через традиции казачества, православия. В духовных традициях белорусов гармонично сосуществуют языческие и христианские представления о жизни и смерти, урожае, порах года (праздники Ивана Купалы, Дзяды, Радуница, Яблочный Спас, Каляды, Рождество Христово, Пасха, «гуканне вясны», Масленица).

Эпоха Возрождения заложила основы тесного культуротворческого взаимодействия на территории Беларуси белорусов, русских, украинцев (Иван Федоров, Петр Мстиславец, Сымон Будный, Франциск Скорина, старец Артемий, Иван Курбский, И. Филиппович). В XVI–XVII веках белорусы вливались в казаческое движение и благодаря ему активно формировали традиционную славянскую и православную основу восточноевропейского региона. В XIX веке многие уроженцы Беларуси оказались первопроходцами в изучении традиций и обычаев народов Центральной Азии и Сибири.

Глобализационные процессы неизбежно инициируют идентификационный поиск «мест». Одним из таких мест стали славянские народы Беларуси, России, Украины. Это место обладает институциональной основой дружбы народов. Кросс культурные контакты реализуются на принципах гражданского общества, духовности, воспитания и образования, культурных обменов и программ, совместных фестивалей. «Славянский базар» в Витебске стал примером реализации подобных проектов. Фестиваль за короткое время приобрел друзей не только в славянских, но и исторически близких Беларуси государствах. Конечно же, приоритетной на нем остается тема братского взаимодействия белорусского, русского и украинского народов. Сохранению духовной идентичности способствует толерантность, свойственная братским народам.

В условиях непрерывно воспроизводящихся противоречий, человечество постоянно сталкивается с проблемой толерантности в международном и национальном пространствах жизне-

деятельности. От решения этой проблемы зависит стабильность и безопасность государств. Их усилия направлены на разработку и реализацию стратегии межкультурного диалога. На уровне международного права речь идет о Декларации принципов толерантности, принятой к действию международным сообществом 16 ноября 1995 года. На национальном уровне также предприняты усилия по реализации стратегии толерантного общества.

Механизмы исторической консолидации народов, основу которых формирует толерантность, выработывались в различных условиях культуры. Мы рассмотрим две исторические модификации толерантности, характерные для евразийского пространства культуры. Одна из этих модификаций изучена и реконструирована Л.Н. Гумилевым. Ее основу формируют положительные комплиментарные практики и общее пространство суперэтнуса. Российская нация стала результатом реализации потенциала этой толерантности. В формировании соответствующего мировоззрения общности интересов различных народов сыграл важную роль человеческий фактор. Его представляют выдающиеся исторические личности А. Невский, С. Радонежский, Минин и Пожарский. С. Радонежский помог русским князьям освободиться от взаимной вражды, своим жизненным примером продемонстрировал необходимость не этнического, а патриотического содержания культуры народа [1].

На уровне народа формировалась идентичность в межэтническом консолидированном виде. В результате она трансформировалась в суперэтнос, способный конкурировать с другими суперэтнотами в географическом пространстве Евразии. Наличие положительной комплиментарности дало преимущество русскому народу. Оно выразилось в практически беспрепятственном распространении православия до побережья Тихого океана. Русский народ выразил через архитектурную культуру свою межэтническую православную евразийскую основу. Это обстоятельство было решающим, поскольку в условиях падения Константинополя в средние века, православие могло полагаться только на новую цивилизационную и географическую основу пассионарной направленности. Этой духовной основой стала Москва и Троице-Сергиева Лавра. Соответственно взгляды православных людей направились на Московское государство, которому предстояло выполнить объединительную миссию, защищать православных, оказавшихся в пределах государств латинского Запада, исламского Востока. Эта проблема, судя по событиям на современной Украине, сохраняет свою актуальность.

Ценным является опыт преподобного Сергия Радонежского в формировании творческой атмосферы в православной культуре. Этот опыт трансформировался на почве эстетики в уникальную культуру иконописи Андрея Рублева. Художник провел немало времени в духовном осмыслении феномена русского народа и Бога. Под влиянием этих размышлений актуальным стал христианский русский символизм. Он воплотился в образе Андрея Первозванного, новом прочтении истоков русского православия. Эти истоки русские люди познали на юге в Крыму и в Тмутаракани.

Положительные комплиментарные практики создали основу для российской нации вне узких границ отдельной этнической группы, даже расы. Получила реализацию ситуация межкультурного синтеза на межрасовой основе. Она позволила найти соприкосновение русским и тюркам с народами Севера и Дальнего Востока [2]. Пространство, в целом мирного диалога народов, обозначило свои границы в Америке, на Аляске, в Средней Азии, на Кавказе. Иногда концепция суперэтнуса выходила за пределы Евразии, поскольку она питалась идеями панславизма, византизма. Но в данном случае в большей степени речь шла об оказании помощи православным народам Балкан и Закавказья, представленных армянской и грузинской церквями. Важным для исторического становления толерантности, основанной на положительных комплиментарных практиках, был не религиозный акцент, а природно-ландшафтный, космический. Он позволил создать пространство мирного соседства православного и мусульманского населения, что радикально отличает евразийское пространство культуры от европейского пространства культуры. Проявление положительной комплиментарности не зависит от экономической выгоды, идеологии, государственной целесообразности [3].

Веротерпимость отражает не слабость одной религиозной традиции по отношению к другой, а умение народа уважать роль различных религий в формировании национальных куль-

турных традиций. В границах России русская православная церковь бесконфликтно сосуществует с религиями ислама и буддизма. Но это не означает, что среди определенных сил конфликтной направленности не возникает желания использовать религию как инструмент противостояния, терроризма. С этой целью религии придается миссия отчуждения через навязывание через нее определенных национальных предпочтений. Еще одну историческую модификацию толерантности в культурном пространстве славян выработали жители Беларуси. Она основана на специфике трансграничного статуса страны между Европой и Россией. Непрерывные войны, характерные для европейского региона всегда создавали для Беларуси острейшую проблему восполнения населения. Эта стратегия сформировалась в средние века. Одним из первых ее проявлений стало переселение балтийских племен пруссов и ятвягов на территорию страны, поскольку крестовые походы грозили им полным уничтожением. В XIV столетии Беларусь нуждалась в усилении армии. С этой целью на территорию страны было дано разрешение на пребывание на территории страны тюркских отрядов и их семей, оказавшихся в трудных условиях внутренней борьбы в Золотой Орде. В 1410 году во Грюнвальдском сражении против тевтонцев сражался отряд Багардина, который сыграл важную роль. Сам хан своим мечом насмерть поразил тевтонского полководца. Этот факт болезненно переживали поляки. Их художник Я. Матейко так и не решился на картине изобразить лицо хана Багардина. Татарские слободы стали важным элементом городской жизни Беларуси. Их архитектура была тесно связана с мечетью как центрирующим жизнь общины объектом. Выдающимся белорусским художником стал Н. Орда, который оставил после себя картины, на которых изобразил культуру, географические особенности страны.

В XIV столетии на территории Беларуси стали селиться еврейские общины, которые получили разрешение от местных властей. Государство остро нуждалось в налоговых поступлениях, развитии торговли, внутреннего рынка. К концу XIX столетия евреи составляли большинство населения в белорусских городах. Это сказалось на развитии национальной и российской культуры. Центром культурной жизни стал город Витебск, где при поддержке и участии И. Репина Пен открыл художественную школу, которую стали посещать склонные к творчеству ребята из городских семей. Среди них был М. Шагал. Эстетические традиции города привлекали К. Малевича, М. Бахтина. Возникла атмосфера целой эпохи в мировом искусстве. Уроженцы Беларуси создали в Париже творческое объединение, в котором реализовывались идеи межкультурного диалога [4]. Именно этим ресурсом воспользовался при реализации русских сезонов в Париже С. Дягилев. Помощником ему в этом творческом проекте был уроженец Беларуси Л. Бакст. Он обеспечивал сценическое оформление театральных представлений. С этой целью он изучал особенности различных культур на стыке Востока и Запада.

В XV-XVI столетиях на территории Беларуси получили разрешение проживать украинцы, страдавшие от набегов крымских татар и гражданской войны, а также старообрядцы, которые привнесли в пространство страны уникальную культуру резьбы по дереву, иконописи.

Возможность проживания на территории Беларуси и интеграции в пространство нации различных религиозных и этнических групп определялась религиозной толерантностью местного населения и властей. Важным было то, что в Беларуси исторически рано были восприняты ценности Возрождения. Они трансформировались в светскую конституцию, предоставлявшую равные права для различных этнических и религиозных групп. На территории страны проповедовали гусситы, представители Реформации, активную деятельность развернули представители Ватикана. В этих свободах скрывались и соблазны получения политических преимуществ. Особенно это наглядно проявилось в процессе обсуждения унии православной церкви и католической церкви. Однако эти исторические события не повлияли на общую настроенность белорусских православных и католиков на приоритет толерантности. Результатом реализации этой доминанты стало отмечание в стране христианских праздников на основании двух календарей – юлианского и григорианского. В настоящий период истории эти даты трактуются государством как официальные праздничные дни.

Литература

1. Борисов, Н. С. И свеча бы не угасла... Исторический портрет Сергия Радонежского / Н. С. Борисов. – М., 1990.
2. Гумилев, Л. Н. Ритмы Евразии: эпохи и цивилизации / Л. Н. Гумилев. – М., 1993.
3. Садыков, Т. С. Л. Н. Гумилев и тюркский мир: история и современный мир / Т. С. Садыков // Туровский, Абай, Гумилев, Конфуций, Боливар, Гете: роль Беларуси в философском диалоге культур. Материалы международной научной конференции (Минск, 21 марта 2013 года). – Минск, 2013. С. 12–20.
4. Лойко, А. И. Философия межкультурных отношений: Беларусь в диалоге цивилизаций / А. И. Лойко [и др.]. – Минск, 2012.

Лойко Л.Е.

(Республика Беларусь, г. Минск)

РОЛЬ ТОЛЕРАНТНОСТИ В ФОРМИРОВАНИИ НАЦИОНАЛЬНЫХ ОСОБЕННОСТЕЙ ФИЛОСОФСКОЙ МЫСЛИ БЕЛАРУСИ

Белорусская философия и культура эпохи Возрождения развивалась в контексте европейского цивилизационного процесса. Мощные трансформации, происходившие в мировоззрении людей этой эпохи, активизировали философскую мысль, предопределили ее гуманистическую и антропоцентристскую направленность.

Конституирование проблематики философии Беларуси данного периода в целом отражало ведущие тенденции западноевропейской философской рефлексии. Геополитическим условием единства интеллектуальной жизни стало интенсивное смешение этнических групп в открытом пространстве европейских коммуникаций, соприкосновение христианских традиций и новых церквей. На территории Беларуси сложилась уникальная ситуация диалога различных культурных традиций и цивилизаций, происходило взаимопроникновение идей западноевропейских и российских мыслителей. Центром антропологических и социально-философских исследований становилась проблема толерантности.

На уровне повседневности толерантность (лат. *tolerantia* – терпение) свойственна менталитету белорусов. Усилиями философов она была введена в правовой контекст и до периода Контрреформации обеспечивала уникальные условия для творческой свободы и позитивной конкуренции представителей разнообразных интеллектуальных течений. В аспекте толерантности мыслители Беларуси решали проблемы отношения человека к религии и церкви, веротерпимости, войны и мира, индивидуальной свободы и ответственности, общего и индивидуального блага, собственности и социально-классовой гармонии, этико-правовых форм регуляции общественных отношений. Они утверждали право человека на достойную земную жизнь, интеллектуальное развитие и нравственное совершенствование.

В эпоху Возрождения сложились специфические черты философской мысли Беларуси, которые определили ее последующее развитие. Во-первых, лейтмотивом в творчестве отечественных мыслителей является принцип общего блага [1]. Идея индивидуальной свободы решающего развития не получила. Во-вторых, белорусская гуманистическая философия была тесно связана с идеями и практикой Реформации.

Первым в ряду замечательных мыслителей этой эпохи стоит полочанин Франциск Скорина [2]. Он окончил Краковский университет, а в Падуанском университете получил степень доктора медицины. Изучив типографское дело, положил начало восточнославянскому книгопечатанию и первым перевел Библию на родной язык. За 1517–1519 гг. издал 22 книги Ветхого Завета со своими предисловиями и послесловиями под названием «Библия Руска, выложена доктором Франциском Скориною из славного города Полоцка, Богу ко чти и людям посполитым к доброму научению».

Философская позиция Ф. Скорины носит ярко выраженный антропоцентрический характер. Она основана на принципах толерантности, как и у средневековых мыслителей – Евфросиньи Полоцкой, Климента Смолятича и Кирилла Туровского.

Человека Ф. Скорина рассматривает как существо разумное, нравственное и общественное. Утверждая, что каждый человек от рождения имеет равные права, акцентирует внимание на вопросах его нравственного совершенствования, смысла жизни и достоинства, свободы, активности, общего и индивидуального блага. Пересматривая средневековую христианскую доктрину смысла человеческого существования, где земная жизнь является только этапом к жизни вечной, он рассуждает о смысле земной жизни, допускает разнообразие жизненных позиций и ценностных ориентаций человека. Сочувственно относясь к реальной нравственности человека, противопоставляет ей мораль как сферу должного: она направляет «посполитого» человека на активную общественно полезную жизнь. Люди от рождения наделены одинаковыми задатками, поэтому о человеческом достоинстве надо судить не по происхождению, а по нравственно-интеллектуальным качествам, по пользе, приносимой «отчизне своей».

Ф. Скорине принадлежит приоритет в отечественной мысли, в постановке и решении проблемы «человек – общество». В центре его гуманистическо-христианского нравственного идеала – понятие блага. Высшим («посполитым») благом выступает нравственная, разумная и общественно полезная жизнь человека. Решая вопрос о соотношении общественного и индивидуального блага, он отдает предпочтение первому. Человек – существо общественное, только в обществе он может себя реализовать, только идея общего блага может людей объединить, поэтому человек обязан научиться «жить вкупе» (сообща). Гармонизация общественной жизни – тяжелый труд, основанный на непрерывном совершенствовании человеческой природы. Вслед за Сократом и Платоном Ф. Скорина утверждает, что добродетельный человек равнозначен человеку знающему. Следовательно, добродетели можно научить, и поэтому нравственный идеал реально достижим каждым.

Идей гуманизма и толерантности придерживается и другой мыслитель Возрождения, автор трактата «О нравах татар, литовцев и московитян» – М. Литвин [3]. Осуждая крепостничество, он называл причиной социального неравенства неравенство имущественное, выступал за справедливые реформы в светской и церковной жизни.

Удивительную картину единения человека и природы, на фоне которой разворачивается драматическая человеческая история, создал в «Песне о зубре» Н. Гусовский [4]. Он выступает против войны как самой бесчеловечной формы решения межгосударственных вопросов. Причину войн видит в нравственной деградации правителей. Эпохи создаются великими личностями, с их появлением на родине установится мир, справедливость и власть закона – уверен поэт-гуманист.

Идеи об определяющей роли толерантности в государственной жизни доминировали в творчестве А. Волана и Л. Сапеги. А. Волан является автором таких известных сочинений, как «О политической или гражданской свободе», «О государе и его личных добродетелях», «О счастливой жизни, или наивысшем человеческом благе». В них он глубоко анализирует инновационную для европейской философии категорию свободы. Если его европейские современники понимали свободу как моральный выбор, а позднее – как познанную необходимость, то А. Волан одним из первых рассматривает свободу с юридической точки зрения. Пройдет значительное время, и английский философ Т. Гоббс повторит: «Право – есть свобода». Свободным и толерантным, с точки зрения А. Волана, является то общество, в котором закон и власть гарантируют:

- защиту человека от несправедливости и посягательств на его жизнь;
- правовую охрану личных и имущественных прав человека;
- правовое ограничение феодального единовластия и произвола;
- подчинение всех без исключения государственных служащих, в том числе и монарха, закону;
- разрешение конфликтных ситуаций между гражданами только в судебном порядке;
- создание подлинно справедливых и независимых судов;
- воспитание высококвалифицированных и высоконравственных юристов [5].

Толерантность является также необходимым условием развития умственных и физических задатков человека, нравственных добродетелей, науки и культуры. Свобода утверждается

в государстве, где человек действует в соответствии с разумом, моралью и правом. Разум, о котором говорит А. Волян, превращает толерантность и свободу в осознанную человеческую деятельность.

За политико-правовые средства создания атмосферы толерантности ратовал Л. Сапега. В государстве, убежден он, должен верховенствовать закон.

В. Тяпинский сфокусировал свое внимание на необходимости культурного и духовного развития народа как условия личностного духовного и интеллектуального совершенствования. Исторической заслугой В. Тяпинского является страстная защита народной культуры и родного языка. Первым из отечественных мыслителей он указал на их бедственное состояние вследствие наступления католицизма и полонизации высших слоев государства. Просветитель обращает внимание на то, что благодаря своему родному языку «народ русский» еще в прошлом был «достойным и ученым», указывает на два условия возрождения родного языка – память о далеких предках и развитие образования.

В области философии религии Возрождения сложился оригинальный синтез интеллектуальной толерантности. Его представляло умеренное реформационно-гуманистическое (Франциск Скорина, Сымон Будный, Фауст Социн, Николай Гусовский, Михал Литвин, Василий Тяпинский, Андрей Волян, Лев Сапега) и радикальное реформационно-гуманистическое (Петр из Гонендза, Якуб из Калиновки, Мартин Чеховиц) направления. Реформация стала переходной формой, обеспечившей формирование ценностей естественного права. По этой причине на территории Беларуси Реформация не привела к формированию протестантской культуры.

Несмотря на полный драматизма период Контрреформации, белорусская философская культура смогла сохранить атмосферу толерантности, поскольку она глубоко постигает толерантную сущность народной культуры. В центре ее внимания – представление о толерантности как достоинстве человека [6]. Эта позиция созвучна общеевропейской задаче утверждения толерантности, через концепт человеческого достоинства [7].

Литература

1. Козел, А. А. Отечественная философия в контексте культурно-политической истории Беларуси. Гуманистический аспект / А. А. Козел. – Минск : Акад. МВД Респ. Беларусь, 2004.
2. Подокшин, С. А. Франциск Скорина и современность / С. А. Падокшын // Беларуская думка у кантэксце гісторыі і культуры. – Мінск, 2003. – С. 237–245.
3. Литвин, М. О нравах татар, литовцев и москвитян / М. Литвин. – М., 1994.
4. Лойка, А. І. Ідэі М. Гусоўскага і актуальныя праблемы сучаснага тэхнагеннага свету / А. І. Лойка // Веснік БДУ. – Сер. 3.– 1994. – №1. – С.28–31.
5. Падокшын, С. А. Выбранне караля, або «Прамова да Сената» Андрэя Волана / С. А. Падокшын // Беларуская думка у кантэксце гісторыі і культуры. – Мінск, 2003. – С. 167–181.
6. Евменов, Л. Ф. Достоинство человеческой личности в системе прав человека / Л. Ф. Евменов // Философские исследования. – 2014. – Вып. 1. – С. 172–188.
7. Хабермас, Ю. Концепт человеческого достоинства и реалистическая утопия прав человека / Ю. Хабермас // Вопросы философии. – 2012. – № 2. – С. 66–80.

Луговая Е.К.

(Российская Федерация, г. Санкт-Петербург)

ИСКУССТВО В УСЛОВИЯХ ГЛОБАЛЬНОЙ ТРАНСПАРЕНТНОСТИ

Транспарентность как прозрачность, проницаемость, текучесть стала рассматриваться в качестве узловой характеристики современного глобального мира после получивших широкий резонанс трактатов Жана Бодрийара «Прозрачность зла» (1990) и Зигмунта Баумана «Текущая современность» (2000). Современную ситуацию в обществе и культуре Ж. Бодрийар сравнивает с «состоянием после оргии» [1, с. 7], «мы спешим в пустоту, потому что все конечные цели освобождения остались позади» [1, с. 8]. На нынешней стадии «диффузии ценностей» ничто не

исчезает, наоборот, продолжает активно функционировать, притом, что смысл любого существования давно потерян. Все сферы (экономика, политика, эстетика, сексуальность) освободились от своей специфической определенности и слились в универсальном процессе смешения и «вирусного заражения» друг друга. Бауман тоже связывает текучесть, проницаемость, динамизм современного мира с реализацией колоссальной свободы, он считает, что политические лидеры глобализма не остановят своего наступательного продвижения, пока не устранят последние барьеры «твердости», «закрытости» и «непонятности», не отвечающие мегатренду по преодолению всяческих границ. [2, с. 7-22] Любая целостность, замкнутость (включая, разумеется, в первую очередь самого человека) представляет для глобализма препятствие, всякая форма требует растворения. Эти усилия по обеспечению проницаемости границ не прошли даром, сегодня можно констатировать, что «историческая миссия разборки любой разумно обоснованной целостности успешно выполнена»: все «разомкнуто из текста в контекст» [3, с. 49]. Социальная и ценностная энтропия не только ставит человека перед проблемой поиска своей идентичности, но и перспективой полного исчезновения как вида. Отсутствие четко определенного вектора эволюции личности и общества, стирание границ между органическим и механическим (искусственно созданным), завидная настойчивость в реализации желания продлить жизнь любой ценой приближают нас к иной, пост-человеческой реальности.

Как же эти тенденции по глобализации мира культуры отразились на формах бытования, способах функционирования и самоопределения сферы искусства? Решение этого вопроса важно не только для понимания процессов, происходящих в мире художественного, но и всей современной культуры, поскольку, по справедливому замечанию Маршала Маклюэна, искусство можно считать системой раннего оповещения общества о предстоящих ему испытаниях [4, с. 78]. Диагноз, который ставит человечеству современное искусство, звучит устрашающе: «XX век - особый, уникальный век в человеческой истории; последний век традиционной Культуры (Культуры Книги, Культуры творческой Личности, в частности) и одухотворенного Искусства и первый век какой-то грядущей глобальной ИНАКОВОСТИ, которая пока на уровне искусства знаменуется, прежде всего, хаосогенной (почти энтропийной) вакханалией артефактов - плодов атомно-компьютерной цивилизации, обоготворившей материю, материальность, вещь и вещьность, тело и телесность и отринувшей Дух и духовное, нравственное, эстетическое, да и собственно человеческое в его традиционном гуманистическом смысле» [5, с. 344].

Картина современной художественной реальности весьма пестра и многолика, она отражает расширение временных и пространственных границ, преодоление культурных барьеров, снятие требований профессионализма, беспредельный рост технических и коммуникативных возможностей, синтез традиционных форм искусства и актуальных художественных практик. Но все это многообразие имен, форм, стилей, жанров может мирно сосуществовать и восприниматься как нечто однородное (в том числе с нехудожественными объектами), поскольку все они экспонируются в едином медиапространстве и одинаково вызывают к себе чувство глубокого безразличия. Само безразличие (в значении равнодушия и, одновременно, исчерпанности различий) можно считать прямым следствием глобализации, которая проявляет себя и как гомогенизация (унификация) социально-культурных образцов, и как их гетерогенизация, то есть признание множественности культур фактом повседневности, способность сосуществовать с чужим.

Неконтролируемый количественный рост артефактов не свидетельствует о рассвете искусства, наоборот, большинство из них «не обладают более собственной гениальностью», являясь многочисленными вариациями предшествующих форм, они демонстрируют «застой живой формы искусства» [1, с. 24–25]. По мнению Ж. Бодрийара: «Все, что мы можем почувствовать, глядя на любое из этих изображений, – это исчезновение чего-то, прежде существовавшего. В них и нет ничего иного, кроме следов того, что исчезло» [1, с. 27–28]. Длительная «возгонка» принципа индивидуальности, повсеместный упор на исключительность, с одной стороны, привел к безликости существования, а с другой, к разрастанию претензий на авторствование, в результате можно констатировать торжество некомпетентности и дилетантизма в искусстве: «даже самое банальное и непристойное – и то рядится в эстетику, облачается в культуру и стре-

мится стать достойным музея» [1, с. 26]. Классические художественные тексты уже не способны противостоять процессам стереотипизации и банализации культуры, поскольку утратили значение совершенного образца и все чаще сами превращаются в материал для реализации экспериментальных проектов.

Огромное влияние на современные художественные практики оказывает развитие информационных, цифровых и компьютерных технологий. Влияние это обоюдное: «технологии проникают в мир искусства, и наоборот, искусство все более интегрируется в сферу технологий» [6, с. 41], однако, и то, и другое одинаково негативно сказывается на судьбе искусства. Конвергенция искусства с технологиями заставляет его перемещаться из сферы человеческих смыслов в сторону «логики медиа» (Маклюэн), механизма и компьютера, несовместимых со свободой творческого самовыражения. Нарастание технической компоненты ведет к уменьшению роли художника, искусство утрачивает свою ценность, автономность, становится зависимым от научно-технического прогресса, а главное – перестает быть искусством, ибо новые технологии тайным образом конфисковали у него способность свидетельствовать о тайне бытия: «то, что при этом исчезает, может быть суммировано с помощью понятия ауры: в эпоху технической воспроизводимости произведение искусства лишается своей ауры... Репродукционная техника, так можно было бы выразить это в общем виде, выводит репродуцируемый предмет из сферы традиции. Тиражируя репродукцию, она заменяет его уникальное проявление массовым» [7, с. 70]. Свойственная современной технике (а вместе с ней и культуре) «мания наглядности» (А. Секацкий) последовательно уничтожает трансцендентное, оно окончательно сливается с профанным, экстерииоризация тайны ведет к ее уничтожению.

Разрушающее воздействие этой тенденции не обошло стороной современное искусство, отказавшись от сакральности, перестав претендовать на статус «абсолютного, данного в отображении» [8], «оно исчезло, уступив место чистой циркуляции образов, растворилось в трансэстетике банальности» [1, с. 20]. То, что сегодня называется «искусством», все дальше удаляется от образного пространства произведения к оперативному пространству акционизма, в себе самом самодостаточном: «технологии сегодня настолько захватывают творца, что его эксперименты с "материалом" заслоняют собой все иные смыслы и назначения искусства, создавая искусство технологий» [9, с. 852]. Новые техно-художественные формы детерминированы исключительно технологическим содержанием, их эстетические свойства не сопряжены с вертикалью (глубиной, высотой) смыслов, а касаются только поверхности. Производство перестает быть точкой напряжения, результатом замыкания миров: трансцендентного и эмпирического, оно растекается в ризому бесчисленных интерпретаций, трактовок, окончательно растворяясь в повседневности.

Произведение искусства – это не только целостность, оно обязано быть результатом не промышленного обезличенного производства, а творения, как свободного усилия личности. Творчество начинается там, где начинается труд смысловотворчества, открывающий и обогащающий духовный план жизни, «творчество всегда связано с изменением смысла и не может стать голой материальной силой» [10, с. 343]. Не следует путать творчество с креативом, фиксирующим «поточный», «производственный» характер деятельности, творчество – это ответственное существование, человек в творчестве – всегда на границе, на «пороге», на стыке себя ставшего и предстоящего, своего «уже» и «не-все-еще». «Именно этот момент, где мне во мне самом принципиально противостоит должествование как иной мир, и есть момент моей высшей творческой серьезности, чистой продуктивности», – утверждает М. М. Бахтин [10, с. 104–105]. Создаваемая в условиях «технологического антроподифицита» [9, с. 856] посредством компьютерных, сетевых и цифровых технологий современная арт-продукция практически исключает для искусства возможность выступать в качестве «социальной совести» [4, с. 79]. Современные симуляции реальности абсолютно свободны и в своем онтологическом, и в этическом статусе: виртуальное существование везде и нигде влечет полную безответственность участников их создания.

Глобализация культуры – явление не однозначное, оно имеет множество измерений, но исторически первым и основным является, бесспорно, экономическое. Неудивительно поэтому,

что менеджмент, бизнес-проект постепенно вытесняет в искусстве творчество. А поскольку современное общество потребления превращает своих членов в нетерпеливых «собирателей ощущений» [11], то задача эстетической сферы сводится к обеспечению привлекательности продукции и услуг. Современное искусство становится все более облегченным за счет избавления от ответственности, интеллектуальной нагруженности, а также дематериализации. По мнению З. Баумана, в условиях «текущей современности» пространство постепенно утрачивает свою ценность, уступая времени, ибо главным фактором социальной стратификации становится скорость мышления и действий человека [2, с. 163]. Культура общества потребления предполагает умение забывать, пребывая в ожидании исполнения обещаний, потребитель не замечает красоты мгновения, он желает всего, кроме «остановись мгновенье». Неудивительно, что эти ценностные метаморфозы изменили статус времени и в художественной сфере: раньше в искусстве ценилась не актуальность, сиюминутность, а установка на вечное, абсолютное, вневременное, а сегодня, следуя моде, искусство становится сезонным продуктом.

Задача глобальной транспарентности - разрушение не только политических границ, но и культурных форм, ради воображаемой глобальной общности предлагается пожертвовать реальной культурной идентичностью, связью со своей территориальной, языковой, телесной общностью. Глобальная культура все еще остается сомнительным идеологическим проектом, тогда как мировая культура есть реальное собрание высших достижений национальных форм культуры. Однако, переполненная энтропией современная социальная система не способна сохранять институт национального гражданства и автоматически приводит не только к космополитизму, но и к эстетической легитимности новых технико-художественных форм, которые изначально не зависят от национальных культурных границ, ибо принадлежат виртуальному глобальному пространству культуриндустрии и курируются транснациональными институтами.

Литература

1. Бодрийяр, Ж. Прозрачность зла / Ж. Бодрийяр. – М. : Добросвет, 2009.
2. Бауман, З. Текучая современность / З. Бауман. – СПб. : Питер, 2008.
3. Савчук, В. В. Режим актуальности / В. В. Савчук. – СПб. : Изд. СПбГУ, 2004.
4. Маклюэн, М. Понимание медиа: Внешние расширения человека / М. Маклюэн. – М. : Кучково поле, 2003.
5. Лексикон неонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века / под ред. В. В. Бычкова. – М. : Росийская политическая энциклопедия, 2003.
6. Галкин, Д. В. Технохудожественные гибриды, или Производство искусства в эпоху его компьютерного производства / Д. В. Галкин // Гуманитарная информатика. – Т. : Изд. ТГУ, 2006. – Вып. 3. – С. 40–53.
7. Беньямин, В. Производство искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе / В. Беньямин. – М., 1996.
8. Шеллинг, Ф. Философия искусства / Ф. Шеллинг. – М. : Мысль, 1999.
9. Сколота, З. Н. Современное искусство: формы и технологии / З. Н. Сколота // Молодой ученый. – 2013. – № 11. – С. 852–856.
10. Бахтин, М. М. Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин. – М., 1979.
11. Бауман, З. Глобализация. Последствия для человека и общества / З. Бауман. – М. : Весь мир, 2004.

*Лыкова О.Г.
(Украина, с. Опошня)*

КЛЮЧЕВЫЕ МОМЕНТЫ В ПРОЦЕССЕ ФОРМИРОВАНИЯ МУЗЕЙНОЙ КЕРАМОЛОГИЧЕСКОЙ КОЛЛЕКЦИИ В УКРАИНЕ

В начале XX века на территории современной Украины зафиксировано более 700 населенных пунктов, население которых занималось гончарством, в начале XXI века их численность значительно уменьшилась – около 30 гончарных центров. Там, где еще недавно работало по несколько десятков гончаров, сейчас остались 1–2 мастера, а в большинстве из них – только память о ремесле и гончарные семьи. Основными причинами упадка гончарного промысла ста-

ли уменьшение спроса на кустарные изделия, вследствие конкуренции промышленной продукции, изменения в традиционном быту населения.

Изделия гончарных центров отличаются ассортиментом, формами, технологическими особенностями, способами декорирования, а значит, несут в себе значительный объем информации, которая позволяет не только проследить эволюцию и региональные особенности гончарного ремесла в Украине, но и исследовать многочисленные этнологические проблемы, учитывая важность керамики как исторического источника.

Музеям принадлежит особое место среди научных и культурно-просветительных учреждений изучающих, сохраняющих и пропагандирующих этнические культурные достояния. В музейных собраниях собраны уникальные историко-культурные ценности, которые являются свидетельством экономического, общественно-политического, научно-технического и культурного развития народа. Учитывая это, крайне важно продолжать комплектования фондовых коллекций новыми экспонатами. Одновременно, сейчас важно не только использовать традиционные пути формирования полноценных музейных собраний, но и вводить новые. Кроме того, сейчас не совершенно ни одной научной студии, посвященной изучению всех аспектов существования собственно керамологических коллекций Украины в целом и, в частности, их формирования. Поскольку, Национальный музей-заповедник украинского гончарства в Опoшне [далее – Музей гончарства] ныне обладает наибольшей и самой многообразной в Украине керамологической коллекцией, именно на его примере прослежу основные традиционные пути формирования керамологической коллекции, а также определю новые способы пополнения собрания, введенные музейными работниками.

Музей гончарства был основана по инициативе Олесь Пошивайла в 1986 году в Опoшне и уже с первых лет деятельности он стал многофункциональным керамолого-музейным учреждением, в структуре которой действуют, дополняя друг друга, несколько подразделений. Самое большое богатство музея – его фондовые коллекции, насчитывающие более 55 000 единиц хранения. Глиняные изделия, хранящиеся в фондах музея, представляют гончарство всех этнографических регионов Украины во всех его проявлениях от древнейших времен (есть образцы целых форм и фрагментов керамики, датируемые VI–III тыс. до н.э.) до наших дней (2016). Путь к созданию этой уникальной коллекции сложный и разнообразный.

Вскоре после основания Музей гончарства разработал и напечатал отдельной брошюрой научную концепцию своей деятельности, в которой среди основных направлений было отмечено:

«– сбор керамики и предметов быта гончаров;
– формирование национальной сокровищницы гончарных изделий;
– проведение комплексных научных экспедиций на территории Украины и за ее пределами...» [5, с. 16-18].

Как видим, в новом созданном музее было запланировано формирование колоссальной фондовой коллекции, которая должна представлять развитие гончарства с древнейших времен до современности.

Музей гончарства на протяжении всех лет своего существования неуклонно придерживался основных пунктов научно-фондовой деятельности в процессе формирования коллекции. Первая фондовая документация (акты приема / выдачи предметов на постоянное / временное хранение, книга регистрации актов, книга поступлений, коллекционный описание, инвентарная научная карта и т.п.) была заказана и напечатана в конце 1986 [Клопотання музею за 1986 // Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства. – Ф. 1. – Оп. 5. – Од. зб. 1. – 17 арк, л. 3–4]. Поэтому первый оформлен акт поступлений в Музей гончарства датирован 1987 годом (Акт №1 от 10.02.1987 года). Согласно этому акту было закуплено 169 изделий опoшнских гончаров Ивана Билька, Михаила Китриша, Василия Омеляненко, Гаврила Пошивайла, Александры Селюченко и приобретено изразцовую печь в 1885 году. Однако, среди писем-ходатайств музея за 1986 год сохраняется «обращение к доктору научно-исследовательского Института судебных экспертиз Министерства юстиции УССР с просьбой расшифровать грамоты на фото с целью атрибуции изразцовой

печи 1885, найденной в пгт. Котельва сотрудниками Музея гончарства 1986» [Клопотання музею за 1986 // Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства. – Ф. 1. – Оп. 5. – Од. зб. 1. – 17 арк, л. 10]. Еще раньше, в марте 1986 года, на страницах информационно-методического бюллетеня «Памятники Украины» напечатано сообщение, что в Опішню была отправлена экспедиция во главе со специальным корреспондентом Александром Пошивайлом «для оперативного и квалифицированного решения организационных дел, связанных с созданием музея, поисков материалов по истории гончарного промысла» [1]. Вспоминая эту экспедицию на страницах Национального культурологического ежегодника «Украинское Гончарство» в 1993 году Олесь Пошивайло отметил, что участники данной экспедиции собирали полевые этнографические материалы для создаваемого в Опішні Музея гончарства, причем была собрана большая коллекция этнографического материала [7, с. 386]. Из вышесказанного становится понятно, что изделия, которые первые поступили в коллекцию музея и изделия, которые первыми были записаны в актах поступления (книгах поступления) – вероятно, это разные предметы. Сейчас почти невозможно определить, какие именно экспонаты стали первыми в коллекции вновь созданного музея. Одно понятно – это были изделия опішнянских мастеров.

Меньше чем через год своего существования, в июле 1987 года, вскоре после смерти выдающейся опішнянской мастерицы глиняной игрушки Александры Селюченко, музей, призывая к исполнению завещания покойницы, поднял вопрос о новой форме сохранения гончарного наследия – музеефикации дома мастерицы с одновременным сохранением глиняных произведений и всех вещей, окружавших ее при жизни. Результатом такой деятельности стала передача в Музей гончарства части дома, где жила Александра Селюченко и 484 предметов мастера (Акт от 22 декабря 1987 года). Это событие побудило создание нового структурного подразделения Музея гончарства (Мемориальный музей-усадьба гончарки Александры Селюченко) и пополнение фондовой коллекции большим уникальным собранием, аналогов которого сегодня нет ни в одном музее. Эта практика за 30 лет существования музея повторялась неоднократно. В 1999 году было музеефицировано усадьбу супругов Гавриила и Евдокии Пошивайло, на основе которой создано Мемориальный музей-усадьба семьи Пошивайло. 2010 – музеефицировано усадьбу Леонида Смержа, где создано Мемориальный музей-усадьбу философа и коллекционера опішнянской керамики Леонида Смержа.

Музейная коллекция состоит не только из глиняных изделий. В начале 1995 года Музей гончарства начал формирование банка данных о гончарных глинах Украины. Первое обращение связанное с этим направлением деятельности было адресовано директору Опішнянского завода «Художественный керамик» Алексею Мырку 28 января 1995 [Вихідна кореспонденція за 1995 рік // Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства. – Ф. 1. – Оп. 5. – Од. зб. 18. – 238 арк, л. 24]. Директора просили передать музею для постоянного хранения образцы формовочной массы, ангобов, полив, которые использовались на заводе. Активизировался же процесс формирования банка глины только после создания Института керамологии (2000).

Кроме глиняных изделий в фондовой коллекции постоянно поступали гончарные инструменты и приспособления, которыми пользовались мастера в процессе работы. Первым устройством, которым начато формирование этого собрания, стал гончарный круг из села Малые Будища (Полтавщина). Ныне можно с уверенностью говорить об уникальной крупнейшей в Украине коллекции гончарных инструментов и приспособлений сформированной в Музее гончарства (более 200 единиц хранения). Гончарные инструменты и приспособления, которые хранятся в фондах музея, иллюстрируют все этапы изготовления глиняных изделий, датируются XVIII-XX веками и являются образцами из многих гончарных центров Украины.

Вскоре после создания музея (в ноябре 1986 года) встал вопрос о приобретении «автомобиля для оптимизации научно-поисковой деятельности музея» [Клопотання музею за 1986 // Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства. – Ф. 1. – Оп. 5. – Од. зб. 1. – 17 арк, л. 1-2], который был реализован в июле 1987 года. В октябре этого же Музею гончарства было передано одно из помещений

Опошнянского завода «Художественный керамик», в одном из домов которых Музей обязан был оборудовать комнаты для работы сотрудников и фондохранилища музея [Клопотання Музею гончарства за 1987 рік // Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства. – Ф. 1. – Оп. 5. – Од. зб. 2. – 175 арк., л. 154]. Расширение площади фондохранилища, а также приобретение собственного автомобиля способствовало активизации поисковой работы с целью пополнения фондовых коллекций. Об этом свидетельствует хотя бы тот факт, что уже через два месяца после приобретения автомобиля было инициировано этнографическую экспедицию в западные области Украины (Закарпатская, Ивано-Франковская, Львовская, Житомирская и Черниговская области) продолжительностью 13 календарных дней [Листування Музею гончарства в Опішному за рік 1989-й // Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства. – Ф. 1. – Оп. 5. – Од. зб. 5. – 158 арк., л. 103]. Первый приказ о командировке был подписан 2 ноября 1987 [Накази по Музею гончарства в Опішні за рік 1987-й // Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства. – Ф. 1. – Оп. 6. – Од. зб. 1. – 70 арк., л. 47]. Стоит отметить, что, несмотря на отсутствие опыта полевой работы, первые экспедиции проведены на высоком научном уровне – определены цели, задачи, намечен маршрут, зафиксировано подробную информацию о гончарах и информаторах с указанием адресов, телефонов, других контактных данных, собрана информация о технологии гончарства, зафиксировано гончарную лексику, фольклор, сделано зарисовки изделий, элементов орнаментов, горна и гончарного круга. Кроме этого (это единственный случай из практики проведения экспедиций в Музее гончарства) отчеты дополнены полевыми тетрадями, где сделаны записи в течение экспедиции.

Сбор материала в полевых экспедициях в начале XXI века был одним из основных способов формирования музейной коллекции. Необходимость активизации поисковой деятельности музейных работников с целью сохранения как можно больше сокровищ Олесь Пошивайло отметил еще в 1986 году отметив, что «наступил период, когда уходят в небытие как последние носители гончарного мастерства, так и последние люди, которые что-нибудь помнят о занятиях гончарством своих соседей, односельчан» [6, с. 125–126]. Подготовка и проведение экспедиции требуют от ее участников определенных знаний и умений, которые обеспечивают ее успех. С целью проведения фундаментальных, широкомасштабных и эффективных экспедиций в Музее гончарства было разработано и опубликовано в 1988 году специальную программу-вопросник – «Украинское народное гончарство Программа-вопросник для исследования традиционного гончарства и сбора этнографических материалов» [8]. Собственно, это издание стало первой чисто керамологической программой-вопросник, как на территории бывшего Советского Союза, так и в независимой Украине. В ней не только охвачено все отрасли гончарного производства, но и предусмотрено сбора фото- и видеоматериалов, аудиозаписей, поиск фольклорных материалов, фиксацию терминологии, освещение исторического развития ремесла и быта гончаров и их семей и тому подобное. Программа не потеряла своей актуальности и в настоящее время и может служить универсальным помощником современным музейным работникам в проведении керамологичних экспедицій.

Упомянутая программа не единственный вопросник для исследования гончарства, разработанный сотрудниками Музея гончарства. В частности, в начале XXI века, когда были возобновлены систематические керамологические экспедиции по гончарным центрам, Светланой Литвиненко была разработана и опубликована программа для сбора гончарной терминологии [2], Виктором Мищанином – анкета для исследования гончарства Опішні. Оба вопросники успешно использовались в полевых условиях.

В целом сотрудниками Музея гончарства были организованы, проведены и документально оформлены этнографические экспедиции в основные гончарные центры почти всей Украины. Такая масштабная поисковая деятельность способствовала тому, что в музее было сформировано большую керамологическую коллекцию, аналогов которой сегодня нет ни в одном музее Украины.

Среди документов Музея гончарства есть два приказа Министерства культуры Украины датированных 1990 и 1992 годами, согласно которым Дирекция художественных выставок Украины передала на постоянное пользование Музею гончарства произведения художественного стекла и керамики [3; 4]. Спровоцировали такой поступок письма-ходатайства Музея гончарства. Это уникальный случай, когда изделия из выставки бесплатно передавались в фонды музея, расположенного в провинции, а не в столице.

Еще один из путей пополнения фондовой коллекции Музея гончарства – передача частных коллекций керамики собранных выдающимися личностями в течение длительного периода. В частности, в фонды музея таким образом попали коллекции керамолога Юрия Лашука, искусствоведа Владимира Титаренка, художника-керамиста Владимира Онищенко.

С 1997 года Музей гончарства начал новейшие керамологические акции, результатом проведения которых стало пополнение музейных фондов уникальной, единственной в Украине коллекцией изделий современных художников-керамистов, народных мастеров-гончаров, студентов художественных учебных заведений. На базе Музея гончарства начали проводить всеукраинские, национальные, международные симпозиумы, детские фестивали, конкурсы керамики и т. п. Результатом проведения этих конкурсов стало создание на территории Музея гончарства уникальной в пределах Украины Национальной галереи монументальной керамики под открытым небом (более 200 монументальных скульптур).

Определенный промежуток времени (2003–2015) достаточно эффективной была закупка глиняных изделий на антикварном рынке. Такие поездки проводились ежемесячно. Музею удалось значительно пополнить свою коллекцию изделиями из территории западных и центральных областей Украины. Именно поездки на антикварный рынок способствовали тому, что в течение последних двух лет Музей гончарства целенаправленно занимался поиском и приобретением изделий Львовской керамико-скульптурной фабрики. В результате этих поисков было собрано более 300 предметов указанной фабрики. Сейчас в Украине нет аналогов этой коллекции.

Итак, благодаря широкомасштабной деятельности Национального музея-заповедника украинского гончарства в Опішні стало возможным формирование уникальной крупнейшей в Украине керамологической коллекции, представляющей достижения гончаров в разные исторические периоды всех этнографических регионов Украины. Коллекция постоянно пополняется новыми экспонатами. Основными путями формирования фондовой керамологической коллекции традиционно оставались полевые экспедиции, закупка экспонатов у мастеров и передача частных коллекций в музей. Одновременно музей постоянно ищет новые пути пополнения своих собраний. Именно с этой целью с конца XX века были введены и активно используются в настоящее время новые формы пополнения коллекции – художественные симпозиумы и конкурсы керамики. Благодаря этим акциям в музее сформировано крупнейшую в Украине коллекцию изделий современных художников-керамистов. Определенный промежуток времени достаточно эффективными были поездки на антикварные рынки, что позволило пополнить музейную коллекцию экспонатами из центров, которые были неполно представлены в собрании музея. Поэтому, используя традиционные способы пополнения фондовых коллекций, нужно постоянно искать новые пути формирования собраний и активно внедрять их на практике. Сейчас, в период стремительного технического и научного развития общества это представляется возможным и достаточно часто дает положительные результаты.

Литература

1. Акцент: проблеми, дискусії, експедиції // Пам'ятники України. – 1986. – №4. – С. 33.
2. Литвиненко С. Програма-запитальник для збирання гончарської лексики / С. Литвиненко. – Опішні : Українське Народознавство, 2001. – 20 с.
3. Наказ Міністерства культури України № 27 від 14.02.1992 року.
4. Наказ Міністерства культури України № 313 від 02.10.1990 року.
5. Наукова концепція Музею гончарства в Опішні : довідковий матеріал для учасників Першого республіканського симпозіуму гончарства в Опішні, 10.05 – 11.06.1989 р. – Опішні, 1989. – 24 с.

6. Пошивайло, О. Гончарство Зіньківського та Котелевського районів Полтавської області / О. Пошивайло // Українське Гончарство : Національний культурологічний щорічник. За рік 1995. – Опішне : Українське Народознавство, 1996. – Кн. 3. – С.119–126.

7. Пошивайло, О. Розвідки з історії лівобережного гончарства / О. Пошивайло // Українське Гончарство : Національний культурологічний щорічник / Науковий збірник за минулі літа / упоряд. Олеся Пошивайла. – Київ – Опішне : Молодь – Українське Народознавство, 1993. – Кн. 1. – С.380–410.

8. Пошивайло, О. Українське гончарство : Програма-запитальник для дослідження традиційного гончарства та збирання етнографічних матеріалів / О. Пошивайло. – Опішне : Музей гончарства в Опішні, 1988. – 28 с.

Малахова Н.Н.

(Российская Федерация, г. Ростов-на-Дону)

ИСКУССТВО КАК САМОСОЗНАНИЕ ИННОВАЦИОННОЙ КУЛЬТУРЫ

В современном стремительно глобализующемся мире попытки универсализации социального бытия все чаще наталкиваются на препятствия, причиной которых выступают культурные особенности и различия, в результате чего культура начинает осознаваться как важнейший фактор, определяющие направление и качество общественного развития. Другой особенностью современного общества выступает его ориентация на развитие посредством внедрения в общественную практику инноваций. Совмещение этих двух тенденций делает вполне закономерным стремление исследователей определить культурные особенности, способствующие и препятствующие созданию и распространению инноваций, итогом чего становится выделение инновационной культуры, как культуры, чьи нормы и ценности стимулируют продуктивную инновационную деятельность во всех сферах общественной жизни. Однако инновационная культура, будучи составной частью культуры как целого, представляет собой не просто совокупность нормативно-ценностных регулятивов, но сложную самоорганизующуюся и саморегулируемую систему осуществления внеприродного бытия человека, имманентно заключающую в себе все модусы существования культуры как системы. К этим модусам, в частности, М. С. Каган относит качества человека, благоприобретенные в ходе его жизни; способы человеческой деятельности, в которых реализуются названные культурные качества человека; и опредмеченные плоды этой деятельности, «вторая природа», создаваемая им как искусственная среда его обитания – материальная, духовная и художественная [1, с. 55].

Таким образом, одним из структурных элементов инновационной культуры выступает представляющее собой предметное поле художественной культуры (как одного из модусов культуры как системы) - искусство. Искусство выступает как область духовного производства, формирующая идеальный образ человека, и отражающая в нем инвариантные черты, свойственные определенному типу культуры и уровню ее развития, концентрирующая и выражающая через себя принципы отношения человека к действительности, к обществу и природе, и, наконец, искусство аккумулирует в себе ценностный компонент этих отношений. Зачастую искусство, раньше других форм общественного сознания выявляет и фиксирует в своих произведениях сущностные особенности культуры, интуитивно «схватывая» то, что лишь зарождается в обществе, и, выполняя, тем самым, как отметил М. С. Каган, «культурную миссию авангардного самосознания культуры» [1, с. 172]. Непринужденно и непосредственно влияя на человека, воздействуя на его эмоционально-чувственную сферу, искусство не только формирует его отношение к действительности, но и в некоторых случаях легитимизирует и закрепляет определенные ценности в общественном сознании, способствуя их проникновению в качестве регуляторов деятельности в другие сферы общественной жизни.

Инновационная культура опирается на ценности постоянного обновления, то есть ценности новизны и изменчивости, поскольку сам процесс обновления, по сути, означает изменение через внесение новых элементов. Помимо этого, к ценностям инновационной культуры можно отнести ценности риска, творчества, понимаемого как создание нового, самовыражения, а так-

же ценность эмоционального отношения к действительности в противоположность рациональному. Если проанализировать время и историко-культурные особенности их возникновения и распространения в общественном сознании, то можно отметить, что эти ценности нашли свое воплощение в первую очередь, в основных принципах искусства эпохи романтизма и модернизма (идейно-философской почвой которого выступил неоромантизм) Так, сопоставление некоторых установок модернизма с принципами функционирования инновационной экономики (как детерминанты возникновения инновационной культуры) [6, с. 63] показывает их удивительные совпадения. Как отмечает, Ж. Липовецки, «Модернизм запрещает остановки, вынуждает непрерывно изобретать, бежать вперед» [4, с. 123], а Роберт И. Коул обращает внимание на то, что «... в условиях интенсивной технологической конкуренции на мировых рынках преимущества могут быть завоеваны компанией посредством непрерывного внедрения инноваций, создания новых семейств продукции и организации новых производств... интегрирования этих операций в единый непрерывный процесс» [3, с. 138]. Ж. Липовецки иллюстрирует «имманентное «противоречие» модернизма, используя слова искусствоведа О. Паса: «Современность представляет собой своего рода творческое саморазрушение...», а как отмечают Дж. Хиз и Э. Портер, «Капитализм процветает на том, чему экономист Йозеф Шумпетер дал знаменитое определение: «постоянный шторм созидательного разрушения». О. Пас также замечает, что «Модернистское искусство не только дитя критического века, но и свой собственный критик. Парадоксальна концепция модернизма, который разрушает и обесценивает то, что сам создает, новое тотчас переходит в разряд старого» [11, с. 16], а авторы книги «Бизнес в стиле фанк», К. Нордстрем и Й. Риддерстрале пишут: «Инновационность означает конкуренцию с самой собой. Главное послание руководства компаний в Силиконовой Долине своим отделам развития: «Сделайте устарелой свою собственную продукцию» [7, с. 221]. Ключевой характеристикой инновационной экономики является необходимость постоянных изменений во всех элементах производственно-экономических отношений, а Ж. Липовецки, описывая особенности модернизма, заявляет: «отныне не одобряется никакое положительное содержание; единственный принцип, определяющий искусство, – это различные формы изменения» [1, с. 227].

Базовой ценностью инновационной культуры является безусловная ценность новизны, поскольку в каком бы значении не использовался термин инновация, определяющим для него является характеристика инновации как новшества. Между тем, установка на безусловную ценность новизны и нового как такового получила начало в искусстве эпохи Романтизма. Как отметил М. С. Каган: «Романтизм завершил переход от традиционной культуры с ее стабильными принципами, освященными авторитетом мифа и воспринимавшимися поэтому не как ценности, а как объективные законы бытия, к культуре личностно-креативной, динамичной и инновационной, ценностное обеспечение которой воспринималось уже не как раз и навсегда данное, божественное по своему происхождению, а как человеческое, формирующееся в культуре и потому изменчивое – и в историческом времени и в географическом пространстве [2, с. 13]. Именно романтики выдвинули важное не только для культуры XIX в., но и для современной инновационной экономики положение «Прекрасно то, что ново».

Нашедший свои корни в романтизме модернизм, по словам М.С. Кагана, зафиксировал уже в самом своем названии утверждение новизны главной целью творчества и, соответственно, главным критерием ценности его плодов. «...в культуре Возрождения, в полемике «архаистов и новаторов (*anciens et moderns*) в XVII в., затем в эстетике Романтизма... новаторство ценилось как средство адекватного выражения нового миропонимания, новых идей и идеалов. Модернизм же впервые в истории сделал новизну самоцелью и призвал оценивать ее по мере оригинальности, невиданности создаваемого, независимо ни от чего другого [1, с. 227]. Модернизм не довольствуется стилистическими вариантами и незнакомыми темами, он стремится разрушить преемственность, соединяющую нас с прошлым, создать совершенно новые произведения [4, с. 122]. Как пишет М. С. Каган «главными ценностями этого нового типа культуры стали новизна, оригинальность, неповторимость, а антиценностью – традиционность» [2, с. 194]. Таким образом, именно модернизм в своем развитии подготовил общественное сознание к восприятию новизны как безусловной ценности.

Следующей ценностью инновационной культуры является ценность творческой деятельности, понимаемой как создание нового и соответственно креативности, понимаемой как способность к творческой деятельности. С одной стороны, продуктивная креативность рассматривается в качестве одной из важнейших ценностей инновационной культуры организации. С другой стороны, как справедливо заметил А. Г. Щелкин «креатив» — это императивный девиз современного общества, ... это *Zeitgeist*, который пронизывает любую активность человека — от технического творчества до экспериментаторства в искусстве [10, с. 281]. Хотя понимание сути творческой деятельности может различаться от культуры к культуре [6, с. 214–215], именно для западной культуры Нового времени характерна высокая ценность творческой деятельности, заключающейся в создании нового, а не в интерпретации традиции. Между тем, противопоставление культа творчества, примата воображения над рассудком, призыва к раскрепощению творческих сил человека бюргерскому, «филистерскому» миру рассудка, закона, утилитаризма, атомизации общества, безграничной вере в линейный прогресс является основной чертой движения Романтизма [8, с. 72]. Уже в иенском романтизме выражена претензия на неограниченную полноту прав личности не только на самоутверждение и самовыражение, но и на преобразование реальности, если не материально-практическое, то хотя бы иллюзорно-духовное. ... [1, с. 188]. Собственно, именно романтические представления об особенностях творческой деятельности художника, такие как его свобода от правил и подчинения, обусловленная тем, что главным регулятором творческой деятельности выступают талант и вдохновение, очень успешно эксплуатируются современными работодателями для того, чтобы освободиться от социальных обязательств перед работником и сделать его рабочий день максимально продолжительным. Заявленное в романтизме право на иллюзорно-духовное преобразование реальности как результат самовыражения, сегодня успешно и прибыльно трансформируется в право преобразования реальности в материально-производственной сфере и, более того, востребовано именно в ней. Так, когда Стив Джобс хотел привлечь к себе на работу сотрудника компании Pepsi, он просто спросил его «Ты хочешь провести остаток жизни, продавая сладкую воду, или ты хочешь изменить мир?» [7, с. 269]. Кроме того, отголоски романтических представлений о природе творчества и принципах творческой активности можно заметить в современных теориях творчества в той их части, где признается, что творчество это - универсальная натуральная функция, присущая всем нормально развивающимся детям, деградирующая под влиянием воздействия общества. Именно для эпохи Романтизма были характерны представления о детях как обладателях максимума возможностей, которые затем, в процессе взросления рассеиваются и теряются.

Развивавший идеи Романтизма модернизм, также уделял особое внимание творчеству как способу самовыражения художника. Поиск самовыражения, эксперимент были провозглашены модернизмом высшей ценностью. Создатель инновационной теории Й. Шумпетер перенес эти ценности в сферу предпринимательской деятельности и наделил предпринимателя, по сути, качествами художника. Так, по мнению Й. Шумпетера, прибыль не всегда является основным мотивом для предпринимателя, зачастую мотивирующим фактором выступают личное желание предпринимателя созидать (*artistic creation*), его потребность в самовыражении (*outlet of his temperament*), желание показать свои возможности, просто начав делать что-то новое. Его положение о том, что капитализм есть эволюционный процесс «порождения и проверки», процесс постоянной революции, при котором старые экономические структуры разрушаются и заменяются новыми, в связи с чем создание революционных продуктов и методов является задачей предпринимателей, созвучно характеристике, данной Ж. Липовецки модернизму, согласно которой, модернизм представлял собой этап революционного творчества бунтующих художников [4, с. 183].

К другим ценностям инновационной культуры, которые нашли свое первичное отражение и закрепление в искусстве, можно отнести ценность эмоционального отношения к действительности в противовес рациональному. Современный инновационный бизнес, пытаясь проникнуть в сознание потребителя, все чаще обращается не к разуму, а к эмоциям. К. Нордстрем и Й. Риддерстрале пишут: «Вместо того, чтобы просто убеждать людей, пора начать помогать

им – обращаться к их эмоциям, подсознанию, к их желаниям. Единственный путь создания прибыли – это привлечение эмоциональных, а не рациональных сотрудников и клиентов, и апелляция к их чувствам и фантазиям» [7, с. 266]. Между тем, для западной культуры традиционно характерна высокая оценка роли рациональности, связанной с эффективностью, картезианским отношением к жизни, в ущерб эмоциональности, оказывающейся где-то на периферии, вне поля зрения человека [5, с. 28]. Эмоциональная же доминанта, так востребованная сегодня в экономических отношениях, равно как и предоставление неограниченной свободы воображению впервые проявили себя в романтизме как характеристики романтического сознания [1, с. 197], а затем нашли наиболее яркое выражение в экспрессионизме, до предела усилившим эмоциональность модерна, и, наконец, закрепились в выработанных в рамках постмодернистской парадигмы постматериалистических ценностях, убеждениях, нормах и стереотипах поведения.

Таким образом, искусство романтизма и модернизма сыграло роль фундамента для формирования гуманитарных предпосылок появления инновационной культуры. Утвердив в качестве принципов отношения к окружающей действительности примат обновления перед сохранением, активное преобразование реальности как результат самовыражения и самореализации, использование воображения как инструмента этого преобразования, иррациональное и эмоциональное отношение к миру в качестве ценностей, и, обеспечив их распространение в общественном сознании посредством реализации в художественных произведениях, искусство сформировало ценностно-нормативную базу и для инновационной культуры.

Литература

1. Каган, М.С. Введение в историю мировой культуры / М. С. Каган – СПб. : ООО Издательство Петрополис, 2003. – 368 с.
2. Каган, М. С. Философская теория ценности / М. С. Каган – СПб. : ТОО ТК «Петрополис», 1997. – 205 с.
3. Коул, Р. И От непрерывного совершенствования к постоянным инновациям / Р. И. Коул // Качество в XXI веке. Роль качества в обеспечении конкурентоспособности и устойчивого развития. – М.: РИА «Стандарты и качество», 2005. – С. 135–152.
4. Липовецки, Ж. Эра пустоты эссе о современном индивидуализме / Ж. Липовецки. – СПб. : Издательство «Владимир Даль», 2001. – 336 с.
5. Лэнгле, А. Экзистенциально-аналитическое понимание эмоциональности / А. Лэнгле // Национальный психологический журнал. – 2015. – №1(17). – С. 26–38.
6. Малахова, Н. Н. Инновационная культура как фактор изменений современного общества / Н. Н. Малахова. – М. : Издательский дом «Библио-Глобус», 2016. – 340 с.
7. Нордстрем К. Бизнес в стиле фанк: капитал пляшет под дудку таланта / К. Нордстрем, Й. Риддерстрале. – СПб. : Стокгольмская школа экономики в Санкт-Петербурге, 2003. – 296 с.
8. Паниотова, Т. С. Культурная история Запада в контексте модернизации (XIX – начало XXI в.) / Т. С. Паниотова. – Ростов н/Д. : Издательство Южного федерального университета, 2012. – 224 с.
9. Пек, Дж. Укол креативности [Электронный ресурс] / Дж. Пек //Неприкосновенный запас. – 2013. – № 6 (92). – Режим доступа: www.nlobooks.ru.
10. Щелкин, А. Г. «Креативная» цивилизация. Идея инновации в свете социологической классики / А. Г. Щелкин // Петербургская социология сегодня: Сборник научных трудов Социологического института РАН. — СПб. : Нестор-История, 2011. – 380 с.
11. Paz, O. Point de convergence / O. Paz. – Gallimard, 1976.

*Мальшаў А.А.
(Україна, г. Кієв)*

АКАДЭМІЯ НАВУК У ПМНІКААХОЎНЫМ ЗАКАНАДАЎСТВЕ БЕЛАРУСІ І УКРАЇНЫ

Беларусь і Украіна, як і іншыя постсавецкія дзяржавы, пасля атрымання незалежнасці і перад абліччам выклікаў найноўшага часу, абралі свае, часта вельмі розныя шляхі пабудовы дзяржаўнасці. Пры гэтым аналіз сучаснага заканадаўства нашых краін паказвае, што нават

гэтыя адасобленыя шляхі нярэдка перасякаюцца, нагадваючы нам, разам з тым, аб сумесным гістарычным мінулым нашых краін і неспасцігальнай сіле агульных традыцый. Тут важна адзначыць, што некаторыя мадэлі, створаныя ў папярэдні час, развіваючыся рознымі шляхамі, атрымліваюць сваю самабытнасць і нацыянальны каларыт. Акрамя таго, новае пакаленне заканадаўцаў і асоб, далучаных да правапрымяняльнай дзейнасці, не заўсёды абазнаныя адносна гістарычных каранёў дадзеных мадэляў.

Выдатнай ілюстрацыяй выкладзенага служыць захаванне за Нацыянальнымі акадэміямі навук нашых краін паўнамоцтваў у галіне аховы і выкарыстання культурнай спадчыны, якія дасталіся ім у спадчыну ад савецкага часу. Гаворка ідзе, у першую чаргу, пра археалагічную спадчыну.

Праблематыка сітуацыі прадыхтавана як складанасцю самой сферы аховы археалагічнай спадчыны, так і спецыфікай статусу Акадэміі навук і падпарадкаваных ёй навуковых устаноў. Не сакрэт, што археалогія, з'яўляючыся вузкапрафесійнай сферай дзейнасці, мала цікавая як дзяржаўным чыноўнікам, так і простым абывацелям. Разам з тым ахова менавіта археалагічных помнікаў больш за ўсё патрабуе найбольшай увагі з боку дзяржавы. Гэта прадыхтавана высокім коштам і камерцыйнай нявыгаднасцю даследчых, рэстаўрацыйных і іншых археалагічных работ, эфектыўнае фінансаванне якіх папросту не па сілах мецэнатам і грамадскім структурам. Акрамя таго, менавіта ў археалагічнай сферы найбольш неабходныя юрыдычныя гарантыі і дзейсны арганізацыйны механізм прымянення захадаў дзяржаўнага прымусу ў адносінах да суб'ектаў, якія наносзяць, тым ці іншым чынам, шкоду археалагічнай спадчыне.

“Адзяржаўленне” археалогіі ў краінах Еўропы адбылося ў большасці выпадкаў у перыяд паміж дзвюма сусветнымі войнамі. Гэта была эпоха моды на аўтарытарызм і нацыяналізм, а таму адпаведныя палітычныя рэжымы спрабавалі ўскласці на археалогію шэраг палітыка-ідэалагічных функцый. Так, прынята лічыць, што сучасная еўрапейская прэвентыўная археалогія бярэ пачатак з будаўніцтва дарог у нацысцкай Германіі 30-х гадоў. Дадзенае мерапрыемства суправаджалася шырокімі даследаваннямі, што фінансаваліся дзяржавай [10, с. 60]. Ці можна спаслацца на першы французскі закон аб археалагічных раскопках, прыняты ў 1941 годзе калябарацыянісцкім урадам Вішы, які меў дзеянне ў Францыі да прыняцця Кодэкса аб культурнай спадчыне у 2004 г. Археалагічнае заканадаўства Вішы у сваю чаргу абапіралася на вопыт дзейнасці дзяржаўных археалагічных службаў у фашысцкай Італіі [5].

Наша Радзіма ў той час таксама ня стаяла ў баку ад агульных тэндэнцый. Так, яшчэ ў працэсе стварэння Украінскай акадэміі навук ў 1918 г. паўстала пытанне аб заснаванні ў структуры Акадэміі пастаяннадзейючай Археалагічнай камісіі. З тлумачальнай запіскі Д. І. Багалія, А. Ю. Крымскага, Г. Г. Павлуцкага і Е. К. Цімчанка для камісіі па распрацоўцы законапраекта аб арганізацыі гісторыка-філалагічнага аддзела УАН ад 10 жніўня 1918 г. ўгледжваецца, што дадзенай камісіі планавалі даць шырокія паўнамоцтвы ў частцы прадастаўлення дазваляў на археалагічныя раскопкі на тэрыторыі Украінскай дзяржавы [2, с. 124]. Такім чынам, для камісіі прадугледжваўся прававы статус, падобны статусу Імператарскай археалагічнай камісіі, што раней існавала ў Расійскай імперыі. Складаныя гістарычныя абставіны перашкодзілі хуткаму стварэнні падобнай інстытуцыі. У наступныя некалькі гадоў пры Акадэміі па чарзе існавалі некалькі арганізацый археалагічнага профілю, сярод якіх варта вылучыць Археалагічны камітэт УАН, з часам ператвораны ў Усеўкраінскі археалагічны камітэт (ВУАК) [4], з прэтэнзіяй на “навуковы суверэнітэт”, у тым ліку, над заходнімі украінскімі землямі, якія належалі у той час да Польшчы.

Да 1926 г. Акадэмія навук, абстрагуючыся ад некаторых агаворак, заставалася безальтэрнатыўнай крыніцай “археалагічнай ўлады”, але з прыняццем Палажэння аб помніках культуры і прыроды, зацверджанага сумеснай пастановай РНК і УУЦВК ад 16 чэрвеня 1926 г., адпаведныя паўнамоцтвы былі прадастаўлены Народнаму камісарыяту асветы УССР [9, с. 134]. Менавіта гэтым органам у 1927–1932 гг. была створана і фінансавалася Днепрогэсовская археалагічная экспедыцыя, якая праводзіла археалагічныя раскопкі пры будаўніцтве Днепрагэс, якія не мелі да таго часу аналагаў у нашай краіне па сваёй маштабнасці і ўцягнутасці дзяржавы [3, с. 283].

Беларуская акадэмія навук (БАН) была створана дзесяццю гадамі пазней украінскай – ў 1928 г. Хоць гэтая арганізацыя была заснаваная ўжо пры савецкай уладзе, яе статус вельмі нагадваў статус УАН, у чым няма нічога дзіўнага, бо Статут ўкраінскай Акадэміі 1918 г., што был зацверджаны яшчэ гетманам П. П. Скарападскім і дзенічаў да 1936 г., засноўваўся на Статуце Імператарскай акадэміі навук, якая паслужыла пасля прататыпам і для савецкіх акадэміяў [7, с. 25]. БАН, як і УАН, сутыкнулася спачатку 1930-х гадоў з маштабнымі рэпрэсіямі, якія пацягнулі за сабой практычна поўны разгром сацыягуманітарнай акадэмічнай навукі. Пачатак трыццаціх гадоў азначае і агульнасаюзную тэндэнцыю адносна культурнай спадчыны, ахова і даследаванне якой перастае быць прыярытэтам дзяржавы. У РСФСР у 1931 – 1935 гг. Наркомпрос паступова перадаў усе свае паўнамоцтвы ў галіне археалогіі Дзяржаўнай акадэміі гісторыі матэрыяльнай культуры (ГАИМК) – якая ў 1937 г. увайшла ў склад АН СССР як Інстытут гісторыі матэрыяльнай культуры. Гэтыя рашэнні не атрымалі належнага заканадаўчага суправаджэння, але шмат у чым вызначылі лёс айчыннай археалогіі. Як сцвярджае расійская даследчыца І. А. Сарокіна права выдачы адкрытых лістоў на археалагічныя раскопкі Наркомпрос дэлегаваў ГАИМК на падставе звычайнага ліста, датаванага лютым 1935 г. [8, с. 590] Якім чынам былі праведзена аналагічнае дэлеганне ва Украіне і Беларусі, якія не адставалі ад заканадаўцы мод, якой тады была савецкая Расея, яшчэ трэба будзе высветліць, хаця ўжо зараз зразумела, што на заканадаўчым узроўні рашэнняў пра гэта ў тых гады не прымалася.

Ва Украіне ў 1934 г. на базе ВУАК таксама быў заснаваны Інстытут гісторыі матэрыяльнай культуры ВУАН (з 1938 г. – Інстытут археалогіі АН УССР). У Беларусі спецыяльнае археалагічнае навуковае ўстанова так і не была заснавана, адпаведныя функцыі выконваў створаны ў 1929 г. Інстытут гістарычных навук (з 1931 г. – Інстытут гісторыі БАН).

Прыняцце новага статута ўкраінскай Акадэміі ў 1936 г. ператварыла ВУАН ў АН УССР – гэта значыць ўстанову ў большай ступені тэрытарыяльную, чым нацыянальную [7, с. 80–81]. Аналагічныя пераўтварэнні былі праведзены адносна беларускай Акадэміі. З іншага боку, калі ў больш ранніх статутах УАН і БАН акадэміі разглядаліся як вышэйшыя *дзяржаўныя* навуковыя ўстановы адпаведных рэспублік [1, с. 86], то ў Статуце АН УССР 1936 г. (як, напэўна, і ў аналагічным беларускім дакуменце) указанне на дзяржаўны характар знікае, што паклала пачатак спрэчкам аб недзяржаўным статусе Акадэміі навук, якія да гэтага часу вядуцца ва Украіне [7, с. 164–165]. Нягледзячы на ўніфікацыю, у акадэміяў саюзных рэспублік быў шэраг адрозненняў ад АН СССР. Так, АН УССР ні прыраўноўвалася па статусе да асобнага Наркамату, як гэта было ўстаноўлена адносна АН СССР [7, с. 81].

У сілу дваістасці статусу Акадэміі ў савецкі час надзяленне дадзенай інстытуцыі шэрагам дзяржаўных паўнамоцтваў у галіне аховы археалагічных помнікаў цалкам ўкладвалася ў камуністычную канцэпцыю пра непазбежнае адміранне дзяржавы ў працэсе пабудовы камунізму і паступовую перадачу адпаведных функцый грамадскім структурам. Разам з тым, характэрнае для таталітарызму адзяржаўленне грамадскіх інстытутаў прывяло да таго, што акадэміі, як і творчыя і прафесійныя звязы, самі станавіліся асаблівай разнавіднасцю органаў дзяржаўнай улады.

Пры гэтым на ўзроўні закона адпаведныя паўнамоцтвы акадэміяў так і не знайшлі свайго замацавання ў савецкі час. Так, Закон УССР “Аб ахове і выкарыстанні помнікаў гісторыі і культуры” ад 13 ліпеня 1978 г. нічога не згадвае пра гэтыя паўнамоцтва, настойваючы на галоўнай ролі Міністэрства культуры ў помнікаахоўнай галіне. Некаторыя нормы адносна паўнамоцтваў акадэміі былі замацаваны на падзаконным узроўні, прыкладам чаго можа служыць, напрыклад, Палажэнне аб ахове помнікаў гісторыі і культуры, зацверджанае Пастановай РМ СССР ад 16 верасня 1982 г., пунктам 49 якога размяжоўваюць паўнамоцтвы саюзнай і рэспубліканскай акадэміяў навук па выдачы адкрытых лістоў на правядзенне археалагічных раскопак.

З распадам Савецкага саюза і стварэннем новых незалежных дзяржаў паўстала неабходнасць распрацоўкі новага заканадаўства ў помнікаахоўнай галіне. Ва Украіне савецкі закон аб ахове і выкарыстанні помнікаў гісторыі і культуры дзейнічаў да 2000 г., калі быў прыняты новы Закон Украіны “Аб ахове культурнай спадчыны”. Акрамя таго, у 2004 г. быў таксама прыняты Закон Украіны “Аб ахове археалагічнай спадчыны”. Прыняцце гэтага закона было ініцыявана

дырэктарам Інстытута археалогіі, акадэмікам НАН Украіны П. П. Талочкай, які быў у той час народным дэпутатам. У законе ўтрымліваецца асобны артыкул 12, які акрэслівае спецыяльны статус і галоўную ролю Інстытута археалогіі Нацыянальнай акадэміі навук Украіны ў сферы аховы археалагічнай спадчыны. Гаворка ішла пра функцыі па каардынацыі археалагічных даследаванняў на ўсёй тэрыторыі Украіны, выдачы адкрытых лістоў, распрацоўцы і сцвярдзэнні адзінай археалагічнай метадыкі, правядзенні археалагічных экспертыз і прадастаўленні ўзгадненняў пэўных работ па іх выніках, вядзенне навуковага архіва археалагічных справаздач і г.д. Усе гэтыя функцыі раней сфармаваліся гістарычна, але ніколі не былі дагэтуль «ўзаконеныя» на такім высокім узроўні.

Артыкул 12 да гэтага часу дзейніча, хоць і са значнымі зменамі, якія былі закліканы пазбавіць Інстытут археалогіі права даваць ўзгадненні будаўнічых работ і дазволы на раскопкі, захаваўшы за ім шэраг дэкларатыўных і чыста навуковых функцый. Паслаблення статусу Інстытута спрыяюць як да гэтага часу беспаспяховыя спадзеванні Міністэрства культуры Украіны стаць яму сапраўднай альтэрнатывай і засяродзіць уладу над археалагічнай сферай, так і строгая юрыдычная дактрына, якая не дазваляе надзяляць дзяржаўнымі паўнамоцтвамі суб'ектаў, якія не з'яўляюцца органамі ўлады. Не варта абыходзіць увагай і эвалюцыю статусу Нацыянальнай акадэміі навук Украіны.

З аднаго боку, у постсавецкі час самакіраванне НАН Украіны здабыла цалкам рэальнае значэнне. Пра гэта сведчаць і гарантыі такога статусу, якія змяшчаюцца ў прынятым 26 лістапада 2015 г. новым Законе Украіны «Аб навуковай і навукова-тэхнічнай дзейнасці». Пры гэтым не варта забываць, што ў дзяржаўнай улады застаўся найбольш дзеючы ва ўсіх умовах фінансавы рычаг уздзеяння на Акадэмію. Разам з гэтым роля Акадэміі ў дзяржаўным механізме няўхільна зніжаецца, што негатыўна ўплывае і на Інстытут археалогіі, ва ўмовах, калі Украіна ратыфікавала у 2004 г. Еўрапейскую канвенцыю аб ахове археалагічнай спадчыны і павінна забяспечыць археалагічнай сферы большую публічнасць і дзяржаўную падтрымку.

Нацыянальная акадэмія навук Беларусі развівалася ў адпаведны перыяд некалькі іншым шляхам. Закон Рэспублікі Беларусь «Аб Нацыянальнай акадэміі навук Беларусі» выразна паказвае на дзяржаўны характар Акадэміі і яе падпарадкаванне Прэзідэнту Беларусі. Аб самакіраванні закон не кажа, хоць тут варта ўгадаць, што, напрыклад, стваральнікі Украінскай акадэміі навук як раз у падначаленні Акадэміі найвышэйшай уладзе (у той час – гетману Украінскай дзяржавы) бачылі гарантыі неўмяшальніцтва ў яе дзейнасць з боку ўрада і выканаўчай галіны ўлады цалкам [7, с. 18–19].

У Беларусі, нягледзячы на прапановы такіх прызнаных аўтарытэтаў у вобласці аховы помнікаў як І. Э. Мартыненка [6, с. 30], так і не быў прыняты асобны закон аб ахове археалагічнай спадчыны. Калі ў Законах «Аб ахове гісторыка-культурнай спадчыны» 1992 і 2006 гг. пра паўнамоцтвы Акадэміі амаль не гаварылася, то ў нядаўна прынятым Кодэксе аб культуры Рэспублікі Беларусь замацоўваецца і ў пэўным сэнсе кансервувецца (улічваючы такую звычайна ўласцівую кодэксам якасць як стабільнасць) увесь комплекс паўнамоцтваў Нацыянальнай акадэміі навук Беларусі ў археалагічнай галіне. У кампетэнцыі Акадэміі знаходзіцца ўлік археалагічных помнікаў, прадастаўленне дазвонаў на правядзенне археалагічных даследаванняў, вызначэнне археалагічнага характару выпадковых знаходак, ўзгадненне некаторых работ на тэрыторыі помнікаў і некаторыя іншыя паўнамоцтвы.

Большы ўзровень адзяржаўлення НАН Беларусі, параўнальна з іншымі постсавецкімі акадэміямі, надае гэтай арганізацыі большую вагу ў археалагічнай сферы. Разам з тым месцамі ў беларускім заканадаўстве змяшчаюцца ўказанні на магчымасць дэлегавання Акадэміяй пэўных паўнамоцтваў адной з падведамасных навуковых арганізацый. Тут маецца на ўвазе Інстытут гісторыі НАН Беларусі, які з'яўляецца профільнай акадэмічнай установай у галіне археалогіі. Акрамя таго, беларускае заканадаўства ўтрымлівае цікавыя палажэнні адносна ўдзелу грамадзянскай супольнасці ў дзейнасці аховы помнікаў. Раней маім любімым прыкладам был арт. 15 Закона Рэспублікі Беларусь «Аб ахове гісторыка-культурнай спадчыны». Паказальна, што гэты артыкул, кажучы пра выпадковае выяўленне культурных каштоўнасцяў, у прыватнасці надзяляе ўладнымі паўнамоцтвамі любога дыпламаванага гісторыка: «Калі сведкай

з'яўляецца асоба з профільнай адукацыяй (дазваляючай кваліфікавана ацаніць знаходку), яе патрабаванні аб прыпыненні работ, забеспячэнні захаванасці знаходкі і паведамленні аб ёй згодна з патрабаваннямі Закона з з'яўляюцца абавязковымі". На жаль, наколькі мне вядома, гэтая норма не была ўключана ў Кодэкс аб культуры.

Параўнальна невялікая працягласць тэрыторыі Беларусі некалькі спрашчае выкананне Акадэміяй адпаведных функцый. Ва Украіне ж праблему ахопу ўсёй тэрыторыі дзяржавы паспрабавалі вырашыць шляхам стварэння сеткі мясцовых прадпрыемстваў, падпарадкаваных ў навуковым дачыненні Інстытуту археалогіі НАН Украіны. Але адсутнасць выразнай дзяржаўнай палітыкі і заканадаўства па гэтым пытанні прыводзіць да таго, што дзейнасць і сам факт існавання гэтых прадпрыемстваў з'яўляецца сталым аб'ектам крытыкі з боку кіраўніцтва НАН Украіны і кантралюючых дзяржаўных органаў.

Літаратура

1. Академик П. О. Горин : документы и материалы / сост. Н. В. Токарев. – Минск : Беларуская навука, 2011. – 348 с.
2. Історія Академії наук Украіны (1918–1923) : документи і матеріали / відп. ред. П. С. Сохань. – К. : Наукова думка, 1983. – 375 с.
3. Ковальова, І. Ф. До 80-річчя Дніпрогесівської археологічної експедиції 1927–1932 рр. / І. Ф. Ковальова // Наддніпряньська Україна: історичні процеси, події, постаті : зб. наук. пр. ; ред. кал.: С. І. Світленко (відп. ред.) [та ін.]. – Дніпропетровськ : Вид-во Дніпропетр. нац. ун-ту, 2013. – Вип. 11. – С. 283–290.
4. Колеснікова, В. А. Археологічні установи Української академії наук у перші роки її існування / В. А. Колеснікова // Археологія. – № 1. – 2012. – С. 115–122.
5. Малишев, О. О. Витоки археологічного права Франції: Закони Каркопіно (1941–1942 рр.) / О. О. Малишев // Сила права та право сили: історичний вимір та сучасне бачення проблеми: матеріали XXXII Міжнародної історико-правової конференції (28–31 травня 2015 р., м. Полтава) ; ред. колегія : І. Б. Усенко (голова), С. В. Ромінський (відп. секретар), [та ін.]. – Київ – Полтава : ПУЕТ, 2015. – С. 337–345.
6. Мартыненка, І. Э. Перьядызаця і перспектывы развіцця ў Рэспубліцы Беларусь заканадаўства аб ахове гісторыка-культурнай спадчыны (1917–2009 гг.) / І. Э. Мартыненка // Весці Нацыянальнай акадэміі навук Беларусі № 2. – 2010 (Серыя гуманітарных навук). – С. 26–31.
7. Правовий статус Національної академії наук України: історія та сучасність: До 95-річчя створення НАН України / монографія [відп. ред. академік НАН України Ю. С. Шемшученко]. – К. : Вид-во «Юридична думка», 2013. – 702 с.
8. Сорокина, И. А. Археология в законодательстве первых десятилетий советской власти / И. А. Сорокина // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. – Т. 17. – № 3(2). – 2015. – С. 587–591.
9. Холодок, В. Д. Становлення та развіццё сістэмы дзяржаўнага ўправління охороною культурнай спадчыны ў Украіні / В. Д. Холодок // Дзяржаўнае ўправління та месцае самовярдування. – Вип. 3(14). – 2012. – С. 131–139.
10. Olivier, L. Des vestiges. / L. Olivier ; Mémoire présenté sous la direction du Professeur Sander van der Leeuw pour l'obtention de l'Habilitation à diriger des Recherches. – Paris, 2004. – 285 p.

Машедо М.С.

(Рэспубліка Беларусь, г. Мінск)

ТРАНСФОРМАЦИЯ БЕЛОРУССКОГО ОРНАМЕНТА В СОВРЕМЕННОЙ FASHION – ИНДУСТРИИ

На рубеже XX–XXI веков, в процессе формирования независимости самостоятельного государства, в Республике Беларусь происходят процессы возрождения национальной идеи, культуры, самосознания. Благодаря этому процессу, современная белорусская культура обрела новую форму функционирования, объединив в себе традиционную культуру и современные тенденции.

Важной составляющей развития современного общества является возрождение традиционной культуры. Значительное место в традиционной культуре занимает орнамент. Традиционно орнамент украшал произведения декоративно-прикладного искусства, архитектурные памятники, ювелирные украшения и конечно одежду. Нами под понятием орнамент понимается символическое описание деятельности человека, изображающее эстетическую составляющую мира, творчески преобразующая и упорядочивающая его внешнее и внутреннее содержание.

Белорусский орнамент выражает наиболее яркие национальные отличия, и вместе с тем, сохраняет древнейшие культурные традиции [2, с. 48]. Также орнамент преобразует поверхность, которую он украшает, видоизменяя композицию изделия, на которое он нанесён. Каждый узор в орнаменте имеет определённое значение, оперируя различными мотивами. Символика белорусского орнамента носит аутентичный характер. Сумев сохранить первозданный вид орнамента, в современном белорусском обществе орнаментальные изображения наделяют символическим смыслом, вкладывают в них определенное значение: наши предки использовали орнамент для прошения достатка, урожая, богатства, силы, здоровья, счастья и т. д. Искусствовед Е. С. Бохан отмечает: «В ситуации поиска национальной идентичности обращение к традиционному орнаменту было бы весьма эффективным, так как главным показателем, на основе которого можно делать аргументированные выводы о том, совершилась ли культурная идентификация или нет, является факт приятия или неприятия базовых ценностей. А орнамент – пожалуй, единственное сегодня проявление национальной культуры, которое не вызывает категорического возражения в самых разных группах белорусского общества» [1].

На сегодняшний день особое значение придаётся сохранению и возрождению традиционного костюма, украшенного белорусским орнаментом. В современном обществе белорусский орнамент становится не только частью традиционного костюма, но и используется для создания произведений fashion-индустрии. В результате происходит переосмысление традиционного белорусского орнамента и для его создания используются современные технологии.

В процессе сохранения и возрождения белорусского традиционного костюма важное место принадлежит Научно-производственному республиканскому унитарному предприятию белорусских народных ремесел «Скарбница», которое занимается реконструкцией традиционного белорусского костюма, разработкой стилизованных этно-коллекций одежды, созданием белорусских сувениров, украшенных орнаментом. Художники и мастера «Скарбницы» опираются на старинные белорусские техники, создают уникальные произведения, белорусские сувениры, сохраняя аутентичность, в том числе орнамент, как культурную реликвию. В связи с этим нельзя говорить о массовом внедрении орнамента и белорусской народной символики в жизнь современного общества, так как изделия создаются в единственном экземпляре с использованием ручной работы, как исконно белорусского процесса создания художественного произведения. Производство изделий основано на труде художников и мастеров «Скарбницы» с применением старинных оригинальных техники. Поэтому её по праву можно называть художественной лабораторией по возрождению народных промыслов.

Белорусские бренды стремятся заинтересовать потребителя своей собственной интерпретацией традиционной белорусской символики. Данная тенденция в СМИ получила название «орнаментальной» бомбы. Используя белорусский орнамент, молодые марки одежды LSTR, HONAR, MARK FORMELLE, SYMBAL.BY создают коллекции одежды с сохранением национального характера. Атрибутика каждого бренда уникальна, их нельзя перепутать друг с другом.

Стрит-бренд LSTR, ориентирующийся на молодую часть населения, демонстрирует своими изделиями качественный продукт с возрождением белорусского характера. Создавая одежду для спорта и отдыха, дизайнеры используют белорусский орнамент в нетрадиционном формате. Спортивная одежда имеет свои особенности, предполагая комфорт и удобство. Зачастую то, что приемлемо для классического стиля, будет совершенно не актуально и недопустимо в повседневной одежде. Изображения, которые можно увидеть на тишотах, свитшотах и худи, проходят длинный путь создания, от эскиза на бумаге до печати на специализированных плоттерах, весь процесс выполняется художниками-дизайнерами. Наличие собственной мануфактуры у данного бренда позволяет тиражировать произведения искусства, делая при этом одежду подобием картин, выполненных в технике литографии, офорта или в других техниках графики. Также можно отметить, что одежда, создаваемая дизайнерами LSTR, сохраняет традиции расположения орнамента на определенных частях одежды. Подобная аутентичность в костюме возможна не будет замечена взглядом массового потребителя, но будет отмечена профессионалами. Сочетание спортивного стиля с народным является ярким примером изменения

культуры. Это своего рода реинкарнация исторического наследия, с применением современных технологий и самого художественного развития в целом.

Ярким примером соединения традиций и инноваций в одежде являются костюмы молодого дизайнерского бренда HONAR. Уже название бренда говорит о том, что дизайнеры данной марки одежды стремятся возродить утраченные традиции. Для этой одежды характерна белорусская простота и ненавязчивость внешнего вида. Складывается впечатление, что человек в этой одежде неким образом приближается к историческим истокам, к тому времени, когда костюму были присущи определённые символические характеристики. Однако сегодня эстетические качества одежды выходят на первый план и именно они задают характер создаваемой одежды. Ручная работа, натуральные материалы являются важной частью сохранения традиций. Создание данного бренда стало своеобразным симбиозом различных видов искусств. Изначально одежда данного бренда разрабатывалась для музыкального коллектива, и – как следствие – рост популярности коллектива способствовал появлению широкого круга почитателей, что привело к расширению сферы деятельности и формированию самостоятельного бренда. Музыка, этнографические традиции, живопись и декоративно-прикладное искусство способствовали созданию новой коллекции. Ведущим направлением бренда является популяризация и массовое тиражирование вышиванок. Вышиванка – это традиционная рубашка, выполненная из домотканого льняного полотна с разнообразными видами декоративного оформления. Исторически было заложено, что вышиванка являлась обязательным атрибутом в гардеробе каждого белоруса. Возрождение этой традиции сказалось на появлении такой тенденции, как создание массово-доступного продукта. Вышиванка позволяет ускорить процесс укоренения белорусского орнамента в современной культуре и возврат вышиванки «в каждый дом». Именно современные производства и фирмы следуют интересам публики и легко перестраиваются под изменчивость тенденций и запросы общества.

Компания MARK FORMELLE создает массовый продукт с белорусским характером. Дизайнеры и специалисты этой марки одежды создают вещи, которые отвечают запросам и вкусам потребителей. Среди огромного количества разнообразной продукции, их одежда имеет свой характер. Рассматривая продукт, предлагаемый данной маркой, обращаешь внимание на то, что помимо прямого использования уже существующей национальной символики, дизайнеры предлагают и стилизацию. Дизайнеры Андрей Чимбор и Ольга Кривякина разработали для бренда MARK FORMELLE – коллекцию мужской и женской одежды с вышиванками. Эта одежда предназначена для активного отдыха и дома имеет свой яркий характер, качественное исполнение из новейших текстильных материалов. Женская коллекция выполнена из хлопкового трикотажа с неравномерно утолщенными волокнами. Этот прием придает изделиям эффект «домотканости». Женские модели украшены вышивкой, повторяющей растительные и цветочные мотивы. Мужская линия выстроена по принципу использования традиционного орнамента в нетрадиционных композициях. Кроме орнамента художники используют национальные символы и мотивы: трактор «Беларусь», аист и др.

Распространение белорусской культуры является важной стратегией для формирования национального самосознания. Глобальная интернет-площадка SYMBAL.BY занимается популяризацией и распространением белорусских изделий, в современной интерпретации, культуры и истории. Один из самых крупных массовых проектов, с помощью которого белорусская современная культура обретает свое лицо. Изделия бренда SYMBAL.BY отмечены народным колоритом и здоровым патриотизмом. Отличительным характером этого бренда является создание предметов одежды, галантереи, сувениров, книг и различной печатной продукции с использованием белорусского орнамента, герба, флага, традиционных образов вышиванки. Уникальные вещи с исторической и народной культурой, а также с национальной символикой, занимают почетное место среди белорусского общества, благодаря работе талантливых белорусских мастеров.

Таким образом, современная fashion-индустрия возвращает себе статусность благодаря распространению белорусской символики и орнамента, а также обретению современными белорусскими брендами национального лица. Значительную роль в этом процессе сыграло то, что

большинство дизайнеров выбрали в качестве основы для создания собственного стиля традиционную белорусскую культуру, а часто изменяющиеся мировые тенденции лишь упрочнили положение национального характера в белорусской fashion-индустрии. Использование традиционной белорусской символики в создании национальной продукции будет способствовать формированию новой белорусской среды, основанной на исторических и культурных ценностях.

Литература

1. Бохан, Е. С. Традиционный орнамент как средство идентификации визуального образа Беларуси [Электронный ресурс]. / Е. С. Бохан. – Режим доступа: http://sociosphera.com/publication/conference/2011/111/tradicionnyj_ornament_kak_sredstvo_identifikacii_v_formirovanii_vizualnogo_obraza_belarusi/. – Дата доступа: 04.02.2015.

2. Народныя рамёствы Міншчыны / Н. І. Буракоўская [і інш.]. – Мінск : Радыёла-плюс, 2009. – 220 с.: іл.

Маціцько О.В.

(Республика Беларусь, г. Минск)

ЭСТЕТИЗАЦИЯ КАК СПОСОБ ДЕВАЛЬВАЦИИ ТРАНСЦЕНДЕНТНОСТИ В ПОСТСЕКУЛЯРНОЙ РЕЛИГИОЗНОЙ ИДЕОЛОГИИ

Одной из наиболее значимых тенденций в развитии постсекулярной религиозности является ее превращение из средства формирования культурной идентичности в идеологическую составляющую глобального многополярного мира. В противоположность идеологической роли религии как источника цивилизационного разделения, предлагается принципиально новая парадигма восприятия религиозности как поля для нивелирования различий: «Великие религии, как и проект Единой Европы, могут быть силой преодоления национализма, и способны даже превзойти нигилизм и фундаментализм, сосредоточив внимание верующих на том, что объединяет нас как людей, и поощряя диалог о том, что нас разделяет» [3]. И если еще сравнительно недавно говорилось о том, что цивилизационные границы мира совпадают с религиозными и даже иногда именовались «кровавыми» («кровавыми» границы исламской цивилизации называл С. Хантингтон), то в нынешних условиях в идеологическом дискурсе религии преобладает риторика мира, диалога, толерантности, а вера рассматривается в качестве конструктивной платформы для диалога между цивилизациями («Брюссельская декларация» [3]).

Изменение идеологической роли религии неизбежно приводит к ее существенным изменениям, важнейшим из которых стала трансформация соотношения сакральной и профанной сфер культуры в сторону их взаимопроникновения. Последнее осуществляется по принципу, обозначенному Ю. Хабермасом: «Секуляризация, которая не уничтожает, осуществляет себя в модусе перевода на другие языки» [11]. Подобно тому, как в социальной борьбе «настоящий триумф достигается <...> не победой над врагом, а тогда, когда сам враг начинает использовать ваш язык», в результате чего «ваши идеи становятся основой всего поля дискуссий» [там же], в постсекулярной религиозной идеологии язык сакрального «переводится» на язык профанного. Духовная сфера описывается с использованием материальных коннотаций, черты обыденной реальности проецируются на потустороннюю (например, мир духа описывается как состоящий из «тонкой материи», «торсионных полей», «энергии» и пр.). Проецирование обыденной реальности на потустороннюю характерно для любого периода человеческой истории, в первую очередь, со стороны массового сознания, в мистических аллегориях, в литературе. Уникальность нашего времени – в «антииерархичности» ценностей и смыслов, их расположение в «горизонтальной плоскости», когда «потусторонний мир <...> мыслится в привычных нашему современнику категориях» [9]. Исчезает «удвоение мира», присущее традиционной религиозности (Хен использовал в этой связи характерное понятие «профанная эзотерика» [цит. по 9]). Результатом языковой ассимиляции сферы сакрального со стороны профанного является конституи-

рование холистической картины мира. Холистическое мировоззрение является радикально по-сторонним и исповедует веру в «естественное сверхъестественное» (термин Томаса Карлейля), в рамках которой «единственным пребывающим» и единственным идеальным является «весь» мир.

Профанация сакрального имеет также и обратную сторону – сакрализацию профанного. Сюда относится, в числе прочего, религиозная составляющая массовой культуры, предполагающая наличие объектов поклонения, имманентных миру. Например, герой занимает в концептосфере массовой культуры то же место, какое в религии занимает Бог (место «ядерного» концепта) [10]. В результате миф о герое функционально замещает религию – придает смысл существованию человека, а массовое зрелище начинает напоминать религиозный культ (понятие «секулярный культ» употреблял П. Тиллих). Существование объектов поклонения, не связанных напрямую с традиционными религиями, наблюдается с начала Нового времени, что косвенно позволяет связать эти процессы с секуляризацией [9]. Показательно, как описывает разницу между религией и псевдорелигией И. Вах: «Псевдорелигия может демонстрировать черты подлинной религии, но в ней человек соотносит себя не с предельной, но с некоей конечной реальностью» [цит. по 6]. Таким образом, псевдорелигия – плод мимикрии антагониста религии – секуляризма и, следовательно, результат сакрализации профанного. Природа подлинной религии обусловлена трансцендентным основанием, тогда как суть квазирелигии определяет по-сторонняя реальность, возведенная в ранг высшей ценности или смыслообразующего начала. Трансцендентная (предельная) реальность выступает важнейшим критерием разграничения религий и квазирелигий.

Неизбежным следствием этих тенденций является девальвация понятия трансцендентности. В нем, в свою очередь, можно выделить три составляющие – онтологическую, этическую и эстетическую. Первая заключается в том, что при отсутствии представления о трансцендентном окружающий мир и само существование человека мистифицируется, возникает феномен так называемого «светского мистицизма». Этическая составляющая связана с подменой религиозного дискурса этическим (догматы нередко воспринимаются как нечто необязательное и второстепенное, проповедуется отход от «чистого богословия» к социальным проблемам, распространяется вероучительный индифферентизм, релятивизм, а первичными признаются нравственные заповеди). Третий аспект связан с сакрализацией эстетической сферы, подменой религиозного дискурса эстетическим.

Эстетизация предполагает трансляцию псевдопрофанной религиозной идеологии через культуру и искусство. Поскольку мы полагаем, что распространение неявной идеологии имеет тотальный характер, то канал ее трансляции должен иметь всеобъемлющий характер. Культура, которая на сегодняшний день может претендовать на всеохватывающий характер – массовая. Она обладает большим религиозным потенциалом, чем элитарная культура: «Максимальная простота и доходчивость медиатекстов сродни непритязательной религиозной проповеди» [9]. Элитарное искусство эзотерично, не может быть принято в качестве объекта поклонения широкими массами. Следовательно, основным носителем постсекулярного религиозного дискурса является массовая культура. Отличительной особенностью религиозной составляющей массовой культуры является то, что объект поклонения имманентен миру, «сверхъестественные» сущности трактуются в терминах материи и энергии: «От неоязычества до «научной» религии, от восточного мистицизма до волшебных исцелителей, от телепатов до пришельцев – поп-религия включает в себя все, что стремится уйти от монополии рационализма. <...>Небрезгливая тотальность поп-религии вызвана тем, что в секулярном мире все норовит обернуться богоискательством <...> Вот мы и мечемся в неосознанных поисках религии, норовя обнаружить под каждой маской теологическую проблему. Это и позволяет расслышать в поп-арте голос поп-религии, обнаружить ее метафизические построения в масскульте <...>» [4].

Одним из каналов трансляции неявной религиозной идеологии является массовый кинематограф, который не «просто отражает», а особым образом формирует реальность, «определяя подчас через подсознание сам тип мышления» [7]. Это и популяризация нехристианских рели-

гий, и «культ» паранормальных явлений, (являющийся частью сакрализации профанного), и, наоборот, профанация священного (символов, Писания, культовых сооружений): «<...> Индейские и африканские шаманы, буддийские монахи намного чаще оказываются положительными персонажами («Маленький Будда», «Крутой Уокер», «Тень», «Ягуар», «Секретные материалы» и др.), чем священники, монахи или даже просто неноминальные христиане. И напротив, для образа религиозного маньяка обычно избирается представитель непременно какой-либо христианской конфессии или же человек, использующий христианскую символику (пастор-оборотень в «Серебряной пуле», монашка-террористка в «Вашингтонском такси», проповедник-некрофил в «Стремлении убивать», пастор-маньяк в «Правом деле», священник-киллер в «Джонни-мнемоник» и др.). В гораздо более редких случаях в данной роли выступает сатанист («Доли секунды», «Кобра»)» [9]. Прием с профанацией священного используется в картинах «Криминальное чтиво», «Седьмая печать», «Девушка с татуировкой дракона» и др. (свободное обращение с текстами Писания, использование библейских цитат в неподобающем контексте), здания церквей часто становятся в фильмах местом схватки («Менталист», «Kingsman: секретная служба», «Крепкий орешек-2», «Меч Гедонеа», «Без лица» др.), орудием убийства оказывается переделанное в нож распятие («Третья власть») [Рыжов], под монашеской одеждой прячется автомат («Крестный отец-3», «Последний герой боевика») [9].

С. Лёзов использует по отношению к постсекулярной религиозности понятие «игровая духовность», считая ее отличительной особенностью поверхностность и принадлежность к сфере досуга: «религия все меньше определяет облик публичной жизни и одновременно все больше отходит к тому, что я назвал бы «ценностями досуга» <...> Суть <...> не в том, что религия перемещается из публичной сферы в приватную, а в том, что меняется ее функция внутри публичной жизни. <...> Соединение христианских элементов, астрологии, восточноазиатских и индейских мотивов под знаком протеста против Нового времени предлагает новый стиль жизни, Simple Living, <...> получается игра внутри большой реальности» [8]. Отсюда рассмотрение приятных чувств как эквивалента духовности в нетрадиционной религиозности («блаженство», «счастье», «радость» вне зависимости от источника, качества и способа достижения), приоритет чувственных впечатлений в оценке качества религиозного и мистического опыта.

Обращает на себя внимание, что расширение понятия эстетического, которое можно назвать тотальной эстетизацией современной культуры, является одним из следствий секуляризации, и, таким образом, изначально содержит в себе религиозное измерение. К безраздельному господству эстетического приводит профанация сакрального и распад этического. Утрата этоса, основанного на смысле, компенсируется «эстетическим множеством способов заполнять время» [9]: «Когда истины больше не очаровывают, остается очарование» [9]. Одним из следствий тотальной эстетизации является замещение трансцендентности виртуальностью, когда функция символической реальности новых информационных технологий становится аналогичной религиозному символическому пространству. Виртуальное – в реальности отсутствующее, не подвластное реальности – принимает на себя черты трансцендентного. Виртуальное переживается подобно трансцендентному, являясь, по сути, его симуляцией.

Одним из аспектов эстетизации является включение религиозных представлений в культуру потребления, «переквалификация» религии в один из элементов рынка, практическая ориентация религиозно-идеологического дискурса, «перевод» его на рыночный язык. Для описания этого процесса употребляется понятие «рынок религий». Хен использовал понятие «профанная эзотерика», которое описывает использование традиционной эзотерической риторики в материалистической «системе координат», и тем самым включение в картину мира современного человека. Результатом практической ориентации является снижение значимости понятия истины: главное – не истинность учений, а привлекательность. Религия из «священного занавеса», обеспечивающего идентичность, смысл, вдохновение, утешение, превращается а ресурс, продукт, к которому можно прибегать время от времени: «Европейцы потребляют свои церкви как коммунальные услуги» [13], «Теперь в поисках «сакрального» человек обращается не к церкви, а, например, к телевизионной рекламе, сулящей здесь и теперь то, что религии обещают лишь в загробной жизни. Само же потребление может рассматриваться как своего рода ри-

туальное действие <...>» [9]. Религиозные смыслы, символы могут использоваться нестандартными способами (например, в рекламных кампаниях): «...для современного массового сознания египетские пирамиды отличаются от архитектурных изысков Ле Корбюзье только номером канала и временем демонстрации. Они уравниваются универсальной «обложкой» телеприемника, полисемией бытовой территории, в которую свободно «впечатываются» самые разнородные предметы и образы, культурные тексты и «метатексты» <...>» [5]. Религия, как и искусство, «становится всего лишь приложением к рекламе» [цит. по 5]. При этом принятие идей постсекулярной религиозной идеологии происходит естественным образом, неосознанно, «без репрессии»: «Потребитель интериоризирует социальную инстанцию и ее нормы в самом жесте потребления» [2].

В этих условиях абсолютное значение перемещается в сферу имманентного. Примером может служить сакрализация темы «внутреннего человека» в Нью-Эйдж, когда буквально все аспекты индивидуальности наделяются священным статусом, даже сексуальность рассматривается как одна из форм «самопревосхождения» (Лукман в связи с этим употреблял выражение «Сексуальный политеизм респектабельного пригорода» [13]). Постулирование пустоты ее центрального означающего является знаковым основанием для унификации, идеи единства всех религий. В представлении о Боге отвергаются жесткие доктринальные позиции: Он постигается опытным путем и не определяется как личность (языковые формы обыденного сознания – «Бог у человека в душе», «у каждого свое понимание Бога» и пр.). И если теистический личностный Бог является источником одного учения, то безличный мистический дух, безличное божество может принимать самые разные формы. В результате отдельные аспекты постсекулярной религиозности приобретают парадоксальный характер: статистическое большинство считает себя верующими, но совершенно непонятно, во что конкретно они верят. Кардинальный пересмотр понятия теистического личностного Бога является элементом переосмысления христианства в радикальной теологии, теологии «смерти Бога», секулярной теологии (Альтицер, Гамильтон, ванн Бьюрен, Шарлеман). Данные учения активно используют понятия, противопоставленные теологической категории теистического Абсолюта, – христианский атеизм, смерть Бога, описание Бога как «скрытого, отсутствующего, молчащего» [1]. Предполагается, что таким образом будет обнаружен смысл религии, которая будет наиболее уместна в наше время. Причем этот новый смысл считается несовместимым с основами христианской веры, критикуемой за мифологичность [1], привязанность к трансцендентному суверенному и безличному Абсолюту, «постутороннему врагу целостности и активности человеческой жизни» [1, с. 21].

Идея пустоты центрального означающего религиозной идеологии активно транслируется массовым кинематографом. Здесь присутствует идея «памяти» о Боге, но нет Его присутствия в мире, Он отсутствует как реальность [9]. Иногда даже обыгрывается тема «исчезновения» Бога (например, в сериале «Сверхъестественное»). При этом идеология массового кинематографа не является безрелигиозной.

Таким образом, при «вынесении за скобки» трансцендентного сакрального означающего религиозного дискурса, он начинает функционировать как эстетический. Эстетизация религиозно-идеологического дискурса проявляется в трансляции идеологии через культуру и искусство; рассмотрении приятных чувств как эквивалента духовности, слиянии эстетического и религиозного опыта; замещении трансцендентности виртуальностью; профанации сакрального за счет расширения понятия эстетического; включении религиозных понятий в знаковую систему потребительской культуры, «перевод» религиозно-идеологического дискурса на рыночный язык.

Литература

1. Альтицер, Т. Смерть Бога. Евангелие христианского атеизма / Т. Альтицер. – М. : Канон, 2010. – 224 с.
2. Бодрийяр, Ж. Система вещей / Ж. Бодрийяр. – М. : Рудомино, 2001. – 168с.
3. Вершилло, Р. Патриарх Варфоломей I [Электронный ресурс] / Р. Вершилло // Антимодернизм.ру. Православная миссионерская энциклопедия. – Режим доступа: <https://antimodern.wordpress.com/2010/01/31/bartholomew>. – Дата доступа: 08.06.2015.
4. Генис, А. Вавилонская башня : Искусство настоящего времени: Эссе / А. Генис. – М : Независимая газ., Б. г., 1997. – 251 с.

5. Дуков, Е. В. Современные цивилизационные тренды и крах массовой культуры / Е. В. Дуков // От массовой культуры к культуре индивидуальных миров: новая парадигма цивилизации : сб. ст. / под ред. Е. В. Дукова, Н. И. Кузнецовой. – М., 1998.
6. Забияко, А. П. Теологические трактовки квазирелигий (концепции И. Ваха и П. Тиллиха) [Электронный ресурс] / А. П. Забияко. – Режим доступа: http://iph.ras.ru/site/sci_spir/papers/zabiyako.html. – Дата доступа: 16.08.2014.
7. Лезов, С. В. Письмо о религии // Лезов, С. В. Попытка понимания: Избр. работы / С. Лезов. – М. ; СПб. : Унив. кн., – 1999. – С. 223–225.
8. Максимов, Ю. Восприятие религии в современном массовом кинематографе [Электронный ресурс] / Ю. Максимов. – Режим доступа: <http://www.pravoslavie.ru/jurnal/arts/kino.htm>. – Дата доступа: 28.05.2015.
9. Рыжов, Ю. В. Ignoto Deo: Новая религиозность в культуре и искусстве / Ю. В. Рыжов. – М. : Смысл, 2006. – 328 с.
10. Туркина, В. Г. Мифологема героя и массовое сознание : автореф. дис. ... к.ф.н. : Спец. 09.00.11 / В. Г. Туркина. – Саратов, 2001. – 21 с.
11. Хантингтон, С. Столкновение цивилизаций / С. Хантингтон. – М. : Аст Москва, 2006. – 571 с.
12. Хьюбнер, Б., Смысл в бес-смысленное время: метафизические расчеты, просчеты и сведение счетов / Б. Хьюбнер. – Минск : Экономпресс, 2006. – 383 с.
13. Luckmann, T. The Invisible Religion. The Problem of Religion in Modern Society / T. Luckmann. – NY, London : The Macmillan Co, 1967 – 128 p.

Мотыль Р.Я.
(Украина, г. Львов)

ТВОРЧЕСКАЯ МАСТЕРСКАЯ «ПОКУТСКАЯ КЕРАМИКА»: ТРАДИЦИИ И НОВАТОРСТВО

В небольшом живописном городке Городенка, одном из райцентров Ивано-Франковской области, творческий семейный коллектив основал гончарную мастерскую «Покутская керамика», глиняные изделия которой сегодня хорошо известны и популярны как в регионе, так и за его пределами. В основном это утилитарная керамика широкого ассортимента: макитры, кувшины, кружки для пива, подсвечники – вся продукция уже стала своеобразной визитной карточкой края.

А началось все с 2007 года, когда Антон Мыкытюк, выпускник отдела художественной керамики Косовского института декоративно-прикладного искусства задумал возродить на Городенковщине традиции местного гончарства.

Семья как могла поддерживала юношеский энтузиазм: гараж переделали под гончарную мастерскую, вместе с отцом Антон соорудил печь и собрал гончарный круг.

Ранние работы были не совсем совершенны, несколько примитивны, что очень огорчало парня, особенно когда на ярмарках видел гончарные изделия опытных мастеров. Но это не останавливало Антона, наоборот – подстёгивало к работе, и, со временем мастерство отшлифовалось. Начали появляться первые заказы, дело стало продвигаться.

Отец Антона – Михаил Мыкытюк (журналист по профессии) помогал молодому мастеру разрабатывать стилистику и орнаментику, направлял юношескую энергию в нужное русло и работы начали выходить чрезвычайно интересными. Первые скульптурные попытки – бык в вышиванке, гусь в шляпе, горшки в виде барана и сейчас присутствуют в ассортименте изделий мастерской.

Призвание Антона переросло в семейное дело – ему помогают двоюродные братья Игорь и Тарас Паламарчуки, мама Наталья, сестра Кристина. Творческими разработками руководит отец. Старший брат Антона – Богдан взял на себя производственное обеспечение мастерской, а его жена Мария ведет финансовые дела, занимается интернет-магазином и популяризацией продукции [2, с. 76].

Основное направление, которое избрали Мыкытюки – традиционная гончарная посуда. Мастера долго искали, оттачивали свои формы,



воспроизводили характерный для Покутья декор, консультировались с историками, этнографами, краеведами.

Со временем производство разрослось. В мастерской, которая сегодня находится в помещении бывшего топливного склада предприятия «Облтопливо» г. Городенка уже работает больше десятка молодых людей, среди них пятеро талантливых гончаров: Андрей Бучко (1986 г.р.), Виктор Бабьюк (1993 г.р.), Богдан Мороз (1989 г.р.), Антон Мыкытюк (1985 г.р.) и Роман Калюжный (1981 г.р.). Все они молодые, творческие и энергичные люди, что вселяет надежду на их перспективное будущее. Да и в целом весь коллектив в основном молодежный и очень дружный – вместе работают, вместе проводят досуг, отдыхают. В двухэтажном здании преобладает чистота и порядок, изделия аккуратно расставлены по стелажам. Действующими считаются 12 электрических печей с температурой обжига 1 000 С, каждая из них вмещает до 50-ти единиц посуды.

Каждое произведение мастерской «Покутская керамика» эксклюзивно, вытачивается вручную на гончарном круге. Пластическая глина сохраняет следы пальцев гончара и поэтому несет в себе красоту рукотворного искусства, тепло и человечность. За основу взята традиционная гончарная утварь праславян. Ведь формы глиняных сосудов, их декор – это закодированное мировоззрение, представления наших предшественников о Вселенной и главных законах бытия. Сосуд был одухотворённым образом мира и человеческим воплощением, даже отдельные названия его элементов и сегодня антропоморфны: тулово, плечики, шейка, ручки и т.п. [5, с. 20].



О древней культуре производства гончарной посуды на Покутье, кроме археологических и литературных источников, свидетельствуют богатство форм и разнообразие орнаментики, а также многочисленная терминология. Каждое название сосуда не только точно определяет его функциональное предназначение, но и обозначает форму.

Большое количество гончарной посуды исполняет не одну функцию, а две или три (утилитарную, обрядово-ритуальную и декоративную). Прежде всего глиняная утварь использовалась в каждой семье как утилитарная вещь: в ней готовили и принимали пищу, хранили и транспортировали продукты и т.п. В некотором роде, за разнообразием гончарных изделий можем судить об уровне бытовой культуры народа [4, с. 493].



Архаические формы украинского гончарства, в особенности неглазурованных изделий, произошли ещё в эпоху неолита [3, с. 40], когда уже были заложены все прототипы современной посуды. Формы неглазурованной керамики под воздействием внутреннего процесса развития и культурных взаимосвязей с соседними народами наиболее сохранили характерные особенности и потерпели только незначительные изменения. Именно неглазурованная утварь украинцев всегда вызывает ассоциации с древней керамикой. Аналогичные параллели прослеживаются практически в каждом керамическом комплексе народов мира. Ведь гончарство – очень консервативное искусство [5, с. 46]. Некоторые изделия приобрели свои стилистические особенности ещё в самые древние времена: так, например, миска, макитра и горшок непосредственно связаны с древнеславянской традицией, а кувшин и тыква демонстрируют родство с античным гончарством (их подсознательно связываем с древнегреческими амфорами). Николай Биляшивский справедливо заметил, что «начиная с поганских времен, преимущественно княжих, мы имеем уже почти все прототипы современной посуды, не только относительно формы, но и орнамента [1, с. 72–78].



На основе этого утверждения абсолютно нельзя делать вывод, что народная посуда примитивна и отсталая в своих формах. Наоборот, относительная стойкость форм и наследственность традиций в украинском гончарстве свидетельствует о том, что конструкция и пропорции изделий были настолько удачно приспособлены к своим утилитарным нуждам и требованиям, что не было надобности их ме-

нять. Форма идеально подходящая к функциональному предназначению с течением времени почти не меняется. Более того, эта форма так сживается с нашим представлением, что создает своего рода понятие об «идеальной» красоте.

Именно такие традиционные, но модернизированные формы посуды изготавливают гончары мастерской «Покутская керамика». Современная продукция предприятия насчитывает около десяти «стилей» (серий) гончарной посуды. Наиболее традиционным считается стиль «Этно» – это терракотовая посуда с пористой структурой приятного тёмно-кирпичного цвета. Простые и логичные формы, совсем без декора, удобные в использовании – ничего лишнего, но в то же время – такая совершенная гармония. Благодаря отсутствию глазури черепок «дышит», поэтому его ещё называют «живим». Эта посуда пользуется огромной популярностью, ибо считается, что глина имеет своё особенное биополе. Недаром же целители и знахари заваривали свои целебные травы именно в неглазурованной посуде. Изготавливают эту серию из синей глины из коломыйского карьера или из красной глины с других залежей.

«Селянский» стиль идентичен стилю «Этно», но штучно состарен тёмной «затиркой».

Стиль «Праздничный» формами тоже напоминает «Этно», но декорирован скромным геометрическим орнаментом. Именно к этой серии относятся традиционные наборы «Покутской керамики» к Рождественским праздникам, к Масляной, к Пасхе.

Одним из самых популярных считается стиль «Красная Русь» – набор сосудов красновато-оранжевого оттенка, силуэты которых напоминают очертания форм византийской керамики.

Несколько стилей представлены изделиями из белой глины – «Шляхтянский», «Тыверский», «Покутень». Её заказывают в г. Славянске Донецкой области.

Посуда стиля «Шляхтянский» украшена изысканным растительно-геометрическим орнаментом с завитками, но очень деликатным. Узор только подчёркивает архитектуру форм, а контурный линейный характер декора придаёт изделиям особой сдержанности.

Название стиля «Тыверский» происходит от восточнославянских племён тыверцов, которые проживали между Днестром, Прутом и Дунаем. Для него характерны средневековые, резкие и несколько «грубоватые» формы. Ещё большей суровости вносит ахроматическая цветовая гамма, построена на контрастных соединениях белого и чёрного.

Имя стиля «Покутень» образовано путём слияния двух географических названий – Покутье и Кукутень – территорий, где во время археологических раскопок были обнаружены находки трипольской керамики (V – III тис. до н.э.). Белоглиняные изделия этой серии в декоре наследуют и интерпретируют мотивы орнаментики Триполья.

Ещё один стиль мастерской «Покутская керамика» – «Потешный» – название говорит само за себя. Наполненные доброжелательным но острым юмором статуетки казаков, колядников, зверушек или птичек пластически обогащают и одухотворяют гончарную утварь.

Творческие интересы молодых мастеров неугасимы, они постоянно в поисках новых выразительных возможностей глины. Не так давно гончары начали работать с цветными глазурями (по заказу предприятий питания), а это открывает перспективы для новых свершений.

Коллектив мастерской не только активно возрождает древние традиции, но и внедряет в производство керамики новейшие технологии. Так на предложение проректора по научной работе Прикарпатского национального университета им. Василя Стефаника, доктора химических наук Ивана Мыронюка было организовано изготовление экспериментальных образцов гончарной посуды: за специальной технологией неглазурованные гончарные сосуды покрыли коллоидным серебром. Несколько экземпляров были переданы в Институт коллоидной химии и химии воды им. А.В. Думанского НАН Украины для исследований. Результаты анализов подтвердили самые смелые ожидания: вода, которая находилась в глиняных кувшинах, обработанных коллоидным серебром, на протяжении суток прошла полную стерилизацию и полностью очистилась от специально внесенных в неё болезнетворных бактерий. На основе сделанных анализов НАН Украины выдала соответствующий сертификат. Покрытый серебром черепок сосуда имеет также и лечебные свойства.



Это связано с пористой структурой неглазурованной керамики. Благодаря ей коллоидное серебро, которое находится в верхнем слое черепка, интенсивно взаимодействует с жидкостью и выделяет ионы Ag⁺. Они оказывают бактерицидное воздействие на микроорганизмы, обеззараживая воду и препятствуют развитию в ней патогенной микрофлоры.

Таким образом, можно сделать предположение, что ионы серебра не только повышают гигиеническое качество приготовленной пищи и обеспечивают её длительное хранение, но и проникают в организм человека и совершают лечебно-профилактическое воздействие.

Гончарная мастерская «Покутская керамика» – это, прежде всего, производственное объединение творческих людей, которые ставят перед собой цель возрождения, развития и популяризации традиционной глиняной посуды, произведённой за древними технологиями. Вся продукция мастерской подчиняется трем критериям: практичность, экологичность, традиционность. Однако, молодые люди считают, что слепое копирование прошлого – путь в никуда. Их девиз – мудрость веков на службу повседневности. Поэтому главная идея мастерской – модернизированная старина, единение прошлого и настоящего, а также утверждение их одновременного сосуществования в современной культуре. Так пожелаем же им успехов в дальнейшем развитии и популяризации традиций древнейшего искусства керамики.

Литература

1. Біляшівський, М. Дещо про українську орнаментику / М. Біляшівський. – Сяйво, 1913 – нр. 3.
2. Кіндрачук, М. Магія глини в руках митців / М. Кіндрачук, І. Миронюк, І. Романюк // Котиківка: від Трипілля до наших днів. Історико-краснознавчий нарис про колишнє передмістя Городенки. – Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2014.
3. Матейко, К. І. Народна кераміка західних областей Української РСР XIX – XX ст. / К. І. Матейко. – Київ, 1959.
4. Мотиль, Р. Гуцульська неполив'яна кераміка кінця XIX – початку XXI століть: художні особливості. особливості (Nuculska ceramika nieszkliwiona od koca XIX do poczłtkuw XX w.) / Р. Мотиль // Jemkowie, bojkowie, rusini ; Historia, wspulczesnosż, kultura materialna I duchowa. – Tom VI. – Slupsk, 2016.
5. Романець, Т. А. Стародавні витоки мистецтва української кераміки / Т. А. Романець. – Київ, 1996.

Список иллюстраций

1. Гончар Андрей Бучко за работой на гончарном круге. 2016 г.
2. Макитра «Шляхтянская». Глина, гончарный круг, ритование, штамп, обжиг, тонирование. г.Городенка Ивано-Франковской обл. 2015 г.
3. Кувшин «Покутень». Глина, гончарный круг, лепка, ритование, штамп, обжиг, тонирование. г.Городенка Ивано-Франковской обл. 2016 г.
4. Барило для вина. Глина, гончарный круг, лепка, ритование, штамп, обжиг, тонирование. г.Городенка Ивано-Франковской обл. 2016 г.
5. Склад готовой продукции мастерской «Покутская керамика». г.Городенка Ивано-Франковской обл. июль 2016 г.

Нестерович Ю.В.

(Республика Беларусь, г. Минск)

К ВОПРОСУ ОБ ОПРЕДЕЛЕНИИ ОСНОВНЫХ НАПРАВЛЕНИЙ ОХРАНЫ ПАМЯТНИКОВ ИСТОРИИ И КУЛЬТУРЫ (НА ОСНОВЕ МЕЖДИСЦИПЛИНАРНОЙ ПРОЕКЦИИ)

В смежных с памятниковедением дисциплинах чётко определены основные направления (мероприятия) изучаемой ею практической деятельности, что находит отражение в определениях терминов в законодательстве и терминологических стандартах. В архивоведении четкое выделение *основных* направлений деятельности архивов и архивного дела устоялось в 1990 гг. Оно отражено законодательством.

Если сравнить определения термина «архивное дело» в отечественных законах, то очевидно, что концептуально изменение коснулось лишь определения предмета архивных работ. В

Законе Республики Беларусь «О национальном архивном фонде и архивах в Республике Беларусь» 1994 г. он определен «деятельностью по комплектованию архивов, организации хранения, учёта и использования *архивных документов*» [1]. А в Законе Республики Беларусь «Об архивном деле и делопроизводстве в Республике Беларусь» 2011 г. «деятельностью по созданию и комплектованию архивов, организации накопления, хранения, учёта и использования *документов национального архивного фонда*» [2] (курсив наш). И в постсоветском библиотековедении также в 1990 гг. устоялось выделение *основных* направлений деятельности библиотек (создание и развитие сети библиотек, формирование, обработка, упорядочение и сохранение библиотечного фонда, организация информационной и библиографическо-справочного обслуживания пользователей). Что нашло отражение трактовке библиотечного дела в Законе Российской Федерации «О библиотечном деле» 1994 г., Законе Украины «О библиотеках и библиотечном деле» 1995 г. и др. В последние годы в постсоветском документоведении и нормативной литературе стало чётко производиться выделение *основных* направлений документационной деятельности (напр., ГОСТ Р 7.0.8-2013: «обеспечение документирование, документооборота, оперативного хранения и использования документов»).

Иная ситуация сложилась в памятниковедении. В литературе отсутствует четкое и *непротиворечивое* выделение *основных* направлений комплексной деятельности (или отрасли деятельности), охватывающей правовую защиту, восстановление историко-культурного (далее – ИК) наследия и т.п. Более того, такое понятие различно термируется: «охрана памятников истории и культуры» (далее – ПИК, доминировало в советское время), «охрана ИК ценностей», «охрана ИК наследия» получили распространение в постсоветское время), «памятникомохранная деятельность» (в [3]).

Отметим недостаточно последовательное обозначение рассматриваемого понятия в проекте Кодекса Республики Беларусь «О культуре» 2015 г.: в ст. 21, 22, 34, 36 употребляются термины «охрана ИК ценностей», «сфера охраны ИК ценностей». А в других статьях термин «охрана ИК наследия» (в ст. 89 дано его определение) [4]. Тем самым, излагается о двух «охранах», различающихся по объёму понятия. Ситуация не изменилась и в Кодексе Республики Беларусь «О культуре» 2016 г. [14]. Между тем, «охрана ИК наследия» включает охрану не только ИК ценностей, но и культурных ценностей, т.е. объектов ИК наследия, *не получивших правовой статус* и соответственно не термилируемых в системе теоретических знаний памятниковедения при междисциплинарной проекции «ИК ценностей». В правоведе термины «охрана культурных ценностей» и «защита культурных ценностей» употребляются синонимично. Хотя в документах ЮНЕСКО последний имеет более широкий денотат, охватывая защиту культурных ценностей и уважение к ним [15], т.е. бережное отношение.

Оптимум терминоведчески мотивированного и точного обозначения рассматриваемого понятия усложняется востребованностью отличать его от более «широкое» понятие – такой деятельности в комплексе с её организацией и методическим обеспечением. Такой ситуации способствует и разветвленность памятниковедения как области знаний. Отражается в отсутствии обобщающих исследований, посвящённых системе теоретических знаний его.

Недостаточная унификация терминов и корреляции понятий при выделении направлений деятельности в сфере культуры касается и практической деятельности. Они в проекте Кодекса разнятся: в ст. 4 направлениями общественных отношений, регулируемых Кодексом, выделяются: сохранение и развитие культурных ценностей; охрана историко-культурных ценностей. В ст. 4 основными направлениями государственной политики в сфере культуры выделена: сохранение, развитие и распространение белорусской национальной культуры; охрана историко-культурных ценностей. В ст. 36: сохранение и охрана историко-культурных ценностей; развитие и укрепление культурных связей; научно-исследовательская деятельность. В проект Кодекса РБ (ст. 1) внесен термин «сфера культуры», определяемый «социальной сферой, включающей направления общественных отношений, связанные с осуществлением и обеспечением культурной деятельности». Подставляя определение к термину «культурная деятельность», получаем (утрируя) сферу обеспечения «деятельности по созданию, обновлению (возрождению), сохранению, охране, изучению, популяризации, использованию культурных ценностей, пред-

ставлению культурных благ, эстетическому воспитанию, организации культурного отдыха (свободного времени) населения».

В аспекте логически правильного деления и соотнесения понятий обращаем здесь внимание на узость (значительную, хотя не минимальную) термина «охрана культурных ценностей»: употребления его в узком значении одного из направлений культурной деятельности – организации охраняемости ПИК государством, а также и учета объектов ИК наследия. При этом обновление (возрождение), сохранение, охрана, изучение, использование культурных ценностей выступают другими (самостоятельными) направлениями её. Такая таксономия направлений отличается и от закона Республики Беларусь «Об охране ИК наследия» 1992 г. в котором изучение историко-культурных ценностей самостоятельным направлением культурной деятельности не выделяется. Оно входит в учёт ПИК (учет ПИК охватывает их выявление, изучение и описание). В п. 2 ст. 78 проекта Кодекса и п. 2 ст. 66 Кодекса термины «сохранение культурных ценностей» и «охрана культурных ценностей» употребляются в качестве синонимов. В противоречии с этим в ст. 89 сохранение ИК ценностей и научно-исследовательская деятельность с ними входят в их охрану – систему мер, отвечающих термину «культурная деятельность». В ст. 89 без изменений позаимствована дефиниция из закона РБ «Об охране историко-культурного наследия Республики Беларусь» 2006 г.: «охрана ИК наследия»: система организационных, правовых, экономических, материально-технических, научных, информационных и (или) иных мероприятий, направленных на выявление материальных объектов и нематериальных проявлений творчества человека, которые могут представлять ИК ценностей, придание материальным объектам...статуса ИК ценностей, учёт, сохранение, обновление, удерживание и использование ИК ценностей, осуществляемое в целях сохранения и приумножения ИК ценностей».

Оптимизируя данную дефиницию терминологический элемент «система» следует включить в дефиниendum («система охраны ИК наследия»), а предметную характеристику сформулировать так: взаимосвязанный и взаимообусловленный комплекс (т.е. организованная совокупность) мер и мероприятий. Такая оптимизация необходима, поскольку терминологический элемент «охрана» в проекте Кодекса имеет *два широких значения*. В ст. 111, 112 проекта Кодекса раскрываются понятия, обозначенные «сохранение ИК ценностей» и «обеспечение сохранения ИК ценностей». При этом меры по сохранению ИК ценностей не конкретизируются. Из раскрытия данных понятий приемлемо выводить, что сохранение ИК ценностей и обеспечение сохранения ИК ценностей включает такое направление «памятниковой» деятельности как юридическая охрана ИК ценностей, представленное в частности такой правовой мерой как установление охранный доски.

Хотя в памятниковедении и смежных научных дисциплинах распространено употребление терминов «сохранение культурного наследия», «сохранность ПИК», второй термин вследствие наукообразности предпочтительней к употреблению. Учитывая, что во смежных областях знаний используется он и термины «обеспечение, организация сохранности документов». Определяя терминоведчески, термин «забезпеченне захоўваемасці» более мотивирован. В ст. 82 Кодекса 2016 г. в дефиниции охраны ИК наследия добавлено начало дефиниенса – характеристика «направление культурной деятельности, которое включает» (далее дефиниенс даётся по закону 2006 г. и проекту Кодекса 2015 г.), не просто существенного изменяющая содержание понятия, а фундирующая иное понятие

В советское время имело место выделение основными направлениями комплексной деятельности, связанной с объектами ИК наследия, *охраны* и использования ПИК[5]. Это делало обозначение её термином «охрана ПИК» противоречивым. В постсоветское время имеет место различное выделение основных направлений деятельности, осуществляемой по отношению к ПИК (или «ИК ценностей»). В российском научном дискурсе получило развитие и приведенное выделение, производимое в советской науке: охрана, реставрация и использование ПИК [6].

В Википедии данный термин определяется «комплексом мер и мероприятий, направленных на сохранение и защиту объектов, обладающих культурной и исторической ценностью,

включающих исследование ПИК, оценку их ценности, присвоение официального статуса, реставрацию и консервацию». Тем самым, охрана ПИК раскрывается имеющим *два аспекта – сохранение и защиту*. Раскрытие основных направлений охраны ПИК «размыто» и в определённой степени поверхностно; ими приемлемо выделить исследование-экспертизу, правовое регулирование, реставрацию-консервацию. Здесь обращает на себя внимание выпадение такого существенного направления как обеспечение сохранности («сохранение ПИК»), которое «растворено» при характеристике, раскрывающей первый аспект охраны ПИК.

В «Российская музейной энциклопедии» понятие, обозначенное недопустимым усечением «охрана памятников», определено «системой мер по сохранению и включению в общественную жизнь памятников культуры как части культурного наследия», т.е. исходя из трактовки культурного наследия частью совокупности культурных ценностей. При этом в энциклопедии отсутствует дефиниция памятника культуры (представлены дефиниции памятника истории и ПИК). Исходя из дефиниций в ней охрану памятников непротиворечиво интерпретировать системой мер по сохранению и включению в общественную жизнь объектов ИК наследия без различения их с ПИК (другие интерпретации *будут противоречивыми*). Вместе с этим в энциклопедии излагается о том, что охрана памятников «как особая форма культурной деятельности» возникла в эпоху Возрождения. Выделены составные части охраны памятников (скорей четыре, нежели три): «правовое регулирование, учёт конкретных памятников и их комплексов, контроль за их сохранением, действия по поддержанию сохранности памятников (консервация, реставрация, ремонт), и их использование на благо общества» [16]. Из их перечисления ясно, что меры сводятся к работе, управлению документами и правовому регулированию. Хотя правовое регулирование – едва ли является компонентом культурной деятельности, оно – функция норм права и сущность правовой деятельности. Обозначение составной части памятниковой деятельности «правовым регулированием» немотивированно.

В отечественной научной литературе имеет место полновесный охват направлений охраны *и восстановления* ИК наследия. Направлениями охраны-восстановления ИК наследия без акцентирования на основных направлениях) выделяются: государственный учёт ИК ценностей, госрегулирование в области охраны ИК наследия (тем самым, терминологический элемент «восстановление», используемый для обозначения деятельности, осуществляемой по отношению к ПИК (ИК ценностей), «выпадает» при обозначении области, её охватывающей). Правовую охрану ИК наследия (при этом на первое место выходит уголовно-правовая охрана ИК наследия). И «сдвоенное» направление – сохранение и восстановление ИК ценностей.

Государственное регулирование включает государственную политику, госуправление и контроль, общественный контроль в области охраны ИК наследия. Правовая охрана представляет собой сложный по составу комплекс мер и мероприятий, включающий правовую регламентацию деятельности, связанной с ИК наследия, включая принятие правовых норм и установление юридических фактов, вызывающих правовые последствия, предупреждение преступлений, профилактику правонарушений, связанных с охраной ИК наследия и др. Различается «обеспечение сохранности ИК наследия» и «сохранение ИК наследия» - «материальными объектами и нематериальными проявлениями человеческого творчества своих отличительных духовных, эстетических и документальных достоинств, обуславливающих придание им статуса ценности» [3]. Здесь деятельность по сохранению охватывает *ИК наследия*, а деятельность по восстановлению – *ИК ценностей*, а связанное с ними основное направление рассматриваемой отрасли деятельности обозначается (пусть и предварительно) «сохранение и восстановление *ИК наследия*».

В п. 8.5 ст. 29 проекта Кодекса консервация, реставрация, регенерация характеризуются «мероприятиями по охране ИК наследия», В ст. 121 выделено 10 видов «реставрационно-восстановительных работ», выполняемых на материальных ИК ценностей и (либо) в зонах охраны недвижимых материальных ИК ценностей». Дефиниция к нему: «комплекс мероприятий, направленных на научно обоснованное полное либо частичное повторное создание материальных ИК ценностей (для недвижимых материальных ИК ценностей – обязательно на месте их предыдущего нахождения)», не представляется достаточно точным. Изложение во второй

части его аналогично изложению о полном либо частичном движении планеты вокруг центральной звезды. Точней излагать о повторном создании памятников материальной культуры с полным либо частичным восстановлением аутентичного образа его (если при этом допускать восстановление объекта его «повторным созданием», а не *воссозданием*).

В разрезе соотношения названия с содержанием дефиниций обращает на себя существенная таксономическая несоразмерность: в названии статьи излагается о работах, а в тексте её работы предстают комплексом мероприятий. Другими видами их выделены «дополнение, приспособление, перемещение, раскрытие, регенерация, реконструкция, консервация, ремонт, реставрация» [4]. Тем самым термины «консервация, реставрация материальных ИК ценностей (объектов ИК наследия)» обобщают понятия, не выступающие логическим родом к понятием, обозначенным терминами «консервация, реставрация документа» в ГОСТ 7.48-2002. Они имеют различные денотаты, и хотя междисциплинарный контекст терминов памятниковедения «уже» такого контекста консервации документальных памятников, при формировании понятий памятниковедения следует обобщать содержание последних терминов. В ст. 114 Кодекса 2016 г. выделены виды «ремонтно-реставрационные и другие работы, выполняемых на материальных ИК ценностей». Тем самым, устранено наличествующее в проекте Кодекса таксономически несоразмерное отождествление «работ» с «комплексом мероприятий». В сравнении с проектом Кодекса в названии статьи устранено изложение одновременно о предметных и пространственных действиях. Тем не менее, изъяном стало не выделение гиперонима ко всем выполняемым видам работ (проявление терминологической несостоятельности). В сравнении с ним в тексте статьи изменена идентично предметная характеристика ко всем видам работ; взамен «комплекс мероприятий» – «совокупность работ и мероприятий». Причём только для обозначения первого вида выделенных работ изменено терминологическое обозначение [15].

В теории реставрации реставрация памятников материальной культуры (в терминах Кодекса: материальных ИК ценностей) характеризуется видом восстановления: «восстановлением в первоначальном виде» Раскрывается «сохранением объекта в максимально возможной неприкосновенности» и «выявлением и согласованием исторических и художественных ценностей» его [17]. Соответственно этому употребление термина «реставрационно-восстановительных работы» нерелевантно.

С 1960-х гг. «реставрация документа» трактуется «восстановлением первоначальной формы и укреплением основы и текста документа» [12]. В ГОСТ Р 7.0.8-2013 термин «консервация архивного документа» определяется «системой мероприятий по предохранению документа от разрушающего воздействия внешней среды» [7]. За основу взят дефиниенс к термину «консервация документа» в тезаурусе международного совета архивов «предохранение документа от разрушающего воздействия внешней среды». Однако добавленная характеристика «система мероприятий» не даёт оснований вносить в дефиниендум ГОСТ терминологический элемент «архивный». В ГОСТ 7.48-2002 «консервация документа» определяется. «организация сохранности документов посредством режима хранения, стабилизации, реставрации и изготовления копии». При этом «стабилизация документа»: «обработка, замедляющая старение и предотвращающая повреждение документа»; «реставрация документа»: «восстановление эксплуатационных свойств, а также формы и внешнего вида документа»; «изготовление копии документа»: «воспроизведение на другом носителе в том же или ином формате с помощью различных технологий» [8]. В «Украинскую архивную энциклопедию» [9] внесены термины «консервация, реставрация документа».

Из дефиниенса к первому термину («сокращающему» дефиниенс к нему в ГОСТ 7.48-2002): «организация сохранности документов с помощью режима хранения и реставрации», имплицитно не вытекает, что здесь точен иной дефиниендум – «консервация архивного документа» (поскольку реставрация не запрещена по отношению к документам – оперативным продуктам деятельности с закреплённой информацией, хотя редка). Тем не менее, такая терминологическая коррекция востребована при принятии во внимание второй дефиниции: «реставрация документа – восстановление первоначальных или близких к первоначальным свойств и внешних признаков поврежденного либо разрушенного документа». Такая же трактовка, но по отношению к

термину «реставрация *архивного* документа», стандартизированному в ГОСТ Р 51141-98, СТБ 2059-2913 [10], ГОСТ Р 7.0.8-2013 (в них стилистически иное окончание дефиниенса: «подвергнутому повреждению либо разрушению документа»), термин «реставрация документа». Между тем, отмеченная терминокоррекция не сделана в ГОСТ Р 7.0.8-2013 по отношению к термину «старение документа», определяемому «изменением первоначальных физико-химических свойств документа под воздействием внешних и внутренних факторов». Хотя он отнесен к терминологии именно *архивного дела*. «Старение документа» не характеризуется «естественным процессом», в отличие от ГОСТ 7.48-2002. В последний внесён дефиниенс: «естественный процесс, протекающий в материалах документа во времени и приводящий к изменению и (или) утрате эксплуатационных свойств» [8].

В библиотечном деле различается «износ документа» – «изменение состояния поверхности документа в результате трения. И «старение документа (устаревание)» – «физическое и моральное устаревание». Физическое устаревание – «естественный процесс, протекающий в материалах документа во времени и приводящий к изменению и/или утрате эксплуатационных свойств документа», проявляется в виде деградации свойств материалов – выцветании, угасании текста/изображения, пигментации, износе, биоповреждении, размагничивании магнитных носителей данных. Моральное устаревание – «утрата документом ценности (научной, справочной, практической и др.), в результате чего документ перестаёт использоваться (упоминаться, цитироваться) [11].

В «Украинской архивной энциклопедии» употребляется и термин «консервационно-реставрационная обработка документов», определяемый «очищением, дезинфекцией, реставрацией и консервацией материальной основы кинофонофото документов и микрофильмов в процессе их сохранения». Его образование рассогласовано с определением в ней термина «консервация документа», допускающего реставрацию документа частью консервации его. В ГОСТ 7.48-2002 термин «повреждение документа» раскрывается восстановлением эксплуатационных свойств документа («совокупности свойств, характеризующих пригодность для использования и хранения»), а также его формы и внешнего вида [8].

В библиотечном деле различается «консервация документов» – «организация сохранности документов на различных носителях посредством режима хранения, стабилизации, реставрации и изготовления копии». И «реставрация документа» – «восстановление физической целостности ветхого или поврежденного документа в его первоначальном или близком к первоначальному виду. Реставрация выполняется с учетом характера и степени повреждений, условий последующей эксплуатации, максимально сохраняя признаки подлинности документов». Стабилизация документа направлена на укрепление материальной основы документа с помощью специальной обработки, которая обеспечивается следующими способами: изоляция документа от внешней среды; защита от биоповреждений с пролонгированным эффектом; нейтрализация кислотности материальной основы документа. Реставрация документа направлена на восстановление утраченных частей текста и носителя, удаление загрязнений, отбеливание, упрочнение материалов путем пропитки, ламинирование переплета и др. [11]. В ГОСТ 7.48-2002 консервация документов и документальных ПИК выступает организацией сохранности документов, охватывая и их восстановление (реставрацию). Если экстраполировать данную концептуальную схему на предметную область, охватывающую всякие объекты ИК наследия, то выделение сохранения ИК наследия основным направлением комплексной деятельности, осуществляемой по отношению к ПИК (объектам ИК наследия) не только излишне, а и неточно.

Тем самым, термины «консервация, реставрация материальных ИК ценностей» обобщают понятия, не выступающие логическим родом к понятиям, обозначенным терминами «консервация, реставрация документа» в ГОСТ 7.48-2002. Все эти термины имеют различные денотаты, и хотя междисциплинарный контекст терминов памятниковедения «уже» такого контекста консервации документальных памятников, при формировании терминосистемы памятниковедения следует обобщать содержание терминов «консервация, реставрация документа». При этом сложность заключается в точном терминовании понятия, выступающего предельным логическим родом к понятиям, обозначающим виды работ с ИК ценностей.

Разительно отличается и трактовка ремонта в сфере консервации недвижимых материальных ПИК (материальных ИК ценностей) и сфере консервации документальных памятников. Исходя из терминосистемы ГОСТ 7.48-2002 и трактовки в нем реставрации объекта «восстановления эксплуатационных свойств» его, он противоречив. Исходя из терминосистемы проекта Кодекса, существенный, хотя не отличительный признаком понятия, терминированного «восстановительные работы», - научно обоснованное частичное повторное создание материальных ИК ценностей, в проекте Кодекса не раскрывается. Тем не менее, существенный отличительный признак понятия, обозначенного «реставрация», – научно обоснованное обновление утраченных фрагментов материальных ИК ценностей, а также их отличительных достоинств», приемлемо рассматривать эквивалентом либо раскрытием конструкта «научно обоснованное частичное повторное создание материальных ИК ценностей». Из этого вытекает, что комплекс мероприятий «реставрация» входит в комплекс мероприятий «восстановительные работы»».

В соответствии с наделением понятия, терминированного «восстановительные работы», *существенным отличительным* признаком повторного создания материальных ИК ценностей, к «восстановительным работам» адекватно относить комплексы мероприятий, терминируемые «дополнение», «регенерацию», «реконструкцию», «реставрацию». Комплексы мероприятий, терминируемые «консервация», «приспособление», «ремонт» и «раскрытие» имеют иной характер работы, их следует относить к сохраняющей качество и форму материальных ИК ценностей работе. Тем самым, определяя терминоведчески, термин «реставрационно-восстановительная работа» семантически мотивирован и правильно ориентирован, но логически противоречиво образован в качестве гиперонима. Он ложноориентирующий термин. Соразмерным (*обращаясь в системе терминов проекта Кодекса*) в качестве гиперонима взамен его будет брать термин «консервационно-восстановительная работа». Обозначая при этом термином «консервационная работа» и «консервация» различные понятия. Терминоэлемент «консервационный» семантически мотивирован по сравнению с лексемой «охранительный», отсылающей к бытовому применению языка, но утратившей определённость.

Исходя из проделанного терминоведческого анализа и синтеза, основными направлениями деятельности с объектами ИК наследия соразмерно выделять исследование (включая в него идентификацию, классификацию), консервацию, охрану (относя к ней выработку госполитики в области охраны памятников, правовое регулирование и защиту, придание объектам ИК наследия правового статуса), учёт (государственный, статистический, международный учёт), использование (включая популяризацию) объектов ИК наследия (уже - ПИК). Хотя учёт тесно связан и с охраной и с исследованием объектов ИК наследия, понятие учёта объектов ИК наследия не редуцируемо к понятиям их охраны и исследования. В частности, неадекватно относить к ним включение объектов ИК наследия, получивших правовой статус, в Государственный реестр (список).

Исходя из *системы терминов проекта Кодекса*, соразмерно выделять относительно самостоятельными блоками работ с объектами ИК наследия (ПИК. материальных ИК ценностей) и «консервационные работы», и «восстановительные работы». Причём денотаты этих терминов отличаются от денотатов представляемых в проекте Кодекса терминов «консервация» и «восстановление». Вместе с этим, при выделении основных направлений деятельности по охране ИК ценностей (ПИК) соразмерно конституировать эти два блока работ составляющими одно основное направление – «консервационно-восстановительные работы».

Соответственно, формируем дефиницию: *Охрана памятников истории и культуры* – имеющая правовые, организационные, экономические, научно-методические, научно-исследовательские, научно-техническо-информационные аспекты комплексная деятельность (охватывающая меры, мероприятия, комплексы работ и мероприятий), имеющая основными направлениями исследование (включая идентификацию, классификацию), консервационно-восстановительные работы, охрану (государственную политику в сфере охраны памятников, правовое регулирование и защиту, придание объектам ИК наследия правового статуса и др.), учёт (государственный статистический и международный учёт), использование (включая популяризацию) объектов ИК наследия.

Литература

1. О Национальном архивном фонде и архивах в Республике Беларусь. Закон Республики Беларусь от 6 октября 1994 г. № 3277-ХІІ в редакции Закона Республики Беларусь от 6 января 1999 г. № 236-З. текст приведен по состоянию на 25 мая 2005 г. – Минск : Декта, 2005 – 32 с.
2. Закон Республики Беларусь «Об архивном деле и делопроизводстве в Республике Беларусь» от 25 ноября 2011 г. № 323-З // Национальный реестр правовых актов Республики Беларусь. 2011. – № 1360.
3. Мартыненко, И. Э. Правовой статус, охрана и восстановление историко-культурного наследия / И. Э. Мартыненко. – Гродно : ГрГУ. 2005. – 343 с.
4. Праект Кодэкса Рэспублікі Беларусь “Аб культуры” 2015 г. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: www.kultura.by.
5. Настюк, В. Я. Государственное управление в области охраны и использования памятников истории и культуры в СССР / В. Я. Настюк. – Харьков, 1982.
6. Молчанов, В. Н. Основные термины и понятия охраны, реставрации и использования памятников истории и культуры / В. Н. Молчанов // Научно-информационный сборник «Материальная база сферы культуры». – М., 2000. – Вып. 3.
7. Национальный стандарт РФ ГОСТ Р 7.0.8-2013. ССИБИД. Делопроизводство и архивное дело. Термины и определения. – М., 2014.
8. ГОСТ 7.48-2002. ССИБИД. Консервация документов. – М., 2003.
9. Українська архівна енциклопедія. – Київ. : Дзяржкомархів України, 2008 – 882 с.
10. СТБ 2059–2013. Делопроизводство и архивное дело. Термины и определения. – Минск, 2013.
11. Библиотечный фонд: словарь-справочник / Н. З. Стародубцева, Е. И. Ратникова, Л. М. Толчинская. – М. : Инфра-М, 2017 – 160 с.
12. Краткий словарь архивной терминологии. – М., 1968.
13. Дьячков, А. Н. Охрана памятников // Российская музейная энциклопедия / А. Н. Дьячков. – М., 2005.
14. Кодэкс Рэспублікі Беларусь “Аб культуры” 20 ліпеня 2016 г № 413-З [Электронный ресурс] // Национальный Интернет-портал Республики Беларусь, 2/2412. Режим доступа: www.pravo.by. – Дата доступа: 02.08.2016.
15. Юридический энциклопедический словарь / под ред. В. Малько. – М., 2016.
16. Российская музейная энциклопедия. – М., 2005.
17. Чернышева, Е. К. Научные и методологические проблемы реставрации: этические аспекты профессиональных отношений / Е. К. Чернышева // Матер. научно-практ. конф. «Реставрация в храме-памятнике». – СПб., 2006.

Новаш О.В.

(Республика Беларусь, г. Минск)

КУЛЬТУРНОЕ ДОСТОЯНИЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЙ КОМИССИИ

Реформы Эдукационной комиссии не могли спасти государственность Великого княжества Литовского, однако поспособствовали развитию образования целого поколения граждан. Эдукационная комиссия запомнилась выдающимися людьми, с помощью которых она появилась, их идеями преподавания и системой образования. Стремление к сокращению классовых различий в образовании сыграло важную роль в сознании общества. Положения, словари и особенно учебники, которые воспитали целое поколение интеллигенции, сохранились в материальной форме и наравне с реформированными университетами в Кракове и Вильнюсе так же являются культурным наследием Эдукационной комиссии.

Достижения Эдукационной комиссии огромны и, на мой взгляд, до сих пор недооценены обществом. Комиссия создала основы современной системы школьного образования, сделала многое, чтобы поднять престиж профессии учителя, веря в убеждение, что работа учителя носит большое социальное значение. Комиссия представила новые школы и модернизированные учебные программы на основе предложения, что школа должна быть адаптирована к потребностям реальной жизни, что не маловажно при воспитании личности. От начала ее работы начало укореняться сознание, что человеческая ценность зависит от образования и благосостояние нации неразрывно связано с уровнем образования его граждан. Сама Комиссия также отличный

пример патриотических мероприятий, сосредоточенных на сотрудничестве и реализации конкретных задач, где общая цель, а не политические споры определяют важность задач.

Эдукационная комиссия не пережила распада Речи Посполитой и прекратила свою деятельность в апреле 1794 года. Члены комиссии не смогли ее спасти, но два десятилетия ее существования внесли неоценимый вклад в систему образования. Что же осталось от Эдукационной комиссии? Что можно рассматривать под ее культурным наследием?

В виде материального остались словари, хрестоматии и учебники. В период работы Комиссии было издано около 27, некоторые из них использовались на протяжении большей части XIX века. Целое поколение интеллигенции девятнадцатого века выросло на учебниках грамматики и истории. По ним учились практически все писатели и поэты, от Адама Мицкевича до Болеслава Пруса. Появляется новая терминология в математике, логике, физике, химии. В естественных науках, польскоязычная концептуальная основа была построена практически с нуля, и хотя в XIX веке несколько модернизировалась, но знание из книг восемнадцатого века перешло в следующее десятилетие с тем основным словарным запасом того времени.

Прекращение работы Эдукационной комиссии не означает конец его влияния на социальную жизнь белорусов, поляков и литовцев. Педагоги, подготовленные по новой системе школьного образования остаются носителями идей Комиссии практически до Польского восстания 1830 года. Онуфрий Копчинский не перестает работать над своими книгами, Ян Снядецкий закладывает основы польской математической терминологии, Самуил Линде издает первый словарь польского языка, Станислав Сташиц посвящает себя работе по улучшению хозяйственного развития польских земель. Он исследует Карпаты, пишет работу «О карпатской земле». Сташиц был создателем одной из первых геологических карт. Все они в той или иной степени были связаны с Эдукационной комиссией, к тому принадлежали к видным ученым и активистам. Из круга таких ученых, деятелей и меценатов живущих и работающих под влиянием Комиссии, формируется Общество друзей науки в Варшаве.

Наследие Эдукационной комиссии четко видно в работе Краковской и Виленской академии. Комиссия отправила в Краков ксендза Гугона Коллонтая с поручением провести генеральную реформу Краковского университета [1]. Коллонтаевская реформа (1777–1786) изменила структуру учебного заведения. Были ликвидированы четыре факультета, а на их месте были созданы две коллегии: Моральная (богословие, юриспруденция и литература) и Физики (математика, физика и медицина). Польский язык стал языком преподавания (за исключением богословия). Были приглашены выдающиеся ученые. Были также приложены все усилия для развития естественных и точных наук. Было инициировано строительство Коллегии физики, астрономической обсерватории, ботанического сада и университетской клиники. Во время этой реформы университет получил название «Главной коронной школы». После третьего раздела Польши (1795) Краков был присоединен к Австрии. С тех пор Университет называли «Главной краковской школой». В 1805 году он был присоединен к Львовскому университету и германизирован [2].

Виленская академия в 1773 году перешла под опеку Эдукационной комиссии, которая преобразовала ее в высшее учебное заведение нового типа – Главную школу ВКЛ. Её ректором был назначен выдающийся учёный-астроном Мартин Пачобут-Адленицкий, который, занимая эту должность около 20 лет, провёл в школе реформу и придал образованию практически светское направление. Школа имела моральный и физический факультеты. Из Гродно была переведена медицинская школа, на базе которой был создан третий факультет – медицинский. После 2-го и 3-го раздела Речи Посполитой и присоединения земель ВКЛ к Российской империи Главная школа с 1796 стала называться Главной Виленской школой. В 1803 году Главная Виленская школа была реорганизована в университет с 4 факультетами: моральных и политических наук, физико-математический, медицинский, литературных и свободных художеств. Образование, полученное в Виленском университете не уступало тому, которое давали лучшие университеты того времени Западной Европы. Из его стен вышли А. Мицкевич, Ю. Славацкий, Ю. Крашевский, И. Данилович и другие известные лица. Реформы Эдукационной комиссии

оказали влияние не только на российское образовательное законодательство в начале XIX века, но и на прусское, чилийское и на образовательные реформы США [3].

XVIII век, это время, когда женщины принимают более активное участие в общественной и социальной жизни. Комиссия также не осталась равнодушными к женскому образованию. Хотя и не были созданы государственные школы для девочек, но остались частные и монашеские. Совместное обучение не было разрешено, но учебная программа для мальчиков и девочек, были почти идентичны. Только вместо латинского языка девочки изучали географию. Заботясь о гражданском образовании женщин, они, таким образом, поощряли их патриотизм. Умные, образованные, воспитанные женщины не являются бременем для общества [4, с.20].

Достижения Эдукационной комиссии в XIX веке несколько ослабли с течением времени, но ее наследие осталось постоянно в сознании поляков, литовцев, белорусов лишенных собственного государства. В образовательных кругах и интеллектуальной среде помнят о вкладе Комиссии в создание современной школы, и также подчеркивают, что это первое министерство образования в Европе. Десятки тысяч учителей принесли свои идеи в девятнадцатый век, используя их в процессе воспитания новых поколений, способствуя выживанию родного языка и культуры, значительно влияющих на развитие национального сознания того времени.

Литература

1. Ливанцев, К. Е. Государственно-правовая мысль периода польского Просвещения [Электронный ресурс] / К. Е. Ливанцев. – Режим доступа: <http://www.law.edu.ru/doc/document.asp?docID=1135880>. – Дата доступа: 04.08.2015.
2. История университета [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.ru.uj.edu.pl/ru_RU/ouniwersytecie/historia. – Дата доступа: 04.08.2015.
3. Račkauskas, J. The Educational Commission Of Poland And Lithuania 1773-1794 200th anniversary of its establishment [Electronic resource] / J. Račkauskas. – Mode of access: http://www.lituanus.org/1973/73_4_04.htm. – Date of access: 14.07.2015.
4. Podgórska, E. Sprawa wychowania kobiet w znaczniejszych czasopismach polskich drugiej połowy XVIII wieku / E. Podgórska // Rozprawy z Dziejów Oświaty. – 1961. – Т. 4. – С. 19–33.

Ноговицын Н.О.

(Российская Федерация, г. Санкт-Петербург)

ПРОИЗВЕДЕНИЕ ИСКУССТВА В АКТЕ КОММУНИКАЦИИ: МЕЖДУ ВОСПРИЯТИЕМ И ЗНАКОМ¹

Практически любой вид искусства в той или иной степени связан с чувственной составляющей нашего опыта. Одной из особенностей искусства XX века является постепенное смещение акцента с чувственной составляющей в сторону рефлексивных маршрутов решения эстетических задач.

Игры со смыслом утвердились в качестве распространенного технического приема в эстетике, как минимум, с начала XX века. В качестве примера здесь можно привести Л. Кэрролла, Г. К. Честертон. В художественной литературе существует устоявшаяся традиция «путать читателя». Очень часто сюжет подводит к одному решению, а на самом деле правдивым оказывается совсем другое, подчас прямо противоположное. В конце текста читатель понимает, что второе решение было возможным, хоть и не очевидным, на протяжении всего текста, но он с ним не столкнулся, смысл большинства событий сюжета оказывает переосмыслен. В зависимости от жанра, в одном случае неправильное решение может навязываться читателю, в другом он просто может томиться в неизвестности, не зная, какую интерпретацию текста лучше предпочесть.

¹ Работа выполнена при финансовой поддержке ГРНФ (грант № 15-33-01018 «Коммуникативные стратегии и культурные практики в период социокультурных трансформаций»).

Почему мы так подробно останавливаемся на этой ситуации? По двум причинам. Во-первых, речь здесь идет о смысле тех или иных событий. Данные события оторваны от значения, но имеют несколько возможных интерпретаций. Правильный, авторский, вариант определяется сюжетом.

В этой мелодии возможны и достаточно часто используются вариации. Так, например, во многих детективах. Г. К. Честертон поверх обычного детективного сюжета выстраивается еще и языковой пласт – главный герой, распутывая сложный узел преступления, основывает свои поступки на весьма неоднозначных утверждениях, вроде «если у Вас был мотив, но Вы невиновны, если же у Вас мотива не было, но ты, безусловно, убийца». Одной из основ детективного жанра является связь преступления и мотива. Даже в преступлениях безумцев почти всегда обнаруживается какая-нибудь, пусть и совсем воображаемая, причина. В данном случае мотив тоже есть, но логика текста, тем не менее, позволяет высказывания вроде приведенного выше. На первый взгляд (и автор это проговаривает) подобные фразы являются нарушением здравого смысла, но на деле они оказываются воплощением этого самого смысла.

Почему возможны и привлекательны подобные ходы? Возможно, потому, что они заставляют читателя начать думать. Возможны две причины бессмыслицы – незнание и непонимание. Все в тексте Честертон исключает возможность незнания, для решения загадки всегда требуется минимум новых знаний и событий. Каждый раз, когда я сталкиваюсь с чем-то не очень понятным, у меня возникает соблазн списать это на некую принципиальную непонятность и невозможность. Опять же, текст, подчеркнуто продуманный, исключает этот вариант. Откинув эти два варианта, читателю приходится признать, что он не совершил некоторые умозаключения, которые совершил главный персонаж. Другими словами, читателю приходится встать на место главного персонажа и взглянуть на сюжет его глазами, проследить ход его мыслей.

Но использование подобных приемов позволяет реализовать и другие возможности.

В данном случае имеется в виду не эмоциональное отождествление с персонажем (как в знаменитых бесконечных телевизионных сериалах), а отождествление рассудочное. Это важно, так как раскрывает нам замысел автора. Художественные тексты Честертон еще не подпадают под определение Открытого произведения, но оказываются очень близко. В отличие от произведений, анализируемых У. Эко, замысел Честертон полностью формируется и завершается самим автором, а не читателем. Сюжет похож на логическую задачу с ответом на последней странице. Но от классической логической задачи текст отличается своей художественностью. В этом тексте есть персонаж, который переходит от незнания к знанию, события разворачиваются по необходимости и т.д. В принципе, мы можем сказать, что художественный текст в данном случае является простой формой для изложения задачи. Но при этом мы потеряем красоту самой логики изложения, исключим из сюжета персонажа, являющегося путеводной нитью. А без него задача может «не иметь решения».

В другом рассказе Честертон пишет про одного из персонажей что он «был слишком заметным, чтобы его можно было найти». Возможно, самый известный персонаж Честертон, отец Браун, в большинстве рассказов говорит о том, что атеисты, то есть те, кто руководствуется главным образом здравым смыслом, суждения которых опираются всегда на логику мышления, подчас намного более суеверны, нежели религиозные люди.

Другая причина переноса внимания на процессы смыслополагания, кроется в философии. Во многих философских концепциях реальность занимает место объекта познания, того, что становится осмысленным в процессе когнитивного акта. Одним из первых ситуацию отсутствия определенного смысла описал З. Фрейд в работе «Остроумие и его отношение к бессознательному». В этой работе Фрейд показывает, что остроумие, по аналогии со сновидением, предполагает некоторую концентрацию смыслов и множество возможных прочтений. Собственно, острота – это фраза, которая может быть понята несколькими способами одновременно. И этим она отличается от обыденной речи, в которой смысл всегда стремится к определенности. В феноменологии Гуссерля, например, смысл появляется при «прояснении» того образа

объекта познания, который есть у субъекта. В психоанализе Лакана смысл, напротив, как бы «скрывает» объект познания от глаз самого субъекта.

В качестве другой причины могут быть выделены такие внешние для искусства события как возникновение фотографии. Возникнув на смежных областях физики и химии, фотография быстро заняла важное для европейской культуры место. Скорость развития данного феномена создала достаточно интересную ситуацию, в которой культурфилософская рефлексия отстала от того феномена, на который она направлена.

Один из самых интересных текстов по философии фотографии, книга Р. Барта «Camera Lucida», ставит в центр фотографии понятие *punctum*. *Punctum* – это некий объект, который своим присутствием меняет смысл снимка. В восприятии он не заметен, но фотография позволяет присмотреться и «прочитать» фотографический образ правильно. Благодаря фиксации момента становятся видны отдельные детали, которые существенно меняют структуру образа. Фотография, таким образом, оказывается подобна мифологии, она выражает больше, чем просто буквальный смысл. Но этот смысл создается во многом благодаря действиям самого зрителя.

Эта мысль прослеживается в работах таких замечательных теоретиков фотографии как П. Вирильо, М. Маклюэн, В. Флюссер, С. Зонтаг и многих других. Поэтому мы можем предположить, что фотография – это пример феномена современной культуры, который обладает двумя характерными особенностями. Во-первых, фотография не объективна, по крайней мере, в том смысле, что она не является некоторой статичной данностью, которую мы могли бы созерцать. Во-вторых, фотография предполагает активное восприятие и вне этого активного восприятия сложно говорить о том, что произведение состоялось.

Другим феноменом, проясняющим отношение смысла и чувственной реальности, является кинематограф. Начиная со знаменитого кинопоказа «Прибытие поезда на вокзал Ла-Сьота», сюжет в кино часто претендует на статус подлинной и убедительной реальности. В то время как на самом деле, является авторской задумкой, сюжетом, имеющим смысл, но не имеющим непосредственного места в реальности.

Камера долгое время создавала иллюзию зрителя, воспринимающего мир объективно. Эта иллюзия исчезла не потому, что пленка оказалась не долговечной, а потому, что место этого преимущества оказалось занято другим. Уже в начале эпохи кинематографа выяснилось, что намного ценнее в фильме способность воспроизводить отснятое как воспоминание, а не как восприятие.

Но, в отличие от обычного воспоминания, сюжет фильма никогда не был увиден – это событие, которое не воспринималось, но вспоминается. Если для Фрейда в сновидении исполняется то желание, которое субъект испытывал наяву, в реальности, но которое не смогло реализоваться по независящим от самого субъекта обстоятельствам. Неудовлетворенность сценария, как и всякое бессознательное желание, не может быть выражена ни как последовательный рассказ, ни как хорошо поставленная картинка, ни одним из тех средств, которые находятся во власти сознания. Поэтому кинематографу часто приходится прибегать к помощи монтажа, т.е. к составлению визуальной последовательности сюжетно почти не связанных кадров, к выражению текста не прямо, через его изображение, а через намеки и указания. Это делается для того, чтобы дать зрителю свободу и тем самым четче выразить сам сценарий произведения. Эффект усиливается тем, что для дефиниции смысла фильма зритель вынужден приложить усилия. Во-первых, потому, что зритель догадывается «сам», а во-вторых, потому, что для такой формы выражения доступна большая свобода. Когда можно сказать только то, что можно произнести, говорящий оказывается принципиально ограничен возможностями собственного языка. Поэтому говорить, не произнося, намного эффективнее, чем произносить.

В качестве развернутого примера произведения искусства, в котором визуальный ряд переводит нас в состояние рефлексии можно привести фильм Джима Джармуша «Пределы контроля» (*The Limits of Control*, 2008), который даже с первого взгляда выглядит как произведение без единого, предзаданного смысла. Загадочным является уже название – что именно контролируется, какова причина предела, кто контролирует и зачем, – все это совершенно не про-

яснено в названии, остается непонятным это и после просмотра фильма. Фильм настолько непонятен, что даже не выглядит незавершенным. Возникает подозрение, что отсутствие четкого вывода – часть авторского замысла, определяющая смысл всего произведения. В качестве рабочей гипотезы мы можем взять предположение о том, что произведение это является завершенным и непонятность смысла является частью этого замысла. Возможным аргументом в пользу этого предположения является условная завершенность сюжета – убийство, которое явно является финальным завершением задания.

В каком случае автор не может закончить мысль своего произведения? Мы знаем два возможных ответа – если мысль не может быть завершена и если для замысла важно, чтобы ее завершил зритель.

В качестве развернутого примера первой теории можно привести концепцию открытого произведения У. Эко. Эко выделяет несколько отличительных признаков современного искусства. Так, он говорит о том, что большинство современных произведений предполагают множество возможных интерпретаций, обладают принципиальной неопределенностью смысла и состоят из структуры элементов, которые могут вступать в различные взаимоотношения.

Если перевести эту позицию в термины Ж. Делеза, то произведение оказывается серией событий, смысл которой дан может быть определен только после прохождения этой серии. Насколько можно судить, в тексте У. Эко нет четкого критерия неопределенности произведения – оно должно «подталкивать» субъекта к завершению образа, но насколько именно, неизвестно. В любом случае, вряд ли в данном случае можно ограничиться данной концепцией, ведь фильм оставляет скорее чувство растерянности, чем подсказывает готовую мысль.

Большую часть сюжета фильма составляют встречи главного героя с различными персонажами. При этом мы знаем, что у него есть задание и от каждого персонажа он, по предъявлении пароля из двух чашек кофе, получает некую подсказку – коробок с клочком бумаги, на котором обнаруживается загадочная последовательность символов. В конце фильма задание завершается убийством, после которого персонаж вполне закономерным образом меняет свой внешний облик и растворяется в очередном людном месте. В начале фильма мы видим инструктаж, фразы из которого повторяют потом различные персонажи в различных местах. Инструктаж вполне лаконичен и состоит из нескольких основополагающих мыслей. Герою понадобится нужно будет использовать воображение, он должен помнить про то, что тот, кто считает себя добравшимся до сути вещей достоин смерти.

Все это подсказывает нам первую, «конспирологическую» интерпретацию сюжета. Мы можем предположить, что фильм этот по сути является детективом. В центре сюжета – киллер, которому поручают убийство хорошо охраняемого чиновника. Для выполнения своей миссии он должен получить определенные сведения от информаторов. Всю операцию, очевидно, продумывает заказчик и подбор информаторов, выбор явок и паролей принадлежит ему. Зрителю, избалованному легкостью прочтения сюжетов массового кинематографа, эта трактовка приходит в голову прежде всего. При этом, правда, большинство самых важных с эстетической точки зрения деталей – два чашки кофе, регулярные походы главного героя в музей и проч., - оказываются всего лишь формой подачи сюжета. Изобилие этих деталей подсказывает нам, что возможна и другая интерпретация, в которой многие из них должны потерять атрибут случайности. Но для того, чтобы перейти к этой новой, чуть более глубокой стратегии понимания, нам нужно найти основания для дальнейшего движения, «взломать» первую линию смысла.

Конспирологическая интерпретация основывается на картине мира, аналогичной той, которая описывается у Л. Витгенштейна в Логико-Философском трактате. Есть некоторое событие, которое описывается (изображается?) в художественной форме. Красота деталей - дополнительный способ завлечь зрителя, наслаивающийся на описываемое событие. Само событие воплощается в картине и оказывается самодостаточным. Понятно, что описываемое событие, понимаемое буквально, не претендует на верифицируемость, речь идет не о конкретном политике, а схема убийства вообще отдает некоторой мистичностью. Скорее в данном случае речь идет о противопоставлении безупречной самоотдаче киллера и прагматичной (до отвращения) буржуазности политика. При встрече этих двух подходов к жизни побеждает, как и положено в

западном кинематографе, первый. В любом случае, говорим ли мы о вымышленных персонажах или о политических идеях, мы предполагаем, что у фильма есть некоторое содержание, облаченное в художественную форму.

Подобное прочтение является возможным, хотя, кажется, как раз для этого произведения оно не является подходящим. Сама форма картины подсказывает нам, что детали имеют значение и имеют смысл. В качестве примера можно взять две чашки кофе. Оказавшись в кафе или самолете, герой каждый раз заказывает две чашки кофе, выпивает первую, но вторую начинает только если встречает собеседника с коробком спичек. Фактически, вторая чашка кофе нужна в качестве пароля для встречи с информатором и в качестве способа уничтожения сообщения. Может ли подобная деталь быть всего лишь случайно формой (как это было с паролями, например, в фильме про Штирлица) или это важная содержательная часть, которая подсказывает нам, что нужно копнуть поглубже?

Когда мы говорим о том, что некая деталь является не формой, а содержанием, мы подразумеваем, что она несет в себе некоторую мысль. Фактически, эта деталь по-прежнему остается формой, но у этой формы обнаруживается некое дополнительное содержание, которое «крадет» форму. Формально эта схема похожа на вторичную семиотическую структуру у Р. Барта, только работает она здесь в обратную сторону. У Барта Миф – надстройка над обыденным языком, в то время как здесь первая интерпретация отбрасывается за несущественностью, упрощается и на ее место выдвигается другая, новая, чуть более актуальная и чуть более сложная. Здесь художественная форма является своеобразной формальным прикрытием, которое наделяет смыслом все целое.

В «Кино» Делез предполагает, что кинематографический ряд является четким воспроизведением обычной структуры воображения, только объективированным. В первую очередь это заставляет нас посмотреть на то, что и как отображается в кадре, но уже не на уровне физики и логики, как мы это делали до сих пор, а на уровне восприятия. На этом уровне не просто фиксируются отдельные кадры, но воспринимается некоторый «усредненный образ». Этот образ, в отличие от любого отдельно взятого кадра или образа в этом кадре обладает динамикой, т.е. совершенно не представим без движения и существует только в изменении. Здесь Делез предлагает использовать термин образ-движение. Эта метаморфоза очень интересна со всех точек зрения, но особенно с точки зрения конституирования целого образа. Важно то, что мы имеем дело не с образом предмета, а со смыслом произведения.

Кино захватывает видимость вещи и, пропуская ее через себя, выдает на экран нечто похожее, но уже наделенное смыслом. Для этого в кино используются два механизма: монтаж и образ-движение. Монтаж образует визуальный ряд через посредство текста и таким образом создает общий смысл сюжета. Через посредство сюжета и задается главный образ, который и является общим смыслом фильма. Образ-движение конституирует объект, видимый на экране, причем неотъемлемым свойством этого объекта является движение и поэтому он сам вступает в событие и приобретает смысл. Понятно, что непосредственно разговор идет только про кино, и эти механизмы не могут претендовать на всеобщность. Но, как мы видели, в обычной культурной практике дело обстоит похоже. Так что вполне возможно считать кино иллюстрацией к обычному механизму образования смысла.

История конституирования понятия смысла связана с постепенным осознанием невозможности непосредственного познания вещей и возрастающей ролью языка в когнитивных схемах, что привело к констатированию того факта, что язык не может считаться средством буквальной передачи реальности, а знание - претендовать на точное соответствие действительности. Искусство, не претендуя на соответствие предметному миру, ставит своей целью выражение смысла, что позволяет намного более точным и адекватным образом использовать языковые механизмы и создавать завершенные конструкции.

Смысл выражается в языке в обход грамматически заданной субъектно-предикатной структуры предложения, что становится очевидным при рассмотрении эстетической ценности художественного текста, в частности, в кинематографе. Существуют три возможных основания смысла – событие, о котором говорится, инстанция, которая данное событие создает и форма, в

которой это событие фиксируется. Соответственно, маршрут движения сознания при построении смысла может варьироваться в зависимости от условий текста. При создании художественного текста целью является выражение некоторого смысла. Поэтому функция значения там изначально упрощается. В этом случае маршрут формирования смысла проходит через серию событий (сюжет), и субъекта, который, скользя по этой серии, неминуемо приходит к ее завершению. В случае рефлексивного текста смысл фактически отсутствует в самом тексте. Вместо этого текст задает правила мышления, следуя которым, читатель, проходя через несколько уровней смысловых игр, в итоге сам приходит к некоей мысли. В данном типе текстов снимается общепринятое для европейской культуры требование определенности.

Современное искусство, безусловно, строится на феномене чувственности. Оно делает с чувственным образом приблизительно то же самое, что философия делает с восприятием. С помощью рефлексии, при посредстве предмета, обращает сознание к самому себе, запуская тем самым механизм смыслополагания.

Романенко Д.Ю.

(Республика Беларусь, г. Минск)

ПРОИЗВЕДЕНИЯ БЕЛОРУССКОГО ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА 1940–1960-Х ГГ. В ПУХОВИЧСКОМ РАЙОННОМ КРАЕВЕДЧЕСКОМ МУЗЕЕ

Пуховичский район на культурной карте Беларуси давно занимает заметное место, [2] благодаря активной деятельности своего местного краеведческого музея, который был основан как школьный в 1968 году, а в 1974 году получил статус государственного за активную деятельность по сбору экспонатов и популяризации национального наследия.

С 1990-х гг. в должности директора музея здесь работает известный историк и активный собиратель произведений белорусского изобразительного искусства Александр Пранович. Ему удалось найти очень много произведений белорусских живописцев и графиков старшего поколения, которые долгое время в заброшенном состоянии «пылились» в темных углах разных учреждений и своевременно спасти их от порчи и исчезновения. Много произведений поступило в фонды музея от самих художников, уроженцев Пуховиччины (Г. Бржозовский и др.), которые увидели реальную возможность достойно экспонировать здесь свои произведения, в то время, как в столице им уже не уделяли достойного внимания.

Таким образом, была сформирована уникальная коллекция белорусского изобразительного искусства военного времени и первых послевоенных десятилетий, которая является, безусловно исторической и художественной ценностью. Но она по сей день остается мало известной и не исследованной белорусскими учеными, что актуализирует данную публикацию, цель которой впервые дать искусствоведческую оценку произведениям указанного периода и выявить их уникальный характер, связанный с неповторимыми особенностями того переломного времени.

Наиболее широко представленными являются живописные и графические произведения Г. Бржозовского. Художник военные годы провел в партизанском отряде в Пуховичском районе, где черпал живой материал для творчества в ежедневных героических и более умиротворенных событиях из жизни борцов против оккупации. Там он выполнил с натуры серию графических портретов партизан, среди которых доминируют и юноши, и девушки, молодость которых еще трепетнее воспринимается на контрасте с военным снаряжением и суровым лесным окружением. Это – очень изысканные по технике исполнения карандашные и акварельные портреты, которые находятся в постоянной экспозиции: «Радистка Шура» (1943), «Партизан с автоматом» (1944), «Партизанки Таня и Шура» (1943), «Партизан Петенька» и др.

На основании зарисовок и непосредственных впечатлений Г. Бржозовский создает в 1940-х гг. живописные композиции, бытописующие мирные передышки на партизанских стоянках, а

также концентрирующие внимание на драматических эпизодах вооруженной борьбы. Среди них – «Партизаны подрывники» (1943), «Похороны партизан» (1944), «Партизаны на отдыхе» (1944), «Крестьянский хлеб – партизанам» (1944) и др.

В свою очередь, эти произведения привели к созданию более обобщенной композиции «Выход из блокады» (1947), которая показывает продвижение лесных мстителей по заболоченной местности, когда идущие должны осторожно пробираться к цели по зыбкому и непредсказуемому пути. Суровая правда военного времени здесь выступает перед зрителем без всяких прикрас, без идеологической лакировки в очень образной и многозначительной форме.

Наиболее яркая и значительная картина, выпускника Витебского художественного техникума Г. Бржозовского «На родных полях» была написана в 1952 г. Автор в ней с полнотой раскрывает сущность новых демократических устремлений послевоенного искусства, посвященного родной земле и людям труда. Он отчетливо передает отношение человека к окружающей его природе, акцентируя внимание на труд и вечную любовь к родной земле. Картина была создана в двух авторских вариантах, что является достаточно редким явлением в отечественной живописи XX в. Один вариант находится в постоянной экспозиции Национального художественного музея Республики Беларусь, другой – в Пуховичском районном краеведческом музее. В них есть определенные отличительные особенности, которые здесь следует отметить.

На картине в НХМРБ изображена полуденная летняя страда, когда убирают урожай.



Здесь особым вниманием подчеркнута тема «мирного труда» в первое послевоенное десятилетие. В центре композиции – сам художник, с вдохновением рисуя урожайные поля. Он сосредоточен, работает под лучами палящего солнца, от которого его предохраняет зонт. В наличии художника холст на мольберте, этюдник, краски. За процессом живописного письма наблюдают первые впечатленные зрители: дети, стоящие рядом. Мужчина-комбайнер также пришёл посмотреть, как творит мастер. Он остановился чуть дальше, чтобы не мешать работе. Лица очарованные, спокойные и, заметно, весёлые. Вдали – стожки соломы и комбайн. Используются светлые краски, подчеркивающие общее приподнятое настроение.

Лица очарованные, спокойные и, заметно, весёлые. Вдали – стожки соломы и комбайн. Используются светлые краски, подчеркивающие общее приподнятое настроение.

На картине в ПРКМ также, изображено лето, жатва, палит полуденное августовское солнце.



В работе ощущается проявление особой, «невоенной» красоты окружающего – людей, природы, атрибутов творческой деятельности и т. д. В искусство вернулись радостная полнота жизни без агрессии, состояние мирного труда, благодаря которому человек чувствует себя особенно молодым и счастливым. Энергичная по манере живопись Г. Бржозовского выявляет приподнятое поэтическое состояние людей, работающих в поле. Живописная интенсивность убедительно выражает слаженность людей в процессе жатвы, их духовное единство в нерасторжимой связи каждого и

всех с землей. Автор использует простую схему своего полотна – фигуры на фоне пейзажа, яркие тона, тонкие цветовые переходы, лепка объёмов с помощью цветовой градации и светотени. В центре картины – художник, изображающий «налитое золотом» поле. Он расположился под зонтом. Творческая атмосфера, энергичная манера письма не оставляет равнодушными местных наблюдателей. Они с восторгом и гордостью наблюдают за работой художника. Это деревенские дети: мальчик в кепке и 4 девочки в платочках. К группе детей присоединился и мужчина. Все находятся в просветленном и приподнятом настроении. Творец сосредоточенно смотрит вдаль, а рука находится в рабочем положении на холсте. В другой руке – палитра. Холст закреплен на треноге. В дали, на солнечном поле трудятся люди. Слева находится женщина-жнея. Она сгребает солому в стожки. Справа композиционное решение завершает деревенский плетень.

Генрих Бржозовский в этих двух вариантах мирной трудовой темы нашел «заветный ключ» к дальнейшим периодам своего творчества, посвященным родной земле и ее людям. Его

роль в белорусском искусстве высоко отмечалась в послевоенных изданиях по белорусскому искусству [4, с.55; 6, с.76;], но затем незаслуженно «отошла в тень», если не брать во внимание отдельных публикаций [7].

Благодаря пуховичской коллекции произведений художника, можно увидеть и осознать его значительный вклад в белорусское искусство, характерный своей творческой искренностью чувств и желанием открывать в жизни все новые светлые мирные страницы, отдавая при этом дань ее героическому прошлому. Во многом такую позицию разделяли и другие художники, творчество которых было опалено войной. В музее есть этому подтверждение в многочисленных пейзажных произведениях живописцев старшего поколения, известных в прошлом в столичных экспозициях преимущественно по заказным сюжетным работам. Их творчество в камерных жанрах осталось, практически, не исследованным, хотя в нем есть много живописных и образно-новаторских открытий.

Пейзажи, тонко передающие атмосферу, настроение своего времени и неповторимость уголков разнообразной природы, дают хорошее представление о втором менее официальном, но более свободном камерном пути белорусской живописи 1950-х –1960-х гг. Среди них такие произведения как «Берег Свислочи у Дукоры» (1950) Г. Бржозовского, «Уголок огорода» (1955) Е. Левченко, «Пасека» «Деревня» (1960) В. Суховерхова, «Пасека» (1962) И. Карасева, «Зимка» (1963) В. Жолток, «Снег тает» (1963) К. Максимцева, «Зимний пейзаж» (1963) Н. Дучица, «Лето» (1963) В. Барташевича, «Белорусский пейзаж» (1964) Н. Довгяло, «Деревня Ершовка» (1964) И. Тихонова, «Лепельские озера» (1964) В. Лагуна, «Берег моря» (1964) А. Семилетова и др.

Зачастую пейзажный жанр того времени органично вписывался в сюжетно-тематические композиции разных художников, создавая необходимый колористический строй и несколько, смягчая идейные постулаты «производственных», «военно-патриотических» композиций. Об этом свидетельствуют живописные и графические произведения «Колхозное стадо» (1950), «Лён» (1951), «Партизаны у костра» (1961) Г. Бржозовского, «Присяга партизан» (1956) С. Геруса, «Сбор урожая» (1956) М. Довгялы, «Строительство Полоцкого нефтекомбината» (1960) Л. Рана, «Строительство приближается» (1962) И. Стасевича, «На железной дороге» (1963) О. Марикса, «Газ – Минску» (1963) А. Бархаткова, «Хлеборобы» (1962) В. Барташевича, «Разминирование» (1964) В. Соколова, «Привоз нового урожая» (1966) Е. Левченко и др. Надо отметить, что в большом исследовании о творчестве О. Марикса [5] не упоминается графическая композиция пуховичской коллекции, что говорит об уникальности данного произведения, как и многих других для современных исследователей и издателей монографий и альбомов по белорусскому искусству.

Отдельно хочется сказать о творческой личности Софьи Ли, которая отличалась самоубыточностью живописного таланта. Пройдя суровый путь испытаний партизанской борьбы, она стала в послевоенный период очень значительным новатором живописи, пренебрегающим парадным стилем гладкого письма. В Пуховичском музее сохраняется ее очень колоритная и экспрессивная по исполнению работа «Лесные братья» (1963). О ее творчестве существуют по сей день очень незначительные сведения [3].

Большое значение придавалось в указанный период и портретному жанру, связанному с героическим поколением наших земляков, которое прошло через военные испытания. Среди портретов Пуховичского музея можно увидеть и портреты известных партизан, рабочих, строителей, деятелей культуры. («Янка Купала» (1956) С. Геруса, «М. Покровский» (1960) Г. Бржозовского, «Портрет офицера» (1960) В. Суховерхова и др.).

Но наибольшее впечатление оставляют в графике и живописи женские образы, которые не только передают внешние черты молодых и более пожилых женщин, но и символизируют те значительные перемены, произошедшие в сознании общества. Женский образ стал ярким примером не только социальной роли труженицы мирной жизни, но и ее высокой духовности и национальной красоты. Примером этому служат «Женский портрет» (1955) Е. Левченко, «Сварщица» (1959) Л. Рана, «Строительница» (1960) М. Бельского, «Девушка с яблоками» (1960), «Портрет матери» (1963) И. Пучинского, «Целинница» (1964) Г. Поплавского и др. Сре-

ди графических работ также есть уникальные примеры творчества мастеров политической и социально-бытовой карикатуры, которые также обостренно дополняют характеристику 1940-х –1960-х гг. Это – примеры творчества Н. Абрывыбы («Все в партизаны!», 1943) и В. Швецова («Надо думать на трезвую голову», 1960) и др.

Представленные примеры творчества хорошо известных и менее известных белорусских художников 1940-х –1960-х гг., сохраненные в ПРКМ, позволяют выделить несколько важных этапов в жизни нашей страны, которые ярко запечатлены в изобразительном искусстве: героическая борьба за свободу, возрождение мирной жизни, и ее новые герои; начало демократизации общества с его большими производственными и культурными перспективами развития.

В Пуховичском районном краеведческом музее сохранены уникальные свидетельства творческих достижений того поколения художников, которые являются в настоящее время классиками отечественного искусства прошлого столетия. Исходя из того, что в начале нового столетия происходит формирование современного взгляда на художественные традиции, творчество живописцев и графиков, создававших свои произведения под влиянием драматических событий и значительных жизненных перемен, художественное наследие 1940-х –1960-х гг. является большим творческим примером мужества, героизма, активной художественной позиции.

Это позволило многим художникам отстаивать настоящую свободу творчества и раскрыть свое дарование в камерных жанрах пейзажа, натюрморта, портрета, в героических образах военного времени и темах мирного созидательного труда в живописи, графике, в работах, которые менее всего были продиктованы официальными заказными требованиями, а создавались по велению вдохновения и личного права художественного выбора темы, идеи, неповторимости творческого решения. В настоящее время такие примеры художественного наследия все более возрастают в искусствоведческих оценках и являют собой большой потенциал творческих идей, требующих своего современного переосмысления.

Благодаря сохранению и экспонированию мало известных произведений Г. Бржозовского, С. Ли, В. Жолток, В. Барташевича, С. Геруса, Л. Рана, И. Пучинского, В. Суховерхова и др. возникает возможность постоянного приобщения к их творчеству, последовательного изучения его особенностей и средств художественной выразительности. Это позволяет более комплексно и объективно приобщить к современным познаниям по истории белорусского изобразительного искусства второй половины XX века [1] многообразный творческий материал, влекущий за собой многие новые открытия в области современного отечественного искусствоведения.

Литература

1. Гісторыя беларускага мастацтва ў шасці тамах. – Т. 5. : 1941 – да 60-х гг. / рэд. кал. С. П. Марцэлеў [і інш.]. – Мінск : Навука і тэхніка, 1992. – 253 с.
2. Карлюкевіч, А. За Цитаўкаю – Слабада: краязнаўчы нарыс / А. Карлюкевіч. – Мінск : Пейто, 1997. – 39 с.
3. Лі Соф’я Дзмітрыеўна : Буклет-манаграфія / склад. І. Элентух. – Мінск : Дзяржаўнае выдавецтва БССР, 1959. – 12 с.
4. Масленікаў, П. В. Беларускі савецкі тэматычны жывапіс / П. В. Масленікаў. – Мінск : Выдавецтва Акадэміі навук БССР, 1962. – 155 с.
5. Марыкс Аскар : Альбом /Склад. І. А. Бархаткоў [і інш.]. – Мінск : Чатыры чвэрці, 2012. – 132 с.
6. Орлова, М. Искусство Советской Белоруссии. Очерки: живопись, скульптура, графика / М. Орлова. – М. : Издательство Академии художеств СССР, 1960. – 325 с.
7. Henrikh Brzhozovsky : Painting / автор текста на англ. и русск. языках Г. Фатыхова. – Минск : Интернешнл Транс-капитал, 2000. – 45 с.

Салееў В.А.

(Рэспубліка Беларусь, г. Мінск)

БЕЛАРУСЬ: ФАРМІРАВАННЕ НАЦЫЯНАЛЬНАЙ МАСТАЦКАЙ КУЛЬТУРЫ

Фарміраванне нацыянальнай мастацкай культуры заўсёды пачынаецца з фарміравання этнаса. Цяпер, гэтае відавочная, з навуковага пункту гледжання, пазіцыя, у сувязі з новамодай дактрынай “Русского мира”.

Мы канцэптуальна зыходзім з таго, што дзякуючы ўвядзенню хрысціянства, усходнеславянскія плямёны, у рэшты рэшт, аб’ядналіся і стварылі адзіную старажытнарускую народнасць. Аб гэтым сведчаць і навуковыя дадзеныя (А. Рыбакоў: “У XII стагоддзі – русічы “я” рускі з Пскова, Чарнігава і Полацка) і мастацкія: “О Руская земля, за шеломянем, есі” (“Слова пра паход Ігаравы”).

Пераломным гістарычным момантам у лёсе ўсходнеславянскай цывілізацыі, бяспрэчна, з’яўляецца татар-мангольская навала, у выніку якой старажытнаруская дзяржава сканала. Але з цягам часу з’явіліся 3 цэнтры па “збіранню” рускай зямлі – у Галіцка-Валынскім княстве, у нарадзіўшымся Вялікім княствам Літоўскім, Рускім і Жамойцкім, і, некалькі пазней, у Вялікім княстве Маскоўскім.

Так заклаліся ўмовы для з’яўлення і развіцця трох новых усходнеславянскіх этнасаў: украінскага, беларускага і новарускага (пазней – расійскага). З канца XIII стагоддзя па пачатак XVII ст. (самы шырокі дыяпазон часу) усе тры ўсходнеславянскіх этнасаў былі фактычна сфарміраваныя.

Кропкай адліку станаўлення нацыянальнай беларускай культуры, на наш погляд, належыць лічыць канец XV – пачатак XVI стагоддзяў. Цягам XIV–XV стагоддзяў выпявала жыццё беларускага этнасу ў рэчышчы літоўска-беларускай дзяржавы з агульнымі правіламі, якія ўстанавіліся для ўсяго еўрапейскага Сярэднявечча, з літоўскай, галоўным чынам, уладай, але на аснове старажытнарускіх (протабеларускіх) традыцый з выкарыстаннем старажытнабеларускай мовы.

Так, у залаты арсенал беларускай культуры ўвайшлі язычніцкія (паганскія) ўяўленні аб уладкаванні свету, устанаўленне адносін паміж праваслаўнай і каталіцкай трактоўкамі хрысціянства, выкарыстанне дасягненняў рамёстваў і мастацтва старажытнаруускай эпохі (у якасці прыкладаў можна прывесці Сафійскі сабор у Полацку і крыж зроблены Лазарам Богшам для Ефрасінні).

Можна таксама лічыць, што амаль усё XV стагоддзе была адданае на заснаванне прынцыпаў і метадаў захоўнаеўрапейскай культуры. А ўжо з пачатку XVI стагоддзя з’явілася на Беларусі культура, якую можна ідэнтыфіцыраваць у якасці нацыянальнай беларускай культуры. Паказальна, што вядучай плыню, на якой стварылася нацыянальнай культура Беларусі, былі жыватворныя ідэі Рэнесанса.

Ідэі еўрапейскага Адраджэння, на наш погляд, вызначылі асноўныя кірункі і самы характар нараджаючайся беларускай мастацкай культуры. Вядучымі відамі мастацтва ў гэтай, вельмі важнай частцы нацыянальнай культуры мы схільныя лічыць дойлідства і літаратуру.

Беларуская архітэктура творча перарабіла традыцыйныя прыёмы дойлідства, якія дасталіся ёй ад Старажытнай Русі (успомнім Камянецкую вежу), а таксама першапачатковы ўплыў з Захаду (галоўным чынам готыкі ў XIV – пачатку XVI стагоддзяў яркім прыкладам якой з’яўляецца касцёл у Ішкальдзе). Аднак беларускае дойлідства эпохі Рэнесанса з поўным правам можна лічыць мастацтвам, якое прадстаўляе менавіта беларускую мастацкую культуру (М. Шчакаціхін, 1928, Ул. Конан, 1978, В. Салееў, 1979). Найбольш прадстаўнічымі ў гэтым плане з’яўляюцца храмы абарончага тыпа – у Сынкавічах (XV ст.) і Маламажэйкаве (пачатак XVI ст.) і знакаміты замак-палац у Міры (XVI ст.), дзе ў адно цэлае злітыя прынцыпы ўсходнеславянскага дойлідства, гатычэскай і рэнесанснай архітэктуры такім чынам, што “не маюць аналогій у другіх краінах”.

Аб засваенні ідэй Рэнесанса сведчыць і лацінскамоўная паэзія Міколы Гусоўскага (аўтара знакамітай паэмы “Песня пра зубра”) і Яна Вісліцкага (аўтара паэты “Пруская вайна”). У гэты час – пачатак і сярэдзіна XVI стагоддзя – у Беларусі з’явіліся і іншыя жанры літаратуры – перакладная (“Аповесць аб Троі”, “Александрыя”), на аснове летапіснай традыцыі з’явілася ме-

муарная літаратура (“Баркулабаўскі летапіс”). І, у рэшты рэшт, на новы ўзровень паднялася публіцыстычная літаратура, дасягнуўшая высокіх вяршынь у творчасці вялікіх мысляроў Францішка Скарыны, Сымона Буднага, Сімяона Полацкага. І іншыя віды мастацтва (тэатр, дэкаратыўна-прыкладное мастацтва, музыка) паступова ўваходзілі ў еўрапейскі мастацкі працэс. Але ў наступным XVII стагоддзі адбыўся рэзкі пералом у развіцці беларускай нацыянальнай культуры.

Заклучэнне Люблінскай (1569 г.), а потым і Берасцейскай царкоўнай (1596 г.) вуніі, сацыяльная трансфармацыя грамадства, у выніку якой беларуская шляхта ўсё больш паланізава-лася, хвалі контрэфармацыі і паланізацыі прывялі да таго, што нацыянальная мастацкая культу-ра Беларусі істотна змянілася. Мовай духоўнай культуры, мовамі навукі і мастацтва канчаткова робяцца лацінская і польская.

Нацыянальная мастацкая культура развіваецца ў XVII–XVIII ст.ст. як бы на дзвух павер-хах. Вышэйшы – прафесійны: тут пануе польская мова, тэндэнцыі падтрымліваюць еўрапейскія (а напрыканцы XVIII ст. і расійскія) накірункі мастацтва (асабліва ў архітэктуры, музыцы, тэатры і араатарскім мастацтве). На так званым ніжнім паверсе, пануе беларуская мова, удакальваюцца рознакаковыя віды дэкаратыўна-прыкладнага мастацтва, нацыянальны фальк-лор, батлейка, школьны тэатр і народная драма.

Мастацкая літаратура, якая займае асаблівае месца ў развіцці ўсходнеславянскіх культур, на беларускай мове існуе ў цеснай сувязі з фальклорам (нават, часам, змыкаецца з ім). Яна, аж да сярэдзіны XIX стагоддзя развіваецца ў рамках народнай культуры і процістаіць у гэтым плане, афіцыйна існуючай на прасторы Беларусі мастацкай літаратуры, якая ўкарыстоўваецца ў XVIII стагоддзі галоўным чынам польскую, часткова французскую мову (паказальнай у гэтым сэнсе з’яўляецца творчасць Францішкі Уршулі Радзівіл).

У XVII стагоддзі і ў першай трэці XVIII ст. у Рэчы Паспалітай галоўным напрамкам эстэтычнай (і мастацкай) думкі робіцца класіцызм. Ён моцна паўплываў на развіццё тэатра, дойлідства, красамоўства, выяўленчага мастацтва. У сітуацыі адсутнасці нацыянальнай дзяржаўнасці беларускай народнасці, эстэтычныя прынцыпы класіцызму сцвярджаліся спачат-ку праз польскі трансфер (хаця і з выкарыстаннем набыткаў еўрапейскай культуры, аб чым сведчаць палац і храм, які збудвалі Радзівілы ў Нясвіжы, пры дапамозе італьянскіх дойлідаў), а пры канцы XVIII стагоддзя – пачатку XIX ст. і праз расійскі трансфер, які па-свойму транс-фарміраваў еўрапейскую класіцыстычную традыцыю.

І хаця дамінаванне класіцызму як стылю эпохі супадала з пікам дэнацыяналізацыі, і пры панаванні (на верхніх паверхах) польскай і расійскай культур), адцягнула беларускую культуру на ўзровень “простанароднай і рэгіянальнай” субкультуры (Ул.Конан, 2010), усё ж тонкі канал сувязі абодвух паверхаў нацыянальнай культур рэальна існаваў. Так, побач з польскай, фран-цузскай і іншымі мовамі беларуская шляхта карысталася і гутарковай беларускай мовай (А. Мальдзіс, 2001).

Наступны якасны крок у фарміраванні беларускай нацыянальнай мастацкай культуры азначаецца, на наш погляд, 40 – 60-мі гадамі XIX стагоддзя. Тут асновапалагаючым фактарам станаўлення нацыянальнай культуры выступае з’яўленне новай беларускай літаратуры.

Яна нарадзілася на ўздыме новага для беларускай мастацкай прасторы напрамка – раман-тызма. Асобную, па сутнасці каталізатарскую ролю, пры нараджэнні адроджанай беларускай літаратуры, адыграў польскі рамантызм (і асабліва, творчасць Адама Міцкевіча, Юліўша Сла-вацкага, Томаша Зана, Юліўша Крашэўскага). Гэта быў час, калі польская і беларуская культу-ры свабодна і суверэнна ўзаемадзейнічалі (рэдка выпадак у гісторыі абодвух этнасаў); беларускі рамантызм, які і парадзіў новую беларускую літаратуру, прадэманстравалі своеасабліваць бел-ларускага этнаса ў адносінах да з’яў свету. Гэта здзіўляе, таму што большасць пісьменнікаў – Ян Чачот, Вінцэнт Каратынскі, Уладзіслаў Сыракомля (Л. Кандратовіч), Ян Баршчэўскі і, нават, родапачынальнік новай беларускай літаратуры Вінцэнт Дунін-Марцінкевіч пісалі не толькі на беларускай, але і (галоўным чынам) на польскай мове. Тым не менш, па праблематыцы, па ха-рактару і накіраванасці мастацкай творчасці, па арганізацыі мастацкіх вобразаў, яны безумоўна належаць беларускай літаратуры. Да таго ж беларускі рамантызм паказаў пэўную шматгран-

насць. Зыходзячы з ідэй Асветы (якія ўзбагацілі беларускую культуру ў другой палове XVIII і першай чвэрці XIX стагоддзяў), ён спалучаў у сябе побач з праграмнымі пастулатамі рамантызма і элементы сентыменталізма, якія выразна праяўляюцца ў творчасці В.Дуніна-Марцінкевіча.

60-я гады XIX стагоддзя, паўстанне 1863 года, публіцыстыка К.Каліноўскага і творчасць Францішка Багушэвіча, з ягонай асэнсаванай праграмай рэалістычнага мастацтва як бы завяршаюць станаўленне беларускай літаратуры новага часу. Менавіта сацыяльна-эстэтычныя ідэі Ф. Багушэвіча – і яго паслядоўнікаў – Я. Лучыны і А. Гурыновіча, сцвярджаюць ў мастацтве прынцыпаў рэалізма і народнасці (якія закранаюць глыбіню архітэпічнай ментальнасці беларусаў абазначылі накіраванасць нацыянальнай ідэі, падрыхтавалі новы ўзлёт беларускай культуры). Гэты ўзлёт адбыўся, на наш погляд, у 1905–1917 гадах XX стагоддзя, напярэдадні распаду Расійскай імперыі.

Рэвалюцыйная сітуацыя 1905–1907 гг. садзейнічала развіццю беларускага этнаса і абумовіла дасягненні новага якаснага ўзроўня беларускай нацыянальнай мастацкай культуры. Больш таго, на наш погляд, менавіта ў гэты гістарычны перыяд стварыліся ўмовы да ператварэння беларускага этнасацыяльнага арганізма ў нацыю. І, зразумела, вядучую ролю ў гэтым складаным працэсе адыграла нацыянальная культура, якая выступіла ў ролі самасвядомасці этнаса. Моцны імпульс развіццю нацыянальнай самасвядомасці ў 1906–1910 гг. надала газета “Наша ніва” (у лютым 1914 г. яе галоўным рэдактарам быў Я. Купала), вакол якой панавала атмасфера высокага ўздыма ўсяго нацыянальнага беларускага, гэты працэс быў цесна спалучаны з мастацкай творчасцю літаратараў (пазней прызнаных класікаў беларусаў літаратуры) і таму набыў рысы паўнакроўнасці і цэласнасці.

У гэтыя гады ствараюцца школы жывапісу ў розных гарадах Беларусі (найбольш вядомая – Ю. Пэна ў Віцебску), на прафесіянальны ўзровень падымаецца беларускае тэатральнае мастацтва (дзякуючы намаганням І. Буйніцкага, Ф. Ждановіча і Ф. Аляхновіча ў 1910–1920 гг. ствараецца беларускі прафесійны нацыянальны тэатр). Але асаблівы росквіт ў гэты перыяд перажывае беларуская літаратура. Творчасць Янкі Купалы, Якуба Коласа, Максіма Багдановіча па сваім мастацкім каштоўнасцям выходзіць далёка за рамкі нацыянальнай культуры, канчаткова ператвараючы апошнюю (па ўдалому выразу літаратуразнаўцы В. Каваленкі, 1975), пры яе “паскораным” развіцці, у самабытную, паўнакроўную культуру нацыі.

У далейшым, у рамках быцця савецкай эпохі, беларуская нацыянальная мастацкая культура перажыла шэраг уздымаў і перыядаў застойнага існавання.

20-я гады XX стагоддзя (перыяд “беларусізацыі”), напрыклад, адзначыліся новым росквітам беларускай мастацкай культуры – былі адчыненыя тэатры БДТ-1 (у далейшым тэатр імя Я. Купалы) і БДТ-2 (тэатр імя Я. Коласа), крыху пазней – кінастудыя “Беларусьфільм”, створаны вялікія музычныя ўстановы – кансерваторыя і Вялікі тэатр оперы і балета, новы імпульс развіцця набыло выяўленчае мастацтва і творчасць у галіне музыкі. Але напрыканцы 30-х гадоў вядомыя сацыяльныя абставіны замарудзілі тэмпы развіцця беларускай мастацкай культуры.

Аднак, у рамках савецкага жыцця, яна, нягледзячы на перашкоды рознага кшталту, не прыпыніла сваё развіццё, нарадзіўшы ў цэлы шэраг выдатных майстроў, практычна, ва ўсіх галінах прафесійнага мастацтва. І цяпер, ужо ў XXI стагоддзі беларуская мастацкая культура годна прадстаўляе тую старажытную зямлю, дзе яна нарадзілася, на роўных узаемадзейнічання з далёкімі і блізкімі нацыянальнымі культурамі свету.

Сапотько П.М.
(Рэспубліка Беларусь, г. Мінск)

АКТУАЛЬНОСТЬ И СПЕЦИФИКА ПОПУЛЯРИЗАЦИИ ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ БЕЛОРУССКОГО ЗАРУБЕЖЬЯ

Согласно Закону Республики Беларусь «О белорусах зарубежья» от 16 июня 2014 г. № 162-З «белорусы зарубежья – это лица, постоянно проживающие за пределами Республики Беларусь и идентифицирующие себя как белорусы или являющиеся выходцами с территории современной Республики Беларусь» [2].

Белорусская диаспора насчитывает более 3 миллионов человек, проживающих в разных странах; существует около 200 общественных организаций белорусов по всему миру. Среди них – потомки белорусских эмигрантов конца XIX – начала XX веков, времен второй мировой войны, волны начала 1990-х годов, а также те, кто по ряду причин вынужден покинуть свою родину и остаться жить в других странах.

Уроженцы Беларуси, в силу разных обстоятельств оказавшиеся за пределами своей родины, внесли значительный вклад в развитие науки, культуры, образования в странах своего проживания, обогащая их своим талантом и трудом. Созданные ими произведения вошли в золотой фонд мировой культуры, оставаясь при этом неотъемлемой частью культуры Беларуси. В первой половине XIX века произошел, по определению профессора Адама Мальдиса, «первый массовый «выброс» из Беларуси интеллектуального потенциала в мировую цивилизацию» [4, с. 3]. Это художники, писатели, музыканты, ученые...

Продолжают активно работать на благо своей страны белорусы зарубежья и в наши дни. Самые большие белорусские диаспоры существуют в России, Украине, Польше, США, Канаде, Великобритании, Литве, Латвии, Эстонии. В Соединенных Штатах Америки и Израиле большие общины образованы белорусскими евреями.

Сегодня белорусская диаспора – самый эффективный проводник белорусской культуры. Несмотря на уже ставшие традиционными дни культуры Беларуси в других странах, гастроли белорусских коллективов, выставочные проекты и др., встает вопрос трансляции и максимальной поддержки и поощрения белорусов, сохраняющих и популяризирующих лучшие достижения белорусской культуры, а также иницирующих различные программы с целью ознакомления иностранцев с историко-культурным наследием нашей страны и т. д.

Поддержка белорусов зарубежья обеспечивается за счет «создания условий для изучения белорусами зарубежья белорусского языка, национальной истории и культуры, открытия и деятельности культурных центров Республики Беларусь в странах проживания белорусов зарубежья, осуществления образовательной деятельности для белорусов зарубежья в Республике Беларусь и за ее пределами, издания работ зарубежных и отечественных авторов по истории и культуре Беларуси и белорусов зарубежья, проведения культурных и научных мероприятий как в Республике Беларусь, так и в странах их проживания» [2] и т. д.

В 2013–2015 гг. реализовывалась Государственная программа сотрудничества с белорусами зарубежья «Белорусы в мире», утвержденная постановлением Совета Министров Республики Беларусь от 3 декабря 2013 г. № 1035. Программа была направлена на «обеспечение комплексного взаимодействия органов государственного управления, общественных объединений Республики Беларусь с белорусами зарубежья, присоединение белорусской диаспоры к участию в реализации программ социально-экономического и культурного развития Республики Беларусь, сохранение и поддержку ее национально-культурной идентичности» [1]. Подпрограмма «Белорусы в мире» внесена в Государственную программу «Культура Беларуси» на 2016–2020 годы, утвержденную постановлением Совета Министров Республики Беларусь от 4 марта 2016 года №180.

В соответствии с Законом Республики Беларусь «О белорусах зарубежья» в 2015 году основан Консультативный совет по делам белорусов зарубежья. На одном из заседаний совета в сентябре 2016 года министр иностранных дел Республики Беларусь Владимир Макей отметил: «... ситуация очень сложная в мире в результате экономического кризиса, наличия ряда вызовов и угроз, роста военной активности. Но именно в этой ситуации нам требуется сплоченность белорусского государства и белорусской диаспоры, проживающей за рубежом. И я должен с удо-

влетворением отметить, что люди, которые в свое время уехали из своей страны, не потеряли связь с Беларусью, они переживают и искренне желают добра своей стране и своих детей в этом воспитывают. У нас есть однозначное понимание того, что надо вместе работать, чтобы и страна развивалась и укреплялся ее суверенитет, независимость и государственность» [5]. Совет выдвинул инициативу о создании в Минске Белорусского дома как штаб-квартиры белорусов мира с музеем белорусского зарубежья, организациями, занимающимися сотрудничеством с белорусами в разных странах, обществами дружбы, организациями иностранных студентов, обучающихся в Беларуси.

Проблема популяризации культурного потенциала белорусов мира решается путем проведения многочисленных мероприятий, таких как выставки, пленэры, конференции, фестивали, концерты и т. д. Остановимся на основных формах сотрудничества с белорусами зарубежья, посредством которых наиболее ярко выявляется их культурный потенциал и происходит комплексная работа, направленная на популяризацию их исторического и культурного наследия. Причем речь идет как об известных исторических деятелях, так и о наших современниках.

1. Выставочные проекты. Одним из наиболее значимых проектов в этом направлении за последние года стал арт-проект «Художники Парижской школы из Беларуси», инициированный ОАО «Белгазпромбанк», Национальным художественным музеем Беларуси и Национальной комиссией Республики Беларусь по делам ЮНЕСКО и при поддержке Посольства Республики Беларусь во Французской Республике. Основу проекта составила корпоративная коллекция произведений искусства Белгазпромбанка, насчитывающая на данный момент около 70 произведений. Многие из них, в том числе и художники из Беларуси – Марк Шагал, Хаим Сутин, Михаил Кикоин, Пинхус Кремень, Осип Цадкин, Яков Балглеи, Осип Любич, Евгений Зак, Роберт Генин, начальное художественное образование получили на родине. Благодаря этому проекту жители Минска, а впоследствии и ряда областных центров и городов других стран получили возможность приобщиться к уникальным произведениям, признанным мировыми художественными ценностями.

Также по заказу Белгазпромбанка снят цикл документальных фильмов «Художники Парижской школы. Уроженцы Беларуси», состоящий из 9 серий и посвященный каждому художнику: Хаиму Сутину, Марку Шагалу, Льву Баксту, Надежде Ходасевич-Леже, Осипу Цадкину, Михаилу Кикоину, Пинхусу Кремену, Осипу Любичу, Файбишу-Шрагому Царфину.

В 2013 году в продолжение таких уникальных выставочных проектов, как «Марк Шагал. Произведения средиземноморского периода. Гуаши, акварели, литографии. 1949–1985», «Марк Шагал. Посвящение Парижу», «Марк Шагал. Пейзажи», «Марк Шагал и сцена», «Марк Шагал. Цвет в черно-белом», проходивших в музеях страны, в Национальном художественном музее Беларуси проведена выставка «Марк Шагал: жизнь и любовь» из коллекции Музея Израиля (Иерусалим), представив перед зрителем книжные иллюстрации художника к автобиографической книге «Моя жизнь», Библии, произведению «Мертвые души» Н.В. Гоголя, роману древнегреческого писателя Лонга «Дафнис и Хлоя», «Басням» Лафонтена.

В музеях Беларуси, Литвы и Латвии организованы выставки в рамках Международного арт-проекта «Час и творчасць Льва Бакста» к 150-летию художника – уроженца Гродно, всемирно известного мастера, основателя легендарного художественного объединения «Мир искусства» в Петербурге, оформителя многих постановок «Русских сезонов» Сергея Дягилева в Париже.

В художественной галерее «Университет культуры» Белорусского государственного университета культуры и искусств во Дворце Республики в июле 2016 года состоялась выставка по итогам Международного пленэра живописи, посвященного памяти известного художника, академика Российской императорской академии художеств Станислава Жуковского, также выходца из Беларуси. Пленэр был организован Художественным объединением «Товарищество передвижных художественных выставок XXI век (Санкт-Петербург)», и участие в нем приняли авторы из Беларуси, России, Узбекистана и других стран.

С 2017 года начинается реализация культурно-просветительской программы, направленной на популяризацию достижений белорусов зарубежья в сфере культуры и национальных

меньшинств в Беларуси. Учредители программы – художественная галерея «Университет культуры», Республиканский центр национальных культур, газета «Голас Радзімы». Уже запланированы выставочные проекты с белорусами России и США.

2. Издательско-информационная деятельность, благодаря которой в контекст национальной культуры возвращаются имена эмигрантского течения. В качестве примера стоит привести масштабную работу Творческого коллектива «Белорусская Капелла» Национального академического Большого театра оперы и балета Беларуси под руководством заслуженного артиста Беларуси, профессора Виктора Скоробогатого, которому посредством ряда серий нотных изданий – «Музыка старинных усадеб», «Белорусский исторический нотосбор», «Собрание сочинений Миколы Равенского», «Белорусская вокальная музыка XVII-XX столетий» – удалось «вернуть из забвения имена великих соотечественников, разыскать их творения, которые сегодня разбросаны по всему свету: Варшава, Лиссабон, Нью-Йорк, Санкт-Петербург, Москва...» [3, с. 12].

Одним из знаковых и крупных проектов последних лет стало издание энциклопедического справочника «Сузор’е беларускага памежжа: беларусы і народжаныя ў суседніх краінах», изданного Институтом культуры Беларуси, федеральной национально-культурной автономией «Белорусы России» и Международной ассоциацией белорусистов. В справочник включены биографические статьи о наших соотечественниках, которые внесли свой вклад в государственное, социальное, экономическое и культурное развитие приграничных стран.

В 2010 году в издательстве «Белорусская Энциклопедия имени Петруся Бровки» вышла книга «Белорусское зарубежье», в которой собран и систематизирован материал о выдающихся выходцах из Беларуси – поэтах, композиторах, художниках, ученых, военачальниках, государственных и общественных деятелях.

Издательская работа является одним из приоритетных направлений Международного общественного объединения «Згуртаванне беларусаў свету "Бацькаўшчына"». С 2004 года в серии «Бібліятэка "Бацькаўшчыны"» вышли в свет около 20 изданий по истории белорусской эмиграции в разных странах. Среди них – книга «Беларускі Пецяярбург» председателя Ассоциации белорусистов Санкт-Петербурга, доктора филологических наук Николая Николаева. Книга рассказывает о жизни и деятельности выходцев из Беларуси в Петербурге на протяжении 300 лет, фактически от момента основания города и до наших дней.

О белорусах в разных странах мира систематически пишет газета «Голас Радзімы» – издание, ориентированное на читателей, живущих за пределами страны, главным образом, белорусскую диаспору, как в государствах СНГ, так и в дальнем зарубежье. Газетой выявлено множество деятелей современности, которые продолжают сохранять и транслировать белорусские традиции, пишут книги, создают студии по изучению белорусского фольклора, организуют выставки отечественных художников, знакомя тем самым зарубежные аудитории с проявлениями уникальной и богатой белорусской культуры.

Заслуживает внимания корпоративный проект по созданию реферативной базы данных «Белорусские смоляне, смоленские белорусы» Смоленского государственного университета, Белорусского государственного университета культуры и искусств, Национальной библиотеки Беларуси, Витебской областной библиотеки им. В. И. Ленина, Могилевской областной библиотеки им. В.И. Ленина. База уже содержит информацию более чем о сотни персоналий. В перспективе планируется создание полнотекстовой версии и подготовка ее печатного издания.

3. Фестивальное движение и гастрольно-концертная деятельность. Одним из наиболее ярких фестивальных событий Беларуси является Республиканский фестиваль искусств белорусов мира. В 2011 году состоялся первый фестиваль во время XX Международного фестиваля искусств «Славянский базар в Витебске». На фестиваль приехали профессиональные и любительские коллективы из Армении, Казахстана, Кыргызстана, Латвии, Литвы, Молдовы, Польши, Украины, России, Эстонии. Также проходили выставки художников и фотографов, встречи с литераторами, проживающими за границей.

Второй Республиканский фестиваль искусств белорусов мира прошел в Минске в рамках празднований, приуроченных ко Дню города. Форум собрал более 250 соотечественников из 18

стран: Аргентины, Бельгии, Армении, Германии, Казахстана, Испании, Кыргызстана, Италии, Молдовы, Мексики, Литвы, Латвии, России, Польши, Украины, Эстонии, Швейцарии и Франции. Фестиваль расширил творческие контакты белорусов из разных стран мира, показал, насколько разнообразна, многогранна и творчески насыщена деятельность белорусов мира.

Гастрольно-концертная деятельность также была и остается важным направлением презентации белорусских коллективов и исполнителей зарубежья. Уроженец Вилейщины, руководитель Белорусского общественно-культурного товарищества Санкт-Петербурга Леонид Левашкевич со своим Творческим содружеством «Маэстро» ежегодно в рамках Дня Независимости Республики Беларусь и Дня освобождения страны от немецко-фашистских захватчиков в Минске представляет музыкальную программу с участием белорусских и российских исполнителей. В 2016 году прошли концерты в Минске, Молодечно и Вилейке.

Частыми гостями белорусской сцены являются коллективы белорусов Украины, Польши, Литвы, Латвии и многих других стран.

4. Научно-практические конференции. Так, в 2015 году по инициативе Национально-культурной автономии белорусов Томской области, Белорусского государственного университета культуры и искусств и Томского государственного педагогического университета состоялась Международная научно-практическая конференция «Сохранение славянского историко-культурного наследия: опыт, проблемы и перспективы». Научное мероприятие собрало более 50 ведущих ученых, изучающих славянские культуры в историческом, культурологическом, филологическом и философском аспектах.

Однозначную актуальность имеют совместные научно-практические конференции по увековечиванию известных деятелей истории, которые жили и работали в разных странах мира. Среди них – Адам Мицкевич, Михал Клеофас Огинский, Леонард Ходько, выдающиеся представители династий Тышкевичей, Тызенгаузов и др. Совместным научным проектом Белорусского государственного университета культуры и искусств и Кретингского музея Тышкевичей стала конференция – V международные тышкевичские чтения «Репрезентация и музеефикация творческого наследия Тышкевичей в Беларуси и Литве» и издание коллективной монографии. В июле 2013 года в городе Рокишкис прошла научная конференция «Наследие рода графов Тызенгаузов», по итогам которой издан сборник докладов на белорусском и литовском языках.

В 2015 году белорусские, российские, украинские, польские и литовские ученые собрались в городе Молодечно на Международной научно-практической конференции «Историко-культурное наследие рода Огинских и его значение для современного развития общества». На конференции обсуждались исторические и культурологические аспекты сохранения, возрождения и популяризации наследия представителей великого княжеского рода Огинских.

5. Участие в международных и правительственных программах. Беларусь добилась включения юбилейных дат известных белорусов в Календарь памятных дат ЮНЕСКО: 200-летие со дня рождения ученого, геолога Игната Домейко (2002), 200-летие со дня рождения художника и композитора Наполеона Орды (2007), 200-летие со дня рождения поэта, драматурга и актера Винченца Дунина-Марцинкевича (2008), 200-летие со дня рождения художника Ивана Хруцкого (2010), 200-летие со дня рождения ученого и дипломата Иосифа Гошкевича (2014), 250-летие со дня рождения политического деятеля, дипломата и композитора Михала Клеофаса Огинского (2015).

В настоящее время на международном уровне разрабатывается программа мероприятий к 200-летию со дня рождения основоположника белорусской и польской оперы Станислава Монюшко, который родился в местечке Убель (сегодня Червенский район), получил образование в минской гимназии. В Минске композитор написал свои первые оперные произведения на слова Винченца Дунина-Марцинкевича. 200-летие Станислава Монюшко будет отмечаться в 2019 году.

6. Максимальное стимулирование со стороны Беларуси и правительств других государств общественного движения белорусов мира. На сегодняшний день белорусские организации есть в 26 странах мира: Аргентине, Австралии, Австрии, Бельгии, Ватикане, Великобритании, Грузии, США, Израиле, Казахстане, Канаде, Китае, Кыргызстане, Латвии, Литве,

Молдове, Нидерландах, Германии, Польши, России, Узбекистане, Украине, Чехии, Швейцарии, Швеции, Эстонии.

Своеобразными центрами развития культуры белорусов зарубежья являются белорусские общественных организации за рубежом. Среди них – Белорусское общественно-культурное товарищество Санкт-Петербурга (Россия), объединение «Белорусы Канады», Союз белорусов Грузии «Белорусские друзья», Ассоциация белорусов Швейцарии, Всеизраильское объединение выходцев из Беларуси (Израиль), Белорусское объединение «Друзья» (Эстония), областное общественное объединение «Культурный центр "Беларусь"» (Казахстан), общественное объединение «Белорусское культурное движение Молдовы», Ереванская белорусская община Армении, ассоциация «BELLARUS» (Италия), ассоциация «Культурный центр Беларуси во Франции», Общество чешско-белорусской дружбы (Чехия), Белорусское общественно-культурное товарищество в Польше и другие.

Возрождению и продвижению белорусской культуры содействуют научно-образовательные организации, такие как Центр белорусского языка и культуры имени Владимира Короткевича при Киевском национальном университете, Центр изучения Беларуси при Восточнокитайском педагогическом университете Шанхая и т.д.

Беларуси предстоит еще очень большая работа по возвращению и тщательному изучению жизненных путей и судеб многих наших соотечественников, а также по репрезентации и популяризации их бесценного исторического и культурного наследия – национального реестра наших достижений и предмета гордости за свою страну.

Литература

1. Государственная программа сотрудничества с белорусами зарубежья «Белорусы в мире» на 2013-2015 гг. [Электронный ресурс] // Национальный научно-технический портал Республики Беларусь. – 2013. – Режим доступа: <http://www.scienceportal.org.by/diaspora/new/dedbad70362007ba.html>. – Дата доступа: 07.11.2016.

2. Закону Республики Беларусь «О белорусах зарубежья» от 16 июня 2014 г. № 162-З [Электронный ресурс] // Национальный правовой Интернет-портал Республики Беларусь. – 2016. – Режим доступа: <http://www.pravo.by/main.aspx?guid=3871&p0=C21600180>. – Дата доступа: 29.10.2016.

3. Казакова, А. Нельзя ходить по золоту и умирать от голода... / А. Казакова // Вечерний Минск. – 1998. – 16 сент. – С. 12.

4. Мальдис, А. И. Белорусские сокровища за рубежом / А. И. Мальдис. – Минск : Літаратура і Мастацтва, 2009. – 208 с.

5. Стенограмма подхода к прессе Министра иностранных дел Беларуси В.Макея по итогам второго заседания Консультативного совета по делам белорусов зарубежья (5 сентября 2016 г., г. Минск) [Электронный ресурс] // Министерство иностранных дел Республики Беларусь. – 2016. – Режим доступа: <https://mfa.gov.by/press/smi/d885a10c99174062.html>. – Дата доступа: 03.11.2016.

Свидинский О.Э.

(Республика Беларусь, г. Минск)

«СОХРАНЕНИЕ И ПОПУЛЯРИЗАЦИЯ ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ БЕЛАРУСИ СРЕДСТВАМИ ИНФОРМАЦИОННЫХ ТЕХНОЛОГИЙ ЧЕРЕЗ РЕАЛИЗАЦИЮ АВТОРСКОГО ТЕМАТИЧЕСКОГО ПРОЕКТА «ИНТЕРНЕТ - ЛАБОРАТОРИЯ «КЛИО» (ИЗ ОПЫТА РАБОТЫ)»

Рассматривая глобализацию как бурно развивающийся мировой процесс, участниками которого с каждым годом становится все большее число стран, мы можем выделить в нем как несомненные положительные, так и отрицательные стороны. Среди последних с каждым годом все большее место занимают культурная экспансия и неразрывно связанное с ней нивелирование самих культурных ценностей: набирает обороты процесс исчезновения историко-культурных границ, приводящий в итоге к постепенной утрате самобытности и традиций отдельно взятого народа.

Одним из факторов, который определяет такое состояние дел в наше время, становится недостаточная информированность населения о своем историко-культурном наследии. В условиях разрастания процесса глобализации подвергаются изменению сами методы и формы распространения таких знаний, немалая их часть начинает быстро утрачивать некогда былую актуальность и популярность.

Одной из основных составляющих данного процесса стало бурное развитие информационных технологий, которые не только упрощают сам процесс обмена информацией, но делают его более доступным для растущего в геометрической последовательности числа участников.

Современная школа, как неотъемлемая часть белорусского общества, также подвергается процессам изменения. И именно в ней наиболее ярко и визуально аккумулируется как опыт прошлого, так и новые шаги настоящего.

Так, при сохранении традиционных форм работы с учащимися год от года расширяется сфера внедрения в образовательный процесс различных информационных технологий. Именно использование данной многовекторной системы позволяет говорить о решении целого ряда актуальных задач, в том числе и связанных с сохранением национальной культуры и историко-культурного наследия белорусского народа в современных условиях.

Одним из направлений внедрения такой многовекторной системы в образовательный процесс современной белорусской школы стали создаваемые педагогами тематические авторские проекты. Примером эффективной работы в данном направлении является многолетний авторский дистанционный проект «Интернет-лаборатория «КЛИО: Клуб любителей истории Отечества» О. Э. Свидинского» (далее – «Интернет-лаборатория «Клио»), реализация которого началась в 2010 году, а с сентября 2015 года продолжается на базе Государственного учреждения образования «Средняя школа № 122 г. Минска».

С самого начала своего внедрения «Интернет - лаборатория «Клио», как тематический авторский проект, была нацелена на распространение среди учащихся широкого спектра различных исторических знаний, большая часть которых или не вошла в официальный школьный курс истории Беларуси, или освещена в нем крайне поверхностно, или отсутствует вовсе.

Форма проведения ежегодных мероприятий проекта в виде тематических интернет - курсов, а так же их производная – интернет-олимпиады, была выбрана самими учащимися и их законными представителями при анкетировании, проводившемся в самом начале реализации проекта. По прошествии шести лет можно констатировать тот факт, что выбранная форма реализации проекта с использованием возможностей информационных технологий не только не утратила своей актуальности и востребованности, но с каждым годом находит все больше число последователей и союзников.

Примером проведения целенаправленной работы с учащимися по сохранению и популяризации историко-культурного наследия издавна проживающих на территории Беларуси народов стало проведение в течение четырёх лет «Интернет-лабораторией «Клио» интернет-олимпиады «Наше наследие» (далее – интернет-олимпиады), посвященной истории и современной жизни, как города Минска, так и всего столичного региона в целом.

Основными элементами проводимой интернет-олимпиады стали две составляющие: заочный и очный туры, реализуемые как с использованием информационных технологий, так и с использованием традиционных форм работы с учащимися. Но это только инструментарий реализации проекта. Остановимся более подробно на самих тестовых заданиях как основной составляющей любого из этапов проведения интернет-олимпиады.

Сама подготовка тестовых заданий уже на стадии подготовки мероприятия позволяет организаторам решить одновременно сразу несколько задач, основной из которых является повышение познавательного интереса учащихся к историческому прошлому и распространение ранее малоизвестных знаний по истории столичного региона.

По своей структуре тестовые задания содержат не только уже ставшие традиционными такие составляющие как «вопрос» и «варианты ответа». Организаторами была введена ещё одна составляющая, условно названная «текст». Именно она, чаще всего, и содержала новый для

учащегося историко-культурный материал. Нередко по ней же и задавался последующий вопрос.

Анализ подготовленных для проведения интернет-олимпиады тестовых заданий позволяет рассмотреть их направленность с различных точек зрения. Так, все 580 тестовых задания, составленные за четыре года реализации проекта, были посвящены различным моментам истории Беларуси XI–XXI веков, которые в большей или меньшей степени затрагивают историю белорусской столицы и столичного региона в целом. Отметим, что вопросы подбирались таким образом, чтобы часть из них в обязательном порядке изучалась в учебном курсе «Истории Беларуси» на протяжении обучения в 6–9 классах. Вопросы же посвященные событиям после 1945 года носили общий характер, что снимало затруднения в выборе правильного ответа теми учащимися, которыми данный период истории Беларуси ещё не изучался.

В процентном отношении тестовые задания условно можно отнести к следующим основным направлениям: исторические даты – 30%, персоналии – 26%, историко-культурные названия – 15%, историческая терминология – 12%, причинно-следственные связи – 11%, количественные показатели – 6%.

Одним из важнейших итогов участия учащихся в таких тематических интернет-олимпиадах становится не только получение ими новых знаний. Проводившиеся спустя некоторое время после окончания конкурсов выборочные опросы их участников показали, что более 90% из них в дальнейшем занялись самостоятельными поисками ответов и изучением материалов по заинтересовавшим их вопросам, в том числе и через участие в научно-практических конференциях учащихся различного уровня.

Востребованность таких тематических интернет-конкурсов среди учащихся позволила организаторам изменить формат проведения мероприятий. Так, в 2015/2016 учебном году интернет-олимпиада «Наше наследие» завершила свое существование как самостоятельная составляющая работы «Интернет-лаборатории «Клио», и с 2016/2017 учебного года стала частью более масштабного дистанционного проекта «Алесь купец из Менска, или путешествие во времени по землям ВКЛ», посвящённого истории белорусских земель в целом.

Ещё одним тематическим направлением работы «Интернет-лаборатории «Клио» по распространению среди учащихся составляющих историко-культурного наследия нашей страны стала реализация с 2015 года многолетнего дистанционного проекта «Имя в истории», посвященного культурным, политическим и военным деятелям Великого княжества Литовского.

Отправной точкой для реализации выше названного проекта становятся юбилейные даты в истории нашего государства.

Так, в 2015 году конкурс был посвящен 500-летию со дня рождения видного политического, культурного и религиозного деятеля Великого княжества Литовского Николая Радзивилла Чёрного, чья многогранная деятельность оставила заметный след в белорусской истории.

Основу конкурса составили 50 вопросов, составленных в виде тестовых заданий, каждое из которых содержало ознакомительный текст, тематический вопрос и 4 варианта ответа. Подбор исторических материалов был специально ограничен годами жизни яркого представителя могущественного рода, т.е. временным промежутком с 1515 по 1565 год, и был условно разделен на неразрывно связанные между собой тематические блоки: «Канцлер», «Радзивиллы», «Персоналии», «События внутренней жизни ВКЛ» и «Внешняя политика».

Такое решение, с одной стороны, давало возможность учащимся более детально ознакомиться с этапами жизни Николая Радзивилла Чёрного. С другой стороны, более всесторонне рассмотреть данный временной промежуток истории самого Великого княжества Литовского, богатого, как внутренними событиями, так и яркими внешнеполитическими победами, автором многих из которых стал сам Николай Радзивилл Чёрный.

Также хочется отметить ещё один организационный аспект при подаче теоретических материалов и проведении тематических дистанционных конкурсов - иллюстративный.

Размещение в тестовых заданиях большого числа тематических иллюстраций, при соблюдении авторских прав, не только делает сам конкурс более насыщенным и интересным для участников, но и позволяет каждому из них совершить своеобразное виртуальное тематическое

путешествие в эпоху. Одновременно с этим, использование в качестве иллюстративного материала геральдических знаков, как отдельных родов, так и населённых пунктов нашей республики, изображений монет и печатей того времени становится для ряда учащихся отправной точкой для начала изучения целого ряда вспомогательных исторических дисциплин.

Таким образом, рассмотренный пример многолетней реализации авторского тематического проекта, показывает не только его актуальность как одну из форм работы с учащимися, но и эффективность как инструментария направленного на решение актуальных задач сохранения национальных культур и историко-культурного наследия в современных условиях.

*Сиволоп Т.Е.; Шелепанова Т.В.
(Российская Федерация, г. Санкт-Петербург)*

МУЗЕЕФИКАЦИЯ КАК СПОСОБ СОХРАНЕНИЯ ПАМЯТИ

Тесная взаимосвязь музея, как социокультурного явления, и феномена исторической памяти в настоящее время приобрела неоспоримое значение. Историческая память, как особый феномен социокультурной реальности, обладает способностью сохранять в массовом сознании членов общества оценки событий прошлого, превращая их в ценностные ориентиры. В этом контексте музей обладает значительным потенциалом. Опираясь на историческую память, как основу национального самосознания, в музейном пространстве возможно воссоздать исторические реалии, вовлекая посетителей в мир ожившей истории и вызывая чувства сопричастности к значимым событиям прошедшего времени.

Совокупность различного вида свидетельств прошлого, вместе с документальными источниками составляют историко-культурное наследие, значимость которого продиктована тем, что оно позволяет нам лучше понять прошлое и осмыслить современность. Научная информативность историко-культурного наследия, его художественная и практическая значимость порождает необходимость его сохранения, главным образом посредством музеефикации. Музеефикация представляет собой направление музейной деятельности, заключающееся в преобразовании историко-культурных или природных объектов в объекты музейного показа – музейные предметы - путём их изъятия из среды бытования, передачи из поколения в поколение, с целью максимального сохранения и выявления их историко-культурной, научной и художественной ценности [1, с. 34].

«Наследие, – как отмечает Ю. А. Веденин, - это система материальных и интеллектуально-духовных ценностей, сбережённых или созданных предыдущими поколениями, несущих в себе историческую память и представляющих исключительную важность для сохранения культурного и природного генофонда Земли, формирования и дальнейшего развития ноосферы» [2, с. 27].

В связи с многочисленными изменениями в социально-политической жизни России в последнее время происходит смена общественных и личностных ценностей. Общество остро нуждается в гражданах с активной жизненной позицией, культурных, воспитанных людях. Поэтому в настоящее время одной из актуальных проблем является проблема формирования гражданского самосознания и нравственного становления молодёжи.

Большую роль в формировании гражданского самосознания играет сохранение исторической памяти поколений. Проблема заключается в том, что в современном мире в условиях постоянного научно-технического прогресса мы порой забываем о прошлом, утрачиваем традиции предков, теряем с ними духовную и историческую связь.

Память выступает в роли посредницы между поколениями. Знания, полученные в прошлом, необходимы для создания будущего, они являются своеобразной исторической основой духовной культуры общества.

Историческая память не только хранит, но и транслирует то, что в ней содержится. В связи с этим, в деятельности современных музеев всё более значимую роль приобретает комплекс задач, связанных с реализацией образовательной функции, которая обусловлена познаватель-

ными запросами общества и напрямую соотносится с познавательной функцией исторической памяти [3, с. 59].

Среди функций исторической памяти особое место занимает коммуникативная функция, смысл которой состоит в передаче посредством элементов, составляющих историческую память, накопленного обществом культурного опыта и в поддержании преемственности социально-культурных связей между представителями разных поколений. Именно эта функция отражает глубинную сущность всего феномена исторической памяти. Неэффективная её реализация приводит к очевидному разрыву связей между поколениями. Музейное пространство позволяет осуществить коммуникацию далёких во времени и пространстве культур. Историческая память, вобрав в себя наиболее ценные и актуальные достижения культуры, как результат жизнедеятельности людей, благодаря реализации коммуникативной функции музея, становится доступной для широкой и разнообразной аудитории. Для современного музея одной из важнейших задач становится решение проблемы диалога, обратной связи с посетителем.

Музеи обладают большим потенциалом в процессе формирования исторической памяти. Обеспечивая участие истории в «картине мира» современного человека, музеи, тем самым способствуют установлению связи между прошлым и настоящим, донося особыми средствами комплекс духовных ценностей, гражданских установок, норм общественного поведения, идей, традиций, присущих данной общности. А также стимулируют диалог, направленный на решение острых социальных проблем [4, с. 25].

Бездумное переписывание истории, переоценка прошлого разрывают хрупкую нить памяти, разрушают духовное и культурное наследие народа.

Ю. В. Бондарев заметил: «Смерть памяти – смерть духа, ибо она, память, - познание накопленным опытом самого себя, истоков и направления бытия» [5, с. 47]. Утрата исторической памяти обществом приводит к драматическим событиям и трагическим последствиям.

Историческая память способствует объединению народа в его реализации идей борьбы за лучшее будущее своей страны, исключает повторение ошибок прошлых поколений. Она заключается не только в сохранении героического наследия, но включает и другие аспекты жизнедеятельности наших предков: культура, быт, взаимоотношения между людьми.

Сохранение исторической памяти не требует абсолютного подчинения законам и принципам предшествующих эпох, но способствует сохранению лучших традиций и оптимизации процесса развития общества.

У каждого исторического периода свои критерии духовно-нравственных и культурных ценностей. События прошлого сами по себе не могут никого заставить относиться к ним определенным образом. Суждения поколений о прошлом изменяются в зависимости от социально-экономического состояния общества, расстановки общественно-политических сил, позиции власти и других факторов.

Народ, не знающий или забывший своё прошлое, не имеет будущего. Людей, забывших свое прошлое, легко сделать рабами. Народ, предавший свое прошлое, легко уничтожить. Поэтому во все времена завоеватели оскверняли и уничтожали исторические памятники, так как убить память народа - значит убить сам народ.

Именно поэтому в нашей стране в целом и в области в частности в последние десятилетия большое внимание стало уделяться сохранению и возведению памятников истории, архитектуры, культуры. Историческая память - это память базовая, стратегическая, позволяющая правильно мыслить и действовать.

Невозможно не согласиться с утверждением Д. С. Лихачева о том, что «память противостоит уничтожающей силе времени. Память – преодоление времени, преодоления пространства. Память - основа совести и нравственности. Память - основа культуры. Хранить память и беречь память - это наш нравственный долг. Память становится отчетливой силой, особенно во время предельных испытаний, выпадающих на долю людей. Человеку необходимо ощущать себя в истории, понимать свое значение в современной жизни, оставить о себе добрую память» [6, с. 103].

В прогрессивном развитии страны, благополучии народа, прежде всего, должно быть заинтересовано молодое поколение. Ему предстоит строить будущее своего государства. Насколько оно будет светлым, зависит от того, насколько создатели обладают ценными личностными качествами гражданина, такими как патриотизм, умение нести ответственность за будущее своего Отечества, уважение к культурному наследию, нравственно-правовое построение межличностных взаимоотношений, активная жизненная позиция.

Сохранение исторической памяти своего народа для потомков является своего рода основой для формирования этих качеств.

Глобализация как формирование единого экономического, политического, культурного пространства приводит к взаимозависимости, взаимосвязанности разных стран, культур, обществ. Тенденция глобализации, активно проявляющаяся в современном мире, в числе прочих порождает интеграционные процессы в культуре, стремление освоить разнообразный опыт, выйти на новый уровень развития социума. Культурная интеграция как любое масштабное явление имеет общетеоретический и прикладной аспекты. На практике она находит выражение во взаимопроникновении форм, методов, направлений деятельности различных субъектов культуры, что приводит к быстрому устареванию социально значимой информации, унификации и нивелированию этнографических и региональных аспектов культуры, потере культурной самобытности отдельных регионов и этносов. Стремительные и порой необратимые утраты культурного пространства очевидны.

Существует необходимость противостояния данным негативным последствиям интеграционных процессов для обеспечения стабильности и преемственности в активно изменяющемся мире, и одним из путей решения этой проблемы может являться музеефикация культурного наследия. Быстрый общественный прогресс обостряет потребность в музее как в средстве сохранения культурного наследия и исторической памяти [7, с. 17].

Музеефикация является не только самым оптимальным вариантом сохранения и использования памятников культуры, но и активно содействует органичному соединению памятника с регионом, обществом, средой бытования. Повышенное внимание, которое представляет собой эта музейная практика, объяснимо значительной ролью историко-культурного наследия в формировании российской культуры.

Литература

1. Шулепова, Э. А. Музеефикация памятников как механизм использования культурного наследия в регионе / Э. А. Шулепова. – М., 1998.
2. Веденин, Ю.А. Необходимость нового подхода к сохранению культурного и природного наследия России / Ю. А. Веденин // Культурное и природное наследие России. – М., 1996. – Вып. 1.
3. Божченко, О. А. Музей в формировании исторической памяти / О. А. Божченко. – М., 2012.
4. Фёдоров, Н. Ф. Музей, его смысл и назначение / Н. Ф. Фёдоров. – СПб., 1913.
5. Бондарев, Ю. В. Горячий снег. / Ю. В. Бондарев. – М. : Современник, 1988.
6. Божченко, О. А. Значение исторической памяти как социокультурного фактора / О. А. Божченко. – М., 2010.
7. Тощенко, Ж. Т. Историческое сознание и историческая память / Ж. Т. Тощенко. – М., 2000.

Сиволоп Т.Е.

(Российская Федерация, г. Санкт-Петербург)

ИСКУССТВО И РОЛЬ ГОСУДАРСТВЕННОЙ КУЛЬТУРНОЙ ПОЛИТИКИ В ЕГО РАЗВИТИИ

Государство не может оставлять культуру и искусство за пределами своего внимания и испытывает к этому постоянный интерес, реализующийся в виде определённой культурной политики. Культурная политика любого государства всегда строилась на одном из двух типов отношения к культуре в целом и искусству, в частности: либо недооценивало и игнорировало их, за что рано или поздно расплачивалось, либо пыталось использовать их в своих идеологиче-

ских целях, за что расплачивались культура и искусство. Будучи достаточно мощным фактором формирования картины мира, искусство часто оказывалось одновременно в руках противоборствующих лиц, находившихся по разные стороны баррикад.

В России, к сожалению, глубоко укоренилось представление о сфере культуры, как о чём-то второстепенном, важном скорее символически, нежели практически. Последствия такого подхода весьма многообразны, от номинального завышения роли духовных ценностей до сведения культуры только к искусству. Этнические вооруженные конфликты; терроризм; возросшая бедность в стране, богатой ресурсами; рост ксенофобии в обществе – всё это показатели недостаточного уровня социокультурной компетенции людей в масштабах всей страны. Как отмечают специалисты: «Культура как показатель духовной жизни людей, результат их воспитания и образования, интеллектуального, нравственного и эстетического развития, должна быть ориентирована на формирование отношений сосуществования, добрососедства, согласия и мира» [1, с. 154].

Социально ориентированная государственная культурная политика определяется как деятельность сферы культуры и массовых коммуникаций, направленная на создание условий, обеспечивающих повышение качества жизни различных социокультурных групп, их адаптацию в меняющихся условиях и модернизацию отраслевых структур для решения этих задач в соответствии с мировыми стандартами, с одной стороны, и наличными ресурсами – с другой [2, с. 52].

В качестве наиболее глобальных целей современной государственной культурной политики можно выделить: сохранение единого культурно-коммуникативного пространства государства; просвещение и консолидация общества; актуализация духовной составляющей жизни российского общества; трансляция и закрепление в общественном сознании универсалий российской культуры, «генома культуры», – по определению академика В. Степина [3, с. 53]; формирование положительного имиджа российской культуры, государства и общества: как внутри российского общества, так и вовне – в информационном поле мирового сообщества; создание атмосферы наибольшего благоприятствования для формирования национальной идеологии.

Государственная культурная политика в сфере искусства демонстрирует двойственную позицию: в той мере, в какой искусство способствует сближению картин мира граждан с ядром национальной культуры, а это проявление консервативной тенденции, стремление сохранить существующее положение вещей, государство готово поддерживать его. Там же, где искусство вносит в картины мира чрезмерное, с точки зрения государства, разнообразие, оно остаётся либо равнодушным к нему, либо стремится подчинить его своему влиянию, порой даже с помощью силовых действий.

На некоторых этапах истории церковь активно использовала искусство для формирования картины мира и получала за это из рук государства право контроля за развитием искусства. Так, например, после крещения Руси в X–XI веках, когда необходимо было произвести соответствующие изменения в картине мира славян, были использованы возможности искусства. Будучи во многом образной формулой христианства, византийский художественный стиль распространялся на Руси вместе с этой религией. В то же время на официальном уровне начались преследования народного искусства дохристианской эпохи – прежде всего восточнославянского эпоса языческой поры как противоречащего насаждаемой картине мира.

Искусство – эффективнейший инструмент формирования картины мира. Представляя в художественно-образной и ценностно-ориентированной форме фрагменты окружающей действительности, оно заставляет переживать предлагаемую ситуацию. Обращаясь к литературе, музыке, изобразительному или пластическому искусству, люди как бы выходят за пределы своей обыденной жизни и получают возможность эффективно достраивать, бесконечно совершенствовать и раскрашивать свою картину мира. А если она становится богаче, то богаче становятся человеческие взаимоотношения с реальностью. Дополняя и усложняя свою картину мира, человек может гораздо эффективнее действовать в жизни.

С другой стороны, идеи и чувства, выраженные в художественной форме, обладают более мощной силой внушения, а потому усваиваются на уровне обыденного сознания гораздо легче тех образов-образцов, что представляют, например, научная теория или политический лозунг.

Эти особенности искусства предоставляют широкие возможности для формирования, усложнения, развития или унификации картин мира людей. Государство всегда стремилось поощрять искусство, ориентированное на укрепление существующей общенациональной картины мира.

Давление государства на искусство было разным в различные эпохи и в государствах разного типа. Методы управления художественной жизнью сильно либерализовались в новое время. Начались серьезные перемены в общественном статусе искусства, которое старалось избавиться от прямого руководства церкви и политической власти, традиционно смотревших на него как на эффективное орудие пропаганды. Но, обретя с течением времени свободу от непосредственного социального заказа, творцы вскоре попали в другую зависимость. Сформировались новые рычаги воздействия на художественное творчество, которые несли в себе рыночные механизмы, заменившие заказы политической власти.

«Искусство постепенно становится товаром, произведённым в первую очередь для продажи, – писал П. А. Сорокин. – Оно обслуживает рынок и потому не может игнорировать его запросы. Как коммерческий товар искусство всё чаще контролируется торговыми дельцами... Эти дельцы, навязывающие свои вкусы публике, влияют тем самым на ход развития самого искусства» [4, с. 451].

В условиях рынка государство проводит свою культурную политику, используя различные виды ресурсов. Любое государство более или менее жёстко контролирует художественную жизнь, а в условиях рыночной экономики, возможно, даже более эффективно, чем в иных обстоятельствах. В любом государстве действуют специальные институты и инстанции, уполномоченные выполнять специальные функции в сфере культурной политики: главная роль среди таких институтов принадлежит сфере образования и художественного воспитания.

Следует отметить, что в большинстве европейских стран бюджетное финансирование остается одной из главных форм поддержки сферы культуры и искусства. Особенности государственного финансирования культуры определяются в каждой стране на основе выбора специальных методов, форм и механизмов финансовой политики. Система финансирования культуры и искусства определяется степенью централизации государственного управления и характером межбюджетных отношений. На её формирование влияние оказывают такие факторы, как традиционные национальные культурные предпочтения, а также развитие благотворительности, спонсорства и меценатства.

Система функционирования киноотрасли в России в советский период, начиная от подачи сценарной заявки до продвижения фильма в кинотеатры, имела определенные недостатки, в основном цензурного плана, однако существовала слаженно и целенаправленно, приносила солидный доход и выполняла своеобразную миссию массовой релаксации, особенно в дотелевизионную эпоху.

Рост кинопроизводства в нашей стране последние годы был во многом основан на прямой и косвенной государственной поддержке. На протяжении последних 10 лет при государственной поддержке производилось примерно две трети всех выпускаемых игровых фильмов. Устойчивая тенденция роста количества создаваемых кинофильмов наблюдалась в России начиная с 2000 года, при этом не менее чем 2/3 всех фильмов, создаваемых при государственной поддержке, выходило в кинопрокат. Остальные фильмы могли напрямую выходить на DVD или на эфирном и кабельном телевидении.

В 2006 году в России была достигнута поставленная правительством задача увеличения числа выпускаемых игровых национальных фильмов до 100 наименований за год. Государство, оставаясь основным инвестором в киноотрасли, поддерживало не только дебютные, детские и арт-проекты, но и крупнобюджетные отечественные фильмы, рассчитанные на широкую аудиторию.

В настоящее время госрасходы выросли, но доля их уменьшилась: если в предыдущее десятилетие на государство приходилось 70% затрат на производство фильмов, то сегодня кино на 50% финансируется бизнесом. Выросли и бюджеты: на экраны выходят фильмы, вложения в которые коммерческих структур превышают \$10 млн.

Сфера образования – не единственный государственный институт, определяющий художественную жизнь общества. В современном мире важнейшим каналом распространения научной, религиозной и художественной картины мира являются средства массовой информации. Их воздействие усиливает мощь системы образования, и вместе они играют ключевую роль в создании и поддержании национальной картины мира. Для того чтобы эффективно использовать этот канал коммуникаций для своих целей, государство выработало соответствующую систему контроля.

Государство постоянно выступало прямым заказчиком искусства. Известный историк культурной жизни России П. Н. Милюков писал, что при Елизавете Петровне «в области архитектуры законодателем вкуса надолго сделалось государство - не только как главный заказчик, но и как руководитель художественного образования, вверенного иностранцам и внедрявшегося при помощи академии» [5, с. 50–51].

Охраняя национальную картину мира, государство создаёт особые социальные институты, призванные поддерживать культурную ортодоксию, защищать сферу общепризнанной культуры от конкурирующих, раскольнических или еретических культурологических или искусствоведческих идей, способных вызвать среди различных категорий публики реакции протеста и проявления инакомыслия. Чаще всего функции охраны культурной ортодоксии рассредоточены между различными институтами – такими, как система образования, академии, музеи, театры, концертные залы, научные общества, творческие союзы, кружки, журналы, галереи и т.п. В каждом обществе в зависимости от исторических обстоятельств, от типа и разновидности проводимой культурной политики, власть подобных инстанций и сила, с которой они могут устанавливаться, сильно варьируются.

Литература

1. Иванов, В. Человек. Культура. Город / В. Иванов, В. Сергеев. – М., 2002.
2. Есаков, В. А. Характер, цели, задачи и методы управления отраслью культуры в современных условиях / В. А. Есаков // Вопросы культурологии. – 2007. – № 7. – С. 52–60.
3. Степин, В. Универсалии культуры и цивилизации / В. Степин // Стратегии динамического развития России: единство самоорганизации и управления : сб. мат. научно-практ. конф. – М., 2014.
4. Сорокин, П. А. Структурная социология / П. А. Сорокин. – М., 2002.
5. Милюков, П. Н. Очерки по истории русской культуры. В 3-х т. – Т. 2. – Ч. 1. : Вера, творчество, образование. – М., 1994.

*Сорока-Скиба Г.И.; Коренко О.А.
(Республика Беларусь, г. Волковыск)*

СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО КАК МЕСТО ВСТРЕЧИ КУЛЬТУР И ЦИВИЛИЗАЦИЙ

Современный мир многими своими характеристиками значительно отличается от индустриального общества. Знания обладают таким поразительным свойством как неисчерпаемость, что наряду с развитием новых технологий имеет ключевое значение. Наша эпоха наполнена многими противоречиями, что не может не сказываться на образовательной сфере. Эта проблема сталкивает лицом к лицу две тенденции – сохранение национальной идентичности (в том числе и сфере образования) и включение элементов глобализации, которые не всегда могут «договориться» друг с другом и найти общий гармоничный консенсус [1, с. 45].

Образовательная область находится «на передовой» в силу тесного контакта с подрастающим поколением в период взросления и погружения в свой собственный внутренний мир, период наибольшего количества вопросов и поиска себя. Будучи преподавателем дисциплин эстетического цикла («Музыка», «История музыки», «Методика музыкального воспитания», «Музыкальный инструмент (фортепиано)»), приходится сталкиваться с широким кругом проблем напрямую связанных с вышеобозначенной темой. «Тройственный союз» в лице студента либо группы учащихся, с одной стороны; преподавателя – с другой; дисциплины – с третьей, всегда предлагает разные комбинации взаимоотношений. Оставим в стороне от рассмотрения данного вопроса крайних представителей этого «союза» и остановимся на личности преподавателя. На наш взгляд одной из актуальных проблем в развитии эстетического образования на современном этапе является проблема высокой квалификации, глубокой эрудиции, достойного морального облика педагога. Высокая квалификация подтверждается непрерывным образованием, растущим уровнем интеллекта, стремлением всегда соответствовать своему времени не только в своей области знания, но и в психологической, социальной и прочих. Глубокая эрудиция плавно вытекает из характеристик высококвалифицированного представителя образования. Достойный моральный облик, по нашему мнению, – это молчаливый образец, которому хочется следовать и подражать. Студенты, учащиеся, ученики на сознательно-подсознательном уровне используют образцы жизненного поведения, находящиеся в объективе их внимания. И поведенческие реакции как следование правильному опыту распространяются на многие стороны бытия.

Эстетика как наука о красоте применима к рассмотрению в различных ипостасях своего функционирования на предметно-внепредметном уровнях. Актуально значимым в молодежной среде становится факт распространения эстетического взгляда на жизненно важные элементы. Не забудем А. П. Чехова, изрекшего мудрые слова о красоте. Они, на наш взгляд, помогают обрести внутренний стержень и правильное понимание истинного положения вещей.

Функции эстетического образования неотделимы от национального менталитета, что нередко противоречит современным европейским движениям и явно свидетельствует о его разрушающих силах. Включение в Болонский процесс подтолкнуло к некоторым переменам в жизни колледжа: расширению рамок специализаций, появлению новых предложений профессионального плана, более тесной взаимосвязи двух ступеней образования – среднего специального и высшего, включению нового содержания в контекст образовательных программ. Все это накладывает на преподавательский состав определенные обязательства по совершенствованию собственной деятельности. Отстать от веяний времени означает не «вписаться» в парадигму современного бытия. Невозможно, работая ежедневно с будущими учителями, воспитателями, представителями сферы дизайна, не соответствовать их видению идеального педагога. Таким образом, решение возможных и имеющихся проблем – вполне посильная задача. Каким путем мы идем по пути развития заложенных и приобретенных (что более ценно и долговременно) эстетических способностей в наших воспитанниках?

Во-первых, благодаря повышению своего образовательного уровня посредством аспирантуры (конкретно – на кафедре белорусской музыки Белорусской государственной академии музыки) нами были получены достоверные информационные сведения о культуре и историческом прошлом Беларуси, что автоматически послужило новым материалом для включения в тематическое планирование музыкально-исторических дисциплин, а также – мотивирующим фактором для участников научного объединения более глубоким изучением истории, культуры, искусства своего Отечества [3, с. 85]. Во-вторых, музыкально-певческий материал древней Беларуси начал адаптироваться творческими группами колледжа на мероприятиях разного уровня: академической мужской вокальной группой (под руководством старейшего преподавателя колледжа Виктора Григорьевича Куриловича), мужским квартетом в составе ведущих педагогов В. Г. Куриловича, А. А. Игнатчика, С. И. Мазеца, В. Ф. Толочко. В-третьих, личной заинтересованностью учащихся в процессе собственного становления себя как исследователей, исполнителей, критиков, рецензентов.

Будущая профессия накладывает отпечаток серьезности и соответствие эстетическим требованиям и образцам, представляемым нами, – не самое плохое следование. Однако следует отметить как проблему потерю идеологической составляющей в нашем образовании. Несомненно, актуальны призывы быть патриотами своей страны, грамотными специалистами, гармонично развитыми личностями, но нет строжайшего основания. И если показателем успешности деятельности педагога сегодня является количество платных дополнительных услуг (утвержденное решением Совмина 31 августа 2016 г.), что служит фактором материального стимулирования, – внутреннее несогласие с подобным поворотом заставляет сопротивляться. Противоречие развивающихся событий стимулирует активность в поиске целесообразных, благоприятных, удовлетворяющих потребностям в эстетическом развитии путей. Методом проб и заблуждений в педагогике идти опасно, отсюда – понимание личной ответственности за формирование душ, умов молодых людей [2, с. 70].

В настоящее время в сети Интернет, на многочисленных телеканалах ведутся дискуссии об образовании, делаются сравнительные анализы советской системы и Болонской, затрагиваются проблемы определения целей и задач современного процесса многоуровневого образования, выносятся на обсуждение злободневные вопросы. Существующее противостояние мнений, взглядов, подходов к решению насущных проблем доказывает огромную важность скорейшего установления системных решений, чтобы не иметь «потерянных поколений», а жить достойно. Многие аналитики употребляют понятие «конкурентно способного государства», в том числе, включая в это содержание образование. Конкуренция как доказательство состоятельности в любой сфере приложения сил, знаний, способностей, возможно, и должна иметь место, но в таком случае происходит губительная трансформация понятия «самореализация». Особенно – в творческом проявлении себя. Вероятно, невозможно возвращение в античные времена, где эстетике уделялось внимания не меньше, чем геометрии и физическому совершенствованию, но исторический опыт доказывает гармоничность общества, основанного на равновесии воспитательной и образовательной сфер.

Проходя очередной исторический круг, хотелось бы убеждаться в том, что мы приподнялись на определенную высоту в своем развитии, а не деградировали (с безумным количеством гаджетов и «умных игрушек»). Если понятие «человек» трансформировалось настолько глобально, что показателем «успешности» стало освоение новых технических новинок, умение применять их в быту (на рабочем месте также), то вправе ли мы ждать изменений в эстетическом образовании от современного человека, если образовательно-воспитательные задачи должны кардинально измениться в угоду времени [4, с. 90]. Только в том случае, когда есть глубокое убеждение в правоте исторического опыта и незыблемости эстетических ценностей, мы окажемся строителями не картонного домика или домика из песка, а фундаментального дома на века. Личность, воспитанная в таком духе, будет вполне конкурентно способна во всех сферах приложения сил, духовно наполнена и реализована.

Литература

1. Журавлев, В. В. Глобализация: вызовы истории и ответы теории / В. В. Журавлев // Знание. Понимание. Умение. – 2004. – № 1. – С. 43–46.
2. Келле, В. Ж. Процессы глобализации и динамика культуры / В. Ж. Келле // Знание. Понимание. Умение. – 2005. – № 1. – С. 69–70.
3. Колин, К. К. Неоглобализм и культура: новые угрозы для национальной безопасности (окончание) // К. К. Колин / Знание. Понимание. Умение. – 2005. – № 3. – С. 80–87.
4. Королев, А. А. О предмете, структуре и методах глобалистики / А. А. Королев // Знание. Понимание. Умение. – 2005. – № 3. – С. 88–96.

Спирина М.Ю.

(Российская Федерация, г. Санкт-Петербург)

ИСКУССТВО И ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ В СОВРЕМЕННОМ КУЛЬТУРНОМ ТЕКСТЕ

Третье тысячелетие принесло в жизнь человека многие изменения, превратив окружающую его реальность в информационно-технократический мир, где оказались утраченными разнообразные культурные достижения предыдущих лет. Среди проблем, связанных с такими потерями, обнаруживается и непростая ситуация, касающаяся эволюции искусства и науки, которая его изучает.

Искусство во все времена оказывало на человека сильнейшее воздействие, поскольку обладает редкой способностью влиять на духовный мир человека, делая его лучше, добрее, умнее и счастливее. С помощью искусства осуществляется преемственность культурного опыта, его эволюция, реализуется единство индивидуального развития человека и общей эволюции человечества. Искусство в сжатом виде «вкладывает» в личность формирующегося человека всю ту культурную программу развития, которую человечество уже освоило. В этом процессе важную роль играет народная художественная культура, доставляющая обществу сознанию необходимый духовный материал, обуславливающий развитие человека, его духовных сил и способностей. В связи с этим одной из важнейших проблем современного искусствознания становится описание объективного исторического процесса развития искусства как одной из древнейших форм человеческой деятельности, особенно традиционного прикладного искусства. разумеется, что культуру мы рассматриваем как целостную деятельность человека во все времена, основываясь на деятельностной теории культуры, предложенной некогда М. С. Каганом и Э. С. Маркаряном. Такая культура включает в себя науку, технику, хозяйство, искусство и другие сферы деятельности человека.

Обратим внимание на то, что почти регулярно (особенно на рубеже веков) в искусстве происходят процессы, которые временами определяют как «смерть искусства». Однако, искусство сохраняет свои позиции, иногда уходя на второй или даже самый задний план. История дает нам факты использования искусства в самых разных видах человеческой работы: технической, умственной, физической, др. Можно вспомнить художественную промышленность в развитии предпринимательской деятельности; дизайн как художественное проектирование среды обитания человека (включая и средства передвижения); физическую культуру первой половины XX столетия (например, пропаганду «художественного движения»). Отдельной проблемой предстает применение искусства в политической сфере. Особое место занимает искусство в обучении и воспитании человека как творческой и нравственной личности.

Начало научного познания искусства относится к эпохе Возрождения, оно осуществлялось тогда на базе античного наследия и средневековых богословско-философских трактатов. В XX в. искусствознание стало постепенно превращаться в междисциплинарную науку или в совокупность наук, исследующих: эстетическую сущность искусства, его место в социальной, духовной и экономической жизни общества; происхождение и закономерности исторического развития данного вида человеческой деятельности; возникновение, развитие и особенности отдельных видов искусства; исследование публики, воспринимающей произведения искусства; организацию художественного процесса; бизнес и менеджмент в сфере художественной культуры; иные проблемы современного состояния искусства как древнейшего вида трудовой деятельности человека.

В качестве современной научной дисциплины искусствознание сформировалось лишь на рубеже XIX-XX веков. Это было время, когда после реформ Петра I российская наука впервые начала оборачиваться от Европы к своему внутреннему багажу и состоянию. Но искусствознание на долгие времена сохранило европоцентристский взгляд на развитие искусства. Представляется, что подлинная история искусства пока еще находится в зародышевом состоянии. Главное же состоит в том, что не описан и не изучен самый начальный период возникновения и формирования художественно-творческой деятельности человека. Возможно, определенную роль в этом сыграл тот фактор, что профессия искусствоведа до сих пор подвергается различным трансформациям, вызванным не в последнюю очередь недостаточно точным определени-

ем предмета изучения [9, с. 157–161]. Даже в третьем тысячелетии объект искусствознания как науки оказался искусственно суженным, тогда, как искусство способно дать современному человеку множество сведений, которые помогают ему сохранять свою сущность как личности и личности творческой, а не т.н. человеческого фактора в экономике. Отдельной проблемой оказывается т.н. современное искусство, которое зачастую отказывается от своих основных целей создания возвышенного и прекрасного, но служит средством самовыражения для отдельных лиц, мягко скажем, недостаточно одухотворенных.

В современном научном знании искусствоведение предстает самой «молодой» сферой научного поиска. Традиционно искусствоведение включало в себя теорию и историю искусства, а также художественную критику [6]. Эволюция искусствоведения носит своеобразный характер. Как молодая наука, оно занимается по большей части сбором эмпирического материала, изучением отдельных авторов, начальными попытками составить схему развития данной науки, выделить характерные черты отдельных этапов ее эволюции. Всё это укладывается в структуру искусствоведения, которая обычно содержит три главных раздела:

- теорию искусства, которая обобщает накопленные знания с философской точкой зрения;
- историю искусства, которая систематизирует и упорядочивает новые и ранее известные материалы;
- художественную критику, которая отражает реакцию на произведение в различных формах [10].

Сегодня все чаще искусствознание рассматривают как комплекс научных дисциплин, изучающих искусство (преимущественно изобразительное) и художественную культуру общества в целом, отдельные виды искусства и их отношение к действительности, совокупность вопросов формы и содержания художественных произведений. Таким образом, искусствоведение выступает неотъемлемой частью, прежде всего, гуманитарных наук (истории, философии, культурологии), но, конечно же, переплетается со многими другими сферами культуры, как всей человеческой деятельности.

В глазах многих представителей естественных и математических наук искусствоведение, как наука, есть *nonsens*, и самая научная специализация на предметах искусства — что-то непонятное и чуть ли не шарлатанское. Подобная точка зрения и не актуальна, и не объективна. Для того чтобы объективно определить возможности искусства в третьем тысячелетии, следует обратиться к изначальному периоду его возникновения, изучение которого долгое время оставалось вне внимания искусствоведов как архаичное и примитивное. Однако, «архаизм вовсе не означает невежества и примитивности; он проникновенно и гармонично слит со всем миром; это самое человеческое и одновременно самое вечное искусство; недалекие умы, которых страшит надменная обнаженность истины, находят его примитивным, потому что он слишком далек от них» [2, с. 75]. Подчеркнем, что образцы первобытного искусства значительное время оставались предметом изучения представителей таких наук, как история, археология, этнография (народоведение). Исствоведение обратилось к их изучению и анализу сравнительно недавно [3].

Сегодня следует особое внимание обратить на существование в древнейшем искусстве двух механизмов: консервативного, обеспечивающего его устойчивость как системы за счет сохранения оправдавших себя достижений и завоеваний прошлого, и инновационного, определяющего адекватную реакцию на меняющиеся внешние факторы (изменения, вызовы среды) и тем самым обеспечивающего ее развитие. Таким образом, исследователи выходят на изучение нового аспекта в развитии искусства: обращение к историческому опыту для использования его в современном мире, настойчиво требующем инноваций. При этом необходимо учитывать взаимосвязь и взаимодействие искусства и науки.

На всем протяжении истории человечества искусство являлось неотъемлемой частью человеческого бытия, одной из форм его трудовой деятельности. В древнейшие времена процесс мышления еще не обособлялся и не противопоставлялся трудовому действию. На этом этапе все рождалось из образного представления и претворялось в образ. Искусство и наука не разде-

лялись, а развивались в единстве. Их эволюция приобрела конкретно-исторические формы, когда со времен античности они разделились и стали развиваться параллельно.

Наука и искусство превратились в основные сферы проявления духовной культуры. Интересными представляются идеи К. С. Петрова-Водкина, что он реализовывал в Петроградской академии художеств. Художник-педагог справедливо считал, что научные знания должны помогать живописцу улавливать логику природы и, следовательно, логику и закономерности в собственном ремесле. В своей теории Петров-Водкин опирался на древнерусскую икону, итальянские примитивы, французскую живопись нового времени и на собственные наблюдения и размышления о выразительных качествах цвета. И именно в цветоведении взаимоотношения науки и искусства получили особое развитие [8]. В XX столетии появился в научной литературе термин «научное искусство» [7].

Приведем еще несколько примеров появления новой проблематики в сфере искусствоведения (хотя, на первый взгляд, кажется, что изучаться такие проблемы должны представителями других отраслей научного знания). К. Юнг писал о коллективном бессознательном, в глубины которого уходят абстрагированные формы (крест, круг, квадрат), т.е. орнамент, который являлся всеобщим языком в древние времена. Орнамент, занимающий важнейшее место в традиционном прикладном искусстве, выступал и выступает своеобразным средством массового общения и массовой информации, поскольку эти знаки понятны всем. Сегодня их использование активизировалось, в частности, в рекламной деятельности.

Отдельным важным аспектом изучения в искусствоведении остается традиция и традиционность. Отметим в целом серьезнейшие проблемы, связанные с терминологией в сфере искусствознания, где практически отсутствует целенаправленное и углубленное изучение традиционного (народного) искусства. Данная отрасль науки содержит множество лакун, и тому существуют объективные причины. Проблемы терминов и принципов научного изучения не решаются, главным образом, вследствие отсутствия соответствующего центра научных исследований.

Представители отечественной науки (философы, культурологи, этнологи, антропологи, социологи, др.) рассматривают традицию как живой, саморазвивающийся, а не стереотипный, похожий на шаблон фактор. Сегодняшняя действительность требует вернуться к обсуждению вопросов определения понятия «традиция», чтобы обеспечить научную адекватность его применения. Так, в качестве исконного, но технологически обновленного языка вернулось к современному человеку изображение (знаковая система), которое стало превалировать над всеми другими видами восприятия. Художественно-символические средства могут указывать, подсказывать, давать возможность обнаружить в своих переживаниях то, «ради чего действовать», поскольку содержат в себе богатейший спектр «связок» интимно-индивидуальных и групповых, общественных, общечеловеческих значимостей, ценностей [4, с. 116]. Сформировалась точка зрения, что такой язык предстает эффективным ресурсом актуализации культурного наследия.

Потребность в возвращении традиционных культурных достижений сегодня является особенно насущной. Недаром многие государства постсоветского пространства обратились к возрождению духовно-нравственных ценностей своих этносов. Особо значимым становится возвращение в жизнь современного социума традиционного искусства (музыкального, прикладного, танцевального, др.). Нынешняя структура научного знания не приспособлена для изучения таких непритязательных с виду явлений, как народная песня, хоровод, берестяной тусок, тканая юбка, расписной поднос, вышитая рубаха. Ряд исследователей выдвигает требование использовать комплексный подход в изучении произведений народных мастеров, обнаруживающих, наряду со своей природной, органической цельностью, сложный, «междисциплинарный» характер. Э.А. Алексеев отмечал, что «область представления о фольклоре располагается словно бы поперёк сложившейся системы научных знаний». С его точки зрения, не становясь от этого ни сложнее, ни проще, фольклор попадает в поле зрения сразу нескольких существенно различающихся и исторически разошедшихся гуманитарных дисциплин [1, с. 225].

В связи с этим необходимо провести фундаментальное исследование того базиса, на котором выстроилась вся человеческая культура, т.е. традиционной народной культуры. Ему следует дать всеобъемлющее, разностороннее обоснование, применив несколько основных подходов к его изучению – эстетический, социологический, психологический, культурологический, экономический, др. Подчеркнем, что при анализе традиционного прикладного искусства эффективно будет на время отказаться от безраздельно господствующего в науке дискурсивного анализа и перейти на позиции обобщенно-интуитивного постижения изучаемого предмета (явления). Такой способ познания свойственен восприятию любого жизненного объекта. Его оправдывает, в первую очередь, сложная синкретическая природа большинства явлений народного искусства. Именно интуитивное постижение оказывается наиболее результативным способом познания того «волшебного реализма», о котором писал В.М. Василенко. Напомним, что Л. Н. Гумилев в своей работе «Этногенез и биосфера» предпринял попытку возвести интуитивное обобщение в ранг одного из общеметодологических принципов гуманитарного знания.

Напомним об еще одной проблеме, проявляющейся в глобализирующемся мире: потере человеком способности к творчеству и утрате интуиции. Творчество является атрибутивным свойством всей человеческой истории и рассматривается исследователями как способ развития человека и общества. В. И. Вернадский определял творческую деятельность человека как «инструмент» развития общества. Он считал, что она отвечает требованиям общества как открытой системы, активно взаимодействующей и изменяющейся, развивающейся в единстве с природой, космосом, миром в целом [5]. Благодаря общению с произведениями искусства человек развивает способность к саморегуляции в проблемно-конфликтных условиях существования, будучи при этом природно-социально-культурной целостностью. В результате познания искусства, ознакомления с законами создания его произведений, у человека существенно усиливается мотивация к творческой деятельности, что, в свою очередь, способствует совершенствованию человеческой личности, ее творческому способу бытия. Такой способ позволяет успешно и быстро приспосабливаться к изменениям окружающей среды обитания.

В современном мире педагоги, психологи, философы, специалисты иных областей научного знания рассматривают природную и предметную среду человека как важнейшие факторы эстетического освоения мира, а эта культурно-предметная среда и является сферой профессиональной деятельности художника. Напомним, что народные мастера издревле формировали пространственно-предметную среду обитания, вводя оптимизм и жизнерадостность как главный постулат жизнедеятельности человека. Традиционное прикладное искусство представляет собой единство технического, научного и художественного труда. Вследствие этого искусство принадлежит к тем объектам науки, сама природа которых требует их комплексного изучения и включения в систему знаний о них обобщений и выводов, накопленных различными науками. Многоплановость искусства служит стимулом к формированию принципа междисциплинарности в его научном изучении.

Актуальнейшую проблему составляет сегодня профессиональная подготовка искусствоведов. В современном профессиональном образовании в число квалификаций специалиста-искусствоведа включены, помимо прежних, также «менеджер и маркетолог в сфере художественной культуры», «куратор и организатор проектов в сфере культуры и искусства», «переводчик в сфере профессиональной деятельности», «эксперт по оценке картин, скульптур, предметов декоративно-прикладного искусства», причем зачастую эти направления подготовки предшествуют существовавшим и ранее (историк искусства, художественный критик и пр.). В связи с этим вновь подчеркиваем потребность обращения к изучению древнейшей и средневековой истории традиционного народного искусства.

Развитие современного искусствоведения затрудняется еще и тем, что в нынешней социокультурной действительности искусство утратило центральное, господствующее положение, хотя долгое время выступало как ведущая сила, формирующая культуру. В прошлом столетии оно уступило эту функцию науке и технике. Сегодня необходимо новое понимание искусствоведения как отрасли научного знания, развивающейся как трансдисциплинарное научное явление.

ние, включающее во все сферы своего изучения обобщенно-интуитивный подход различных гуманитарных наук.

Литература

1. Алексеев, Э. В. Методологические проблемы фольклористики / Э. В. Алексеев // Проблемы методологии современного искусствознания. – М. : Наука, 1989. – 268 с.
2. Бурдель, Э. А. Искусство скульптуры / Э. А. Бурдель. – М.: Искусство, 1968. – 311 с.
3. Ванслов, В. В. Искусство и красота. Статьи по общей теории искусства / В. В. Ванслов. – М. : Знание, 2006. – 288 с.
4. Васильева, С. А. Переходный возраст: проблемы теории и практика консультативной работы в школе / С. А. Васильева, Н. М. Полуэктова, Н. Ю. Щербаков // Человек: индивидуальность, творчество, жизненный путь: сб. ст. / под ред. д-ра филос. наук В.Н. Келасьева. – СПб. : изд-во СПбГУ, 1998. – 196 с.
5. Вернадский, В. И. Научная мысль как планетное явление [Электронный ресурс]. – М. : Наука, 1991. – Режим доступа: <http://vernadsky.lib.ru/e-texts/archive/thought.html>. – Дата доступа: 01.02.2013.
6. Задачи искусствоведения. Вопросы теории пространственных искусств»: первая часть [Электронный ресурс]. – М. : Государственная Академия художественных наук, 1927. Режим доступа: <http://www.etheroneph.com/gnosis/170-differentsialnoe-iskusstvovedenie-chast-12.html>. – Дата доступа: 13.09.2013.
7. Научное искусство: Тезисы Первой международной научно-практической конференции. МГУ им. М. В. Ломоносова, 04–05.04.2012 / под ред. В. В. Миронова. – М. : МИЭЭ, 2012. – 308 с.
8. Салтанова, Ю. С. Наука о цвете и профессиональное художественное образование: уч. пос. / под ред. М. Ю. Спириной. – СПб. : изд-во СПбГУ, 2006. – 86 с.
9. Спирина, М. Ю. Традиционное прикладное искусство: проблемы истории и теории / М. Ю. Спирина // Научная дискуссия: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии: материалы IV Международной заочной научно-практической конференции (10 сентября 2012 г.). – М. : Изд. «Международный центр науки и образования», 2012. – 192 с.
10. Что же такое искусствоведение? [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://paideia.ru/stats/stat0003/>. – Дата доступа: 13.09.2013.

Сташэўская С.К.

(Рэспубліка Беларусь, г. Мінск)

КЛЮЧАВЫЯ ЭТАПЫ СТАНАЎЛЕННЯ ПАНЯЦЦА «НЕМАТЭРЫЯЛЬНАЯ КУЛЬТУРНАЯ СПАДЧЫНА»

У XX стагоддзі слова «фальклор» паступова атаясамлівалася з усё большай колькасцю відаў народнай культуры (легенды і паданні, народная песенная творчасць, народная інструментальная музыка, народная медыцына і г.д.), амаль да разумення пад гэтай дэфініцыяй усіх з’яў матэрыяльнай і духоўнай культуры народа. Таму некаторыя даследчыкі-фалькларысты пазамінулага і мінулага стагоддзя заклікалі абмежаваць выкарыстанне дэфініцыі толькі галіной нематэрыяльнай народнай культуры, а некаторыя ўвогуле зводзілі «фальклор» да значэння “вусная проза”, “народная паэзія”, “вусная народная творчасць”. Аднак такія “звужаныя” погляды ў асяроддзі навукоўцаў не прыжыліся.

У сярэдзіне XX стагоддзя фальклор яшчэ даволі актыўна бытаваў у руральных (вясковых) асяродках нават індустрыяльнай Еўропы; таму не асабліва вабіў увагу міжнароднай супольнасці. У гэты час у навуковай практыцы ўжываліся самыя розныя яго разуменні: ад надзвычай вузкіх – “рэлікты (перажыткі) першабытнай культуры ў духоўнай культуры цывілізаванага грамадства» да ўніверсальных – «народныя традыцыі», «народныя веды», «сукупнасць народнай культуры”.

На мяжы XX і XXI стагоддзяў у працэсе развіцця сацыялогіі культуры і этналогіі паралельна з урбанізацыяй і са знікненнем традыцыйнага ладу жыцця еўрапейцаў, азіятаў, карэнных амерыканцаў (індзейцаў) стаўленне да фальклору паступова мянялася. Яго пачалі ахоўваць і (для стварэння дзейсных механізмаў аховы фальклору) шукаць уніфікаваныя, стандартныя вызначэнні яго на міжнародным узроўні [1]. У ніжэйпералічаных варыянтах дэфініцый сканцэнтравана і (што вельмі карысна) невузкасפעцыялізавана, а зразумела прадстаўлены су-

часныя погляды на змест фальклору. Гэтыя погляды характарызуюць не толькі яго структуру, але і пэўныя асаблівасці ўнутраных сувязяў у яго структуры, месца фальклору ў сучасным грамадстве.

Міжнародная нарада ўрадавых экспертаў па захаванні фальклору пры ЮНЭСКО (Парыж, 1985 год) дала наступнае яго разуменне: “Фальклор (як частка традыцыйнай народнай культуры) – гэта калектыўная і заснаваная на традыцыях творчасць груп ці індывідуумаў, якая вызначаецца памкненнямі супольнасці, выражае яе культурную і сацыяльную самабытнасць; фальклорныя ўзоры перадаюцца вусна, шляхам імітацыі. Яго формы ўключаюць мову, вусную літаратуру, музыку, танец, гульню, міфалогію, абрады, звычаі, рамёствы, архітэктурную і іншыя віды мастацкай творчасці” [2, с. 66–67].

У XXI стагоддзі фальклор ужо не атаясамліваецца з індустрыяльным паняццем «масавая культура» і сёння ў значнай ступені ён супрацьстаіць апошняму, як форма творчай дзейнасці. Каб адмежаваць сапраўдную народную творчасць ад штучных маскультурных кітчавых падробак “пад фальклор” (напрыклад, ад узнікшай у сярэдзіне XX стагоддзя мастацкай самадзейнасці), сучасныя фалькларысты, сацыёлагі і этнографы паэтапна ўводзілі такія дэфініцыі як “аўтэнтычны фальклор”, “традыцыйная культура” і “нематэрыяльная культурная спадчына чалавецтва” [3].

Аўтэнтычны фальклор (паводле ангельск. *authentic* – сапраўдны) – творчасць і паводзіны вясковай супольнасці ў яе “матчыным” ландшафце, у спантаным натуральным самавыяўленні, якія захоўваюць рэгіянальныя рысы. Ён характарызуецца перадусім устойлівымі якасцямі мясцовай народнай творчасці (у якой адлюстраваны светапогляд і адаптацыя суполкі да сацыяльнага і прыроднага атачэння): жанравай наменклатурай, рэпертуарам, стылем, выканаўчай манерай. Вырваны з свайго асяродку, перанесены на сцэну ці на іншую этнічную глебу, апрацаваны, ён звычайна губляе свае якасці.

Традыцыйная культура (паводле лац. *traditio* – перадача) – мясцовыя па паходжанні элементы сацыяльнай і мастацкай спадчыны (нормы паводзін, каштоўнасці, ідэі, звычаі, абрады), якія перадаюцца ад пакалення да пакалення і існуюць у супольнасці на працягу доўгага часу з прычыны іх карыснасці для яе самазахавання.

Такім чынам, змест нематэрыяльнай культурнай спадчыны складаюць помнікі этнацыянальнай культуры, створаныя папярэднімі пакаленнямі, якія ўяўляюць выключную значнасць для культурнага генафонда нацыі і спрыяюць будучаму культурнаму прагрэсу. Яны праяўляюцца ў наступных формах: мастацтва вуснай традыцыі (фальклор), уключаючы мову ў якасці носьбіта суб’ектаў нематэрыяльнай культурнай спадчыны; выканальніцкае майстэрства; звычаі, абрады, якія адносяцца да чалавека, прыроды і сусвету; веды і ўменні, звязаныя з традыцыйнымі рамёствамі. Асноўная адзнака такой спадчыны – “жывое” бытаванне традыцыі, яе існаванне ў побыце народа [4].

Сутнасць нематэрыяльнай культурнай спадчыны, па нашаму меркаванню, у тым, што яна з’яўляецца шматфункцыянальнай сістэмай, якая адлюстроўвае непарыўную сувязь эпох і пакаленняў, цесна звязана з яе стваральнікамі, носьбітамі і транслятарамі. Па-за межамі традыцыі і традыцыйнага светапогляду аб’екты НКС могуць захоўвацца ў задакументаваным выглядзе і быць рэпрэзентаваны пры наяўнасці транслятара традыцыі (альбо сацыякультурных устаноў), які пераняў гэтую традыцыю ад носьбіта. Такая форма працы з НКС змяняе яе аўтэнтычнасць, аднак дазваляе рэпрэзентаваць пры тых абставінах, калі існуюць поўныя і навукова дакладныя звесткі пра яе, але адсутнічае носьбіт традыцыі (таго ці іншага аб’екта НКС).

Думаецца, можна пагадзіцца з вызначэннем, дадзеным у Канвенцыі ЮНЭСКО “Аб ахове нематэрыяльнай культурнай спадчыны”. Нематэрыяльная культурная спадчына – азначае “звычаі, формы падачы і выражэння, веды і навукі, – а таксама звязаныя з імі інструменты, прадметы, артэфакты і культурныя прасторы, – прызнаныя супольнасцямі, групамі і, у некаторых выпадках, асобнымі людзьмі ў якасці іх культурнай спадчыны. Такая нематэрыяльная культурная спадчына, якая перадаецца ад пакалення да пакалення, увесь час узнаўляецца суполкамі і групамі людзей у залежнасці ад акаляючага іх асяроддзя, іх узаемадзеяння з прыродай і іх гісторыяй і фарміруе ў іх пачуццё самабытнасці і пераемнасці, і садзейнічае тым самым па-

вазе да культурнай разнастайнасці і творчасці чалавека” [5]. Ахова нематэрыяльнай культурнай спадчыны, згодна Канвенцыі ЮНЭСКА “Аб ахове нематэрыяльнай культурнай спадчыны”, абазначае прыняцце мер з мэтай забеспячэння жывяздольнасці НКС, уключаючы яе ідэнтыфікацыю, дакументаванне, даследаванне, захаванне, абарону, папулярызацыю, павышэнне яе ролі, яе перадачу, галоўным чынам пры дапамозе фармальнай і нефармальнай адукацыі, а таксама аднаўленне разнастайных аспектаў такой спадчыны.

У той час, як у Законе Рэспублікі Беларусь “Аб ахове гісторыка-культурнай спадчыны” прынята вызначэнне гісторыка-культурнай спадчыны, у якім ключавымі з’яўляюцца словы: “аб’екты гісторыка-культурнай спадчыны” і “нематэрыяльныя праявы творчасці чалавека” – у дачыненні да аб’ектаў НКС. У адпаведнасці з вызначаным для дадзенага даследавання намі будуць выкарыстаны толькі некаторыя праявы НКС, названыя Канвенцыяй, якія мы вылучылі ў 6 асноўных формах: 1) традыцыйныя абрады; 2) традыцыйныя святы; 3) традыцыйная кухня; 4) традыцыйныя тэхналогіі вырабаў (рамёствы); 5) народная медыцына; 6) мастацтва вуснай традыцыі (фальклор).

Традыцыйныя абрады і святы – гэта комплекс сацыякультурных практык беларускага народа, які функцыянуе ў момант іх правядзення. Атрыбутыўныя адзнакі наступныя: адпавядаюць пэўнаму цыклу сезонна-гаспадарчага календара; маюць практычна-духоўную скіраванасць; час правядзення, сукупнасць элементаў; месца бытавання і рэтуальныя дзеянні.

Традыцыйная кухня – сістэма ведаў аб харчаванні беларусаў, кулінарных традыцый і рэтуалаў, звязаных з харчаваннем. Атрыбутыўныя адзнакі наступныя: лакалізацыя; абрадавая, святочная і абыдзенная кухня; сезонна-гаспадарчы цыкл.

Народная медыцына – рэлігійна-магічная практыка і вераванні людзей адносна здароўя чалавека і сродкаў лекавання. Перадпасылкамі ўзнікнення ведаў па народнай медыцыне з’яўляліся міфалагічныя ўяўленні людзей, таму грунтуюцца на эмпірычным вопыце. Атрыбутыўныя адзнакі наступныя: вузкалакальнае бытаванне; рытуальна-сакральныя дзеянні; замовы і перасцярогі; забароны і строгая рэгламентацыя; сістэматызацыя назапашаных ведаў і вопыту; варыятыўнасць.

Традыцыйныя тэхналогіі ткацтва – найбольш распаўсюджаны ў Беларусі адзін з відаў тэкстыльных рамёстваў, які ўвасабляе ў сабе не толькі традыцыйныя веды і навыкі, але і светапогляд беларускага народа. Да тэкстыльных рамёстваў этнолагі адносяць: ткацтва, вязанне, пляценне, вышыўку, прадзенне, карункапляценне. Атрыбутыўныя адзнакі наступныя: арэал распаўсюджання; абрадавае і побытавае прызначэнне; узроставае і палавое размежаванне; матэрыял; спосабы і тэхнікі вытворчасці; мастацкае рашэнне.

Традыцыйныя тэхналогіі вырабаў (рамёствы) – сістэма ведаў аб традыцыях, а таксама апісанне тэхналогій традыцыйных рамёстваў і промыслаў. Выяўляюцца праз выключныя лакальныя традыцыі вытворчасці, скіраваныя на задавальненне патрэб людзей у побыце, а таксама эстэтычна-мастацкай практыцы. Атрыбутыўныя адзнакі наступныя: месца распаўсюджання; асаблівасці бытавання; земляробча-гаспадарчая скіраванасць; віды і тэхнікі; абрадавае і абыдзеннае прызначэнне.

Мастацтва вуснай традыцыі (фальклор) – музычны фальклор (песенная творчасць і танец) і сістэма мастацкіх фальклорных казковых і няказковых жанраў. У агульным сэнсе ўвасабляецца як фальклорнае мысленне носьбітаў традыцыі. Атрыбутыўныя адзнакі наступныя: арэал распаўсюджання; мова і яе дыялекты; традыцыйныя выяўленчыя сродкі; функцыяльнасць: сямейна-родавая і каляндарна-абрадавая; наратыўнасць; сакральнасць.

Агульны складнік для ўсіх аб’ектаў НКС – традыцыя, традыцыйны светапогляд і мова, як носьбіт традыцыі.

Галоўнай умовай бытавання, функцыянавання і трансляцыі нематэрыяльнай культурнай спадчыны ў сучасным грамадстве з’яўляецца традыцыя як сістэма, здольная да самаразвіцця (саматрансляцыі), і засваення новымі пакаленнямі аб’ектаў нематэрыяльнай культурнай спадчыны мінулага, а таксама пераемнасць пакаленняў, якая наладжвае сувязь паміж мінулым і сучасным. Такім чынам, адной з асноўных задач, якая была вылучана даследчыкамі XXI ста-

годдзя, з'яўляўся пошук найбольш аптымальных шляхоў захавання нематэрыяльнай культурнай спадчыны, вырашэнне пытанняў па актуалізацыі і трансляцыі яе ўзораў.

Аналітыкі, якія даследуюць праблемы мастацтва XXI стагоддзя, прыйшлі да высновы, што “для перадачы непаўторнасці народнай культуры неабходныя формы, адэкватныя толькі ёй самой. Вось чаму ў працэсе ўрбанізацыі адраджэнне некаторых згасаючых форм становіцца актуальнай практычнай праблемай” [6, с. 6]. Пры гэтым, праводзячы мяжу паміж пісьмовай культурай сучасных урбанізаваных грамадстваў і культурай вуснага тыпу (традыцыйнай, фальклорнай), фалькларысты, этнолагі, культуролагі, сацыёлагі і мастацтвазнаўцы зазначаюць, што “традыцыйныя відовішчныя формы працягваюць заставацца найменш вывучанымі” [7, с. 5] у параўнанні з тэхнічнымі і тэхнагеннымі відовішчамі (кінематограф, тэлебачанне) і глядацкімі формамі мастацтва (цырк, тэатр, эстрада). Сярод такіх традыцыйных форм аднымі з першых называюць фальклорныя рытуалы, народныя святы, масавыя гулянні.

Відавочна, што “неасязальная” або “нематэрыяльная” спадчына з'яўляецца складовай культурнай спадчыны ўвогуле (разам з матэрыяльнай спадчынай). Культурная спадчына з'яўляецца шматфункцыянальнай сістэмай, якая адлюстроўвае непарыўную сувязь эпох і пакаленняў. Пры музейфікацыі НКС музейныя супрацоўнікі разглядаюць яе элементы ў якасці музейных аб'ектаў альбо аб'ектаў музейнага значэння. І адпаведна гэтаму правамерным з'яўляецца выкарыстанне тэрміна «аб'ект» у дачыненні да элемента нематэрыяльнай культурнай спадчыны, калі пры музейфікацыі ён пераходзіць у фіксаваную форму і перастае адпавядаць крытэрыю “жывой” спадчыны, як гэта вызначана ў палажэннях Канвенцыі ЮНЭСКО “Аб ахове нематэрыяльнай культурнай спадчыны”. Аднак падчас рэпрэзентацыі НКС у музеі адбываецца “ажыўленне” такіх зафіксаваных форм дзякуючы непасрэднаму ўдзелу носьбіта ці (і) пераемніка традыцыі.

Дакладна размежаваць паняцці “элемент нематэрыяльнай культурнай спадчыны”, “аб'ект НКС музейнага значэння”, а таксама “гісторыка-культурныя каштоўнасці”, “гісторыка-культурная спадчына”, “нематэрыяльная культурная спадчына”, “помнікі культуры” даволі складана. Па меркаванні доктара юрыдычных навук І. Мартыненка, гэта выклікана тым, што з прыняццем кожнага новага нарматыўнага акта адбываецца змешванне паняццяў, якое выклікае складанасці з практычнай рэалізацыяй прававых норм. Па меркаванні даследчыка, паняцці «культурная каштоўнасць» і «гісторыка-культурная каштоўнасць» не супадаюць.

Культурныя каштоўнасці выступаюць у якасці апрадмечаных вынікаў творчасці чалавека, якія, з'яўляючыся вынікам усеагульнай працы, выступаюць у ролі звязуючага звяна паміж разнастайнымі пакаленнямі людзей і заўсёды носяць канкрэтна-гістарычны характар, з'яўляючыся фактарам фарміравання неабходнага грамадству тыпу асобы [8, с. 12].

У аксіялагічным разуменні каштоўнасць – гэта прадметы, з'явы і іх уласцівасці, што задавальняюць патрэбам чалавека. Культурныя каштоўнасці, па меркаванні І. Мартыненка, з'яўляюцца агульным, родавым паняццем. Культурныя каштоўнасці і помнікі культуры (гісторыка-культурныя каштоўнасці) суадносяцца як цэлае і часткі. Зыходзячы з гэтага, культурныя каштоўнасці варта разглядаць, па меркаванні даследчыка, як створаныя чалавекам альбо цесна звязаныя з яго дзейнасцю матэрыяльныя аб'екты і нематэрыяльныя праявы творчасці чалавека, якія маюць мастацкае, гістарычнае, навуковае ці іншае культурнае значэнне.

Культурныя каштоўнасці складаюць матэрыяльныя аб'екты, да якіх адносяць прадметы, створаныя і апрацаваныя людзьмі, штучна пераўтвораныя тэрыторыі, зафіксаваныя тым або іншым чынам «культурныя тэксты», хатнія аб'екты гаспадарання і ідэальныя (нематэрыяльныя праявы творчасці чалавека) аб'екты – веды, уяўленні, сэнсы, прынцыпы, ідэі, міфы і г.д.

Гісторыка-культурная спадчына – гэта сукупнасць асаблівых вынікаў і сведчанняў гістарычнага і духоўнага развіцця народа Беларусі, увасобленых у гісторыка-культурных каштоўнасцях.

Як вынікае з вышэй адзначанага, у склад гісторыка-культурнай спадчыны ўваходзяць не толькі традыцыйныя для разумення помнікі гісторыі і культуры, архітэктуры і горадабудаўніцтва, мастацтва і археалогіі, дакументальныя помнікі [8, с. 15], але нематэрыяльныя пра-

явы творчасці чалавека (нематэрыяльная культурная спадчына), якія з’яўляюцца прадметам дадзенага даследавання.

У апошнія дзесяцігоддзе шырокае распаўсюджванне атрымала азначэнне “нематэрыяльная культурная спадчына”. Яго ўзнікненне і паступовае прыняцце ў навуковы зварот было звязана з нарматыўна-прававымі дакументамі аб ахове нематэрыяльнай культурнай спадчыны. Аднак з пункту гледжання навукі гэта азначэнне не зусім трапнае. Бо словазлучэнне “нематэрыяльная культурная спадчына” ўтварае антыномію. Калі браць за аснову дэфініцыю “нематэрыяльны”, то яна прадугледжвае, перш за ўсё, адсутнасць матэрыяльнай (прадметнай) асновы, іншымі словамі, адсутнасць пэўнай фізічнай формы. Калі ж разглядаць усё азначэнне “нематэрыяльная культурная спадчына”, то магчыма дапусціць, што размова ідзе пра ўсе аб’екты культуры наогул, што не выражаны ў апрадмечанай (рэчыўнай) форме — аб духоўнай культуры цалкам. Відавочна, у дадзеным аспекце слова “нематэрыяльны” не дае дакладнага размежавання сэнсаў: і формы традыцыйнай культуры, фальклору. Не маюць сваёй “матэрыяльнасці” і формы класічнай, акадэмічнай культуры, і яны таксама па сваёй сутнасці “нематэрыяльныя”.

Аднак, звярнуўшыся да азначэння нематэрыяльнай культурнай спадчыны, якое дадзена ў Канвенцыі ЮНЭСКО “Аб ахове нематэрыяльнай культурнай спадчыны” (далей Канвенцыя), становіцца зразумелым, што адмовіцца ад выкарыстання дэфініцыі “нематэрыяльная культурная спадчына” немагчыма. Гэтае азначэнне функцыянальнае з пункту гледжання дзяржаўнага ўліку і паступова ўваходзіць у нарматыўныя акты Міністэрства культуры і Савета Міністраў Рэспублікі Беларусь.

На міжнародным узроўні дэфініцыя “нематэрыяльная культурная спадчына” атрымала шырокае прызнанне і распаўсюдзілася не толькі ў прававой сферы, але і ў навучы. Пагэтаму пры выкарыстанні дэфініцыі “нематэрыяльная культурная спадчына” для пазбяжэння антыноміі, на думку даследчыка гісторыка-культурнай спадчыны ў аспекце праваахоўнай дзейнасці І. Мартыненка, слушна паралельна падкрэсліваць яе “неасязальнасць”, “вуснасць”, рабіць адсылкі да этымалогіі англійскіх словаў “intangible heritage”. Прапанаваны тэрмін перакладаецца з англійскай мовы, па аднаму з варыянтаў, як «неасязальнае» і падкрэслівае, што размова ідзе “аб аб’ектах, неапрадмечаных у рэчыўнай форме” [8, с. 17].

Такім чынам, праблема НКС сёння дыскутуецца і вырашаецца ў нашай краіне на дзяржаўным узроўні. Знікненне тысячагадовых традыцый, згасанне традыцыйных форм гаспадарання, забыццё традыцыйнай культуры розных народаў і этнасаў выклікала неабходнасць прыняцця з боку міжнароднай супольнасці неадкладных мер па захаванні і трансляцыі традыцыі. Краіны-ўдзельніцы Канвенцыі распрацоўваюць эфектыўныя нарматыўна-прававыя дакументы, якія б паслужылі асновай такой дзейнасці. І як вынік гэтага працэсу – быў сфарміраваны нарматыўна-прававы тэрміналагічны апарат. Рашэнне дакументальна зафіксаваць агульнае для сусветнай супольнасці азначэнне, якое ў розных краінах тлумачылі па-рознаму, прывяло да ўзнікнення тэрміна “intangible heritage”. На тэрыторыі былой постсавецкай прасторы, у тым ліку і ў Беларусі, пачаў выкарыстоўвацца тэрмін “non-material” (нематэрыяльны), які ўвайшоў не толькі ў нарматыўна-прававую дакументацыю, але і ў навуковыя распрацоўкі па культуралогіі, музейзнаўстве, этнаграфіі, этнамузыкалогіі.

Выкарыстанне азначэння “нематэрыяльная культурная спадчына” ў дадзеным даследаванні дастаткова правамерна і апраўдана шэрагам пастаўленых задач – вызначэннем аб’ектаў нематэрыяльнай культурнай спадчыны ў сучаснай сацыякультурнай прасторы, вылучэннем сродкаў і метадаў іх рэпрэзентацыі ў грамадстве і інш. Паколькі сярод асноўных складнікаў рэпрэзентацыі аб’ектаў культурнай спадчыны найважнейшым з’яўляецца іх захаванне, то варта звяртацца да нарматыўна-прававых дакументаў, каб такое захаванне мела прававую падтрымку. Акрамя таго, вядомымі даследчыкамі ў этнаграфіі, фалькларыстыцы, культуралогіі, мастацтвазнаўстве, музейзнаўстве распрацаваны шэраг канцэпцый і метадалогічных падыходаў да захавання і трансляцыі групы аб’ектаў традыцыйнай культуры, якая з’яўляецца асновай НКС. З пералічанага вышэй вынікае, што цалкам правамерна выкарыстанне ў навуковым звароце азначэння «нематэрыяльная культурная спадчына», якое паступова набывае сваю навуковую функ-

цыянальнасць і абазначае пры гэтым сістэму аб'ектаў этнічнай спадчыны традыцыйнай (каранёвай) культуры Беларусі – культуры яе руральных (вясковых) суполак.

Даследаванні этнакультурных працэсаў паказваюць, што асноўнай умовай функцыянавання і трансляцыі нематэрыяльнай спадчыны ў сучасным грамадстве з'яўляецца традыцыя як сістэма, здольная да самаразвіцця і трансляцыі новым пакаленням. Галоўным звязом тут з'яўляецца пераемнасць, якая наладжвае сувязь паміж мінулым і сучасным [9].

Мадэль гістарычнай пераемнасці культур адной з першых распрацавала амерыканская антраполог Маргарэт Мід [10]. Яна лічыла, што ў гісторыі ўтварыліся тры тыпы культур: 1) постфігуратыўная, калі дзеці навучаюцца ад бацькоў; 2) кафігуратыўная, калі дзеці і дарослыя навучаюцца ў сваіх равеснікаў; 3) прэфігуратыўная, калі дарослыя навучаюцца ў сваіх дзяцей. Першы тып уласцівы традыцыйнаму грамадству, да якога адносіцца невялікая частка беларусаў. Як паказвае прагноз, у хуткім часе пераемнасць культурнай традыцыі будзе праводзіцца пераважна дзецьмі і бацькамі ад сучаснікаў (дзяцей і дарослых). Прычым пераемнасць апошніх здзяйсняецца часта не з дапамогай носьбіта традыцыі, а пры дапамозе спецыяльных устаноў культуры, адукацыі, творчасці, дзе аднаўляюць, захоўваюць і актуалізуюць узоры некалі спадчыны традыцыйнай культуры Беларусі.

Такім чынам, у кафігуратыўным тыпе культуры асноўнай мадэллю пераемнасці і трансляцыі ведаў і ўменняў з'яўляюцца сучаснікі (часцей за ўсё гэта знаўцы і прыхільнікі фальклору), а не папярэднія пакаленні. Сцвярджаць, што гэта горшы сродак трансляцыі нематэрыяльнай культурнай спадчыны, нельга. Аднак захоўваючы сувязь часоў, пры такой трансляцыі варта не адмаўляць мінулае і не захапляцца празмерна новым, каб не павялічыць разрыў паміж пакаленнямі. Адным са сродкаў або механізмаў такой сувязі пакаленняў магчыма лічыць мову культуры, якая заключана ў знакава-сімвальным выяўленні. Так, напрыклад, узяўшы ў рукі які-небудзь прадмет, што адносіцца да традыцыйна-побытавай культуры, прадстаўнік сучаснага пакалення атрымлівае ўнікальную магчымасць «дакрануцца» да мінулага, атрымаць інфармацыю пра жыццёвы ўклад нашых продкаў, «прачытаўшы» культурны код.

Раскрыццё знакава-сімвальнай прыроды культуры і механізмаў яе трансляцыі стала магчымым з прымяненнем сяміятычнага метаду. У адносінах да нематэрыяльнай культурнай спадчыны Беларусі сярод астатніх знакавых сістэм (упершыню вылучаных і навукова абгрунтаваных Ю. Лотманам [11]) варта выкарыстоўваць умоўныя знакі, вярбальныя знакавыя сістэмы запісу, знакава-сімвальныя мовы мастацтва, а таксама другасныя мадэлюючыя сістэмы – знакавыя сістэмы міфаў, абрадаў і святаў – аб'ектаў нематэрыяльнай культурнай спадчыны.

Па меркаванні беларускага філосафа У. Конана, вытокі мастацтва бяруць свой пачатак з духоўнасці чалавека. Сапраўды, хіба магчыма ўявіць сабе стварэнне пэўнай рэчы без папярэдняга вобразнага ўяўлення пра яе, пра сродак (якім чынам) яе стварэння. У той жа час, ідэя, не ўвасобленая ў форму, застаецца толькі “думкай”, якая ўзнікла ў галаве чалавека. Матэрыяльнае і ідэальнае (духоўнае) утвараюць дыялектычнае адзінства. Таму ў параўнанні матэрыяльны прадмет (да прыкладу традыцыйны неглюбскі строй) – гэта ўзор матэрыяльнай культурнай спадчыны, а тэхналогія ткацтва дадзенага строю – гэта адзін з аб'ектаў нематэрыяльнай культурнай спадчыны.

Такім чынам, адным з асноўных інструментаў захавання нематэрыяльнай культурнай спадчыны Беларусі з'яўляецца атрыбуцыя. Аднак у рэспубліцы існуюць шэраг праблем з выяўленнем, навуковым апісаннем і фіксацыяй як непасрэдна саміх аб'ектаў НКС, таксама і якасцяў, якія іх вызначаюць. Да прыкладу, не вырашана ў поўнай меры пытанне тэрміналагічнага апарату. Нематэрыяльную культурную спадчыну многія навукоўцы і практыкі ў галіне культуры разумеюць як фальклор, духоўную культуру, культуру наогул альбо традыцыйную культуру Беларусі. Усе гэтыя паняцці маюць тоесны характар, аднак не адпавядаюць нормам і дэфініцыям, прынятым у Канвенцыі ЮНЭСКА “Аб ахове нематэрыяльнай культурнай спадчыны”. Дзе найперш акцэнтуюцца ўвага на “жывой спадчыне”, якая ўвесь час узнаўляецца і перадаецца з пакалення ў пакаленне. Патрабаванні Канвенцыі рэгламентуюць, што ініцыятарамі захавання нематэрыяльнай культурнай спадчыны павінны выступаць самі носьбіты традыцыі, прадстаўнікі этнічных суполак і груп. А гэта выклікае складанасці пры ідэнтыфікацыі і

фіксацыі аб'ектаў НКС. Узнікаюць разнастайныя трактоўкі адных і тых жа з'яў, што ўскладняе навуковыю атрыбуцыю і вывучэнне нематэрыяльнай культурнай спадчыны.

Літаратура

1. Дарашэвіч, Э. К. Этапы станаўлення постфальклору ў Беларусі / Э. К. Дарашэвіч // Аўтэнтычны фальклор: праблемы вывучэння, захавання, успрымання : зб. навук. пр. V Міжнар. навук.-практ. канф., Мінск, 29 крас. – 1 мая 2011 г. ; Беларус. дзярж. ун-т культуры і мастацтваў ; рэдкал.: М. А. Мажэйка (старш.) [і інш.]. – Мінск, 2011. – С. 14–15.
2. Боганева, А. М. Рэкамендацыі па ахове, захаванні, пераемнасці і папулярызацыі беларускага аўтэнтчнага фальклору / А. М. Боганева, Т. Б. Варфаламеева // Аператыўная інфармацыя па праблемах культуры і мастацтва : навук.-інфарм. зб. ; Нац. б-ка Беларусі. – Мінск, 2001. – Вып. 4. – С. 66–83.
3. Дарашэвіч, Э. К. Выкарыстанне фальклору ў фарміраванні светапогляду суб'екта культуры / Э. К. Дарашэвіч // Весн. Беларус. дзярж. ун-та культуры. – 2002. – № 1. – С. 11–15.
4. Дарашэвіч, Э. К. Спадчына вуснай традыцыі ў структуры культуры / Э. К. Дарашэвіч // Аўтэнтычны фальклор: праблемы вывучэння, захавання, пераймання : зб. навук. пр. III Міжнар. навук.-практ. канф. Мінск, 29–30 крас. 2009 г. / Беларус. дзярж. ун-т культуры і мастацтваў ; рэдкал.: М. А. Мажэйка (старш.) [і інш.]. – Мінск, 2009. – С. 113–114.
5. Об охране нематериального культурного наследия : конвенция ООН по вопросам образования, науки и культуры : [заключена в г. Париже 17.10.2003 г.] // Нац. реестр правовых актов Респ. Беларусь. – 2007. – № 2. – 3/1975.
6. Хренов, Н. А. Зрелища в эпоху восстания масс / Н. А. Хренов. – М. : Наука, 2006. – 646 с.
7. Никишин, Н. А. «Язык музея» как универсальная моделирующая система музейной деятельности / Н. А. Никишин // Проблемы культурной коммуникации в музейной деятельности : сб. науч. тр. ; Акад. наук СССР, Науч.-исслед. ин-т культуры ; редкол.: В. Ю. Дукельский (отв. ред.) [и др.]. – М., 1989. – С. 43–47.
8. Мартыненко, И. Э. Правовой статус, охрана и восстановление историко-культурного наследия / И. Э. Мартыненко. – Гродно : Гродн. гос. ун-т 2005. – 343 с.
9. Проблемы музееведения и народная культура = Problems of museology and folk culture : сб. ст. / Науч. совет гос. программы «Российское общество: стратегия реформирования и развития» [и др.] ; редкол.: Г. М. Патрушева (отв. ред.) [и др.]. – Новосибирск : Наука, 1999. – 285 с. – (Культура народов России ; т. 4).
10. Мид, М. Культура и мир детства : избр. произведения / М. Мид. – М. : Наука, 1988. – 429 с.
11. Лотман, Ю. М. Культура и взрыв / Ю. М. Лотман. – М. : Гнозис : Прогресс, 1992. – 271 с.

Титовец Т.Е.

(Республика Беларусь, г. Минск)

СОДЕРЖАНИЕ ОБРАЗОВАНИЯ КАК ФАКТОР ЭТНОКУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДОВАНИЯ

Хотя законы природы универсальны, ее разнообразие, географическая среда требуют от народов выработки своеобразной культуры, выступающей способом взаимодействия со своей частью биосферы. У каждого народа свой союз с природой, основанный на способе взаимодействия с биосферой. Этот способ воспроизводится этничностью, включенной в виде ментальности в сознание каждого человека. По мере социализации человек втягивается в национальный образ воспроизводства социальных смыслов и творит на основе своей ментальности.

В современном мире фиксируется стремление народов сохранить свою самобытность, подчеркнуть уникальность своей культуры и психологического склада, свою этническую идентичность. Одним из важных механизмов этнокультурного наследования является институт образования, в котором происходит трансляция социального опыта, традиций и ценностей этноса. От того, каким будет его содержание, зависит полнота реализации духовных и материальных потребностей человека как субъекта этнической культуры, его психологическое здоровье и гармония с окружающей средой.

Процессы образования и воспитания имеют огромное значение в генезисе, развитии этноса и высшего его типа – нации, в сохранении культуры, самобытности и особенностей, отлича-

ющих его от других этнических общностей, потому что они обеспечивают преемственность и воспроизводство социального опыта в двух планах:

- 1) воспроизведение отношения с внешним миром, природно-экологическим окружением (содержание передаваемого опыта в данном случае составляют производство и наука);
- 2) воспроизведение социальной структуры общества и его «элементарной» базы, т.е. индивидов и их отношений [1].

Какие факторы культуры должны учитываться в отборе содержания образования, чтобы сделать его средством гармонизации человека с частью мира, в которой он живет и механизмом этнокультурного наследования? К основным из них мы относим тип цивилизационного развития (техногенного и традиционалистского, определяемых культурно-генетическим кодом), социокультурные парадигмы восприятия времени, способы удовлетворения сущностных духовных потребностей, определяемые разницей в их относительной значимости у разных народов.

Системообразующим элементом отбора и структурирования содержания образования должны быть ценности культуры и этнокультурные традиции народа. Ценности этнической культуры, входящие в культурное наследие этноса, обеспечивают системность и целостность формирования личности, зависимость становления личности от глубины усвоения культурного опыта своего народа. Личность как носитель определённой этнической культуры формируется под её воздействием; системообразующим фактором формирования этнокультурной личности выступает гуманистически направленная учебная деятельность и деятельность учащихся моделирующая генезис и специфическое функционирование этнокультурного опыта.

Этнокультурные традиции народа – это элементы его наследия, включающие нормы и правила поведения, философию и мировоззренческие установки, тип хозяйственной деятельности, передающиеся от поколения к поколению и обладающие ценным образовательным потенциалом. От ориентации системы образования на этническую культуру как интегративный социальный и личностный феномен зависит расширение, углубление и личностное принятие объектом образовательного процесса общечеловеческих ценностей через этнокультуру.

Как утверждает в своем исследовании А. Б. Панькин, главным методологическим регулятивом проектирования этнокультурных систем образования должен стать принцип этнокультурной коннотации, который заключается в выделении, сохранении и развитии этнических констант центральной темы культуры этноса, как сквозных этнолингвокультурологических тем, присутствующих во всех структурных компонентах системы непрерывного образования, через их систематическое использование в повседневной педагогической практике, как система мер, обеспечивающая формирование соответствующей этнической картины мира, этнического самосознания. Этнокультурная коннотация детерминирована этнопедагогическими традициями, обладающими мощным гуманистическим потенциалом, воплощенным в этнокультурном опыте, идеалах, народной педагогике – неотъемлемой части этнокультуры [2].

Основные идеи обновления содержания образования этнокультурно коннотированной школы включают создание условий для реального осуществления учебно-воспитательного процесса на родном языке; формирование интеллектуальных способностей и духовно-нравственных качеств детей с учётом этнопсихологических особенностей, философских воззрений и педагогических традиций народа; освоение этнической культуры, её обогащение культурой народов совместного проживания и приобщение к общечеловеческим ценностям; обучение по принципу – «от близкого к далёкому, от родного порога – в мир общечеловеческих знаний» [2].

По нашему мнению, дальнейшими перспективами модернизации содержания образования как фактора этнокультурного наследования должны стать использование идей музейной педагогики в современной средней и высшей школе, межкультурный анализ социальных реалий, позволяющий глубже оценить традиции родной культуры через призму общечеловеческих ценностей, переосмысление методов народной педагогики в ключе современной образовательной теории и практики и их активное использование в учебно-воспитательном процессе.

Литература

1. Малиновская, С. М. Концептуальные основания этнокультурного образования / С. М. Малиновская // Вестник ТПУ. – 2009. – Вып. 1 (79). – С. 59–64.

*Толысбаева Ж.Ж.
(Республика Казахстан, г. Астана)*

ИДЕЯ ЛЮБВИ В РАССКАЗЕ Ж.КУСАИНОВОЙ «МОЙ ПАПА КУРИТ ТОЛЬКО “БЕЛОМОР”»¹

Неприкосновенное, святое, неизменное... [1, с.2]

Роль русского языка и русской литературы в современном евразийском поликультурном пространстве не просто продолжает сохранять свою абсолютную конструктивность и созидательность, но приобретает новую функциональность, по-новому сближая людей из союзных республик. Владение русским языком с 1990-х годов стало предрасполагающим фактором для активной миграции, что сегодня породило интересные ситуации встреч и узнаваний как в быту, так и в самой литературе. Спустя более, чем 20 лет после выхода из единой культурно-языковой среды общения, каждый из нас, представителей стран СНГ, у(при)знает друг друга не столько по идеологии, сколько по языку общения. Признаюсь, двойная радость овладевает мной, когда я встречаю коллег из бывших союзных республик, сохранивших русский язык как язык профессионального общения. И вдвойне любопытным становится их (коллег) опыт развития, ибо отстояние друг от друга длиною в четверть века наделяет неким особенным зрением и слухом... Об одной из таких встреч хотелось бы рассказать в данной статье.

Жанар Кусаинова – современный автор, проживающий в России. Сведения о биографии автора можно узнать из ее первого сборника «Мой папа курит только “Беломор”» [1]. В аннотации к данному сборнику имеется такая информация от издателя: «Сборник рассказов Жанар Кусаиновой попал в редакцию в тот момент, когда шорт-лист премии «Рукопись года-2013» был уже сформирован. Но книга произвела на редакцию настолько ошеломляющее впечатление, что мы не могли не включить Жанар в число номинантов.

Это одна из тех книг, которые делают читающего немного лучше и добрее...» [1, с. 2].

Жанар Кусаинова родилась в Казахстане. В юности девушка переехала в Петербург и закончила Институт кино и телевидения по специальности «сценарист». В настоящее время основным занятием Жанар является мультипликация. Словами героини Ж.Кусаиновой, вынесенными в эпиграф к статье, можно охарактеризовать её отношение к русскому языку, культуре, литературе. Для человека, узнавшего о главных ценностях жизни через русский язык, весь окружающий мир навсегда будет восприниматься через призму русской культуры, через идею породнения и любви. Даже если трудна и сложна сама судьба, даже если идти приходится через противоречия с самим собой...

Обратимся к рассказу Ж. Кусаиновой «Мой папа курит только “Беломор”», которым открывается ее одноименный сборник. Это короткий (всего на две страницы!), мастерски написанный рассказ, в котором отражена драматическая жизнь двух современников XX века, - дочери и отца. Через одну ситуацию в жизни героини-повествователя отображается вся предыдущая семейная история и готовность героев к переменам. Автор рассказала об одной из драм XX века - драме поругания человеческого умения любить. В репрессиях, несбывшихся надеждах, недоверии человека человеку, семье, обществу заложен самый разрушающий механизм деградации, расчеловечения. Хотя можно определить идею текста совершенно наоборот: это рассказ об удивительной способности человека хранить умение любить как единственное умение, делающее его человеком... Так о чем же этот текст и где формируются смыслы?

Правда, об эпохе выражена опосредованно, через нервно-обрывочный стиль изложения. Этот стиль передает и скорость современной жизни, и особенность женского сознания. Уже в заглавии отражена и психологическая закомплексованность, и радость жизни героини: у

¹ Статья выполнена в рамках гранта Российского гуманитарного фонда, проект № 16-14-22002.

меня *есть* папа, и он особенный. Заглавие повторяется в первой строке текста. Одна и та же фраза в разных контекстах проявляет два противоположных значения. Если заглавие фиксирует какую-то детскую гордость за отца (само построение фразы, вынесенность местоимения «мой») в сильную позицию, усиленное частицей «только», дает эффект пародирования детского сознания, для которого важно продемонстрировать, заявить о своей защищенности через уникальность родительских качеств (помним, что героиня все детство провела в интернате), то та же фраза, введенная в контекст самого рассказа, обнаруживает другое, «взрослое», сознание женщины-повествователя, имеющей собственный, узнаваемо-женский стиль изустного говорения: *«Мой папа курит только «Беломор». Привычка, многолетняя. Как я люблю этот запах...»* [1, с. 5].

И далее: *«И все равно, что мы – чужие люди, у него – полжизни в тюрьмах, он вор в законе, авторитет, а у меня – все детство в интернате, он считает мои рассказы глупостью. И все, что делаю, – ерундой. Что за профессия такая – драматург?! И какая из тебя писательница?! Читал, ничего не понял! Скучно!»* [1, с. 5].

Как видим, стиль изложения фиксирует поток женского сознания, где не выдерживаются паузы-границы между прошлым и будущим, не тратится время на объяснение того, когда и при каких обстоятельствах была брошена та или иная фраза отца. Все собирается в один сплошной поток речи.

Определяет почерк автора синтаксис. В изустных фразах на месте сложных для авторефлексии мест появляются такие же многосмысловые знаки препинания (многоточия, тире). Например, «мы – чужие» (были, есть, стали, будем?), «у него – полжизни в тюрьмах» (чувствуется обида на отца и одновременно обида за отца), «у меня – все детство в интернате» (отравлено? прошло?). Тире дает возможность не столько избежать конкретики оценки, сколько выразить эмоцию героини: о тюрьме она говорит, сожалея о напрасно скомканных годах своего детства и отцовской зрелости, о себе – по нарастающей («все детство») – с горечью за поруганное детство.

Очевиден основной композиционный прием, используемый в рассказе, – противопоставление. Драматические сюжеты противостояния героев считаются и с движения авторской мысли-эмоции, и с противопоставления образов, задействованных в тексте рассказа. За ведущим сюжетом отношений «отец-дочь» различимы сюжеты сложных отношений (через противительное «но») «автор – читатель», «человек – общество (социальное, профессиональное, тюремное)», «общество официальное – общество неофициальное», «человек – история», противоречивость социальных отношений (девица – нищий/нищие, соседка – соседи по коммуналке, современница – коллеги по работе), человек – вещь, человек – человек (героиня – друг Костик, дочь – отец).

Экспозиция драматических событий насыщена соединительно-противительными союзами, вынесенными в начало абзацев. Если рассказ начинается и заканчивается союзом «и» в начале абзаца (*«И все равно, что мы чужие люди...»*, *«И для меня начался день... И был он легким и самым счастливым»* [1, с. 6]), то основную часть повествования “прошивают” союзы противительного значения, вынесенные и в начало абзаца, и спрятанные внутри фраз: *«Но все равно каждый мой месяц начинается с того, что я покупаю пачку...»* [1, с. 5], *«А потом, когда бывает грустно...»* [1, с. 5], *«А в конце месяца...»* [1, с. 5], *«Но это мой кусочек дома»* [1, с. 6], *«а мне не надо, мне надо ту, неразменную...»* [1, с. 6].

Ключевым образом-маркером, который берет на себя основную нагрузку по формированию смысла рассказа, является образ пачки папирос «Беломор». По мере развития сюжета этот образ обрастает многими значениями. Во-первых, «Беломор» – это историческая аллюзия. Так назывались самые массовые папиросы эпохи СССР, названные в честь Беломорско-Балтийского канала, построенного силами заключенных ГУЛАГа. Созданная в 1932 году, марка стала популярной в СССР из-за низкой цены. Со временем слово «Беломор» стало использоваться как жаргонное название папирос, маркируя тюремную субкультуру. Это историческое значение «Беломора» очень интересно вплетается в собственно метафорическое значение образа. «Беломор» функционирует как деталь отцовского портрета, его биографии (папа курит мно-

го лет именно эти папиросы); «Беломор» становится метафорой призрачного дома, такого же ирреального детства и даже самого полумифического отца; «Беломор» становится «узаконенным» средством (со)общения отца и дочери (отец знает о существовании этого ритуала и не осуждает свою «странную» дочь за это). Наконец, «Беломор» – это образ-символ примирения-разъединения (ссылка осужденных на Беломорско-Балтийский канал была вынужденная, так же, как жизнь героев рассказа вынужденно протекает в разных странах, но семантика «канала» направлена на соединение и в этом же направлении «работает» художественный смысл образа пачки папирос). И здесь важна включенность этого образа в пространственные отношения.

Отец покупает «Беломор» для себя (курит, вбирает в себя), а дочь отдает. Ритуал дарения «Беломора» можно прочесть как отпусkanie обид, недоброжелательности, нелюбви. Она дарит «Беломор» не божу, а «нищему на углу» [1, с. 5]. Здесь все обрастает многими значениями: вещь, название которой сигнализирует о недобрых годах поругания любви, пройдя через своеобразную многократную циклическую реинкарнацию, оживает и становится образом любви, а затем дарится тому, кто более всего в этом нуждается – нищему человеку (обездоленному, выброшенному за пределы нормального коммуникационного социума) на его непростом пути. Их много, нищих, и они ждут странную девицу, дежурно протягивая ладонь... В этом жесте угадывается аллюзия и на Петербург Достоевского: Христа ради протянутая ладонь героев Достоевского не раз получала свою копейку... Сейчас в качестве такой копейки выступает пачка «Беломора» – образ-символ с многократным смысловым наслоением.

Даже сюжет рассказа формируется под влиянием «вещных» традиций Ф. Достоевского. Если вещь Достоевского набирает силу и вытесняет «маленького» человека из живого пространства, подменяя человеческое – денежным (этому посвящено, по большому счету, все творчество писателя), то в рассказе Ж. Кусаиновой обнаруживается иная закономерность: героиня сама создает вещный образ как коррелят её реально биографического отца и привязывает свое живое существование к этой вещи: «...Как я люблю этот запах, он меня успокаивает, и, как маленький рыцарь, защищающий меня от всяких бед, пачка «Беломора» всегда в моем кармане или сумке» [1, с. 5]. Пачка папирос сравнивается с маленьким рыцарем, и здесь же появляется признание «я без нее как рыцарь без доспехов». Образ пачки папирос на протяжении текста становится все более активным и приближается к телу героини («как гвоздик из родной стены»), как «маленький рыцарь», как «доспехи», как «кожа») – и вдруг исчезает, теряется как вещь. Но утрата этой вещи дает другой чудесный эффект: после ритуальных реинкарнаций отец услышал-почувствовал дочь, канал любви заработал. Финальная строка рассказа «Главное, что папа всегда знает» обретает абсолютно философское значение: «папа знает» равносильно «папа меня слышит, понимает, любит». Интересно, что автор пишет «знает», а не «любит». В этом тоже своя правда отношений. Людям, прошедшим школу выживания в XX веке, в тюрьме, в обществе, мало отличавшемся от тюрьмы, где простейшая форма несвободы – детский дом и интернат, – этим людям не до сантиментов. По всей видимости, их лексика, как и внутренний мир, еще не принимает такие слова, как «родные», и «любить». Для начала важен факт установления реального контакта: «папа всегда знает», что со мной происходит. Он во мне.

Казалось бы, рассказ завершен хэппи-эндом. Но за первым прочтением остается стойкое ощущение чего-то упущенного, недочитанного, недопонятого. Еще и еще раз перечитывая эту миниатюрную вещь, вдруг начинаю понимать, что ее идея строится несколько нетрадиционно: она держится на пустотах, на образах, которых нет. Принимая как данность, не оспаривая, не акцентируя внимания на том, чего героиня была лишена, автор создает непривычное повествование, фактуру которого держит уже не явь сюжетов, биографий-историй, логичных или нелогичных мыслей, а их отсутствие. Назовем это минус-приемом и с новой точки зрения увидим текст.

В рассказе так и не появляется информации об именах главных героев, их национальности, возрасте, семейном статусе, индивидуальных особенностях, нет описания конкретной семейной драмы (не срабатывает даже толстовская аксиома о том, что каждая несчастливая семья

несчастлива по-своему). Удивительно, но в рассказе писателя-женщины нет даже тени матери. Как будто существование в мире одного близкого человека – это норма...

Тенденция к недоговоренности проявляется уже на лексическом уровне. Это один из способов формирования сверхидеи, где выразить что-то на уровне категорий невероятно сложно, так как процесс осознания еще длится. К сложно адаптируемым в сознании героини относятся категории «родной - чужой». Точнее, понятием «чужой» героиня достаточно легко характеризует свои отношения с отцом. Сравним фразы из начала и конца рассказа:

«Мы почти никогда не звоним друг другу, мы не поздравляем друг друга с праздниками, мы не пишем писем, не шлем посылоч...»

Мы чужие люди...» [1, с. 5],

«Все-таки мы чужие люди... Не понимаем друг друга...» [1, с. 6].

Определение «чужие люди» повторяется в рассказе дважды, в начале и в конце. Гораздо сложнее дочери принять и утвердить иной, родной статус отношений: *«А потом, когда бывает грустно, или больно, или радостно, достаю, глажу, вдыхаю запах, родной, знакомый с детства /.../ А если и так все хорошо, то отец, конечно, разделяет мои радости, мы ведь друг другу...»* [1, с. 6]. Определение «родные» опущены, героиня как будто боится произнести это слово (от неуверенности?) по отношению к отцу (тогда как запах папирос она легко именуется родным). Героиня рассказа полустыдливо «прячет» это слово от самой себя и от всех. Как в заглавии текста, где опущена вторая часть слова «канал», очень важная смысловая половинка. Без нее название папирос стали звучать как жаргон, воссоздали тюремную ментальность.

Но самым главным минус-образом в данном тексте является образ матери. Думается, что это вычитание материнского образа из семейной истории – не от нежелания героини проговаривать болезненные темы. Русская литература на протяжении второй половины XIX века отработывала мифологему утраченного отца, в начале XXI века мы подошли к другой крайности – установленному факту аннигиляции материнского ... Соотношение мужского и женского начал в рассказе смещено в сторону абсолютного мужского приоритета. Все образы, задействованные в тексте сознательно или бессознательно выдержаны в совершенно брутальной мужской семантике: отец, папиросы, запах, маленький рыцарь, профессия – драматург, встречный – нищий, друг – Костик, сосед по коммуналке – дядя Юра, а еще есть активные художественные сравнения мужского же рода – «гвоздик», «кусочек». Литературные аллюзии – тоже мужские (Достоевский, Раскольников, Дон Кихот, Санчо Панса). О своем гендере – только один раз и с глубокой иронией «странная девица». И в завершении неожиданный силлогизм: «Я ведь рыцарь, чьи доспехи никогда не заржавеют и не пропадут...» [1, с. 6].

Вряд ли можно назвать хэппи-эндом декларирование героиней победившего в ней мужского начала. Именно это свойство реалистичного видения придает рассказам Ж. Кусаиновой эффект мерцания: при абсолютно ясном течении повествования идея этого текста едва уловима. В рассказе нет места пафосу и эстетике шока. Человек в потоке своего ежедневного бытия не рассчитан на то, чтобы философски отфильтровывать каждый поступок. Он просто живет. А лучший человек живет с любовью.

Литература

1. Кусаинова, Ж. Мой папа курит только «Беломор»// Ж. Кусаинова. – М.: АСТ, 2014. – С. 4–7.

Троцкая В.И.
(Украина, пос. Опошне)

**ИССЛЕДОВАНИЕ ДРЕВНЕЙ КЕРАМИКИ В УКРАИНСКИХ
АРХЕОЛОГИЧЕСКИХ СТУДИЯХ (1986-1990 ГГ.)**

Во второй половине XX века производились масштабные разведывательные работы и раскопки на археологических памятниках на территории Украины. Академия наук УССР, которая была крупнейшим центром научных исследований, и должна способствовать развитию национального самосознания, культуры, изучению прошлого и современного в Украине, в 1986–1990 году оставалась очагом «застоя». В Академии оставались командно-административные методы руководства, а бюрократизация пронзила все звенья научных заведений. Это сдерживало научный процесс, эффективность исследований. По указанию партии научные учреждения занимались в основном прикладными исследованиями, что привело к значительному сокращению фундаментальных работ, падение их престижа.

По утверждениям керамолога Александра Пошивайла *«компартийна ідеологічна машина цілеспрямовувала вчених-археологів на вивчення давніх культур, особливо не пов'язаних із формуванням етнічних особливостей українського народу. В археології дозволеною зоною для керамологічних студій завжди була антична кераміка, причому здебільшого не гончарство загалом, а певні групи глиняних виробів (скульптурна теракота, амфори) чи їх елементи (тавра). Тобто проблематика, яка виходила здебільшого на з'ясування питань давньої економіки, а не духовної культури. Якщо за доби сталінізму керамологів тоталітарна система винищувала фізично, то впродовж брежневсько-горбачовського періоду вчених, які починали вивчати українську кераміку й захищали керамологічні кандидатські дисертації, керівники наукових установ переорієнтовували на цілком інші теми»* [7, с. 187].

Однако ученые преодолевали идеологическое давление, цензуру, делали все возможное, чтобы обеспечить развитие украинской археологической керамики.

Во второй половине 1980-х годов в отечественной археологии сформировалась база исследования древней керамики, базирующаяся на источниках, которая занимает ведущее место среди археологических находок, дает основания для решения многих вопросов, в частности, определения хронологии памятников и этнической принадлежности древнего населения. Обстоятельное исследование керамики в археологии позволяет выяснить технологию ее изготовления, уровень экономики, религиозные представления, что отражается в форме посуды и ее орнаментации. Особого внимания заслуживает статья И. И. Щегельского «Техника обработки керамической посуды VII в. до н.э. – II в. н.э. в Среднем Поднестровье» (1986). Публикация была посвящена исследованию техники лощения глиняной посуды VII вв. до н.э. – II ст. н.э. из Среднего Поднестровья. В статье, на основании теоретических разработок и экспериментальных данных, полученных в полевых и лабораторных условиях, исследована техника лощения древних сосудов. Проведено моделирование керамических образцов лощения, при использовании различных видов древних лощил – гальки, костей, фрагментов керамики. С помощью микроскопа исследованы глиняные изделия с Рудковецкого городища и поселения Большая Слобода (Хмельницкая область), которые хранились в археологическом кабинете Каменец-Подольского педагогического института имени П. Затонского. Подана их технологическая характеристика. Ученый пришел к выводу, что изучение древней керамики с указанных памятников имеет непосредственное сходство с моделированными образцами. Значение проведенной работы состоит в том, что техника лощения как один из технологических приемов в гончарном производстве, дает возможность продолжить комплексное изучение историко-этнографических особенностей изготовления сосудов древними гончарами [11, с. 13–25].

В этом же году свет увидела статья А. С. Русяевой и Н. Г. Сазоновой «Керамический комплекс архаического времени из Ольвии», в которой рассматривается древняя керамика из керамического комплекса открытого в результате исследований древней Ольвии. Он состоял из большого количества разных типов античной керамики (амфор, чаш, блюд), среди которых ученые выделили три большие группы. Отдельные фрагменты из этого комплекса относятся к первой половине VI в. до н.э., основная же масса – ко второй половине VI в. до н.э. Обнаруженный пласт фрагментов архаической керамики натолкнул исследователя на мысль, что одно из раскопанных помещений было лавкой, где продавались глиняные изделия. Анализируя материалы комплекса, они утверждают, что Ольвия во второй половине VI в. до н.э. поддерживала оживленные экономические связи с другими античными городами. В статье основное внима-

ние направлено на изучения составления формовочных масс, из которых изготовлялась древняя керамика, характеристике изделий, проанализирован орнамент [8, с.48–60].

А. П. Калюк и М. А. Сагайдак в труде «Склад керамической продукции XII в. с киевского Подола» (1988) опубликовали результаты раскопок данной достопримечательности. Основное внимание было акцентировано на находках древней керамики. Исследователи проанализировали ассортимент глиняных изделий, разделили их по типам. Для изучения формовочной массы, из которой они изготовливались, применили петрографический анализ, провели моделирование венчиков посуды, орнаментов, исследовали клейма. Описали технологию их изготовления [3, с. 37–47]. Для классификации древней керамики была использована сокращенная программа статистической ее обработки, предложенная В. Ф. Генингом [2, с. 114–136]. Ученые пришли к выводу, что глиняные изделия изготовливались из разной по составу формовочной массы, о чем свидетельствуют проведенные лабораторные анализы, и принадлежали двум мастерам, которые сохраняли их в складском помещении. По мнению археологов сосуды формовались на ручном гончарном круге, хотя в публикации не указано, о их трассологических исследованиях [3, с. 36–47].

В 1988 году Лариса Виноградская публикует статью «К вопросу о хронологии средневековой керамики из Новгорода-Северского», в которой представлен анализ глиняных изделий XIII–XVII века. На основе стратиграфических данных и аналогий, ученая выделяет несколько хронологических периодов кухонных сосудов, прослеживает развитие некоторых типов во времени. Кроме горшков, в статье рассматриваются различные типы изразцов, их стилистические и технологические особенности, дается привязка к хронологическим периодам [1, с. 47–57].

Результаты исследования в Нижнем Побужье древней керамики (VI первая треть V века до н.э.) были обнародованы К. К. Марченко и С. Л. Соловьевым в труде «Новая группа лепной керамики в Нижнем Побужье позднеархаического времени» (1988). Исследователи проанализировали одну из групп лепной керамики с Нижнего Побужья, которая походит с комплекса конца VI – первой трети V вв. до н.э. Рассмотрели наиболее характерные ее черты, в частности, – орнамент, формы, состав формовочной массы и пришли к выводу, что исследованные сосуды предназначались для хранения различных припасов [4, с. 53–56]. В этом же году В. И. Назарчук в публикации «Чаша мелкофигурного стиля с Березани» рассмотрел фрагменты мелкофигурного килика с острова Березань. В статье дается характеристика изделия, анализируется орнамент. Фрагменты древней керамики датирует 540-ми годами до н.э. [5, с. 60–68].

Одним из фундаментальных трудов исследованного периода считается монография Бориса Шрамко «Бельское городище скифской эпохи (город Гелон)» (1987). В книге на основе значительного археологического материала и письменных источников, дается обобщающая характеристика крупнейшего в Восточной Европе Бельского городища, которое в VII III вв. до н.э. было значительным политическим и культурным центром. Освещаются разные стороны жизни местного населения, в том числе, занятие гончарным ремеслом. Автор приводит анализ находок связанных с гончарством: состав глин, из которых изготовливали изделия древние гончары, подчеркивает умение древних мастеров подбирать соответствующее сырье и отошающие смеси. Образцы глин и глиняные изделия с Бельского городища были подвергнуты химическому и петрографическому анализу, что позволило выявить некоторые особенности гончарного производства в скифское время, а именно, что вся древняя керамика из этого памятника изготовлена из гончарных глин, залежи которых находятся вблизи Бельского городища. Ученый охарактеризовал технологию изготовления глиняных изделий, выделил несколько их типов [9, с. 107–113]. Борис Шрамко исследовал технику нанесения декора. Описал инструменты, которыми обрабатывали поверхности, и наносился орнамент. Кроме местной керамики исследовал находки античных, культовых сосудов, антропоморфные и зооморфные статуэтки, изучил технологию их декорирования [9, с. 127–141]. Охарактеризовал гончарные печи V–IV веков до н.э. с Бельского городища, в которых обжигали древнюю керамику. Судя по их размерам, в них обжигалось более 10 сосудов одновременно. В 1987 года подобной конструкции гончарные печи были исследованы на поселениях скифского времени Левобережной Украины. Во время

раскопок этих сооружений найдено большое количество фрагментов древней керамики [10, с. 13]. Проведенный петрографический анализ глиняных изделий показал, что их выжигания происходило при температуре 800–850 градусов. Выше сказанное подтверждено исследователем экспериментально [9, с. 107–113].

Изучение древней керамики с использованием петрографических анализов применил Владимир Петренко. В статье «Усатовская локальная группа» (1989). Археолог с помощью научного метода определил содержание примесей в формовочной массе из которой изготавливали культовые статуэтки усатовской культуры (эпоха медного века). С помощью этих анализов ему удалось определить, что к формовочной массе добавлены примесь соломы хлебных злаков и зерна проса [6, с. 103].

Важным направлением в области археологичной керамологии как в предыдущие, так и в указанное время были работы по сохранению и реставрации археологических находок. Появляются отдельные статьи, посвященные керамологично-реставрационной проблематике. Но в указанное время в Украине не было опубликовано ни одной монографии по реставрации древней керамики. Можно сказать, лишь об одном методическом пособии – «Хранение, дезинфекция и защита музейной керамики», вышедший в свет 1989 года в Киеве. Автором которого является Г. М. Новикова.

Таким образом, можем констатировать, что в исследуемый период происходит изучение древней керамики с использованием научных методов, которые решали много разных вопросов, в том числе и технологию ее изготовления.

Литература

1. Виноградська, Л. І. До питання про хронологію середньовічної кераміки з Новгород-Сіверського / Л. І. Виноградська // Археологія. – 1988. – Вип. 61. – С. 47–57.
2. Генинг, В. Ф. Программа статистической обработки керамики из археологических раскопок / В. Ф. Генинг // Советская археология. – 1973. – №1. – С. 114–136.
3. Калюк, О. П. Склад керамічної продукції XII ст. з Київського Подолу / О. П. Калюк, М. А. Сагайдак // Археологія. – 1988. – Вип. 61. – С. 36–47.
4. Марченко, К.К. Нова група ліпної кераміки в Нижньому Побужжі пізнього архаїчного часу / К. К. Марченко, С. Л. Соловйов // Археологія. – 1988. – Вип.63. – С. 53–56.
5. Назарчук, В. І. Чаша дрібно фігурного стилю з Березані / В. І. Назарчук // Археологія. – 1988. – Вип. 63. – С. 60–68.
6. Петренко, В. Г. Усатовская локальная группа / В. Г. Петренко. – К. : Наук. думка, 1989. – С. 81–124.
7. Пошивайло, О. Українська академічна керамологія ХХІ сторіччя. Теорія, сучасний ужиток, майбутній поступ. – Кн. 1. : 2001–2005. – Опішне : Українське народознавство, 2007. – 776 с.
8. Русяева, А. С. Керамічний комплекс архаїчного часу із Ольвії / А. С. Русяева, Н. Г. Сазонова // Археологія. – 1986. – Вип. 55. – С. 48–60.
9. Шрамко, Б. А. Бельское городище скифской эпохи (город Гелон) / Б. А. Шрамко. – К. : Наукова думка, 1987. – 184 с.
10. Шрамко, Б. А. Отчет о раскопках скифо-славянской экспедиции Харьковского госуниверситета им. А. М. Горького в 1988 г. / Б. А. Шрамко // Науковий архів Інституту археології Національної наук України. – Ф.е., 1988. – 65 с.
11. Щегельский, І. І. Техніка обробки керамічного посуду VII ст. до н.е. – II ст. н.е. в Середньому Подністров'ї / І. І. Щегельский // Археологія. – Вип. 54. – 1986. – С. 13–25.

Тучина О.Р.

(Российская Федерация, г. Краснодар)

ИСТОРИЧЕСКИЙ ОПЫТ НАРОДА И НАЦИОНАЛЬНАЯ ИДЕНТИЧНОСТЬ МОЛОДЕЖИ¹

Осознание принадлежности к определенному народу является едва ли не наиболее константной характеристикой самосознания человека, которая формируется в процессе осмысления своей истории, своего нынешнего положения и возможных и желаемых перспектив. Понятие «нация» и «народ» многозначно: в зависимости от тех или иных методологических установок термин «нация» связывается или с категорией «этничность» (народ) или «гражданственность» (нация-государство) в соответствии с теорией национальной принадлежности, которая основывается на синтезе двух концепций: рационалистическом постулате Ж.-Ж. Руссо о праве народа быть верховным сувереном в политической жизни и представлениях немецких и английских романтиков об иррациональной природе наций (единство по языку, крови, фольклорным традициям).

В современной науке также существуют две трактовки категории «нации». Первая из них это нация «исторически сложившаяся общности на основе происхождения, этничности и других культурных факторов», т.е. здесь преобладает более эволюционный компонент развития нации, согласно которому нация может сложиться через некоторое время в процессе жизнедеятельности людей под воздействие ряда факторов [9]. К данному направлению относятся концепции Ф. И. Неймана, в которой нации рассматривается как «значительная группа народонаселения, которая в результате высоких и самобытных культурных достижений ... обрела общую самобытную сущность, переходящую в обширных областях от поколения к поколению», Шпенглера, полагающего, что в основе находится культура: – «народ, по стилю принадлежащий к одной культуре, я называю нацией и уже одним этим словом отличаю от образований, имеющих место до и после [культуры], В. М. Межуева, определяющего в качестве главного фактора, влияющего на образование нации, культуру, способствующую развитию унифицированного представления о нормах, ценностях и стереотипах поведения, что способствует сплочению представителей общности, Н. А. Бердяева, понимающего под нацией способ «индивидуализации в отношении к человечеству и объединения в отношении к человеку», в основе национальности лежат не только кровь, язык, но прежде всего общая историческая судьба [5].

Согласно второму пониманию нация – это «объединение людей, прежде всего общностью государства», т.е. политическая трактовка нации, где ведущая роль становления и существования нации отводится именно государству. Здесь можно выделить группу концепций, понимающих под нацией своеобразный миф, способствующий сплочению граждан, позволяет обрести обществу или государству некую устойчивость в сферах общественной деятельности, причем данный миф начинает приниматься людьми за действительность и никто не ощущает подмены (Э. Балибар и И. Валлерстайн) [7]. То есть нация становится своеобразной идеологической конструкцией или символом, позволяющей определить каждому свое положение внутри государства или в целом мире, а также оправдывает мотивы их поведения, а формирование нации представляет «политический процесс, хотя в основе нации лежит не этническая общность (все нации полиэтничны), а политическая – деятельность государства, следующего общенациональной идее» [8].

Однако имеющиеся подходы не отражают всей сложности понятия нации, что связано с неопределенностью, неустойчивостью современного социального ландшафта, противоречивостью и разнонаправленностью тенденций развития современной цивилизации. Для адекватного вызова стремительно меняющейся социальной реальности описания феномена нации перспективным представляется обращение к категории национальной идентичности, поскольку в современном научном дискурсе именно категория «идентичность» становится «призмой, через которую рассматриваются, оцениваются и изучаются многие важные черты современной жизни» [4]. Национальная идентичность акцентирует субъектную сторону национальной принад-

¹ Статья подготовлена при поддержке РГНФ, грант № 16-26-20003 а(м) «Психологический аспект самопонимания национальной идентичности в контексте исторического опыта на постсоветском пространстве (на материале исследования молодежи России и Армении)».

лежности, вовлеченность человека в социокультурные и политические процессы, что предполагает рассмотрение народа в качестве предикативной стороны личностной самоидентифицированности. Концепция духовно-нравственного развития и воспитания личности гражданина России определяет понятие национального самосознания (идентичности) как «разделяемому всеми гражданами представлению о своей стране, её народе, чувство принадлежности к своей стране и народу. Основу национальной идентичности составляют базовые национальные ценности и общая историческая судьба» [6].

Национальная идентичность как социальный феномен – это «заданная национальным образом мира и национальной историей, основная идея, которой живет социум в данную историческую эпоху. Идентичность несет в себе ответ на вопрос о сущности своего народа, нации, ее месте, роли и задачах в мировой истории и идеальных формах ее существования» [3]. Соответственно, исторический опыт, особенно опыт переживания критических, роковых событий истории определяет осознание принадлежности к своему народу как единой гражданской общности. С другой стороны, чувство принадлежности к своему народу является определяющим фактором при переосмыслении прошлого и включении его в оценку настоящего.

В нашем исследовании в качестве основного мы предлагаем концепт «исторический опыт», рассматриваемый как непосредственное переживание человеком, как исторического события, так и исторической дистанции между прошлым и нынешним временем [1]. Основа подобного опыта – эмоциональное переживание отчуждения от чего-то жизненно важного, чувство ностальгии по ушедшей подлинности в контексте неопределенного и неподлинного настоящего. Подобный опыт позволяет увидеть и выявить то существенное в себе, что определяет собственную самоидентифицированность: ведь обращаясь к значительности событий прошлого, которые превосходят наши собственные, мы становимся гораздо более современными людьми, чем были до обращения к прошлому. Таким образом, исторический опыт является важным фактором формирования как личностной, так и национально-культурной идентичности, поскольку формирование способности истолковать себя в собственной полноте и самоидентифицированности через принадлежность к истории народа является необходимым условием, при котором человек остается субъектом собственной жизни, а не становится объектом внешних манипуляций [2].

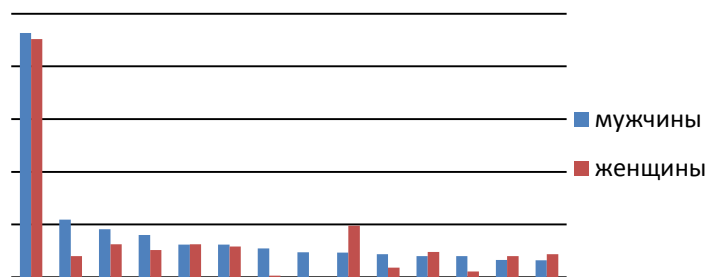
В зависимости от особенностей исторической ситуации и самого этнического окружения динамично меняются представления членов общности не только об особенностях своего народа, но и об исторических событиях, сформировавших народ. Современная социокультурная ситуация характеризуется активным поиском своей национальной идентичности, что отражается в новом осмыслении исторических фактов, сопровождающихся «войнами памяти».

В рамках проекта РГНФ было проведено исследование особенностей исторического опыта русской молодежи Краснодарского края. В исследовании приняли участие 273 человека (137 юношей и 136 девушек) в возрасте 18-29 лет, студенты кубанских вузов. При помощи авторской анкеты исследования исторического опыта был выявлен ряд особенностей данного феномена для исследуемой выборки, в частности представление о значимости исторических событий для народа, а также персонификация образа представителя народа.

Результаты исследования показали, что наиболее значимым событием в истории народа, «точкой сбора нации» респонденты считают Великую Отечественную войну (92,7% респондентов-юношей и 90,4% девушек). В оценке значимости других исторических событий наблюдаются гендерные различия: девушки выше оценивают события, имеющие имиджевое значение для страны и народа, а юноши – военные победы (рис. 1).

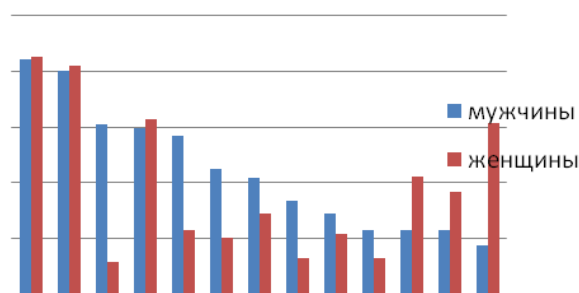
Рисунок 1

Наиболее значимые исторические события в представлении респондентов



Другим важным аспектом исследования исторического опыта стало выявление исторических личностей, олицетворяющих, по мнению респондентов, русский народ, а также мифологических, литературных и киногероев – воплощение образа народа. Среди исторических личностей такими, по мнению респондентов, являются Петр I (42,3% респондентов-юношей и 42,6% девушек) и В.В. Путин (40,1% респондентов-юношей и 41,1% девушек). Выявлены и значительные гендерные различия: юноши значительно чаще в качестве олицетворения народа указывают полководцев (рис. 2).

Рисунок 2
Исторические личности – олицетворение народа, по мнению респондентов



Среди мифологических, литературных и киногероев, рассматриваемых респондентами в качестве воплощения образа народа, главными и практически единственными являются богатыри (32,2% респондентов-юношей и 30,8% девушек), которые, по мнению опрошенных, обладают лучшими чертами русского человека: силой, храбростью, верностью долгу и друзьям, простодушием.

Таким образом, главной особенностью национальной идентичности русской молодежи, проявляющейся в особенностях исторического опыта, является державность, при этом политические структуры приобретают в глазах респондентов легитимность через актуализацию традиционалистских идей, восходящих к представлениям о государстве как воплощении идей высшей справедливости, ответственности и патернализма.

Литература

1. Анкерсмит, Ф. Р. Возвышенный исторический опыт / Ф. Р. Анкерсмит. – М. : Европа, 2007. – 608 с.
2. Аполлонов, И. А. Исторический опыт: попытка концептуализации [Электронный ресурс] / И. А. Аполлонов, О. Р. Тучина // Научные труды КубГТУ. – 2014. – № 3. – Режим доступа: <http://ntk.kubstu.ru/file/63>.
3. Бадмаев, В. Н. Феномен национальной идентичности (социально-философский анализ) / В. Н. Бадмаев. – Волгоград : Элиста, 2005. – 280 с.
4. Бауман, З. Индивидуализированное общество / З. Бауман. – М. : Логос, 2002. – 390 с.
5. Гранин, Ю. Д. Нации, национализм и федерализм. Опыт философско-методологического исследования / Ю. Д. Гранин. – Калуга : Издательский дом «Эйдос», 2002. – 260 с.
6. Данилюк, А. Я. Концепция духовно-нравственного развития и воспитания личности гражданина России / А. Я. Данилюк, А. М. Кондаков, В. А. Тишков. – М. : Просвещение, 2010.
7. Мнацаканян, М. О. Нации в современном глобальном мире. Модернистские, конструктивистские и постмодернистские теории / М. О. Мнацаканян. – М. : Анкил, 2011. – 324 с.
8. Поздняков, Э. А. Нация. Национализм. Национальные интересы / Э. А. Поздняков. – М. : Прогресс-Культура, 1994. – 128 с.
9. Тульчинский, Г. Л. Нация или охлос? Роль социально-культурных технологий в политической культуре современного общества / Г. Л. Тульчинский // Философские науки. – 2011. – № 5. – С. 36–42.

Улейчик Н.Л.
(Республика Беларусь, г. Гродно)

СОХРАНЕНИЕ КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ В ДЕЯТЕЛЬНОСТИ НАЦИОНАЛЬНЫХ ШКОЛ ГРОДНЕНСКОЙ ОБЛАСТИ

В Республике Беларусь государство придает важное значение свободному развитию этнических общностей, проживающих на территории Беларуси, бережно относится к национальным традициям народов, к проблемам их образования, понимая их значимость как фактора самоидентификации нации, сохранения ее истории и культуры. В реальном образовательном пространстве Беларуси функционируют такие феномены как национальные школы, компоненты национального образования в средних общеобразовательных школах, школы выходного дня (общественные школы) и иные формы образовательных учреждений для представителей этнонациональных общностей.

Национальные школы создаются в поддержку языка и культуры автохтонных меньшинств, а также диаспор, желающих за пределами исторической родины сохранить родной язык и культуру.

Этническая (этнокультурная) функция национальной школы (включая школу национальных, этнических меньшинств) заключается, в первую очередь, в формировании этнокультурной идентичности учащихся. Речь идет о таком содержании учебно-воспитательного процесса, который направлен на формирование устойчивых связей с культурно-исторической традицией своего народа. Этот процесс в качестве одного из базовых компонентов включает обучение на национальном языке, либо изучение национального языка, а также литературы и истории.

Если изучение родного языка, истории и литературы реализуются через систему учебных занятий, то изучение фольклора, традиций, обрядов, национальных символов осуществляется через организацию национальных праздников, вечеров и т.п. Последнее играет важную роль в формировании эмоциональной составляющей национальной идентичности молодежи.

Главная задача польских школ (СШ № 36 г. Гродно с польским языком обучения и СШ № 8 г. Волковыска с польским языком обучения) – создание благоприятных условий для развития личности, поддержания и развития польского национального и этнического самосознания путем формирования уважения к представителям другой национальности. Школы являются культурно-просветительными центрами польской национальной общности, активным носителем польской и белорусской культуры. Здесь сформировался свой стиль жизнедеятельности, благоприятный климат, что, несомненно, способствует воспитанию и обучению подрастающего поколения.

28 апреля 2005 года в СШ № 36 г. Гродно была открыта музейная комната «Спадчына Гародні». Присутствующие на торжественном мероприятии представители администрации Ленинского района г. Гродно, польского общественного объединения «Союз поляков Беларуси» высоко оценили художественное оформление и культурное наследие музейных экспонатов [1].

В школе ежегодно проводятся мероприятия на гражданско-патриотические темы: первый урок на тему «Я – грамадзянін Беларусі», Международный день мира, Международный день памяти жертв фашизма. Традиционными стали мероприятия ко Дню рождения школы, посвящение в первоклассники, конкурс символики школы, Дни польской культуры, Дни белорусской культуры [2].

Совместными усилиями государственных органов образования и польских общественных объединений организуются: ежегодный орфографический конкурс; Неделя памяти Э. Ожешко, в рамках которого проводится конкурс на лучшее собственное произведение, посвященное великой польской писательнице, иллюстраций к ее произведениям; конкурсы декламаторов польской поэзии имени А.Мицкевича, «Мой родной край»; фестиваль-конкурс «Родина любимая моя» и др.

В СШ № 36 г. Гродно создана музыкальная школа, учащиеся которой принимают активное участие в выставке-ярмарке народных умельцев «Казюки» в г. Гродно, празднике полонеза в г. Слониме, фестивале польской песни (Республика Польша, г. Лодзь). Действуют и развиваются ансамбли гитаристов, флейтистов, фортепианный дуэт, эстрадный ансамбль «Бурштынская мозаика», ансамбль скрипачей младшего возраста, вокальные ансамбли: «Kolorowenutki» (учащиеся 2-4 классов) и «Жемчужинки», ансамбль песни и танца «Tradycja», пропагандирующие польские народные песни и танцы. Продолжает работу вокальный квартет учителей под руководством В.Н. Шкарпитного [3].

В школе № 8 Волковыска активно функционируют детские и молодёжные объединения. Вокальная группа юношей «Сокол» — лауреат IV Республиканского фестиваля национальных культур в г. Гродно (2002 г.), а выпускница школы Юлия Дмуховская стала лауреатом Республиканского фестиваля «Спяем з аркестрам» под управлением М. Финберга, принимала участие в республиканском фестивале «Сузор'е надзей» (2001 г.). Коллектив художественной самодеятельности школы является постоянным участником фестивалей пограничных культур в г. Пултуске (РП) (2001 г.), г. Хрубешове (РП) (2002 г.), г. Мронгово (РП) (2003 г.) [4].

Несмотря на «молодой» возраст Польские школы имеют свои традиции — «Studniowka» (100 дней до окончания школы), День Благодарения, Рождественские встречи, «Czas na kolede...», встреча Весны. В организации и подготовке мероприятий большую помощь оказывает родительская общественность и Католический Костел.

Проведение праздников, придание им народного колорита требует огромной плодотворной работы, как учащихся, так и педагогов литовских школ Гродненской области.

Пелясская негосударственная средняя школа с обучением на литовском языке Вороновского района является островком литовской культуры на Пелясской земле. Миссия школы — понять и перенять культурное и историческое наследие разных национальностей, проживающих на гостеприимной и доброжелательной белорусской земле; воспитать любовь к отчизне и Родине, развить национальное самосознание. Каждый человек, тем более ребёнок, должен знать свои корни, чувствовать любовь к родной земле, уважение к людям любой национальности [5].

В школе действует ученическая капелла, учительский вокальный коллектив, которые исполняют традиционные литовские песни, играют на свирели, трещотке, глиняных свистульках, гусях. Совместно с Пеляским общественным объединением литовцев «Гимтине» ежегодно отмечается праздник святого Линуса, праздник «Литовский цеппелин», на который готовят национальные литовские блюда. На Рождественские вечера по традиции приходят семьями.

Уже 20 лет в школе активно работает краеведческий кружок, которым руководит учительница Антонина Чесонене. Членами кружка собран разнообразный историко-этнографический материал, который стал основой для создания в 1996 году музея. Фонды музея позволяют проводить различные мероприятия, открытые уроки, тематические экскурсии. Полезны и интересны встречи с знаменитыми людьми Пелясского края: журналистом Шимелёнисом Изидорасом (умер в 2011 г.), дочерью Тадаса Иванаускаса, внуком книгоношца А. Белиниса, местными певицами-ткачихами, ветераном войны Юргисом Галвело и др.

Педагогами и учащимися школы разработан и реализуется краеведческий туристический маршрут «Узоры пелясских мастериц» (см. приложение 1). Маршрут проходит семь этапов и включает показ кинофильма «Моя вторая Родина», знакомство со школьным историко-этнографическим музеем и экспозицией «Путь льна», прослушивание и разучивание старинных песен и танцев, знакомство с мастерицами Пелясского края и их изделиями, практикум по созданию ткацких узоров. В этом проекте принимает участие школьная капелла под руководством Пятраса Римкуса и этнографический ансамбль учителей. Таким образом, пелясская молодежь знакомится с этнокультурной средой своего края, знатоками обрядов и традиций, общается к историческому наследию.

Рымдунская средняя школа с литовским языком обучения Островецкого района является той средой, которая объединяет литовскую и белорусскую культуру. Так, в январе 2009 г. в рамках кампании «Вперед!» прошла презентация антологии белорусской поэзии в переводе на

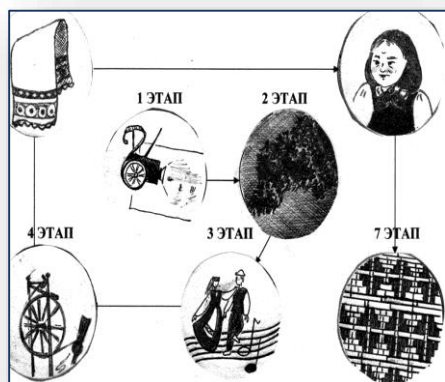
литовский язык «Свет в окнах». Антология вышла в конце 2008 г. в вильнюсском издательстве «Номо liber». Издание книги поддержало Министерство иностранных дел Литовской Республики. В ней собраны произведения двадцати четырех авторов, среди которых Александр Розанов, Владимир Некляев, Сергей Законников, Анатолий Сыс, Владимир Орлов, Андрей Ходонович, Раиса Боровикова, Нина Мацяш, Валентина Аксак, Александр Пашкевич, Виктор Шнип, а также Татьяна Сапач и Олег Минкин – белорусские поэты, которые живут в Вильнюсе. Над переводом их стихов на литовский язык трудились известные в Литве поэты и переводчики: Альма Лапискене, Йонас Линаускас, Владас Бразюнас, Альгимантас Антанавичюс, Ромас Довгиртас, Йонас Линаускас, Владас Шимкус. Особую значимость встрече придавал тот факт, что в 2009 году отмечалось 1000-летие исторической Литвы [6].

Стали практикой встречи руководителей Литвы с представителями литовских общин Беларуси. Одна из таких встреч состоялась накануне Рождества 2013 г. Президент Литовской Республики Даля Грибаускайте встретила в Беларуси с литовскими учителями и школьниками. В рамках благотворительной акции «Подарим книгу литовским школам Беларуси», проведенной посольством Беларусь в Литве и еженедельником «Литовский курьер» в декабре 2013 года более 500 книг на литовском языке было передано Рымдюнской средней школе, в апреле 2014 г. 500 литовских книг – Пелясской средней школе. Среди подаренных книг – классическая и современная художественная литература, научные и научно-популярные издания по различным отраслям знаний [7]. По словам представителей литовских общин, литовские школы, функционирующие в Беларуси, способствуют укреплению родного языка в раннем возрасте, стимулируют интерес к литовской истории, культуре и традициям.

В целом, воспитательная работа в учреждениях общего среднего образования, в которых обучение и воспитание осуществляются на языке национального меньшинства, акцентирована на воспитании патриотизма, развитии высокой культуры межнациональных отношений, укреплении межнационального согласия в белорусском обществе, уважении белорусского и мирового культурного наследия, а также поддержке региональных традиций и культуры.

Приложение 1.

Проект краеведческого туристического маршрута «узоры пелясских мастериц»



ПЕРВЫЙ ЭТАП. Демонстрация короткометражных документальных фильмов «Моя вторая Родина» и «Сказка льна».

Люблю цудоўную старонку
І сэрцу мілыродны кут,
Ах, колькі перажыла тут я
Каханья, радасці, пакут...
В. Кандратовіч.

Фильм «Моя вторая Родина» награжден Дипломом второй степени на областном конкурсе «Отечество любимое моё» в номинации «Визитка моего города».

Фильм знакомит с бытом, культурой и традициями граждан Республики Беларусь литовской национальности, проживающих на территории Пелясского края. В фильме отражены особенности работы национальной литовской школы в Пелесе. (Продолжительность фильма 10 минут) (<https://youtu.be/YXiTv8t6gk8>).

Пелясский край чудесен и прекрасен. Здесь живут и работают замечательные и трудолюбивые люди. На полях они выращивают лён. А лён в жизни литовцев и белорусов занимает важное место. В фильме «Сказка льна» (<https://youtu.be/3qv6vK5kmfk>) отображены основные этапы технологии обработки льна. Свое уважение и любовь к этой чудесной культуре пелясские мастерицы воспевают в песнях, в танцах, в старинных обрядах. (Продолжительность фильма 7 минут).

ВТОРОЙ ЭТАП. Историко-этнографический музей Пелясской негосударственной средней школы с обучением на литовском языке. Экспозиция «Путь льна».

В музее собраны все орудия обработки льна, действует выставка ткацких изделий местных мастериц. Экспозиция «Путь льна» – действующая во время посиделок, которые организуют члены краеведческого кружка, приглашённые мастерицы учат детей всем этапам обработки льна, вместе разучивают народные обрядовые песни и танцы. В музее проходят вечера встреч с ткачихами, есть действующий ткацкий станок, на котором ученики учатся ткать.

ТРЕТИЙ ЭТАП. Обрядовые песни.

Участникам экскурсии предлагается прослушать обрядовые песни, записанные членами краеведческого кружка во время экспедиции. Песни исполняются фольклорными ансамблями деревень Пелеса и Поволока. Экскурсанты имеют возможность получить тексты обрядовых песен и разучить их мелодии.

ЧЕТВЁРТЫЙ ЭТАП. В гостях у потомственных ткачих.

Участники экскурсии отправляются в гости к потомственным ткачихам Теофилии Шимелевич и её дочери Тересе Ивашко, проживающих в деревне Пелеса. Они знакомят экскурсантов с богатой коллекцией ткацких изделий, которые изготавливались в их семье на протяжении 150 лет. Ткачихи рассказывают о традициях старинных вечёрок и забавах молодёжи в деревне Пелеса.

ПЯТЫЙ ЭТАП. В гостях у рукодельниц.

На обратном пути экскурсанты заезжают к жительницам деревни Пелеса Гирса Марии и Адамонис Янине. В доме находится разнообразная и красочная коллекция льняных ручников и вышитых салфеток, полотенец, наволочек, сорочек, скатертей. Мастерицы рассказывают о старинных узорах вышивки, характерных для данной местности. Они знакомят со старинными обрядами, связанными с льняными ручниками.

ШЕСТОЙ ЭТАП. В гостях у певицы – мастерицы.

Продолжая краеведческий маршрут нельзя не посетить певицу-мастерицу Каневич Теофилию, жительницу деревни Поволока. Эта замечательная женщина исполняет старинные песни, свойственные исключительно этому краю. Она расскажет о местных традициях окраски нитей природными средствами, предназначенных для ткачества.

СЕДЬМОЙ ЭТАП. Практикум «Создаём ткацкие узоры».

Дома у ткачихи Линго Ядвиги члены краеведческого кружка под руководством мастерицы проводят практикум «Создаём ткацкие узоры». Юные краеведы подготовили шаблоны наиболее характерных для Пелясского края ткацких узоров. Они объясняют технологию изготовления узоров из бумаги. Экскурсантам предлагается создать свои ткацкие узоры из имеющегося материала.

Литература

1. Годовое планирование 2005/2006. – Педагогический совет 29.08.05 г. – «Итоги работы педагогического коллектива средней школы № 36 г. Гродно в 2004-2005 учебном году и задачи на 2005-2006 учебный год».
2. Анализ результатов деятельности «Средней школы № 36 г. Гродно с польским языком обучения» за 2013/2014 учебный год.
3. Анализ результатов деятельности «Средней школы № 36 г. Гродно с польским языком обучения» за 2012/2013 учебный год
4. Средняя школа № 8 г. Волковыска [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://sc8.volkovysk.by/oshkole/istoriya-shkoly/>. – Дата доступа: 29.04.2014.
5. Пелясская негосударственная средняя школа с обучением на литовском языке [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.pelososmokykla.lt/ru/4>. - Дата доступа: 17.10.2016.
6. Жалкоўскі, А. Аб літоўцах Воранаўшчыны / А. Жалкоўскі // Воранаўская газета. – 2009. – 18 сакавіка. – С. 325.
7. Более 500 литовских книг подарены Пелясской СШ Вороновского района [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.belta.by/regions/view/boleee-500-litovskih-knig-podareny-peljasskoj-ssh-voronovskogo-rajona-42626-2014>. - Дата доступа: 1.09.2016.

ОБРАЗЦЫ ГЕРДАНОВ ИЗ КОЛЛЕКЦИИ ГЕРОНИМЫ ОЗАРКЕВИЧ-ВЕЛИЧКО

Все музейные собрания бесценны и неповторимы. Многие из них обладают именными коллекциями. В числе уникальных – собрание Геронимы Озаркевич, представленное произведениями народного творчества, в частности, образцами вышивок и герданов (бисерных украшений в форме орнаментальной ленты). Феномен этого собрания является частью феномена самой Геронимы, от рождения – Озаркевич, после замужества – Величко.

Озаркевичи – известная в Галиции династия священников, которая прославилась в XIX ст. культурнической и общественно-политической деятельностью [1]. Отец Геронимы – Иван Иванович Озаркевич – священник с высшим духовным образованием запомнился современникам как общественный и политический деятель, посол Галицкого сейма и Австрийского парламента, который неоднократно подавал запросы на защиту и расширение гражданских и национальных прав русинов-украинцев. Мама Гермины – Теофилия Окуневская была дочерью настоятеля церкви села Белелуя. Мужу подарила одиннадцать детей, пятеро из которых дожили



до зрелого возраста и стали преданными патриотами украинской культуры. Владимир Озаркевич (1853–1912 гг.) – наследник священнической династии. Наталья Озаркевич-Кобринская (1855–1920 гг.) – писательница и общественный деятель. Лонгин Озаркевич (1859–1940 гг.) – успешный адвокат. Евгений Озаркевич (1861–1916 гг.) – выдающийся украинский врач и ученый [2, с. 21–58].

Илл. 1. Фрагменты герданов. 1880 г., Снятинський район Івано-Франківської обл. МЭХП, Коллекция Г. Озаркевич, Табл. IV, ЕП-22436–22450

Геронима Озаркевич-Величко (1865–1924 гг.), как все дети Ивана Озаркевича, родилась в с. Белелуя на Снятинщине (ныне Ивано-Франковской обл.), где и провела годы детства и ранней юности. В 1884 г. вместе с родителями переехала в Болехов. В 1891 г. вышла замуж за украинского географа Григория Величко (1863–1932 гг.) [3, с. 311]. Широкое признание учёному принесла работа «Народописна карта українсько-руського народу» [4]. Григорий и Гермина Велички воспитали двух (за некоторыми данными – трёх) дочерей — Ирину-Ростиславу (Орысю) и Дарию-Калину [3, с. 313–317].

Судьба большинства представителей Озаркевичей и Величко, из-за гонений советской диктатуры на украинскую интеллигенцию, сложилась трагически. Многие из нетленного наследства деятельных патриотов украинской культуры затерялось в лабиринтах времени. В частности, забытой остаётся Геронима Озаркевич, которая прославилась среди своих современников как собирательница народных художественных изделий [2, с. 57].



В конце XIX в. её коллекция представляла украинское народное искусство на выставках в Тернополе, Кракове, Вене, Праге, Львове, Коломые, Черновцах, других городах [1, с. 34].

Илл. 2. Фрагменты герданов. 1880 г., Буковина (Черновицкая обл.). МЭХП, Коллекция Г. Озаркевич, Табл. XII, ЭП-22565–22578

Ещё меньше известно о втором не менее успешном увлечении Гермины Озаркевич. Младшая дочь Ивана Озаркевича некоторое время обучалась в Парижской консерватории и была прекрасной пианисткой [2, с. 57].

О собрании герданов Геронимы (Еронимы) Озаркевич оставил воспоминание Иван Франко: «Тернопольская выставка (О.Ф. – 1887 г.) имеет целую витрину герданов из тех местностей (О.Ф. – Покутья), не считая богатую коллекцию панны Еронимы Озаркевичевны, которая только сегодня прибыла из Кракова. Уместно будет отметить, что некоторые венские ученые, ознакомившись в прошлом году с коллекцией герданов панны Озаркевичевны, заметили удивляющее сходство техники и материала покутских герданов и подобных украшений из бисера,

найденных при мумиях в древнеегипетских захоронениях» [5, с. 479]. Добавим, что бисерные произведения народных мастеров западных районов Украины, благодаря использованию сверхмелкого бисера, поражали современников XIX в. невероятной ювелирностью.



Илл. 3. Фрагмент гердана. Бисер, нитки, нанизывание «сеточкой» со стороны ромба 3 бусины. 1880 г., Городенковский район Ивано-Франковской обл. МЭХП, Коллекция Г. Озаркевич, Табл. X, ЭП-22545

О нынешней судьбе собранных Г. Озаркевич образцов народного творчества никто не сообщает. Известно только, что в конце XIX в. значительную часть своей коллекции Г. Озаркевич передала чешскому исследователю украинского народного быта и фольклора в Галиции – этнографу Франтишеку Ржегоржу [2, с. 57]. Из собраний Ф. Ржегоржа был создан украинский отдел в Пражском промышленном музее (бывшем им. Напрстка), в настоящее время включенный в этнографический отдел Национального музея в Праге [6]. Эта, Пражская, часть коллекции нами пока не изучена.

В то же время автору публикации удалось выявить и проанализировать народные произведения из коллекции Г. Озаркевич, которые находятся во Львове — в фондах Национального музея им. Андрея Шептицкого (НМЛ) и Музея этнографии и художественных промыслов Института народоведения НАН Украины (МЭХП).



Илл. 4. Фрагмент гердана. Бисер, нитки, нанизывание «сеточкой» со стороны ромба 4 бусины. 1880 г., Буковина. МЭХП, Коллекция Г. Озаркевич, Табл. XII, ЭП-22578

Бисерные изделия очень тонкой работы, размещённые на 12 фанерных щитах с подписью «Г. Озаркевич», привлекли внимание и вызвали у автора статьи ряд вопросов ещё в 1990-х годах. Но ответы на большинство из них удалось получить лишь недавно. Первым несложным, но существенным открытием стало то, что упоминаемая Иваном Франком «Еронима Озаркевичевна» и указанная на щитах «Г. Озаркевич» – одно и то же лицо: имени Геронима соответствуют упрощённые формы обращения: Гермина, Еронима, также Рома. Более трудной, пока что до конца не разрешённой задачей, оказался провенанс коллекции, определяющий её истинную ценность.

Частично разрешить вторую задачу нам помогла сотрудница НМЛ Любава Собуцкая, которая разыскала регистрационную запись в Книге поступлений НМЛ. Запись сообщает, что в 1911 г. за 120 корун Илларион Свенцицкий приобрёл у госпожи Величковой часть её коллекции: фрагменты герданов на 12 таблицах, фрагменты вышивок – на 10 картонках, зарисованные узоры – на 20 таблицах. Собрание герданов датировано 1880 г., собрания вышивок и зарисованных узоров – 1882 годом. Из чего можем судить, что свою коллекцию Гермина Озаркевич начала укомплектовывать в возрасте 15 лет.

В 1954 г. собранные Озаркевич образцы покутских герданов были переданы из НМЛ в МЭХП, где мы их и обнаружили. В Книге поступлений МЭХП все фрагменты приобрели отдельный инвентарный номер с кратким описанием орнамента [7].

На 12 пронумерованных фанерных таблицах, как следует из аутентичных подписей, размещались образцы герданов из Снятинского (1–6 табл.) и Городенковского (7–10 табл.) уездов Галиции, также Буковины (11–12 табл.) – всего 225 образца. В настоящее время почти каждая таблица, за исключением 11, имеет потери. Из 225 образцов полностью утрачено 46, невозможно достоверно реконструировать еще около десятка. Наиболее пострадали 2, 3 и 6 таблицы с фрагментами снятинских герданов. Вероятнее всего эти артефакты были самыми древними и, кроме этого, нанизанными на ломком конском волосе, из-за чего посыпались раньше других.

Предполагаем, что собранные в 1880 г. образцы покутских и буковинских герданов сохранили для нас информацию о народных бисерных украшениях не только второй, но и первой, половины XIX века. Гипотеза об очень давнем происхождении части собранных Г. Озаркевич

экспонатов основывается на том, что большинство герданов имеет ширину менее одного сантиметра. Гипотетически узкие бисерные ленты изготавливали народные мастера начала – середины XIX в. – первого этапа традиции бисерного декорирования народной одежды украинцев. Фотографии покутских и буковинских крестьян второй половины XIX в. свидетельствуют о популярности более широких бисерных украшений. Кроме того, на давность большинства образцов указывает сверхмелкий бисер, из которого они были изготовлены. Такой бисер, как можем судить из достоверно датированных бисерных изделий, изготавливаемых в монастырских и помещичьих мастерских, использовали украинские мастера в 1820–1830-х гг. [8, с. 1081].

Уместно будет отметить, что образцы вышивок (из фондов НМЛ) так же наталкивают на мысль о более глубоком, чем указано в Книге поступлений, датировании отдельных экспонатов. Вне сомнения, к очень давним (начало XIX в.) принадлежат фрагменты «уставок» (нарукавных вышивок), каковые ценительница народного творчества вырезала из изношенных рубашек. Наряду с большим количеством вырезанных фрагментов, в коллекции есть вышитые на новой ткани образцы [9]. Такие образцы имеют настолько хорошее состояние, что если бы не зафиксированный в Книге поступлений 1882 г., то можно было бы усомниться, так ли на самом деле давно их вышили. Применение различных (популярных в разное время) швов, вариативность графического и цветового решения вышитых композиций так же указывают на широкую хронологию бытования собранных образцов. Предположительно в свою коллекцию Г. Озаркевич включала как современные ей, так и давние образцы народного творчества, желая уберечь от небытия то, свидетелем постепенного исчезновения чего уже была сама коллекционерка. Касательно образцов покутских и буковинских герданов считаем, что они зафиксировали технологические особенности и орнаментику местных бисерных украшений 1820–1870-х годов.

Фрагменты герданов, исполненные исключительно в технике нанизывания, характеризует ювелирная утонченность. Все они изготовлены из бисера сверхмелких (№ 15–13: диаметр бусинки в пределах 1–1,5 мм) размеров, тогда как буковинские – из бисера довольно разных (№ 15–11: диаметр в пределах 1–2 мм) размеров. Ширина композиций колеблется на покутских образцах от 2 до 9 мм; на буковинских – от 4 до 45 миллиметров. Во всех работах выявляем венецианский бисер, изготовленный из прозрачного и непрозрачного стекла. Одна часть образцов нанизана на конском волосе, другая – на нитях.

Большинство образцов выполнены сетчатым нанизыванием на четырех-восьми рабочих нитях со стороной ромба три, изредка – четыре бисерины. Остальные образцы нанизаны «в крестик», «колечками» или же разновариативным сочетанием приемов «сеточкой», «в крестик», «колечками». Техническая структура плетёнок, выполненных одновременно двумя приемами нанизывания, придёт украшениям изысканной ажурности, построенной на контрасте плетения различной густоты. Четыре образца из Снятинского уезда выполнены сетчатым нанизыванием «в столбик» (в виде полого шнура), что свидетельствует об относительно раннем появлении (не позднее 1870-х гг.) объёмных плетёнок [10].

Работы имеют ленточный тип композиции. Преобладают орнаменты, построенные из плотно уложенных ромбовидных и крестообразных мотивов. На образцах находим также зигзаговидный, гребенчатый, шнуровидный, косицевый орнаменты, узоры со свастикой, полуружками, восьмёрками, сердечками, шевронами.

Аутентичным признаком произведений XIX в. являлся колорит. В Городенковском и Снятинском уездах, а возможно и на других территориях Покутья, народные мастера работали с бисером не менее четырех цветов: белого, темно-вишнёвого, изумрудного (или салатного) и терракотового. В цветовой гамме снятинских образцов встречаем также розовый, синий, ультрамариновый и чёрный цвета. Городенковские мастера использовали бисер этих цветов лишь изредка.

Своеобразной палитрой выделяются буковинские образцы (изначально 33, сохранилось 32 экспоната), в палитре которых чаще всего встречаются белый, жёлто-терракотовый, синий, розовый, светло-вишнёвый, ультрамариновый, травянисто-зелёный, чёрный цвета.

Согласно нашей версии, которая со временем приобретает всё больше подтверждений (и опирается не только на артефакты из коллекции Г. Озаркевич), в народной ноше покутян герданы появились в начале XIX в. как заимствование художественных достижений буковинцев. На более раннюю, более развитую, нежели у покутян, традицию бисерного декорирования народной ноши указывают широкий спектр размеров (№ 15—11) и разнообразие цветовой гаммы бисерных материалов, используемых буковинскими мастерами. И в покутских, и в буковинских образцах поражает богатство композиционной вариативности. Ни одно из более двухсот графически-цветовых решений не повторяется.

Следовательно, коллекция Г. Озаркевич имеет высокую историческую и художественную ценность. Видим потребность в дальнейших научных исследованиях. В частности, в сборе информации обо всей коллекции, часть которой следует искать в фондах этнографического отдела Национального музея в Праге. Вероятно также, что в НМЛ и МЭХП есть и другие экспонаты, ранее входившие в собрание Г. Озаркевич.

Продолжение нашей статьи также видится в сравнительном анализе герданов и вышивок. Большинство из львовских экспонатов (прежде всего образцы вышивок) было выполнено мастерами одного и того же центра народного творчества – с. Белелуя Снятинского района Ивано-Франковской обл. Благодаря коллекции Г. Озаркевич есть возможность проанализировать доминирующие в обоих видах народного искусства мотивы и их графические вариации. Ценно то, что вышитые композиции сохранили не только указание на их место происхождения, но и ряд аутентичных названий.

Кроме указанного, важной задачей является широкая популяризация результатов собирательской деятельности выдающейся коллекционерки. Знакомство с наследием Геронимы Озаркевич продолжит великую миссию сохранения и развития украинского народного искусства.

Литература

1. Скворий, Р. Озаркевичі : о семействе Озаркевичей / Р. Скворий // Бойки. – 1995. – № 1-3. – С. 32–35.
2. Арсенич, П. І. Родина Озаркевичів / П. І. Арсенич ; ред. М. Андрусак, О. Макстмонько. – Коломия : Вік, 1998. – 62 с.
3. Доктор географії Григорій Величко / ред. О. Шаблія. – Львів : ЛНУ імені Івана Франка, 2012. – 342 с.
4. Мельник Ігор. Григорій Величко – перший доктор географії [Електронний ресурс]. – Режим доступа: <http://zbruc.eu/node/14402>. – Дата доступа: 08.08.2016.
5. Франко, І. Я. Етнографічна виставка у Тернополі / Зібрання творів : у 50-ти т. // І. Я. Франко. – К. : Наук. думка, 1985. – Т. 46. – Кн. 1. – С. 469-479.
6. Франтішек Ржегорж [Електронний ресурс]. – Режим доступа: http://uk.wikipedia.org/wiki/Франтішек_Ржегорж. – Дата доступа: 08.08.2016.
7. МЭХП, ЭП–22391–22578.
8. Федорчук О. Типологічні та художні особливості бісерного декору буковинського народного одягу XIX століття [Електронний ресурс] / О. Федорчук // Народознавчі зошити. – 2013. – № 6. – С. 1080-1086. – Режим доступа: <http://nz.ethnology.lviv.ua/archiv/2013-6/18.pdf>. – Дата доступа: 15.08.2016.
9. НМЛ, В–2653–2673, В–2777–2804.
10. МЭХП, ЭП–22405–22408.

Чарайко В.У.

(Республика Беларусь, г. Полацк)

КЕРАМІКА ПОЗНЕСЯРЭДНЯВЕЧНЫХ МОГІЛАК ЯК СВЕДЧАННЕ ПАМІНАЛЬнай АБРАДНАСЦІ ВЯСКОВАГА НАСЕЛЬНІЦТВА БЕЛАРУСКАГА ПАДЗВІННЯ¹

Жыццё кожнага чалавека абмяжоўваюць нараджэнне і смерць. Праявай культуры з'яўляецца афармленне гэтых прынцыпова важных пунктаў спецыяльнымі ўнармаванымі дзеяннямі – абрадамі. Ступень даследаванасці пахавальнай практыкі насельніцтва Беларусі адрозніваецца ў залежнасці ад разглядаемага перыяду. Сістэматычнае этнаграфічнае вывучэнне пахавальна-памінальнай абраднасці беларусаў пачалося з другой паловы XIX ст., таму перыяд з другой паловы XIX ст. даследаваны найлепш. Даныя па X–XIII стст. пераважна назапашаны ў выніку шматлікіх археалагічных раскопак.

Найменш вывучаным з'яўляецца перыяд XIV–XVIII стст. Планамерных этнаграфічных назіранняў у гэты час не праводзілася. Нешматлікія пісьмовыя крыніцы і этнаграфічныя апісанні закранаюць толькі асобныя аспекты пахавальна-памінальнай практыкі і з'яўляюцца недастаткова інфарматыўнымі. Пахавальныя помнікі Беларусі XIV–XVIII стст. (у археалогіі яны называюцца познесярэднявечнымі) да апошняга часу не былі прадметам спецыяльнага археалагічнага вывучэння. Да таго ж яны адрозніваюцца безынвентарнасцю, што звужае магчымасці іх вывучэння метадамі археалогіі. Недахоп інфармацыі вымушае ўважліва адносіцца да наяўных даных і да іх інтэрпрэтацыі, выкарыстоўваючы напрацоўкі як этнаграфічнай, так і археалагічнай навукі.

У канцы XX – пачатку XXI ст. на шэрагу познесярэднявечных могілак Беларускага Падзвіння праводзіліся раскопкі, у ходзе якіх у верхніх сляях культурнага слою могільніка былі знойдзены фрагменты керамічнага посуду. У 1988–1989 гг. В.М. Ляўко выявіла фрагменты керамікі XIV–XV стст. на могілках каля в. Новы Болецк Гарадоцкага раёна. У 2006 г. Дз.У. Дукам на могілках Туржэц 2 Полацкага раёна знойдзена кераміка XVI–XVIII стст.. У 2010–2015 гг. аўтарам была зафіксавана наяўнасць фрагментаў керамічнага посуду на наступных могілках: Доўгае (XV–XVI стст.) і Івесь (XIV–XVI стст.) Глыбоцкага, Жарнасекава (XVI–XIX стст.) і Клешчыно (XVI — пачатак XX ст.) Бешанковіцкага, Дубраўка (XVII–XVIII стст.) Гарадоцкага раёнаў.

Кераміка ў верхніх пластах культурнага слою, часам непасрэдна пад каменнымі надмагіллямі, фіксавалася і А.В. Квяткоўскай на «каменных могілках» Беларускага Панямоння і Падзвіння. А.В. Квяткоўская адзначыла, што яны адносяцца да памінальнага інвентару, які такім чынам адасабляецца ад мэтанакіравана пакладзеных разам з пахаваным рэчаў — ад уласна пахавальнага інвентару [4, с. 61].

Наяўнасць пазамагільнага інвентару можа быць патлумачана, зыходзячы з памінальных традыцый беларусаў Падзвіння. Этнаграфічна зафіксавана практыка памінання памерлага непасрэдна на могілках [2, с. 385]. Пры гэтым частка куцці і іншых рытуальных страў пакідалі нябожчыкам [3, с. 420]. Узяты на памінкі посуд таксама пакідалі на могілках, а не забіралі з сабой [5, с. 94]. Этнаграфамі апісаны распаўсюджаны на тэрыторыі Беларускага Падзвіння абрад «прыкладзінаў», які адбываўся на працягу года пасля ажыццяўлення пахавання і прадугледжваў памінане памерлага на могілках [1, с. 452].

З улікам гэтага фрагменты керамікі, інтэрпрэтуемыя ў археалагічнай навуцы як пазамагільны інвентар, сведчаць не проста аб памінальнай практыцы. Яны з'яўляюцца матэрыяльным вынікам ажыццяўлення рытуальных дзеянняў. Гэта значыць, што з пазіцыі этнаграфіі яны мусяць інтэрпрэтавацца як памінальны інвентар.

Такім чынам, у ходзе археалагічнага вывучэння шэрагу познесярэднявечных могілак у верхніх пластах культурнага слою былі выяўлены фрагменты керамічнага посуду XIV – пачатку XX ст. – пазамагільны інвентар. Пазначаны пазамагільны інвентар можа разглядацца як

¹ Работа выканана ў рамках НДР «Фарміраванне антрапалагічнага складу і адаптыўнага статуса насельніцтва Полацкага Падзвіння ў XI–XIX стст.» у межах задання 1.1.02 «Сацыяльна-эканамічныя працэсы на тэрыторыі Беларусі ў IX – пачатку XXI ст.: крыніцазнаўства, гістарыяграфія, антрапалогія і іншыя спецыяльныя даследаванні» ДПНД «Эканоміка і гуманітарнае развіццё беларускага грамадства» на 2016–2020 гг.

матэрыяльнае сведчанне рытуальнага памінання продкаў на могілках. Яго наяўнасць адпавядае абрадаваму памінанню продкаў на могілках, пашыранаму ў беларусаў Падзвіння ў XIX – пачатку XXI ст. Можна казаць аб існаванні абрадавага памінання продкаў на могілках і ў XIV–XVIII стст.

Літаратура

1. Аўсейчык, У. Я. Абрад «прыкладзіны» ў беларусаў Падзвіння / У. Я. Аўсейчык // Беларускае Падзвінне: вопыт, метадыка і вынікі палявых і міждысцыплінарных даследаванняў : зборнік навуковых артыкулаў II Міжнароднай навуковай канферэнцыі (да 20-годдзя археалагічных і этнаграфічных экспедыцый ПДУ), Полацк, 17–18 красавіка 2014 г. : у 2 ч. Ч. 1 / пад агульн. рэд. Д.У. Дука, У.А. Лобача, С.А. Шыдлоўскага. – Наваполацк : ПДУ, 2014. – С. 144–156.
2. Васілевіч, У. А. Памінкі / У. А. Васілевіч // Этнаграфія Беларусі : энцыклапедыя ; рэдкал. : І. П. Шамякін (гал. рэд.) [і інш.]. – Мінск : БелСЭ, 1989. — С. 385.
3. Васілевіч, У. А. Радаўніца / У. А. Васілевіч // Этнаграфія Беларусі : энцыклапедыя ; рэдкал. : І. П. Шамякін (гал. рэд.) [і інш.]. – Мінск : БелСЭ, 1989. – С. 420.
4. Квятковская, А. В. Ятвяжские могильники Беларуси (к. XI–XVII вв.). / А. В. Квятковская. – Вільнюс : Diemedžio, 1998. – 327 с. ; ил.
5. Традыцыйная сямейная абраднасць беларусаў: гісторыка-культуралагічны аспект / склад. і агульная рэд. В. І. Мішынай. – Наваполацк : ПДУ, 2007. – 220 с.

*Черниговец Т.И.
(Украина, г. Ровно)*

ИНФОРМАЦИОННО-ПРОСВЕТИТЕЛЬСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ РОВЕНСКОГО ОБЛАСТНОГО ЦЕНТРА НАРОДНОГО ТВОРЧЕСТВА КАК ВАЖНЫЙ ФАКТОР СОХРАНЕНИЯ И ПОПУЛЯРИЗАЦИИ ТРАДИЦИОННОЙ КУЛЬТУРЫ РЕГИОНА

В современных культурных процессах в Украине важным направлением деятельности областных центров народного творчества выступает поиск эффективных путей и средств сохранения и популяризации традиционной культуры историко-этнографических регионов (в нашем исследовании – Волини и Западного Полесья). Это способствует формированию их культурной среды и вовлечению населения в культурную деятельность на основе духовных, празднично-обрядовых и художественных традиций.

Многогранную работу в этом направлении проводит Ровенский областной центр народного творчества. Она выступает приоритетной с начала 90-х годов прошлого века и особенно активизировалась с появлением в структуре центра отдела этнографии и фольклористики. «Главной целью деятельности Центра, отмечается в его Уставе, есть изучение и координация культурных процессов в регионе, сохранение и развитие народного творчества, традиций, обычаев, обрядов, фольклора, внедрение в практику новых технологий социально-культурного творчества населения...» [6, с. 4].

Результаты работы центра в исследуемом контексте анализировались учеными и ведущими специалистами в области культуры края. В частности С. Виткалов рассматривает роль центра в развитии культурного потенциала области [3]. В. Виткалов поднимает вопрос о его месте в культурных процессах сегодняшнего дня [2]. Ф. Васечко и Л. Посильская раскрывают роль центра в информационно-методическом обеспечении сферы культуры региона [1; 4]. Однако, информационно-просветительская деятельность раскрыта недостаточно, что и обусловило наш интерес к теме.

Нормативной базой сохранения и популяризации традиционной культуры в Украине стали Государственные программы развития культуры (1995–2015гг.). На современном этапе работа по изучению, возрождению и популяризации традиционной культуры в области осуществляется в соответствии с Законами Украины: «О культуре» (2010), Указом Президента Украины «О мерах по возрождению традиционного народного искусства и народных художе-

ственных промыслов в Украине» (2013г.), а также рекомендаций ООН «О сохранении традиционной культуры и фольклора» (1989 г.). Они стали основанием для разработки региональной Программы развития культуры Ровенской области на период до 2017 г. (утверждена решением Ровенского областного совета 5. 04. 2013 г.) [5].

В программе очерчены приоритетные задачи государственных органов власти области, управления культуры и областного центра народного творчества: «сохранение культурного наследия, развитие традиционной культуры и искусства, художественных промыслов, содействие формированию этнической и культурной самобытности региона» [5, с. 3].

Реализацию поставленных задач Ровенский областной центр народного творчества решает организацией работы за направлениями: информационно-просветительская деятельность, информационно-методическая деятельность, возрождение и развитие традиционного искусства края, проведение фестивалей и праздников традиционной культуры и искусства, повышение квалификации работников культуры разных категорий.

Проанализируем сущность понятия «информационно-просветительская деятельность». Его составляющими выступают информационная (*совокупность действий, нацеленных на удовлетворение информационных потребностей разных категорий населения в определенной отрасли знаний*) и просветительская деятельность (*в широком смысле слова – приобщение личности к культуре, возвышение в ней социальной сущности, развитие социально-культурной активности и культуросозидающего потенциала*).

Информационно-просветительская работа (в контексте нашего исследования) рассматривается нами как деятельность по распространению информации среди специалистов (руководителей и методистов домов культуры, руководителей художественных коллективов, фольклорных ансамблей, этнографических кружков, любительских объединений, преподавателей учебных заведений, работников средств массовой информации) и населения региона о традиционной культуре и искусстве края (традициях, праздниках, обрядах, обычаях, жанрах фольклора, устном творчестве, декоративно-прикладном искусстве) с целью расширения их знаний об истории, культуре, искусстве края, формирования нравственных и эстетических чувств и вкусов, развитие творческого потенциала и воспитание хранителей традиций. Это совместная деятельность организаторов и участников информационно-просветительского процесса, направленная на решение просветительских и культуросозидающих задач.

С целью реализации информационно-просветительской работы коллектив центра в 2000 г. начал издавать газету «Народна творчість». С 2012 г. – культурно-просветительский вестник «Народна творчість Рівненщини» [1, с. 3–4]. На его страницах печатаются: научные статьи о традиционной культуре края; аналитические материалы о практической деятельности учреждений культуры в сфере сохранения традиционного наследия, известных художественных коллективах, отдельных исполнителях; методические материалы (рекомендации, сценарии) для работников учреждений культуры; фольклорно-этнографические материалы (описи праздников, обрядов, обычаев, песен, игр, музыки, развлечений, танцев, народной драмы, усного творчества); рецензии на научные и методические издания.

С целью обеспечения работников культуры методическими материалами для проведения художественно-массовых мероприятий, которые основываются на традиционной культуре, а также посвященные знаменательным и памятным событиям в истории Украины и края, специалисты центра издают сборники сценариев [4]: традиционных праздников; тематических мероприятий (праздников, вечеров) – к 200-летию со дня рождения Т.Шевченко, 70-летию победы в Великой Отечественной войне; детских и молодежных программ (2 выпуска).

С целью аккумуляции информации о традиционной культуре региона в центре сформированы: картотека научной и научно-популярной литературы, печатный, видео - и электронный архив методических материалов, рекламной продукции, публикаций в прессе о проводимых мероприятиях, оформлены постояннодействующие фотовыставки: «Искусство Полесского края» и «Заслуженные работники культуры Ровенщины».

Информационно-просветительскую функцию реализуют художественно-массовые формы: фестивали, праздники, музыкальные вечера, концерты, проведение которых инициирует

центр народного творчества. Их специфика состоит в том, что они подают участникам и зрителям определенную информацию о празднике, традициях и искусстве региона, расширяя тем самым коммуникативное пространство аудитории тематикой традиционной культуры. Кроме этого, зрители вовлекаются в театрализованное или фольклорное действие, становятся участниками (исполнителями), а следовательно – продолжателями традиций.

Известные в области за ее пределами:

А) международные фестивали: славянского фольклора «Коляда» (г. Ровно, культурно-археологический центр «Пересопница»), традиционной культуры и истории Волини «Волинське віче» (г. Радивилов), детского фольклора «Котилася торба» (г. Дубно), традиционной молодежной культуры «Древлянські джерела» (г. Ровно), духовной музыки «Блага вість Пересопниці» (с. Пересопница Ровенского р-на);

Б) всеукраинские фестивали: казацкой песни «Встань, козацька славо! Засвіти знамена!» (г. Дубно), фестиваль молодежной музыки «Тарас Бульба» (г. Дубно), детский музыкальный конкурс «Бурштинові нотки» (г. Ровно);

В) региональные фестивали: рождественского фольклора «Різдвяні піснеспіви» (г. Ровно), хорового искусства им. Е. Кухарца (г. Дубровица), этно-тур-фестиваль «Бурштиновий шлях» (пгт. Владимирец).

Центром народного творчества основанные интересные праздники: народного искусства «Творче жниво» – отчет художественных коллективов области за прошедший год (г. Ровно), «Мистецтво одного села», «І творчістю хата багата». Их цель – популяризация традиционного искусства края, отдельного населенного пункта и семьи. Проект «Мистецтво одного села» реализуется и в областном краеведческом музее, что дает возможность знакомиться с ним широкой аудитории, включая туристов.

Подготовка художественно-массовых мероприятий предусматривает организацию информационно-рекламной кампании. В этом процессе используются печатные средства (афиши, листовки, программы, буклеты, иллюстрированные альбомы, приглашения), на телевидении - интервью с представителями оргкомитета и участниками, размещение информации на сайте центра. Информационное обеспечение международных фестивалей, которые входят в систему «С.І.О.Ф.Ф» («Древлянські джерела», «Котилася торба») дополняется информацией в их каталогах.

Статьи и фоторепортажи о проведенных мероприятиях публикуются в местной прессе (газеты «Вильне слово», «Волинь», «Сім днів»), размещаются на сайте центра народного творчества.

С целью распространения информации о традиционной культуре края, фестивалях и праздниках, фольклорно-этнографических коллективах центр народного творчества активно сотрудничает с Ровенской государственной телерадиокомпанией «ТРК», телеканалами «Ривне – 1», «Сфера – ТВ», «Ритм», радио «Край». Они транслируют видеоматериалы о праздниках, фестивалях, коллективах, мастерах народного творчества.

Организация информационно-просветительской работы актуализировала проблему повышение профессионального уровня работников культуры (их знаний о традиционной культуре, искусстве, методике подготовки и проведения художественно-массовых мероприятий, обрядовых действий, игровых программ). С этой целью в центре была создана творческая лаборатория «Досуг» (2002–2012 гг.). Ее участниками стали работники клубных учреждений (директора, художественные руководители, методисты, руководители фольклорных коллективов, кружков, школ традиционной культуры). Основные формы работы лаборатории: семинары, «круглые столы», деловые игры, творческие занятия, лекции специалистов о традиционной культуре, практические занятия, просмотр и обсуждение мероприятий, видеоматериалов, презентации опыта работы специалистов. Занятия проводились на базе областного центра, а также районных домов культуры.

За время деятельности лаборатории была проделана большая работа по сохранению и популяризации традиционной культуры края. В настоящее время деловые и творческие встречи работников культуры, посвященные проблематике традиционной культуры, продолжаются.

Повышение квалификации работников культуры области в контексте изучаемой проблемы проводится в Ровенском филиале Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств (г. Киев) (запрашиваются специальные программы последипломного обучения). К примеру, программа обучения для руководителей фольклорных коллективов предусматривает изучение теории фольклора и фольклорной традиции, их региональную специфику, методику собирания, обработки и концертного воспроизведения.

Изложенное выше свидетельствует о том, что коллектив Ровенского областного центра народного творчества активно работает в сфере изучения, сохранения и популяризации традиционной культуры края. Этот опыт есть ценным не только для работы областных центров, но и районных методических кабинетов РДК. Дальнейшая работа центра должна быть сосредоточена на формировании полномасштабной базы данных аутентичических пластов культуры и искусства региона, а также распространении этой информации среди специалистов и населения региона.

Литература

1. Васечко, Ф. Ф. Новий часопис для сфери культури Рівненщини / Ф. Ф. Васечко // Народна творчість Рівненщини : культурно-просвітницький збірник. – 2013. – № 1. – С. 3.
2. Виткалов, В. Г. Культурна сфера як важливий чинник глобалізаційного простору / В. Г. Виткалов // Народна творчість Рівненщини: культурно-просвітницький вісник. – 2012. – № 1. – С. 2–3.
3. Виткалов, С. В. Рівненщина: культурно-мистецький потенціал в парадигмах сучасності / С. В. Виткалов. – Рівне.: ПП ДМ, 2012. – 416 с.
4. Посільська, Л. О. Інноваційні технології культурно-дозвілєвої діяльності закладів культури / Л. О. Посільська // Народна творчість Рівненщини : культурно-просвітницький вісник. – 2012. – № 1. – С. 18–20.
5. Програма розвитку культури Рівненської обл. на період до 2017 року [Електронний ресурс] // http://oblrada.rv.ua/documents/rishennya/6_sklikannya.php?SECTION_ID=38.
6. Статут КЗ «Рівненський обласний центр народної творчості». – Рівне : КЗ «ОЦНТ», 2012. – 12 с.

ОПОШНЯНСКИЙ ГОНЧАРНЫЙ ЦЕНТР В УКРАИНСКИХ КЕРАМОЛОГИЧЕСКИХ ИССЛЕДОВАНИЯХ 1970-Х ГОДОВ

Анализируя украинские керамнологические студии 1970-х лет, приходим к выводу, что кроме пропаганды действующего в то время советского режима, научное сообщество смогло удержать высокую планку, которую задали шестидесятники. Фактически – это время итоговых публикаций за последнее десятилетие поисковой и научной деятельности многих известных на сегодня украинских керамологов, музееведов, искусствоведов, таких как Юрий Лащук, Леся Данченко, Ирина Сакович, Василий Щербак, Борис Бутник-Сиверский, Олег Чарновський и многих других.

В украинских искусствоведческих и этнологических исследованиях с середины XX века гончарство становится популярным объектом исследования, так как с 1950-х до середины 1980-х годов в целом возрос интерес к декоративно-прикладному искусству. Несмотря на ряд государственных постановлений в сфере поддержки народных промыслов, которые должны были урегулировать процессы их развития, на местах происходит фактическое уничтожение традиционных центров. Вместо выборного управляющего, управлять предприятиями стали назначенные директора – представители партийной номенклатуры. О проблемах в организации производства глиняных изделий во главе «профессионалов» от партийной сферы говорить было не принято.

С 1960-х годов и на протяжении 1970-х годов издаются фундаментальные работы в области исследования народного искусства и гончарства в частности. Замечу, что в отличие от предыдущего десятилетия, которое прошло в активных полевых экспедициях ценителей народного искусства того времени, защиты керамнологических научных трудов, создания новых для украинского культурного пространства музеев-скансенов, наполненных уникальными этнографическими раритетами и керамикой в том числе, следующие десятилетия пройдут почти незаметно для керамнологического сообщества. Исследователи народного искусства пользуются, в подавляющем большинстве, трудами предшественников, таких как Борис Бутник-Сиверский, Пантелеймон Мусиенко и пр. Ученые меньше печатают статей по собственным этнографическим экспедициям. Хочу отметить, что, несмотря на распространенность гончарного производства на территории Украины на протяжении многих веков и наличие уникальных глиняных изделий из различных центров в музейных коллекциях, керамика не стала перспективным объектом исследования. Докторская диссертация Юрия Лащука «Украинская народная керамика XIX–XX вв.» осталась неизданной, а, следовательно, неизвестной для широкой общественности. Зато, к читателю попадает «Современная украинская майолика» Василия Щербака, «Народная керамическая скульптура Советской Украины» Ирины Сакович, «Народная керамика Среднего Поднепровья» и «Народная керамика Приднепровья» Леси Данченко. Первые две работы можем считать утверждением советского искусствоведения: у читателя формировалось впечатление, что благодаря приходу советской власти, мастера-гончары начали творить, а до этого, ремесло не развивалось вообще, или было под постоянным давлением. Чтобы хоть как-то оправдать проблемы в изготовлении и продаже нетрадиционных для гончарных центров изделий, появилось «мифическое» понятие – «Украинский сувенир». Автоматически, все, что не попадало на стол к потребителю, становилось «сувениром»! Никто не стремился объяснить проблемы, которые сложились в производстве глиняной посуды с 1960-х годов, наоборот, открывали новые заводы, ставили планы, а предприятия заходили в долги. Лишь в начале XXI века, ученые решились говорить о нерентабельности заводов, о неконкурентной продукции (и не вина в том мастеров, как утверждали маститые искусствоведы в своих монографиях – *авт.*), об ассимиляции форм изделий под новые условия быта населения: «Горшки, кувшины, чаши, рынки по своему основному функциональному назначению предусматривают наличие домашнего хозяйства с печью. Газификация населенных пунктов в течение 1960–1980-х годов, новое жилищное строительство на селе, не предусматривало наличие в доме печи, сделали ненужны-

ми эти формы изделий для приготовления пищи, содержание молочных продуктов и т.д.» [4, с. 79]. Олесь Пошивайло сделал неутешительный вывод, что «в конце 1960-х – начале 1970-х годов в Украине были заложены предпосылки неконкурентоспособности народной керамики, чему, в значительной степени способствовала позиция искусствоведов того времени, которые не учитывали мировых тенденций развития гончарства... Потеря утилитарности, ориентация народных мастеров на изготовление декоративных изделий, преимущественно сувенирного характера, сделали их «ненужными» в последнем «нищенском» десятилетии XX века» [4, с.80].

О проблемах ассимиляции традиционных гончарных форм в условиях изменения быта населения руководство керамических заводов и художественные советы не говорили, как и молчали об этой насущной проблеме ученые, писавшие о гончарном производстве Украины, и в Опошне, в частности. Ассортимент глиняных изделий оставался стабильным до начала 1990-х годов, вплоть до закрытия и банкротства большинства керамзаводов Украины. Основной акцент делался на изготовление никому ненужных подсвечников, кашпо, горшков и пр., качество которых могло бы быть и выше. Как написал Василий Щербак в монографии «Современная украинская майолика», планы и стандарты, введенные художественными советами с 1960-х годов, имели целью улучшить качество и уровень глиняных изделий, он важную роль отвел экспериментальной лаборатории, которая, по его мнению, помогла мастерам сделать «действительно высокохудожественные самобытные изделия» [6, с. 7]. Но как эти «высокохудожественные изделия» могли помочь в развитии древнего гончарного центра, осталось непонятно. Несмотря на откровенные «заигрывания» с действующей на то время властью, он называет уже известных в Опошне и за его пределами мастеров, благодаря которым и держалась гончарная слава Опошни: Ивана Билька, Василия Бильяка, Алексея Кирычка, Мотрону Назарчук, Гаврила Пошивайла, Александру Селюченко и др. Не принижая и не уменьшая достижений маститых гончаров, хочу отметить, что даже в ключевых работах, посвященных гончарным центрам, ведущая роль в области развития производства все-таки отдавалась партийным работникам (номенклатурщикам), которые никогда не работали с глиной.

После прочтения монографии Василия Щербака, создается впечатление, что искусствовед не только не был в Опошне, но и не имел представления, как пользоваться отдельными глиняными изделиями. Так, на страницах своей работы он написал: «Промышленное производство традиционной майоликовой посуды в виде животных (как правило, настольной) в наше время больше всего развито в Опошне. Выпускаемый, в частности, опошнянским заводом «Художественный керамик» [6, с. 61]. Мне, как потребителю, интересно, как можно было в зооморфные сосуды набирать жидкость, если они внутри не политые глазурью? И вообще, автор видел, как такими вещами пользовались в быту? «Промышленное производство», по моему мнению, предполагает не только большое количество изделий, но и повсеместное использование предметов по назначению. Это еще один из многочисленных мифов, которые рождались вокруг гончарного производства. Такими же сомнительными кажутся и достижения, приписанные воспитаннику Львовского государственного института прикладного и декоративного искусства Петру Ганже, по словам маститого искусствоведа, «творчество местных мастеров значительно активизировалось, стало более изобретательным и продуктивным... появились интересные, отмеченные чертами современности произведения... Ивана Билька и Василия Беляка, а также Гаврила Пошивайла, Владимира Никитченка, Вячеслава Билька, Василия Омельяненка, Михаила Китриша и др.» [6, с. 65]. Что это за изменения, к сожалению, не указано. Как мастера, они сформировались задолго до появления Ганжи в Опошне.

В общем, майолика Опошни в работе Василия Щербака, известного исследователя искусства, представлена избирательно. Автор анализирует творчество тех мастеров, имена которых были обнаружены еще Борисом Бутник-Сиверским в 1966 году в работе «Украинское Советское народное искусство». Именно это издание долгое время воспринималось безапелляционным эталоном для всех, кто начинал изучать народное искусство, и керамику, в том числе. К сожалению, и сегодня никто не подвергает критике или анализу его работу. Современные ученые не пытаются изменить отношение к трудам советской искусствоведческой школы, целью

которой было создание мифической советской культуры, не имеющей никакого отношения к вековым традициям народов бывшего Советского Союза.

Борис Бутник-Сиверский, руководствуясь воспоминаниями Трофима Назаровича Демченка (выпускника опошнянской керамшколы – *авт.*), ввел в научный оборот имена мастеров того времени, которые затем постепенно исчезнут с искусствоведческого пространства, их просто забудут, останутся только отдельные персоны, отмеченные государственными наградами [1, с. 79-87]. Хотелось бы заметить, что Опошня, несмотря на все негативные отзывы о гончарном ремесле в публикациях 1960-70-х годов, была всегда в эпицентре культурной жизни Украины. Утверждением того стали значимые события в пределах советского пространства того времени – более 10 мастеров стали членами Союза художников СССР, а гончар Иван Билык – еще и дипломантом одного из самых престижных мировых конкурсов керамики в Фаенце (Италия) [4, с. 18].

Благодаря «неустанному» труду советских искусствоведов, народная глиняная игрушка, которая имела тысячелетнюю историю, перешла в разряд сувенирной продукции. Руководители на местах подменяли старые образы на осовремененные пропагандистские сюжетные композиции: красноармейцы, колхозники, трактористы и т. п. Только благодаря самим гончарам они были дополнены гоголевским персонажами, барынями и казаками. Эти сюжетные композиции времен советского правления осветила в своей работе «Народная керамическая скульптура Советской Украины» Ирина Сакович. Она отметила, что Опошня издавна славилось своими красочными, богатыми и разнообразными орнаментальными формами и решениями [5, с. 8], следовательно и «керамическая скульптура» – оригинальная. Она предположила, что сосуды в виде животных использовались как «вазы для цветов» [5, с. 21] и имели они чисто декоративное назначение. Хотя не совсем понятно, о каких изделиях опошнянских мастеров она говорит. Весьма неоднозначно в то время прозвучали ее утверждения о деятельности земств. Она написала о негативной роли в развитии народного искусства, потому что «заботясь о сбыте изделий, земства заставляли народных мастеров угождать заказчикам» [5, с. 25]. (Действительно, в советский период было все с точностью до наоборот: задачи и планы, которые ставились перед керамическими заводами были никому ненужными, значит нерентабельными и убыточными.) «Вследствие этой «опеки» (земств – *авт.*) над народным искусством со стороны земств появились, например, такие изделия опошнянских мастеров, как настенное кашпо для цветов в виде кармана неудобной формы с эклектичным росписью» [5, с. 25]. Почему же высококвалифицированное руководство в виде художественных советов допустило, чтобы подобные «непонятные» инициативы земских деятелей существовали до начала 1990-х годов? Проблема подобных искусствоведческих исследований в том, что «тяжело» было авторам писать о гончарстве, нигде дальше Киева не бывая. Из-за нехватки этнографического материала, живого общения с носителями традиций и возникали казусы у работах исследователей гончарства. Скорее всего, они пользовались уже опубликованным материалам и музейными коллекциями, которые начали активно пополняться именно с 1960-х годов.

Среди статей о гончарном производстве Опошни привлекает внимание публикация Романа Корогодского «Опошня: проблемы и перспективы», обнародованная в 1972 году в авторитетном в области искусствоведения в то время издании «Народное творчество и этнография». Автор утверждает, что продукция становится преимущественно браком, только потому, что печи для обжига устарели [2, с. 46–47]. Также затронут вопрос несоответствия плана выпуска продукции и «внутреннего призвания мастеров творить» [2, с. 47]. Подобными тезисами, он стремился объяснить снятия нормы производства из мастеров, работавших в художественно-экспериментальной лаборатории. Они были авторами уникальных произведений, которые экспонировались на республиканских выставках [2, с. 47–48]. Роман Корогодский задел один из самых болезненных вопросов того времени – декор глиняных изделий. С 1970-х годов ощутило увеличилось количество изделий, декорированных наклепленными элементами, политых глухой темной глазурью, что отнюдь не характеризовало Опошню, как центр расписной керамики. Одна из проблем, по мнению автора, – отсутствие последователей в таких известных мастериц, как Александра Селюченко, Мотрона Назарчук, Зинаида Линник, Параска Биляк. А

действия руководства вызвали много вопросов, один из главных: почему «единственную высококвалифицированную мастерицу Марию Бондаренко, которая работала в художественно-экспериментальной лаборатории, перевели в цех расписывать ширпотреб» [2, с. 48]. Как утверждает автор, «лепить зверинец» начали ради погони за модой того времени на подобные работы благодаря популярности произведений киевского керамиста Дмитрия Головка [2, с. 48]. Не остались незамеченными для автора и вопросы проектирования помещений завода. Почему-то опять всплыло имя Трофима Демченко, как и с австрийским горном, так и с «архитектурными творениями» [2, с. 48], в тексте чувствуется какая-то личная неприязнь к персоне Трофима Назаровича. С чем это связано, сказать трудно, но благодаря статье в настоящее время, мы можем увидеть разительные отличия от тех искусствоведческих опусов, где Опошня пропагандируется как особый центр народного искусства в Советской Украине.

Автор статьи затронул несколько проблем Опошни, как гончарного центра: производство, сбыт, образование, – это лишь видимые трудности, с которыми сталкивались гончары 1970-х годов. Основная проблема – идеологический прессинг, который не позволял ни развиваться народным традициям, ни продолжиться в дальнейшем производстве простой рисованной качественной посуды.

Гончарство Опошни искусствоведы того времени, которые исследовали народное искусство, не могли просто обойти. Они его постоянно вспоминали, пробовали найти проблемы организации производства (иногда надуманные), предложить свое видение в их решении, но мало кто из них сам приезжал в поселок, ходил к мастерам, на завод. Поэтому выводы часто противоречивы и недоказуемы. И среди всех этих текстов просматривается более глобальная проблема, которая охватила все сферы украинского сообщества – уничтожение традиционных центров, насильственное навязывание советских стереотипов мышления, нивелирование роли народного мастера на формирование и утверждение национального сознания, культуры. Как метко подметил Роман Корогодский, что опошнянское гончарство недостаточно пропагандируется даже в Украине, в отличие от Палеха, Дымково, Богородска в России [2, с.50]. Ведущие ученые Советского Союза были заняты более важными делами – созданием новой советской искусствоведческой школы [3, с.77-79].

Литература

1. Бутник-Сіверський, Б. С. Українське радянське народне мистецтво / Б. С. Бутник-Сіверський – К. : Наукова думка, 1966. – 224с.
2. Корогодський, Р. Опішня: проблеми і перспективи / Р. Корогодський // Народна творчість та етнографія. – № 3. – 1972. – С. 45–51.
3. Пошивайло, О. Скопин: ідеологічний міф советського мистецтвознавства й реальні досягнення давнього гончарного центру Росії (керамологічні студії після I Міжнародного фестивалю гончарів) / О. Пошивайло //Український керамологічний журнал. – №2–3 (12–13). – 2004. – С. 73–104.
4. Пошивайло, О. Українська академічна керамологія XXI сторіччя. Теорія, історія, сучасн. Й ужинок, майбутній поступ / О. Пошивайло. – Кн. 1 : 2001–2005. – Опішне : Українське народознавство, 2007. – 776 с.
5. Сакович, І.В. Народна керамічна скульптура Радянської України / І. В. Сакович. – К. : Наукова думка, 1970. – 88 с.
6. Щербак, В. Сучасна українська майоліка/ В. Щербак. – К. : Наукова думка, 1974. – 192 с.

Шалабаева Г.К.

(Республіка Казахстан, г. Алматы)

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ МУЗЕЙ ИСКУССТВ РЕСПУБЛИКИ КАЗАХСТАН ИМ. А. КАСТЕЕВА: СТРАТЕГИЯ И ПЕРСПЕКТИВЫ РАЗВИТИЯ

Развитие любого государства, как известно, не может происходить без социокультурных преобразований. Особая роль в этом должна принадлежать музеям. Музеи являются показателем уровня развития и цивилизованности общества – их качество, количество, потребность в них всего социума и отдельного индивида является, своего рода, индикатором уровня культур-

ного, интеллектуального, духовного развития страны. В социальном плане важно говорить о музее как глашатае важнейших морально-этических, нравственных, эстетических основ, которые должны быть базовой установкой музея.

В современной ситуации музеи в Казахстане занимают значимое, но не ключевое место. Очевиден приоритет в сторону развлекательных шоу, зрелищных форм проведения досуга, однако, важно помнить, что именно музеи являются важнейшими институтами социокультурной памяти, в которых сохраняется и транслируется культурный код нации.

Процесс взаимовлияния общества и музеев – обоюдный, поскольку эти два феномена неразрывно связаны. Музеи являются отражением общественного менталитета, во многом и влияя на него, вследствие суггестивного воздействия искусства, в целом. Музейная коммуникация позволяет, с одной стороны, определить социальные задачи музея как механизма, обеспечивающего взаимодействие различных культур, а с другой стороны, включает в себя конкретные разработки, направленные на совершенствование форм и методов взаимодействия музея и аудитории. Мы стремимся работать на разных уровнях, создавать пространства-проекты, возможность соучастия для аудитории. Мы включаем разнообразные программы и проекты в наше здание и музейное пространство, чтобы коммуникация была интенсивнее. Мы стремимся делать то, что делают другие институции, но в пространствах своего музея, в котором другие формы опосредования. Сегодня мы повсеместно наблюдаем процессы демократизации основных принципов работы музеев, что приводит к появлению новых типов музеев и перестройке старых, и, в итоге, к изменению социальной роли музеев. Вот и мы осуществили поворот к большей открытости, стремление учитывать интересы публики.

На мой взгляд, также пора отходить от старой, советской практики оценивать деятельность музеев только в цифрах посещаемости и количестве осуществленных выставок. Нужны более современные, значимые подходы и критерии оценки. Конечно, вопросы экономического и социального вклада музеев в развитие города, страны никто не отменяет. Но важнее качественные критерии – научно-исследовательская деятельность: уровень и качество конференций, круглых столов и семинаров, публикации сотрудников, выпуск научных каталогов, информационная эффективность музеев, наличие образовательных программ, качество и уровень ведения экскурсий, проведения лекций, наличие кружков для обучения. Эти критерии должны быть не только количественными, но и качественными. Что может сюда входить? Попробуем перечислить:

- степень и уровень научно-аналитических исследований;
- профессиональный уровень кадрового состава, количество остепененных специалистов;
- образовательно-лекционная деятельность;
- введение инноваций в работе музея;
- освещение деятельности музея в СМИ – их качество и количество;
- количество выставок и посетителей;
- стратегии работы с аудиторией.

Наша мечта, чтобы музей и хранящиеся в нем культурные ценности были востребованы не меньше, чем посещение кинотеатров или концертов современной музыки. В то же время мы все понимаем, что классической музейной экспозиции становится все труднее выдерживать



конкуренцию со стороны массовых шоу, кино, телевидения, интернета. Современная стратегия выживания и успешного позиционирования музеев сегодня заключается в том, чтобы не пытаться противостоять современным технологиям и формам подачи информации. Более того, необходимо используя эти технологии, транслировать обществу накопленное культурное наследие в наглядном, зрелищном и совре-

менном формате. При этом необходим анализ успешности музейной коммуникации и обучения в современном музее.

Музей воспитывает такие качества, как память, стремление к системному изучению истории, ценностное отношение к национальному наследию, нравственность, патриотизм и т.д. Музеи сегодня стремятся обучать посетителей посредством досуга. Так, например, проекты Государственного музея искусств им. А. Кастеева «Образ на ощупь» для слабовидящих детей и «Поэзия в глине» для детей с ментальными нарушениями можно рассматривать как социокультурную музейную технологию, благодаря которой через развитие в детях способностей к художественному творчеству, формируется и воспитывается осмысление истории, мировоззрения, мировосприятия, быта, традиций, духовной культуры. Этот пример показывает, что музеи вполне успешно могут осуществлять коммуникацию с самой различной и широкой аудиторией.

Важной проблемой остается отсутствие предварительных исследований по актуальности тех или иных проектов. Об этом узнается позже состоявшегося события: вызвала та или иная выставка интерес и резонанс общества или осталась не востребованной посетителями. Плановых и систематических исследований потенциального спроса посетителей не проводится. Хотя кое-что все же делается. Составлена анкета, благодаря анализу которой мы можем понять ценностные ориентиры посетителей, их пожелания. Опросы проводят сотрудники Центра внешних связей и арт-менеджмента, также им помогают сотрудники экскурсионного центра. Таким образом, основными чертами успешности музейной коммуникации могут быть следующие:

Комплексное познание, которое не разделяет чувственное и интеллектуальное начала, наоборот, достигается с помощью их неразрывной связи.

Совмещение развлечения и образования, когда обучение приносит удовольствие. Деятельность, которая нравится детям, раскрепощает, придает уверенность и способствует обучению.



Именно такие условия могут считаться наиболее оптимальными для обучения и появления желания узнать что-то новое.

Хотелось бы остановиться на ключевых, конкретных проблемах и задачах, стоящих сегодня, в частности, перед казахстанскими музеями:

Стратегическая задача: быть не просто в курсе новейших тенденций в построении музейного пространства, безопасного функционирования музея, но и овладеть ими. Внедрение новых технологий в области оборудования, аксессуаров, новинок поднимут музей на новый уровень.

Весьма важный аспект: мультимедиа-данные в экспозиции, а также наполнение музейных веб-сайтов. Имею в виду: компьютерное, демонстрационное, проекционное, аудио оборудование, использование универсальных мобильных устройств, комплексы виртуальной реальности.



При этом важно соблюдение информационного баланса и эстетических принципов. Так, например, в нашем музее впервые в республике введена в некоторых залах система QR-кодов.

Одно из направлений инновационной технологической деятельности музея проект «Ожившие полотна», который имеет, прежде всего, популяризаторский характер. Специалистами осуществлен отбор живописных произведений из фонда музея, некоторые элементы которых были анимированы, что создало эффект «оживших полотен». В новом качестве они демонстрируются на большом LED-экране, расположенном на территории музея.

Впервые в нашей республике в рамках программы «Музей будущего» осуществляется съемка всего массива скульптур в 3D технологиях. Проект называется «Виртуальная 3D галерея». Она реализована с помощью компании 3DGeoMACS.

Совершенно необходим единый электронный каталог музея, т.е. оцифровка (съемка, сканирование) и описание экспонатов как единой информационной системы музея.

Вечной проблемой остается задача популяризации музеев среди населения, молодежи и детей. Нами разрабатываются методы увеличения посещаемости, улучшения восприятия. Это – работа с посетителями, улучшение качества экскурсий, использование автоматизированных гидов, разметка для удобной ориентации посетителей и информационное обеспечение экспозиций. Создание полиязычной среды, комфортной и привлекательной атмосферы для многократных посещений, семейного досуга, проведения различных развивающих мероприятий. Возможно, нужны площадки и объекты для детей младшего возраста. Предусмотрено обеспечение комфортного доступа в музеи для людей с ограниченными возможностями. Иницируются проекты для привлечения зрительской аудитории. Из года в год растет число поклонников традиционной «Ночи в музее» – в 2015 году мероприятие посетило около 2,5 тысяч человек, в 2016 году их число превысило 4 тысячи зрителей.

Задача популяризации музейной коллекции решается за счет извлечения из фондов произведений, которые никогда не выставлялись в залах или выставлялись давно. Для этого организуются тематические выставки, обновляется и расширяется постоянная экспозиция.

Приоритетом выставочной политики музея является сочетание научности выставок с их привлекательностью для посетителей. Особое внимание уделяется выставкам современных авторов, в том числе, работающих в contemporary art. Так, например, в 2015 году в музее впервые демонстрировалась выставка известного за рубежом скульптора Ербосына Мельдибекова.



Куратором этой выставки выступил московский арт-критик, издатель журнала Moscow Art Magazine, куратор Центрально-Азиатского павильона на Венецианском биеннале Виктор Мишиано. Он же был куратором и других выставок известных художников этого направления, которые прошли в нашем музее.

Немаловажной задачей является развитие информационного и событийного туризма. Необходимо создание информационных поводов, привлечение иностранных посетителей, вхождение в туристические маршруты. Проводятся лекции иностранных гостей. Так, в мае прошлого года состоялась лекция американского историка Тимоти Нафтали о сотрудничестве СССР и США в годы второй мировой войны. Также состоялась встреча в музее и лекция британской художницы Зои Бенбоу. В июле состоялась лекция профессора Смитсоновского института из Вашингтона, директора Программы истории культуры Азии Пола Тейлора. Основная задача ученых Смитсоновского института – повысить понимание американской публики о казахской и других центрально-азиатских культурах через выставки в музее и публикации художественных альбомов для ознакомления с музыкой, поэзией и декоративно-прикладным искусством.

Более разнообразными стали детские программы. Так, при филиале нашего музея в Центральном выставочном зале открылась студия анимационного кино под руководством мультипликатора и художника Гали Мырзашева, в которой детей и взрослых обучают азам мультипликации, обучают созданию короткометражек. Возрождена Малая академия искусств, в которой читаются лекции по истории мирового и казахстанского искусства с привлечением музейных специалистов и искусствоведов со стороны.

Важный ресурс для развития музея и расширения его экспозиционных возможностей: использование прилегающей территории. Так, на территории музея создан парк скульптур «Музей под открытым небом», имеющий немалый успех у посетителей, которые любят гулять между ними и фотографировать своих детей на их фоне.

Привлечение дополнительных бюджетов на специальные проекты, создание внутренних источников прибыли. Это: музейные кафе, сувенирные киоски, платные услуги, лекции, мастер-классы.

Проблемой является ценовая политика. Считаю, что не совсем нормально, когда билет в кинотеатр для взрослого человека на 1,5 часовой фильм стоит 1 500-2 000 тенге, вход в зоопарк – 700, а в музей – 500 тенге, т.е. 1,5 доллара. Предусмотрены специальные льготы – для инвалидов и ветеранов войны сделан бесплатный вход в музей.

Немаловажной является работа с Попечительским советом, дарителями, спонсорами, клубом «Друзей музея». Здесь разработаны формы общения, система скидок и преференций для его участников.

Следующий важный аспект деятельности – государственно-частное партнерство, которое могло бы значительно помочь в развитии музея. Здесь имеется большой потенциал для совместной продуктивной работы. Нужно только разработать механизм такой деятельности, или просто перенять уже имеющийся опыт у других, возможно, зарубежных музеев. А для этого нам необходимо общаться, делиться опытом.

Важный аспект: сотрудничество между музеями и другими культурными учреждениями для обмена выставками, экспонатами, выпущенными альбомами, книгами, проведение совместных проектов, семинаров, конференций и пр. Музеем заключаются Меморандумы о сотрудничестве с другими музеями. Сюда относятся также организация концертов, празднований знаменательных дат. Так, вернисаж юбилейной выставки народного художника Евгения Сидоркина прошел совместно с Национальной книжной палатой. В рамках открытия выставки было презентовано новое издание трилогии И. Есенберлина «Кочевники» с иллюстрациями Народного художника Казахстана. Активно ведется сотрудничество с зарубежными неправительственными организациями – Гете-институт, Британский Совет, Французский альянс, с которыми постоянно проводятся совместные выставки, реализуются образовательные проекты. Весной состоялась экспозиция немецкой печатной графики рубежа XX–XIX вв. При поддержке Британского Совета алматинский зритель познакомился с графикой и скульптурой Генри Мура, а в ноябре 2016 года состоится выставка Дэмиана Херста. В сентябре с подачи Посольства Италии в музее состоялся оригинальный моноспектакль-перформанс «Леонардо да Винчи. Невозможное интервью».

Важным является продвижение музеев в прессе, в интернет сетях, использование методов public relations. Музей им. А. Кастеева широко представлен в Интернете и социальных сетях: работает обновленный веб-сайт, ролики о наших событиях и выставках собраны в канал на Ютубе, музей имеет страницу в Фейсбуке, Твиттере, Одноклассниках, Инстаграмме. Так, в 2015 году состоялось более 2 000 информационных выходов о музее на разных ресурсах.

Обычно музеями маркетинг ограничивается созданием PR-отделов, не включая в план развития другие элементы: разработку музейных продуктов, например, собственной сувенирной продукции, более эффективное ценообразование, рост посещаемости. Пока линейка музейных сувениров, которые создаются на базе собственного мини-цеха, не велика, но это рабочий момент.

Музей призван служить обществу, при этом есть четкое понимание, что необходим компромисс, баланс между традиционной миссией музея и запросами потребителя. Так, в апреле 2015 года мы запустили проект «Музыкальный вернисаж». На первом концерте на фоне полотен живописцев, исполняли музыкальные композиции в этно-фольклорные ансамбли «Туран» и «Аркаим». Предварял концерт рассказом об особенностях музыкальной культуры древних кочевников, о современной обработке и аранжировке композиций известный музыковед Юрий Петрович Аравин. Приглушенный свет, музыка на фоне картин, образы которых словно оживали под звуки старинных инструментов – все это оставляло неизгладимое впечатление. Перед концертом мы предлагаем легкий фуршет, который подчеркивает клубный формат вечера. Проект проводится ежемесячно и уже приобрел постоянную зрительскую аудиторию, среди которых, и алматинцы, и зарубежные гости.

Маркетинговая стратегия проявляется также в том, насколько привлекателен образ музея, его имидж, который, как и в театре, начинается с вешалки, и даже раньше – с подходов к музею: вида территории, внешнего входа и атмосферы в фойе. Уже в фойе посетитель должен понимать и видеть, что находится в храме искусства, у него сразу должны возникать позитивные эмоции, включенность в процесс восприятия культуры и искусства. В этом году, благодаря Мэрии города, осуществлена красивая вечерняя подсветка здания с проекцией картин на фасад здания.

Таким образом, роль музеев в сохранении и интерпретации культурного наследия, в сложных процессах социальной адаптации и идентификации в условиях глобализации неуклонно возрастает. Отражая изменения, происходящие в обществе и культуре, музеи также должны переживать трансформации в своем содержании и деятельности, и именно на это направлены сейчас усилия коллектива Государственного музея искусств им. А.Кастеева в Казахстане.

Шаяхметова И.З.
(Российская Федерация, г. Уфа)

КОНЦЕПЦИЯ РАЗВИТИЯ МУЗЕЯ ГОРОДА УФЫ КАК ОСНОВА ПРИ РЕАЛИЗАЦИИ МОДЕЛИ МУЗЕЯ НА ПРАКТИКЕ

В настоящее время возрастает интерес к историческому наследию российских городов. Город Уфа – столица Республики Башкортостан – это часть истории нашего Отечества. В этой связи актуальность Музея города Уфы не вызывает сомнения. Важно комплексно представить в экспозициях музея историю г. Уфы, прошедшего развитие от небольшой крепости до современного мегаполиса, уникального по своей сути, поскольку г. Уфа – город межэтнического согласия, крупный экономический, культурный, спортивный, научно-образовательный и религиозный центр России.

В концепции отмечено, что «...сегодня Уфа представляет собой динамично развивающийся город, удачно сочетающий в себе новейшие культурные веяния и самое трепетное отношение к традициям. Как столица региона, расположенного у границы Европы и Азии, Уфа является точкой, где сходятся две разные ментальности – восточная и западная...» [2, с. 4].

Музей Уфы приглашает совершить путешествие во времени, увидеть страницы прошлого города, увидеть, как он меняется сегодня и попытаться представить его будущее [2, с. 4].

Утвержденная концепция развития Музея г. Уфы последовательно раскрывает идеологию и миссию музея, место музея в контексте города и опыт музеев других городов РФ. Все это подчинено общей цели: «...Для погружения в историю города, повседневную жизнь его жителей человеку достаточно посетить музей г. Уфы...».

Разделы 5, 8, 9 концепции отражают научную и издательскую деятельность музея, план расположения оборудования и план развития музея в 2016–2020 гг. При этом ставятся задачи по комплексной реконструкции территории, отведенной для организации Музея, с максимально полным воссозданием первоначальной среды. По мнению авторов представленной концепции, наиболее оптимальной площадкой для этого является здание Авиационного техникума и прилегающая к нему территория, в особенности для реконструкции (с масштабированием) городской улицы XIX в.

Логистика избранной площадки обеспечивается возможностями проведения массовых мероприятий, иметь несколько входных групп, предприятия общественного питания и сферы обслуживания, удобную транспортную развязку.

Одним из концептов музейной деятельности является связь с городским пространством Уфы как части музея. При этом предполагается организовывать экскурсии по городу (пешие, автомобильные) на русском, башкирском и английском языках и одновременно увеличить посещаемость музейного комплекса. Этой задаче также соответствуют публичные проекты Музея города Уфы исторические, посвященные памятным датам, культурные, связанные с просветительской деятельностью Музея, научные – по сопровождению научных форумов и конференций, обеспечение сугубо исследовательских задач, проекты Музея «под заказ» и «Познание через развлечение» для различных возрастных категорий.

Разделы 10–21 касаются непосредственной организации работы музея: его фондов, формирования аудитории, посещаемости, проектов, бренда, сайта и маркетинга учреждения, при-

менения цифровых технологий, становления городского экскурсионного бюро, обеспечения кадров, управления, финансов и оказания услуг. Пожелания по проблеме обеспечения кадров музея: специалистами в области PR и маркетинга, системного администрирования, экскурсоводов, специалистов IT и пр. На базе исторического факультета Башкирского государственного университета возможна реализация целевой подготовки бакалавров по направлению «Музеология и охрана объектов природного и культурного наследия» (в настоящее время объявлен набор на базе СПО – срок обучения 3,5 года, возможна организация получения второго высшего образования по данному направлению).

Раздел 6 концепции «Структура экспозиции» представляет развернутый план экспозиции музейных фондов в 4 залах. Экспозиции холла, залов № 1–2, посвященных древней Уфе – крепости, острогу, кремлю, городу в XVI–XVII вв., и Уфе дворянской и Уфе купеческой в XVIII – начале XX вв., не вызывают вопросов. Эти исторические периоды определяют основные функциональные характеристики Уфы – эволюцию от административного центра до купеческого города. Концепцией предусматривается раскрытие культуры турбаслинского периода поселения, анализ зарождения государственности башкир, выявление образа жизни башкирских племен и высадки служилых людей на территории будущего поселения, изучение истории герба города. В плане Музея города Уфы также заложено выявление факторов градоразвития: воздействие изменений инфраструктуры, прежде всего, транспорта: сооружение Самаро-Златоустовской железной дороги, пароходное сообщение; влияние губернской системы управления, отражение событий российской истории: Первой мировой войны, революции, Гражданской войны и т.п.

Зал № 3 «От провинциального городка к столице Башкортостана: Уфа в XX веке». В предложенном плане обозначены факторы, определившие превращение Уфы в мегаполис. В первую очередь индустриальный, развития науки и образования, особенно в годы Великой Отечественной войны. Однако отсутствуют материалы по демографическим характеристикам: рост численности населения, изменение национального и половозрастного состава, внутригородские миграции населения (под воздействием индустриального фактора). В результате последнего меняется архитектурный облик г. Уфы, структура расселения населения, «специализация» районов города: появление центральных и периферийных районов, индустриальных и «спальных» и т. п. В конечном итоге, именно в этот период, закладываются тенденции миграционных потоков уфимцев, часть которых устремляется за пределы города, в пригородную часть поселения. В аспекте, посвященном культурной жизни города, нет упоминания театров – они в непосредственной географической близости от Музея города Уфы.

Зал № 4 «Уфа XXI века» целесообразнее, на наш взгляд, посвятить примерам реализации национальных проектов в области здравоохранения, образования и науки и т. п. Удачным моментом предполагаемой экспозиции этого зала является биографическая направленность: почетные граждане города, освещение визитов глав государства в город и т.п.

К сожалению, площади помещения, отведенного под Музей города, не позволяют развернуть постоянно действующие экспозиции во всей полноте. Однако этот недостаток восполняется идеологией содержания экспозиций. В целом сформированы три идеологические основы, которые отражает Музей г. Уфы: 1) Город Уфа и его история; 2) Город Уфа и его жители; 3) Городское пространство Уфы. Все они представлены в экспозициях Музея, посвященных городу в различные исторические периоды. Идеология предполагает реализацию принципов в деятельности Музея. В деятельности рассматриваемого музейного комплекса главными задачами являются:

- 1) сохранение городских традиций и формирование «уфимской» идентичности;
- 2) объединение городского сообщества;
- 3) исторический опыт взаимодействия народов Республики Башкортостан и укрепление самосознания горожан;
- 3) активная научная и культурная деятельность;
- 4) тесное взаимодействие с городскими и республиканскими учреждениями образования, науки, культуры, искусства;

5) развитие музея как современного общественно-культурного и туристского центра межрегионального значения;

6) развитие элементов культуры башкирского народа, воспитание подрастающего поколения [2, с. 6].

Таким образом, предложенная концепция развития Музея города Уфы представляет собой системный взгляд на историческое прошлое и настоящее мегаполиса. Модель Музея отражает особенности административного, экономического и социокультурного развития города. Концепция развития Музея города Уфы может быть рассмотрена в качестве основы при реализации модели музея на практике.

Литература

1. Концепция развития Музея города Уфы была обсуждена на заседании Ученого совета Музея города Уфы 29.06.2015 г. Экспертное заключение было подготовлено директором Центрального исторического архива Республики Башкортостан, канд. ист. наук Р. З. Ширгазиным и доцентом исторического факультета Башкирского государственного университета, канд. ист. наук И. З. Шаяхметовой.

2. Концепция развития Музея города Уфы. – Уфа, 2015.

Шумакова С.Н.

(Украина, г. Харьков)

НЕТРИВИАЛЬНЫЕ ЯВЛЕНИЯ ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ – ИСКУССТВА «ЖИВОЙ ТКАНИ» – ТЕАТРАЛЬНОЕ И ЦИРКОВОЕ: КОРРЕЛИРУЮЩИЕ ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВАНИЯ

«Искусство основано... на переживании творческой силы, способности перестраивать в видимых... формах присущие художнику ощущения, чувства, впечатления, образы, воображения, настроения... на некоем мимолетном интуитивном ощущении, которое, в сущности, есть переживание гармонической взаимосвязи и единства всего, на ощущении души явлений».

Г. Сковорода

Творческий поиск в искусстве – правильное опознание переживания в момент воплощения нарождающегося и облечение его в эстетически выразительную форму. Вернее всего, одухотворенный полетом мыслей, художник-творец, скажем, архитектор или композитор, в таинстве творчества, предчувствия некоего нового в мире, устремляется в грядущее, должно быть, с надеждой на долговечную жизнь создаваемого произведения. Между тем, в неутомимых изысканиях совершенной художественной формы творец «магии» театральной сцены или циркового манежа, напротив, не тревожится страхом перед забвением – плод его вдохновения подобен скользящему по песку следу, который размывает волна. Это отчаянные искания правды существования «здесь и сейчас», утверждающие одновременное рождение и умирание ради эмоционального вчувствования, эмпатической связи, осознанного полилога, когда публика становится со-создателем, со-творцом уникального творческого акта и *живые сценические явления, по К. С. Станиславскому, имеют душу.*

Порождающие эти «одухотворенные явления», которые предстают не чем иным, как гимном убедительности искусства, «сложносочиненности» «живой» художественной ткани, театральное и цирковое искусства – уникальные явления действительности, характеризующиеся общими генетическими уходящими в сакральную ритуальность корнями и признанностью креативного созидания еще с античных времен, «выдвигают» своей программной идеей *видовой синтез искусств*. Синтетизм, несомненно, главная ось, вокруг которой очерчивается диалектическая природа и сценического и манежного образов, носящих подвижный, динамический характер, утверждающий бесконечность прочтений – одно-единственное верное толкование не-

возможно – ассоциативные связи «живут своей жизнью», переkreщаются, обретая все новые инварианты смыслов.

Несмотря на очевидную корреляционную связь художественного проекта искусства с реальностью жизни – иной реальности оно не знает – можно утверждать, что формально радикально отличные театр и цирк не просто предъявляют собственные, своеобразные художественно-эстетические экспликации жизни, но и способны пошатнуть уверенность в подлинности созерцаемого, придавая ему измерение «вынесенности», обретенной за пределами привычной действительности. Рассматриваемые искусства – и театральное и цирковое – многомерные, многоуровневые построения, соотношенные в своей основе с реалиями обыденности, однако утверждающие *свои собственные художественные законы, преобладающие над жизненными*.

В контексте сближения искусствоведческого и культурологического дискурсов, методологически основываясь на проблемно-логическом принципе, попытаемся осмыслить видовую специфику интересующих нас искусств и ответить на вопрос: есть ли кроме очевидных противоречий между сосредоточенной вдумчивостью искусства театра и эксцентризмом искусства цирка согласованные соответствия эстетических оснований сценического творчества и манежного?

Среди всех искусств театр, завоевавший особое положение и беспрецедентно утвердивший примат духовности, единственным образом справедливо понимаем как зеркальное отражение преобразований социально-исторического контекста. Во всем мире искусство театра – при всех вариациях по части поэтики и стилистики – считается *наиболее экспрессивным средством свободного «хождения» и обмена идеями, одним из самых сильных инструментов, затрагивающих душу, формирующих культуру чувств*.

С социальным пафосом театра, глобально значимым с точки зрения общественной роли, корреспондируется манеж, образная риторика которого – целый мир абстрактных идей и подтекстов переосмысления сущего, когда в созидательном ходе трюковых воплощений раскрываются новые глубинные смыслы [6; 7], противопоставляемые «прозе» жизни и, главным образом, побуждающие зрителя преобразовать собственную обыденность. Сверхзадача циркового исполнительства, на наш взгляд, заключается не столько в отражении в круге манежа риска как принципа существования иной раз непостижимых виртуозности и искусности, сколько в смылосозидающей содержательности трюковой техники. По существу, цирковой актер репрезентирует не «развлечение», а *открытую рефлексию художника-творца, «беседу с самим собой», другими словами, исследование-анализ пределов возможного человеческого духа и тела*.

Театральный актер, между тем, стремится облечь простую идею в хитросплетенную форму, отвергая чрезмерную изощренность и избыточность ради чистой подлинности искусства, где простота венчает оба конца шкалы артистизма. Основа выразительного начала и глубинное свойство создаваемого образа – его духовная утаенность, особая недосказанность. Всю сущность сценического образа вне истории, вне пространства и времени сложно постичь, тогда как в манежном образотворчестве – перманентно органическое превалирование «формульного» постулата отрицания всех «невозможностей». Однако «считывание» художественного образа в обоих случаях не пассивно созерцательный акт, а, как он понимается Р. Арнхеймом, *познавательный процесс* – активный, динамический, творческий [1; 3]. По существу, образ как в сценическом, так и манежном формотворчестве мастера, расширяя интерпретационные горизонты мыслительной энергии реципиента, предстает, говоря словами Ш. Бодлера, как провоцирующая «поразительная сила гения, неисчерпаемого в своем новаторстве» [2, с. 19].

Цирковое искусство можно трактовать как сложное художественное явление, утверждающее свой взгляд на мир, дерзновенно раздвигающий пределы возможного. Природа искусства цирка – зрелищное воплощение праздника как ошеломляюще виртуозной, ювелирно точной, авантюрной игры с неотъемлемым риском, миром чудес, безграничной экспрессией и весельем, в свою очередь, природа маркирующего толкование жизни искусства театра зиждется на зрелищном претворении неотвратимого «часа преобразования» мира и человека. Как видно, в «величайшей поэзии Вселенной», по известной крылатой формулировке К. С. Станиславского, театр и цирк не уступают друг другу.

Трюк как альфа и омега лексики циркового искусства – безусловен, его нельзя сыграть, а театральный полилингвизм – сугубо условен. С одной стороны цирк лишен всякого подстраивания и изображения, заурядной искусственности, с другой – на арене константен облеченный в грациозность исполнительский артистизм. Поиск цирковой искренности (например, чистого, совершенного жеста), составляющей *смыслообразующую ценность трюковой техники*, предъясняет манежный символично-метафорический дискурс как проникновении в метафизику бытия посредством воплощенных в трюковых формах поэтических «формул». Театр же, как признанный «близнец» «заумного языка» поэзии, главным образом концентрирует свои интенции в выражении воззрений на мир, по сути, мистериальном мирозерцании.

Искусство манежа филигранно конституирует смыслы: во-первых, мир не окончательно таков, каким на первый взгляд предстает; во-вторых, несмотря на присущую человеку, как правило, слабость, ему подвластно восхождение к осуществлению невероятного. «Венец творчества», как известно, обладает лишь ограниченными возможностями по сравнению с его абстрактно мыслимыми способностями, и именно манеж раздвигает границы доступного, констатируя уверенность в силах, реализацию преодоления снов и снова себя самого.

Сценическое искусство, важно отметить, генерирует потребность катарсического преобразования – обновляющего неизбежного жизненно важного преображения. Трактовка и претворение образа, который оказывается новым «живым созданием» – духом от духа и плотью от плоти актера – рождает миметическую установку, а, параллельно, характеризующую Р. Мейем, в качестве связи, передающей духовное единение личностей, эмпатию, что во взаимослиянии и вызывает чувство всепоглощающего катарсиса.

Можно утверждать, что театр – незаурядная система полиуровневого характера, синтезирующая в имманентном образном поле: космогоническое познание человечества, мифологическое сознание, ритуальные основы мировидения и прообраз человека будущего, позиционируя в качестве краеугольного камня собственного художественного осуществления катарсическое предназначение. Соответственно, «преодоление художественными средствами человеческого, по мысли В. Максимова, «слишком человеческого» начала культуры предстает как сверхзадача театра». Преодоление не ради занимательности или увеселения, а, напротив, как выражение актуализирующегося сознания, в основе которого – проникновение за пределы обыденной, бессмысленной, лишенной духа сферы существования, отраженной традиционной житейской поверхностностью бытия [4, с. 49–50; 6, с. 53–54], и, прежде всего, по мнению автора, опровержение театром видимого и разрушение привычно понятного.

Вместе с тем, и язык искусства цирка инициирует нарушение ожидаемой «логики», переворот мнимых «высокого» с «низким», вытеснение «серьезного» смысла. Цирк, по существу, – не просто преодоление принципов обычного существования с обычными возможностями, а отстраненный взгляд на ежедневную суету, отторжение обыденности, будничности, вернее, – это особая форма миропонимания, мироощущения – конгломерат одухотворенных порывов, жизнеутверждающих воззрений.

Соответственно, театральное и цирковое – искусства, выразительно артикулирующие диалогическую связь: «устремления – дерзания», конституирующие экзистенциально-смысловые структуры, по большому счету, пересоздающие человека и его мир. *Сущность*, как и велеречивого театра, так и малословного цирка проявляет: хранящую в себе фантомы архаических ритуалов сакральность; жизнеутверждающее смеховое начало; зрелищную компоненту; динамическую игровую модель; масочность, карнавальность.

Следует подчеркнуть, что, как выясняет анализ, историческая панорама сценического и манежного творчества обнаруживает их *единые эстетические основания*, а именно: человек как исключительно неизменный и неотъемлемый фокус художественных штудий; воплощение восходящих к философским рефлексиям «сполохов сознания», выстраивающихся на метафоричности, способной сближать далеко отстающие друг от друга явления мира; триумф образной выразительности; приоритет перманентных инноваций художественного мышления. И, наконец, прерогатива эффектных, порой феерических, изобразительно-выразительных технологий.

Необходимо особенно акцентировать, что театральное искусство и цирковое – феноменальные, чрезвычайно неординарные *искусства «живой ткани»*, способные ошеломить игрой фактуры и соединить искусство и жизнь человека в единую систему без границ – это искусства, апеллирующие к формуле: жизнь, прежде всего – борьба, ведущаяся с собой. Именно театр и цирк как никакие другие виды искусств, конституируют жажду свободной, осмысленной жизни, трансформируя культурный контекст и трансформируясь под его влиянием сами.

Процесс восприятия рассматриваемых искусств, реально осуществляемых «невероятное» и создающих неповторимую атмосферу саспенса, образует ситуацию своеобразного «*эмоционального заражения*», когда между отдельными зрителями возникает объединяющая в единое целое особая психологическая связь – инерция сопереживания, уникального постижения, *проникновения-вчувствования*. Характерной особенностью такого рода связи выступает «живой» контакт с публикой, а грим, костюм и иное поверхностно воспринимаемое лишь как элемент игры с формой оказывается полными реального содержания, притом глубокого и значимого.

Таким образом, *актерское действие* в обоих искусствах предстает стержнем их видовой специфики.

Обозначенная проблематика проявляет и иной принципиальный аспект, требующий внимания. По мнению автора, именно театральное искусство и цирковое – особые «живые», бросающие вызов миру искусства, сообразуясь с собственными исторически сложившимися выразительными возможностями, в контексте ныне довлеющих противоречий культурного дискурса, выступают незаурядными коннотациями духовного, средством глубже понять и осознать окружающий мир, выразить невыразимое, гармонизировать саму жизнь.

Таким образом, напрашивается логический вывод: посредством метафорических языков выразительности анализируемые искусства – театральное и цирковое – одинаково граничат с чудотворством. Сценическое и манежное творчества созидают считываемый зрителем, оперирующим выстраиваемыми образными репрезентациями и мыслительными стратегиями, некий эмоциональный дискурс, который воспринимается как форма упоения с «возможностью одновременно погрузиться в нетривиальность и как можно более виртуозно коснуться реальности» [3].

Проявления видовой специфики рассматриваемых искусств обусловлены *неординарным когнитивным потенциалом и обостренной художественной убедительностью*, открывающей ранее неизвестные смыслы, создающей новые мысленные репрезентации независимо от того, на какой ресурс они опираются интеллектуально-провокативный или эксцентрически-игровой. Оба искусства – и театр и цирк являются и самой реальностью и, одновременно, величайшими творцами иллюзий. Их подход к сложной художественной фактуре в фокусе пластических концепций предстает «хождением по льду» различных дихотомий и соответствий: материальное и духовное, тождество и противоречия, где контурно «вырисовывается» догадка, что помимо дихотомического прочтения действительности возможны иные пути. При этом органически присутствующие психологизм и эмоциональность – не единственные черты, сближающие между собой театр и цирк. Несмотря на разность внешней формы изучаемых искусств, обнаруживаем коррелирующие эстетические основания художественного мышления, выявляемые мировидением, воплощением некоего совершенного состояния гармонии между имманентным и трансцендентным, выходящим за пределы эмпирического [3; 5; 6; 7]. Можно сказать, что театральное и цирковое искусства инспирируют и реализуют художественный проект, *тяготеющий к трактованию сущности жизни в ее художественном пересоздании, иными словами, это стремление к глубинному постижению и преобразованию мира*.

Литература

1. Арнхейм, Р. Новые очерки по психологии искусства / Р. Арнхейм. – М. : Прометей, 1994. – 352 с.
2. Бодлер, Ш. Об искусстве / Ш. Бодлер. – М. : Искусство, 1986. – 422 с.
3. Гирин, Ю. Н. От мистерии к цирку (театр авангарда первой трети XX века) / Ю. Н. Гирин // Художественная культура. – М. : ГИИ, 2012. – № 3. – С. 43–62.
4. Максимов, В. И. Театральные концепции модернизма и система Антонена Арто : автореф. дис. ... доктор искусствоведения : 17.00.01 / В. И. Максимов ; ГАТИ – Санкт-Петербург, 2001. – С. 50.

5. Шумакова, С. Н. Проблемы духовности в смылосозидательном поле циркового искусства / С. Н. Шумакова // *Вопр. культурологии*. – М., 2013. – № 1. – С. 77–81.
6. Шумакова, С. Н. Пространство образности циркового искусства : бинарность внутриконтекстуальных связей / С. Н. Шумакова // *Society, culture, personality in modern world : materials of the V Int. scientific conf. on February 16–17, 2015*. – Prague : Vědecko vydavatelský centrum «Sociosfera–CZ». – 2015. – P. 53–56.
7. Shumakova, S. Circus art : field of artistry / S. Shumakova // *Humanities and Social Sciences in Europe : Achievements and Perspectives : Proc. of the 1st Int. symposium / «East West» Association for Advanced Studies and Higher Education*. – Vienna, 2013. – P. 50–52.